

NÜSHA

Yıl: XXIII
Sayı: 56
2023

ISSN 1303-0752 e-ISSN: 2791-7177

(Şarkiyat Araştırmaları Dergisi)
(Journal of Oriental Studies)

- Sadık Hidayet'in Aylak Köpek ve Bir Eşeğin Ölüm Vakti Hal Diliyle Söyledikleri Öykülerinin Duygusal Yön Analizi Bağlamında Okunması
- Mecduddîn İbnu'l-Esîr'in el-Bedî' fî İlmi'l Arabiyye Adlı Eserinde Konu Tasnifi
- Mısır Ain Shams Üniversitesi Arap Dili ve Edebiyatı Bölümünde Hazırlanan Lisansüstü Tezler (1954-2014)-I
- Görsel-İşitsel Medyada Mizah Çevirisi: Ice Age (Buz Devri) Animasyon Film Serisinin Türkçe ve Arapça Altyazı Çevirileri
- Nizâmî-yi Gencevî'nin Hüsrev u Şîrîn ile Leylâ vu Mecnûn Eserlerinde Aşk Tasavvuru
- "Divan-ı Kebir'den Seçme Şiirler" Kitabı; Kaynak Ve Muhteva Eleştirisi

- تَجَلِيَّاتُ النَّاصِ فِي شِعْرِ سِرَانِي قَرَأُوج
- الْمَرْأَةُ فِي مَجْمُوعَةِ (أَفَاعِي الْفِرْدَوْسِ) الشَّعْرِيَّةَ لِلشَّاعِرِ الْيَاسِ أَبُو شَبَكَةَ (دراسة أسلوبية)
- نگاهی به ویژگیهای قهرمانی رستم و سیف بن ذی یزن در دو اثر حماسی: شاهنامه فردوسی و سیره ملک سیف بن ذی یزن

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

Araştırma Makaleleri/Research Articles

Sadık Hidayet'in Aylak Köpek ve Bir Eşeğin Ölüm Vakti Hal Diliyle Söyledikleri Öykülerinin Duygusal Yön Analizi Bağlamında Okunması

Reading The Stray Dog and Silent Language of A Donkey At The Time of Death By Sadegh Hedayat in The Context of Emotional Direction Analysis

Soner İşimtekin-Mustafa Kaya.....1-35

Mecduddîn İbnu'l-Esîr'in el-Bedî' fi İlmi'l Arabiyye Adlı Eserinde Konu Tasnifi

The Subject Classification in The Book "Al-Badî` Fi Ilm Al-Arabiya" By Majd Al-Din Ibn Al-Atheer

İbrahim Güngör-Abdülhadi Timurtaş.....36-67

Mısır Ain Shams Üniversitesi Arap Dili ve Edebiyatı Bölümünde Hazırlanan Lisansüstü Tezler (1954-2014)-I

Graduate Theses Prepared in the Department of Arabic Language and Literature at Ain Shams University Egypt (1954-2014)-I

Zafer Ceylan.....68-106

Görsel-İşitsel Medyada Mizah Çevirisi: Ice Age (Buz Devri) Animasyon Film Serisinin Türkçe ve Arapça Altyazı Çevirileri Humor Translation in Audiovisual Media: Turkish and Arabic Subtitles of Ice Age Animated Film Series

Arife Eray.....107-137

Nizâmî-yi Gencevî'nin Hüsrev u Şîrîn ile Leylâ vu Mecnûn Eserlerinde Aşk Tasavvuru

The Conception of Love in Nizami Ganjavi's Khosrow o Shirin and Leyli o Majnun

Funda Türkben Aydın.....138-157

“Divan-ı Kebir’den Seçme Şiirler” Kitabı; Kaynak ve Muhteva Eleştirisi

Book “Selected Poems from Divān-E Kabir”; Source and Content Criticism

Adnan Karaismailoğlu-Güngör Levent Mentеше.....158-175

تَجَلِيَّاتُ التَّنَاصِي فِي شِعْرِ سَزَائِي قَرَّ أَفُوج

Manifestations of Intertextuality in Sezai Karakoç's Poems

Hany İsmail Ramadan.....176-193

المِرْأَةُ فِي مَجْمُوعَةِ (أَفَاعِي الفِرْدَوْسِ) الشَّعْرِيَّةِ للشَّاعِرِ إِيَّاسِ أَبُو شَبَكَةَ (دِرَاسَةٌ أُسْلُوبِيَّة)

Women in the Poetry Collection of: “The Snakes of Paradise” by Ilyas Abu Shabakah An Analysis of Poetic Style

Enas Boubes194-225

نگاهی به ویژگیهای قهرمانی رستم و سیف بن ذی یزن در دو اثر حماسی:

شاهنامه فردوسی و سیره ملک سیف بن ذی یزن

A Look at the Heroic Characteristics of Rustam and Sayf ibn Ziyazan in the Two Works of Shahnama Fardowsi and King Saif Bin Zi Yazan's Sirat

Moustafa Albakour226-257

Nüsha

(Şarkiyat Araştırmaları Dergisi)
(Journal of Oriental Studies)

Yıl/Volume: XXIII, Sayı/Issue: 56
Ocak-Haziran/January-June-, 2023

Nüsha

(Şarkiyat Araştırmaları Dergisi)

(Journal of Oriental Studies)

Cilt/Volume: 23, Sayı/Issue: 56

Ocak-Haziran (January-June), 2023

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

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

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

Fatih Altunbaş

Yayın Kurulu (Editorial Board)

Prof. Dr. Hicabi Kırlangıç (Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. Derya Örs (Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu)

Prof. Dr. Musa Yıldız (Gazi Üniversitesi)

Prof. Dr. Muhammet Hekimoğlu (T.C. Muskat Büyükelçisi)

Prof. Dr. Kemal Tuzcu (Ankara Üniversitesi)

Editörler (Editors)

Prof. Dr. Hicabi Kırlangıç (Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. Muhammet Hekimoğlu (T.C. Muskat Büyükelçisi)

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

Dr. Gökhan Çetinkaya (Kırıkkale Üniversitesi)

Yazım ve Dil Editörleri (Spelling and Language Editors)

Arapça, Prof. Dr. Osman Düzgün (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)

Farsça, Dr. Öğr. Üyesi Fatma Kopuz Çetinkaya (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)

İngilizce, Dr. Öğr. Üyesi Mehtap Aral (Kırıkkale Üniversitesi)

Türkçe, Doç. Dr. Fatih Yerdemir (Gazi Üniversitesi)

Urduca, Doç. Dr. Davut Şahbaz (Ankara Üniversitesi)

Yönetim yeri (Address)

Şehit Savaş Bıyıklı Sk. No: 27

II. Kalaba-Keçiören-Ankara

İletişim Bilgileri

(Correspondence Address)

Telefon: 0(535) 4533070

0(543) 7702366

akademiknusha@gmail.com

Makale göndermek için dergipark sistemini kullanınız.

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

Baskı (Press)

Bizim Büro Ltd. Şti. Ankara

Nüsha (Şarkiyat Araştırmaları Dergisi) TÜBİTAK ULAKBİM Sosyal ve Beşerî Bilimler Veri Tabanı (SBVT); MLA International Bibliography; EBSCO (Central&Eastern European Academic Source CEEAS) ve SOBİAD tarafından taranmaktadır.

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

e-ISSN: 2791-7177

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

Hakem Kurulu (Arbitration Board)

Prof. Dr. Ali Temizel (Selçuk Üniversitesi)

Prof. Dr. Veyis Değirmençay (Atatürk Üniversitesi)

Doç. Dr. Abdussamed Yeşildağ (Kırıkkale Üniversitesi)

Doç. Dr. İsmail Söylemez (İnönü Üniversitesi)

Doç. Dr. Muhammed Tunagür (Muş Alparslan Üniversitesi)

Doç. Dr. Musa Balcı (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Doç. Dr. Senem Ceylan (Dokuz Eylül Üniversitesi)

Doç. Dr. Yasin Murat Demir (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Ercan Baran (Bingöl Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Gökhan Gökmen (İstanbul Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Güneş Muhip Özyurt (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Milad Salmani (Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Mawas (Kırıkkale Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Özlem Züleyha Kuran (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Parisa Sahafiasl (Erciyes Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Serpil Koç (Mardin Artuklu Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Serpil Yıldırım (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)

Öğr. Gör. Dr. Amer Baradei (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)

Dr. Ahmet Özmen (Kırıkkale Üniversitesi)

Dr. Hazem Kajouj (Selçuk Üniversitesi)

NÜSHA (ŞARKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ) YAYIN İLKELERİ

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

Yazıların değerlendirilmesi

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

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

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

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

Yayın dili

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

Yazım kuralları ve sayfa düzeni

- Makalenin ilk sayfasında yazarın ad, soyad, unvan, kurum, e-posta ve Orcid No bilgileri olmalıdır.

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

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

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

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

- Kitap eleştirisi dışındaki yazıların başında en az 200 kelimedden oluşan Türkçe ve İngilizce özet/abstract; 3 ila 5 kelimedden oluşan

anahtar kelime/keywords yer almalıdır. Makalenin Türkçe ve İngilizce başlıklarına yer verilmelidir. Yayın dili Arapça veya Farsça olan makalelerde Türkçe ve İngilizce özet istenmektedir.

- Yazarların Structured Abstract başlığıyla en az 700 kelimedenden oluşan, İngilizce özetten sonra gelen yapılandırılmış bir İngilizce özet eklemeleri gerekmektedir. Yapılandırılmış özetin, çalışmanın giriş kısmı dışındaki bulguları ve sonucunda varılan tespitleri içermesi gerekmektedir. Yapılandırılmış özet makalelerin yurtdışında da atıf almasını kolaylaştıracaktır.

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

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

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

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

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

Kaynak gösterme

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

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

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

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

- Metin içinde atıf yapılmayan kaynaklar kaynakçada gösterilmemelidir.

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

- Arapça, Farsça ve Urduca gibi Latin alfabesi dışındaki dillerde yazılmış makalelerde, mutlaka Latin harfleri ile yazılmış başlık, öz, anahtar kelimelere yer verilmeli; kaynakçada kullanılan kaynaklar transkripsiyon/çeviri yazı ile verilmelidir.

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

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

- Babacan, İ. (2015). “Tarzî-i Efşâr’ın Türkçe şiirleriyle Farsçada oluşturduğu folklorik bir üslup” *Bilig*. (Yaz, 74, s. 21-44) Ankara.
- Coşguner, F. (2002). *Menûçihri-yi Dâmgânî, divanının tahlili ve tercümesi*. (Yayımlanmamış doktora tezi) Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Dostoyevski, F. M. (2015). *Yeraltından notlar*. (N. Y. Taluy, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Irâkî, F. (1386/2007). *Külliyât-ı Fahreddîn-i Irâkî*. (tsh. Doktor Nesrîn Muhteşem) Tahran: İntişârât-i Zevvâr.
- Kırlangıç, H. (2014). *Meşrutiyetten Cumhuriyete İran şiiri*. Ankara: Hece Yayınları.
- , (2010). *Ahmed Şamlû ve şiiri, yalnız yürüyen adamın şarkısı*. İstanbul: Ağaç Yayınları.
- Murtaza, K. (1384/2005). Şamlû ve câ-yi şi’reş. *Vijenâme*. (Sonbahar/Kış, I, s. 71-76)
<https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/291218/> adresinden erişilmiştir. (Erişim tarihi: 26.04.2018).
- Şahinoğlu, M. N. (1991). “Attâr, Ferîdüddîn”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (IV, s. 95-98) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Detaylı bilgi için https://www.tk.org.tr/APA/apa_2.pdf adresine başvurabilirsiniz.
- İletişim: akademiknusha@gmail.com

NÜSHA (JOURNAL of ORIENTAL STUDIES) PUBLICATION POLICY

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

Evaluation of articles

- The first page of the article should contain the author's name, surname, title, institution, e-mail and Orcid No.
- If the manuscripts submitted to Nüsha Oriental Studies Journal are subjected to preliminary evaluation in terms of compliance with the principles of the journal, they are sent to two referees from the same field for scientific review. In this process, the identity of the referees and the author is kept confidential.
- If one of the referee reports for publication is positive and the other is negative, the work is sent to a third referee.

- The articles that are decided to be published are published in the printed and online form after the page arrangement.
- All responsibility for the content of the manuscripts published in Nüsha Journal of Oriental Studies belongs to the authors.

Publishing language

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

Spelling rules and page layout

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

Reference

- Nüşha Journal of Oriental Studies accepts APA 6.0 or Endnotes citation.
- In-text references should be presented as author surname, year of the work and page number. Ex. (Sahinoglu, 1991, p. 97).
- If there is a compiler, translator, author, proofreader or editor of a work, it should be surely shown in the bibliography.
- In electronic sources, the author, the title of the work and the publication date should be used. Access date must be given in the bibliography within the last six months.
- References that are not cited in the text should not be shown in the bibliography.
- Bibliography should be arranged alphabetically according to the surnames of the authors at the end of the article. In more than one work of the same author, the author's name is indicated with a straight line after the first source.
- Articles written in languages other than the Latin alphabet such as Arabic, Persian and Urdu must include the title, abstract and keywords written in Latin letters; The sources used in the bibliography should be given in transcription/translation.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

For detailed information, please refer to

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

Contact: akademknusha@gmail.com

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

SADIK HİDAYET’İN *AYLAK KÖPEK* VE *BİR EŞEĞİN ÖLÜM VAKTİ HAL DİLİYLE SÖYLEDİKLERİ* ÖYKÜLERİNİN DUYGUSAL YÖN ANALİZİ BAĞLAMINDA OKUNMASI*

Soner İşimtekin**
Mustafa Kaya***

Öz

Bu araştırmanın temel amacı Sadık Hidayet’in *Aylak Köpek* (سگ ولگرد) ve *Bir Eşegin Ölüm Vakti Hal Diliyle Söyledikleri* (شرح حال يك الاغ هنگام مرگ) öykülerini duygusal yön analizi ile incelemektir. Nitel araştırma desenlerinden doküman incelemesinin uygulandığı araştırmanın çalışma materyali, 2000 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından basılan *Aylak Köpek* adlı kitaptaki “Aylak Köpek” öyküsü ile aynı yayınevi tarafından 2005 yılında basılan *Hidâyetnâme* adlı eserde yer alan “Bir Eşegin Ölüm Vakti Hal Diliyle Söyledikleri” öyküsünden oluşmaktadır. Araştırma verilerinin analizinde içerik analizi çeşitlerinden duygusal yön analizi kullanılmıştır. İncelenen öykülerdeki cümlelerin iletği mesajların pozitif, negatif, belirsiz ve karışık yönleri tespit edilmiştir. Pozitif ifade 1, karışık 3, negatif 5, belirsiz ifadeler de 7 rakamı ile simgelenmiştir. Öykülerde yer alan cümleler bu yönleriyle tespit edilip değerlendirilmiştir. Araştırma sonucunda *Aylak Köpek* öyküsündeki cümlelerin %44’ü pozitif, %40’ı negatif, %9’u belirsiz, %7’si karışık içerikli cümlelerden oluşmaktadır. *Bir Eşegin Ölüm Vakti Hal Diliyle Söyledikleri* öyküsünde ise cümlelerin %36’sının pozitif, %59’unun negatif, %3’ünün belirsiz, %2’sinin karışık içerikli cümlelerden oluştuğu tespit edilmiştir. Her iki öyküde de cümleler ve cümlelerin genel eğilimi incelendiğinde yazarın negatif mesaj verme eğiliminde olduğu bulgulanmıştır. Yazarın incelenen öykülerde sevgiye muhtaç, kalabalıklar içinde yalnız kalan, yaşadığı çaresizlik içinde ne yapacağını bilemeyen bir görüntü çizdiğini söylemek mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Sadık Hidayet, Öykü, Fabl, Duygusal Yön Analizi, Çağdaş İran Edebiyatı.

* Araştırma makalesi/Research article; Doi: 10.32330/nusha.1239304

** Doç. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: sonerisimtekin@yyu.edu.tr Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1073-5129>

*** Doç. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölümü, e-posta: m.kaya@yyu.edu.tr Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4755-4994>

Makale Gönderim Tarihi: 19.01.2023

Makale Kabul Tarihi : 13.04.2023

Reading *The Stray Dog And Silent Language of A Donkey At The Time of Death* By Sadegh Hedayat in The Context of Emotional Direction Analysis

Abstract

The main purpose of this research is to analyze *Sadegh Hedayat's* stories titled *The Stray Dog* (سگ ولگرد) and *Silent Language of a Donkey at the Time of Death* (هنگام مرگ شرح حال يك الاغ) with emotional direction analysis. For this purpose, document analysis which is one of the qualitative research designs was used. The material of this research consists of the story named "Aylak Köpek" in the book of *Aylak Köpek* published by Yapı Kredi Publications in 2000 and the story "Bir Eşegin Ölüm Vakti Hal Diliyle Söyledikleri" in the book of *Hidayetnâme* which published by the same publisher in 2005. Emotional direction analysis, one of the content analysis types, was used in the analysis of the data. The positive, negative, mixed and ambiguous aspects of the messages conveyed by the sentences in the analyzed stories were determined. A positive statement is symbolized by the number 1, the mixed statement is symbolized by the number 3, the negative statement is symbolized by the number 5 and the ambiguous statement is symbolized by the number 7. The sentences in the stories were determined and evaluated with these aspects. As a result of the research, 44% of the sentences in the story of *The Stray Dog* are positive, 40% are negative, 9% are ambiguous, and 7% are mixed sentences. In the story of *Silent Language of a Donkey at the Time of Death* was determined that 36% of the sentences were positive, 59% were negative, 3% were ambiguous, and 2% were mixed sentences. When the sentences and the general tendency of the sentences were examined in both stories, it was found that the author tended to give a negative message. It is possible to state that the author draws a profile that is in need of love, left alone in crowds, and does not know what to do in a state of desperation.

Keywords: *Sadegh Hedayat*, Story, Fable, Emotional Direction Analysis, Contemporary Iranian Literature.

Structured Abstract

When the literature is examined, it is seen that *Sadegh Hedayat's* story "Laleh" is analyzed in terms of semiotics (Gökhan, 2011); the narrative techniques in *Sadegh Hedayat's* "Üç Damla Kan (Se Katre Hûn) and Ferit Edgü's Üç Düş/Üş" stories are compared in the subject and the elements used for the construction (Polat, 2015); the features of the space design in the "Buf-e Kûr" novel written by *Sadegh Hedayat* are revealed (Mahdizadeh, 2016); the translation of *Sadegh Hedayat's* story "Ferda" and the interior monologue technique in his story are analyzed (Çekici, 2017); Tezer Özlü and *Sadegh Hedayat's* works are examined comparatively (Yüzücü, 2017); *Sadegh Hedayat's* "Taleb-e Amorzesh" is briefly evaluated in terms of his translation

and sociology of literature (Aytekin, 2018); the problem of existence, the rebellion of the incompatible, alienation, suicide and various studies have been conducted on the detection of trajectories such as death in *Sadegh Hedayat's* works (Dereli, 2019), The influence of the Russian writer Anton Pavlovich Chekhov on the style of Sadik Hidayet was examined and in this direction, Chekhov's story "Kashtanka" and Hedayet's story called "The Stray Dog" were compared (Kalender, 2016). However, it has been observed that no study has been written that evaluates *Sadegh Hedayat's* stories, which he wrote in fable form, according to emotional direction analysis, one of the content analysis types.

In accordance with this purpose, the problem sentence of the study was arranged as "what is the emotional state of *Sadegh Hedayat's* stories called *The Stray Dog* and *Slient Laguage of a Donkey at the Time of Death* according to the emotional direction analysis", and an answer to this main problem was sought. In order to better understand the stories, it has been analyzed whether the author's self-narrative is consistent within itself in the cohesion and coherence structure of the text, by making use of the elements of textlinguistic analysis and has been tried to determine how compatible it is with my emotional side inferences.

In this research, the analysis of the works was carried out according to the emotional direction analysis, which is one of the content analysis types. According to Tavşancıl and Ezel (2001: 105), the processes performed to obtain information about the direction, attitude or tendency of the verbal or written document divided into various categories at the beginning of the analysis are called emotional direction analysis. The emotional states conveyed by the sentences in the stories examined within the scope of the study were classified in terms of their positive, negative, ambiguous and mixed aspects. In this context, the sentences in *Sadegh Hedayat's The Stray Dog* story consist of 44% positive, 40% negative, 9% ambiguous and 7% mixed sentences and the sentences in the story of *Slient Laguage of a Donkey at the Time of Death* consist of 36% positive, 59% negative, 3% ambiguous and 2% are mixed sentences. In both stories, when the sentences and the general tendency of the sentences are examined, it is possible to say that stories tend to give a negative message. In both stories, it can be seen that the author draws a profile that is in need of love, left alone in crowds, and does not know what to do in desperation, and his perspective on life and his depressive mood are reflected in the characters in his works.

As the relevant literature is examined, it is also seen that the results of many studies coincide with the results of this research. Çekici (2017) states that Hidayet interferes with the emotions of the hero in the work from time to time and conveys his own feelings to the reader through the hero. When Dereli

(2019) examined *Hedayat*'s works as a result of his research; He determined that the questions to be answered, such as alienation, loneliness, meaning of life, suicide and death, can overlap with the *Myth of Sisyphus*.

When we look at the life story of *Sadegh Hedayat*, it is possible to see this depressive mood reflected in his style as well. Born in an aristocratic family and well educated; However, *Sadegh Hedayat*, who was known to have suffered from severe psychological disorders since his youth and attempted suicide for the first time in 1928, at the age of twenty-three. As a result of his depression on April 9, 1951 in Paris he had ended his life with his own hands in his second suicide attempt. *Hedayat* who went to France among the students who were sent to Europe to receive education in 1926, did not take his education seriously and turned to storytelling and had an unhappy love affair in Paris that would deeply affect his life and later works. Afterwards, the author, who became completely introverted, "praising death as a phenomenon [a means of escape] that saves man from the distress of existence" has become the most important theme of his stories. As mentioned, *Hedayat*, who came face to face with death in 1928 but failed in his first attempt, forced the characters in his works to experience this experience and even made them commit suicide (Âbidîni, 2022: 65,66). When evaluated in this direction, it can be deduced that the style used by the author in his stories actually depends on the negative experiences he has been exposed to in his life.

4

It is also possible to make an inference about why *Sadegh Hedayat* wrote the message he wanted to give in fable form. In this regard, it is thought that the author's preference for the type of fable is conscious. Because when we look at the definition of this type; It is seen that there are stories in which the heroes are chosen from animals and the aim is to teach more. Yıldırım (2009: 303) gives the following statements in his research on fable that In slave-owning and feudal societies where the dominant classes were oppressive, the lower class's having no rights and inability to express their ideas, feelings and rebellions led to the formation of fable literature. In the fable, the oppressed people implicitly criticized injustice. In the process, fables began to be used for religious, political and social criticism, and many writers expressed the failing aspects of the period in this way. It can be said that the fable was a written tool used by opposing classes to show each other's weak points. ... The biggest difference between animal fables and animal tales is that fables have a specific purpose, that is, a teaching and criticism targeted in its narrative.

Based on this explanation, *Sadegh Hedayat* criticizes the society he grew up in, social insensitivity, through the visible definition of the genre, with his two stories in this genre; implicitly, it is thought that he leaves the reader to infer the lovelessness he has been exposed to since the early period of his life, the loneliness, he feels and the indifference of other people, the loneliness; alienation he is left with when he goes beyond the roles that the society has

determined for him or the roles made him imposes to him and that he is punished when he wants to act according to way he is. In both stories that the author wrote as a fictional text, the theme intended to be told was written in an indirect way, unlike the useable texts, and it was aimed for the reader to make inferences about the outcome of the stories.

While the cohesion and coherence appearances in the stories are also examined, it is seen that the same, synonymous and similar words, partial reiteration are contributing factors to lexical cohesion; anaphoras, subject ellipses, correlation elements, parallel structure provided by verb repetitions and functional sentence usages have been identified as contributing factors to grammatical cohesion. The author, who constructs his two stories consisting of simple, fluent and short sentences with titles compatible with the content of the texts within the framework of motifs such as death, pain and torture uses rhetorical arts such as simile, metaphor, trope, diagnosis, tale to strengthen the semantic context and macro structure of the text. It can be also clearly seen that he has supported the coherence in his text by using the theory of intertextuality intensively in his story called *Slient Language of a Donkey at the Time of Death*. In addition, the subject, function, language used in the stories; and the similarity in the last sentence of the two case stories, in which the first story was written in 3rd person and the second story was written in 1st person narrative point of view shows that the author's style is parallel while the emotional tone of the text analyzed in the context of emotional analysis of the author's style and purpose; *and it can be said that it is in a compatible correlation with the function of the text.*

Giriş

Toplum içinde yaşayan her ferdin yetiştiği, kültürel ve milli değerlerinden beslendiği kaynaklar vardır. Bu kaynaklardan beslenen bireyler kendi bilinç algılarına göre gözlemlerini ve izlenimlerini şekillendirirler. Toplumdaki bu temel dinamiklerden ve kendi bilişsel süreçlerinden beslenen yazarlar da tıpkı diğer fertler gibi gözlemlerini ve yaşamları sonucunda edindikleri izlenimlerini ve düşüncelerini bir kurguyu esas alarak, edebî bir dille, metinler aracılığıyla paylaşırlar. Latince ‘dokuma’ anlamına gelen (Akbayır, 2003: 84) metin sözcüğünü Devellioğlu (1996: 633) “bir yazıyı şekil ve noktalama hususiyetleri ile birlikte meydana getiren kelimeler topluluğu” şeklinde tanımlarken, TDK Sözlük’te de (1988:1548) “bir yazıyı biçim, anlatım ve noktalama özellikleriyle oluşturan sözcükler bütünü” olarak ifade edilmektedir. Erkul (2004: 80) ise metni “zengin anlamlı bir dil birliği; anlam bütünlüğü oluşturan metin parçacıklarının toplamı, cümlelerden oluşmayıp onlarla şifrelendirilen, yoğun, karmaşık bir anlam ünitesi; yazar tarafından bilinçlice yapılan bir dil düzenlemesi” şeklinde ifade ederek çok yönlü ve çok boyutlu bir şekilde tanımlamaktadır. Ancak burada metinden kastedilen, hangi yazınsal tür olursa olsun metinselliğin ölçütleri çerçevesinde kaleme alınan, yüzey yapı ve derin yapı görünümü bağlaşıklık tümceler ile oluşturulmuş; anlamsal ve mantıksal bir kurguyla desteklenen; tutarlı, dilsel bir yapı olduğudur. Her insanın parmak izinin bir diğerinden farklılık göstermesi gibi her metni de özel ve farklı kılan bazı öğeler vardır. Bu doğrultuda, edebî ve özgün değere sahip metinlerde birtakım unsurların çok katmanlı olarak bir araya getirilmesi ve sıralanması durumu söz konusudur.

Anılan kriterleri haiz bir metin üretilirken bazı unsurların öncelikli olduğu düşünülmektedir. Birincisi, metnin hammaddesi durumundaki konusu; türü ve yazılış ereği farklı olsa da her yazı bir konu üzerine kurulur. Konusu olmayan bir yazı düşünülemez (Özdemir, 2007: 18-19). Konunun özgünlük değerini daha önce işlenmiş olup olmaması değil, hâlihazırda nasıl işlendiği belirleyecektir. Zira dış dünyada var olan konu herkese aitken konunun metindeki icrası, diğer bir deyişle metnin içeriği artık bizatihi yazara ait olacaktır.

İkincisi, yazarı yazmaya sevk eden temel etken yani metnin iletisi. Yazarın okuyucuya gizli önerme şeklinde sunduğu mesajdır. Verilmek istenen iletiden hareketle okuru bir amaç doğrultusunda harekete geçiren ve temel ereği, bir konuda bilgi vermek, çözüm önermek, bir tezi kanıtlamak, bir olguya eleştiri getirmek ya da okuyucuda bir düşünce, davranış değişikliği ve duygudaşlık oluşturmak veya okuyucuyu eğlendirmek, uygulandırmak olan işlev ise öncelikli diğer bir unsurdur. (Torusdağ, *İşimtekin*, 2016: 172) Son olarak, bu unsurların nasıl ifade edildiği yani metin üreticinin biçemi, kendine has söylemi. Aynı şeyi farklı yollardan söylemek olarak da tanımlanabilen biçem,

dilin eğretilme gücünü, anlatım dağarcığını yazarın tercihi ve becerisi doğrultusunda metne dökmesidir (Tekin, 1991: 178).

Sadık Hidayet'in, fabl (öykünce) biçiminde kaleme aldığı ve anılan unsurların birbirini desteklediği düşünülen *Aylak Köpek* ve *Bir Eşeğin Ölüm Vakti Hal Diliyle Söyledikleri* adlı öykülerinin duygusal yön analizi bağlamında okumasının yapıldığı çalışmanın amacı, bu çözümleme modeli doğrultusunda yazarın biçimini de tespit ederek metnin içeriği ile işlevi arasındaki bağlantısının ne denli uyumlu olduğunu, okurun bu bağlantısını ne denli algıladığını ortaya koymaktır. İncelemede olumlu veya olumsuz duyguların okur üzerindeki etkisi ve öykülerde yazarın anlamsal biçim özelliklerinin tespit edilmesi ön plandadır. Okumada, yazar tarafından kaleme alınmış iki öyküde, yazarın kurduğu tümceler sözdizimsel yapının ötesinde, sahip olduğu duygu değerleri özelinde dikkate alınarak 'pozitif, negatif, belirsiz ve karışık ayrımıyla' incelenmeye gayret edilmiş, öykülerin daha iyi anlaşılması adına metindilbilimsel çözümleme unsurlarından da faydalanılarak metnin küçük ve büyük ölçekli yapısında yazarın özanlatısının kendi içerisinde tutarlı olup olmadığı ve duygusal yön çıkarımlarıyla ne ölçüde paralellik gösterdiği tespit edilmeye çalışılmıştır.

Problem Durumu

Alanyazın incelendiğinde, Sadık Hidayet'in "Lale" adlı öyküsünün gösterge bilim açısından irdelenmesi (Gökhan, 2011), "Sâdik Hidâyet'in Üç Damla Kan ve Ferit Edgü'nün Üç Düş/Üş" öykülerindeki anlatım tekniklerinin, konunun ve konunun inşası için kullanılan unsurların mukayese edilmesi (Polat, 2015), Sadık Hidayet'in yazdığı *Kör Baykuş* romanında mekân tasarımının özelliklerinin ortaya çıkarılması (Mahdizadeh, 2016), Sadık Hidayet'in "Ferda" adlı öykü tercümesi ve öyküsündeki iç monolog tekniğinin tahlil edilmesi (Çekici, 2017), Tezer Özlü ve Sadık Hidayet'e ait eserlerin karşılaştırılması (Yüzücü, 2017), Sadık Hidayet'in "Af Dileme/Tövbe" hikâyesinin tercümesi ve edebiyat sosyolojisi açısından değerlendirilmesi (Aytekin, 2018), Sadık Hidayet'in eserlerinde varoluş sorunu, uyumsuzun başkaldırısı, yabancılaşma, intihar ve ölüm gibi izleklerin tespit edilmesi (Dereli, 2019), Rus yazar Anton Pavloviç Çehov'un Sadık Hidayet'in biçimi üzerindeki etkisinin incelenmesi ve bu doğrultuda Çehov'un "Kaştanka" öyküsü ile Hidayet'in "Aylak Köpek" öyküsünün kıyaslanması (Kalender, 2016) ile ilgili çeşitli çalışmaların yapıldığı ancak Sadık Hidayet'in fabl biçiminde yazdığı söz konusu öykülerini, içerik analiz çeşitlerinden duygusal yön analizine göre değerlendiren herhangi bir çalışmanın kaleme alınmadığı görülmüştür. Alanyazında içerik analiz çeşitlerinden duygusal yön analiziyle ilgili farklı alanlarda çeşitli çalışmaların yapıldığı da tespit edilmiştir (Çırak, Şahin, Özberk ve Eriş, 2014; Kaya, 2020; Çiftçi, Kaya, 2020; Erol, 2021; Günaydın, 2021).

Bu çalışmada, Sadık Hidayet'in *Aylak Köpek ile Bir Eşeğin Ölüm Vakti Hal Diliyle Söyledikleri* öykülerini duygusal yön analizine göre değerlendirmek ve ayrıca Sadık Hidayet'in duygu durumunu tespit etmek amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, çalışmanın problem cümlesi "*Sadık Hidayet'in Aylak Köpek ile Bir Eşeğin Ölüm Vakti Hal Diliyle Söyledikleri öykülerinin duygusal yön analizine göre içerdiği duygu durumu nedir?*" şeklinde düzenlenmiş ve bu ana probleme cevap aranmıştır. Bu bağlamda okur için yararlı olması amacıyla, çalışmanın 'veri toplama ve analiz' kısmında, duygusal yön analizi kuramına ve edebî eser çözümlenmelerinde nasıl uygulandığına dair rafine bir bilgi verilmiştir.

Yöntem

Araştırmanın Deseni

Sadık Hidayet'in fabl/öykünce olarak kaleme aldığı *Aylak Köpek ile Bir Eşeğin Ölüm Vakti Hal Diliyle Söyledikleri* öykülerinin duygusal yön analizine göre değerlendirilmesi amacıyla yapılan bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi kullanılmıştır. Özden ve Durdu'ya (2016: 109) göre dokümanlar yazılı, görsel ve fiziksel her türlü envanteri ve bu envanterlerin analiz edilmesini kapsar. Bu tür araştırmalar araştırmacıya zaman, ekonomiklik ve tasarruf açısından çeşitli kolaylıklar sağlar (Yıldırım, Şimşek, 2016).

Çalışma Materyali

Araştırmanın çalışma materyali Mehmet Kanar tarafından çevrilen, 2000 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından basılan *Aylak Köpek* kitabındaki "Aylak Köpek" öyküsü ile yine aynı yazar tarafından çevrilen ve aynı yayınevi tarafından 2005 yılında basılan *Hidâyetnâme* adlı eserdeki "Bir Eşeğin Ölüm Vakti Hal Diliyle Söyledikleri" öyküsünden oluşmaktadır.

Veri Toplanması ve Analizi

Bu çalışmada eserlerin analizi içerik analiz çeşitlerinden duygusal yön analizine göre yapılmıştır. Tavşancıl ve Ezel'e (2001: 105) göre analizin başında çeşitli kategorilere ayrılan sözel veya yazılı dokümanın yönü, tutumu ya da eğilimi hakkında bilgi edinmek üzere yapılan işlemlere duygusal yön analizi denir.

Çalışma kapsamında incelenen öykülerdeki cümlelerin iletmediği duygu durumları pozitif, negatif, belirsiz ve karışık yönleri açısından tasnif edilmiştir. Ezel ve Tavşanlı'ya (2001) göre kolay bir şekilde yapılabilmesi, kesinlik ve nicel işlemlerin yapılmasını sağlamak amacıyla bu yönler farklı rakamlarla gösterilmiştir. Pozitif ifade 1, karışık ifade 3, negatif ifade 5, belirsiz ifade ise 7 rakamı ile belirtilmiştir. Cümlelerdeki duygu durumlarını bu nicel ifadelerle belirtmek, gerek analizciler gerekse onları kontrol edenler için olması gereken

bir standartlaşmayı sağlamakta, böylece güvenilirlik de önemli ölçüde yükseltilmiş olmaktadır. Söz konusu öykülerdeki bütün cümleler bu ölçütlere göre incelendikten sonra frekans ve yüzdeleri bulunmuş ve içerdiği mesajlara göre ‘birim olarak bütün cümle’ ve ‘birim olarak tek cümle’ şeklinde sınıflandırılmıştır. Paragrafın tamamında yer alan cümlelerin toplu olarak ifade ettiği duygu durumu ‘birim olarak bütün cümle’ şeklinde sınıflandırılırken paragrafta yer alan cümlelerin bir bir ifade ettiği duygu durumu ‘birim olarak cümle’ şeklinde sınıflandırılmıştır. Paragraftaki bütün cümlelerin ifade ettiği duygu durumu pozitif ise o paragraf pozitif; bütün cümlelerin ifade ettiği duygu durumu negatif ise o paragraf negatif; paragraftaki bütün cümlelerde bir müphemlik söz konusuysa o paragraf belirsiz; eğer paragrafta farklı duygu durumları varsa o paragrafın ifade ettiği duygu durumu da karışık olarak belirtilmiştir. Öykülerdeki her bir cümlenin ifade ettiği duygu durumu bu kriterlere göre tespit edildikten sonra metinlerdeki duygu durumlarının frekans ve yüzdeleri ortaya konulmuştur.

Araştırmanın materyalini oluşturan öykü metinlerindeki cümlelerin duygusal yön analizine göre tespit edilen karşılıkları üç ayrı uzmana (kodlayıcıya) gönderilmiş ve cümlelerin karşıladıkları anlamlar onlara da buldurulmuştur. Uzmanlardan gelen kodların *güvenilirliğinin* test edilmesi için Miles ve Huberman (2016) tarafından önerilen aşağıdaki formül kullanılmıştır:

$$\text{Güvenirlik} = \frac{\text{uzlaşma sayısı}}{\text{uzlaşma} + \text{uzlaşmama sayısı}}$$

Yukarıdaki formül aracılığıyla araştırmacılar (kodlayıcılar) arasındaki uygunluk test edilmiş ve elde edilen eşitlik oranının %70’ten daha yüksek bir sonuç vermesi beklenmiştir. Bu çalışmada *Aylak Köpek* öyküsünün güvenilirlik oranı 0.86, *Bir Eşeğin Ölüm Vakti Hal Diliyle Söyledikleri* öyküsünün güvenilirlik oranı ise 0.82 olarak bulunmuştur.

Öykülerdeki metinlerin güvenilirlik eşitlikleri aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

Tablo 1. Öykülere Ait Güvenirlik Puanları

Sıra	Öykünün Adı	Güvenirlik
1	Aylak Köpek	$178 / 178 + 27 = 0.86$
2	Bir Eşeğin Ölüm Vakti Hal Diliyle Söyledikleri	$48 / 48 + 10 = 0.82$

Bulgular

Bu bölümde *Aylak Köpek* ile *Bir Eşeğin Ölüm Vakti Hal Diliyle Söyledikleri* öykülerindeki cümlelerin duygusal yön analizi bağlamındaki niteliğiyle ilgili bulgulara yer verilmiştir.

Aylak Köpek Öyküsüne Ait Bulgular Tablo 2’de gösterilmiştir:

Tablo-II: *Aylak Köpek* öyküsünün duygusal yön analizi

Aylak Köpek	Duygusal Yön Analiz Gruplamaları	
	Bütün cümleler bazında değerlendirme	Cümle şeklinde değerlendirme
“Verâmin meydanını açlık gideren ve günlük yaşantının basit gereksinimlerini karşılayan birkaç ekmek fırını, kasap, attar, iki kahvehane ve bir berber oluşturuyordu.	3	1
Meydan ve kavurucu güneş altında yarı çıplak, yarık yanık dolaşan insanlar gurup vaktinin ilk esintilerini ve gecenin bastırmasını bekliyorlardı.		1
Ne insanlarda, ağaçlarda ve hayvanlarda bir hareket vardı, ne dükkânlarda iş.		5
Sıcak hava başlara ağırlık veriyor, gelip geçen otomobillerin kaldırdığı toz, masmavi gökyüzündeki hafif toz bulutunu sürekli yoğunlaştırıyordu.		5
Meydanın bir tarafındaki yaşlı çınarın gövdesi oyulmuş ama ağaç yine de inatla eğri büğrü dallarını her bir tarafa uzatmıştı.		1
Tozlu yapraklarının gölgelediği yere genişçe büyük bir seki yapmışlardı.	3	1
İki çocuk burada bağıra çağıra sütlaç ve kabak çekirdeği satıyordu.		1

Kahvenin önündeki arktan boz bulanık bir su akıyordu, tabii buna akma denilirse.		5
Dikkat çeken tek yapı, konik başlı, yarısına kadar şahrem şahrem yarık içindeki silindirik duvarıyla ünlü Verâmin burcuuydu.	3	1
Dökülmüş tuğlaların oluşturduğu oyukları yuva edinmiş serçeler bile aşırı sıcaktan seslerini kesmiş uyukluyorlardı.		5
Arada bir sessizliği bozan tek şey bir köpeğin iniltisiydi.		5
Kirli sarımsak sarısı burunlu ve ayaklarına kadar siyah benekli İskoç cinsi bir köpekti bu.		1
Bataklıkta koşmuş da üstünde çamur lekeleri kalmıştı sanki.		5
Kıvrık kulakları, kıvrık kıvrık kirli tüyleri, parlak bir kuyruğu vardı.		1
Kıllı suratında insaninkilere benzer cin gibi iki göz ışıltıyordu.		1
Gözlerinin derinliklerinde insana özgü bir ruha sahip olduğu seziliyor, geceleri hayatın tüm canlılığını üstünde hissettiğinde gözlerinde engin bir şeyler dalgalanıyordu.		1
Anlaşılması imkânsız bir mesaj vardı bunlarda. Ne aydınlıktı bu ne bir renk.	3	3
İnanılamayacak, bambaşka bir şey. Hani yaralı ceylanların gözünde görülen şeylerden. Onun gözleriyle insaninkiler arasında benzerlikten çok, bir tür eşitlik görülüyordu adeta.	3	5
Acı, ıstırap ve beklenti dolu iki siyah göz.		5

Bunlar sadece aylak bir köpeğin suratında görülebilir. Onun yakarış dolu dertli bakışlarını ne gören oluyordu ne de anlayan.	5
Fırıncının çırağı dükkânın önünde onu dövüyor, kasabınki taş atıyordu.	5
Bir otomobilin gölgesine sığınacak olsa şoförün kabarıklı ayakkabısıyla attığı tekmelelere maruz kalıyordu.	5
Herkes onu hırpalamaktan yorulunca, sütlaç satan çocuk ona işkence etmekten ayrı bir haz duyuyordu.	5
Her iniltisi beline isabet eden bir taş demekti ve hayvan inledikçe çocuğun kahkahası yükseliyor ve çocuk "Seni imansız!" diyordu.	5
Herkes çocukla el birliği etmişti sanki.	5
Sinsi sinsi çocuğu fitilliyor sonra kahkah gülüşmeye başlıyorlardı.	5
Allah rızası için dövüyorlardı.	5
Mezhebin lanetlediği, yedi canlı, pis bir köpeğe eziyet etmek çok doğal geliyordu onlara.	5
Sütlaç satan çocuk o kadar üstüne gitti ki hayvancağız sonunda burca giden sokağa doğru kaçtı; daha doğrusu aç biilaç kendini zorla sürükledi ve bir suyoluna sığındı.	5
Başını ellerinin üstüne koyup dilini çıkardı, yarı uykulu yarı uyanık bir halde karşısında dalgalanan ekin tarlasını izlemeye koyuldu.	5
Vücudu yorgundu, sınırları sızlıyordu.	5

Suyolunun nemli havasında tüm vücudunu bir rahatlık kapladı.	3	1
Yarı canlı sebzelerin, nemli, eski bir ayakkabı tekinin, ölü veya diri nesnelere çeşit çeşit kokuları karmakarışık ve uzakta kalmış anılarını canlandırdı burnunda.		1
Tarlaya her dikkatli bakışında içgüdüsel bir istek baskın çıkarak anılarını ta başından canlandırıyor.		1
Ama bu kez öylesine güçlüydü ki bu duygu, sanki bir ses onu harekete, oynayıp zıplamaya çağırıyordu kulağının dibinde.		1
Yeşilliklerde koşup zıplamak için karşı konulmaz bir istekte bu duygu.		1
Genetik bir duyguydu bu. Çünkü tüm ataları İskoçya'da çayırliklarda özgürce yetiştirilmişlerdi.		1
Ama o kadar halsizdi ki bedeni kımıldamasına bile izin vermiyordu.		5
Baygınlık ve güçsüzlükle karışık acı bir duyguya kapıldı.	3	5
Unutulan, yitip giden bir avuç duygu heyecana dönüştü.		1
Eskiden türlü türlü görevleri ve gereksinimleri vardı.		1
Sahibinin evinden yabancı birini ya da yabancı bir köpeği kovmak için sahibinin sesine koşmalıydı; sahibinin çocuğuyla oynamalıydı; görüp tanıdığı kişilere nasıl, yabancılar nasıl davranacağını bilmeliydi; zamanı gelince		1

<p>yemeğini yemeli, belirli zamanlarda okşanmayı beklemeliydi.</p> <p>Ama şimdi bu sorumlulukların tümü alınmıştı ondan.</p>		5
<p>Artık bütün işi gücü korku içinde titreyerek çöplüklerden yiyecek kırıntıları bulmak, gün boyu dayak yemek, inlemektir -savunacak tek şeyi olmuştu bu.</p> <p>Eskiden cüretli, korkusuz, temiz ve kanlı canlıydı.</p> <p>Ama şimdi korkak, itilip kakılan biri olmuştu.</p> <p>Bir şey duysa, yakınında bir şey kıvıldaşa tır tır titriyor, hatta kendi sesinden bile korkuyordu.</p> <p>Aslında pisliğe ve çöpe alışmıştı. Vücudu kaşınıyordu.</p> <p>Pireleri avlayacak ya da yalayacak hali kalmamıştı.</p> <p>Çöplüğün bir parçası olduğunu hissediyordu.</p> <p>İçinde bir şeyler ölmüş, sönmüştü.</p>	3	5 1 5 5 5 5 5
<p>Bu cehenneme düşeli iki kış geçmiş, şöyle doyasıya bir şey yememiş, gözü rahat bir uyku görmemişti.</p> <p>Şehveti, duyguları körelip gitmiş, bir Allah'ın kulu onu okşamamış, gözlerine bakan olmamıştı.</p> <p>Buradaki insanlar sahibine benzemesine benziyorlardı ama duyguları, huyları, davranışları yerden göğe kadar sahibininkinden farklıydı.</p>	3	5 5 5

Eskiden içli dışlı olduğu insanlar onun dünyasına daha yakındılar sanki; acılarını, hislerini anlıyor, onu daha çok himaye ediyorlardı.		1
Aldığı kokular arasında en çok başını döndüreni, oğlanın önündeki sütlaçların kokusu.		5
Tıpatıp annesinin sütüne benzeyen ve çocukluk hatıralarını anımsatan bu sıvı ansızın bir uyusukluk hissi uyandırdı.	3	1
Henüz yavruyken annesinin memesinden o sıcak, besleyici sıvıyı emerken annesi yumuşak diliyle onu yalar, temizlerdi.		1
Annesinin koynunda, erkek kardeşiyle yan yana iken aldığı keskin koku, annesinin ve sütünün ağır ve keskin kokusu burnunda canlandı.		1
Süt sarhoşu olduğu zaman vücudu ısınıp rahatlıyor, akışkan bir sıcaklık tüm damarlarına, sinirlerine yayılıyordu.		1
Mahmur mahmur annesinin memesini bırakıyor, vücudunu saran keyif verici titreyişlerle derin bir uyku geliyordu peşinden.	1	1
Gayri ihtiyari ellerini annesinin memesine bastırmaktan, zahmetsizce, koşuşturmadan süte ulaşmaktan daha büyük bir zevk olabilir miydi?		1
Kardeşinin kıllı bedeni, annesinin sesi, bütün bunlar keyif ve okşayış doluydu.		1
Eski ahşap yuvasını anımsadı, yeşil bahçede kardeşiyle oynadığı oyunları.		1
Onun kıvrık kulaklarını ısırır, yere düşer, kalkar, koşarlardı.	3	1

Sonra bir oyun arkadaşı daha bulmuştu: Sahibinin oğlu.		1
Bahçede onun peşinden koşar, havlar, giysisini ısırdı.		1
Hele hele sahibinin okşayışlarını, onun elinden yediği şekerleri hiç unutmamıştı.		1
Ama sahibinin oğlunu daha çok severdi. Çünkü hem oyun arkadaşıydı hem de asla dövmezdi.		1
Sonraları birden kaybetti annesiyle kardeşini.		5
Sahibi, oğlu, karısı ve yaşlı uşağı kalmıştı geriye. Her birinin kokusunu nasıl da ayırır, ayak seslerini ta uzaktan tanır.		1
Öğle ve akşam yemeği vakti masanın çevresinde dolandır, yiyecekleri koklardı.		1
Kimi zaman sahibinin hanımı kocasının muhalefetine karşın sevgi dolu bir lokmacık ayırırdı onun için.		1
Yaşlı uşak gelince ona seslenirdi: "Pat... Pat..." Ve yemeğini koyardı ahşap yuvasının yanındaki özel kaba.		1
Pat'ın mest olması onun bedbahtlığını hazırladı. Çünkü sahibi Pat'ın evden çıkıp dışı köpeklerin peşine takılmasına izin vermiyordu.		5
Bir sonbahar günü, sahibi, önceden tanıdığı eve sık sık gelen iki kişi ile birlikte otomobilde otururken, Pat'ı çağırdılar ve öne oturtular.		1
Pat birkaç kez sahibi ile arabada yolculuk yapmıştı ama o gün mestti, farklı bir heyecan içindeydi.	3	1

Birkaç saat gittikten sonra bu meydanda indiler. Sahibi o iki kişiyle birlikte bu burcun yanından geçti.		1
Tesadüf bu ya, bir dişi köpeğin kokusu Pat'ın kendi cinslerinde aradığı çok özel bir koku, onu deli divane etti birden.		1
Arada bir kokladı, kokladı; sonunda bir bahçenin suyolundan bahçeye daldı.		7
Gün batımına doğru sahibinin sesi yükseldi tekrar: "Pat... Pat!..."	3	1
Gerçekten onun sesi miydi yoksa kendisine mi öyle geliyordu acaba?		7
Sahibinin sesinin onun üzerinde garip bir etkisi vardı.		1
Çünkü kendisini borçlu hissettiği tüm görevlerini ve sorumluluklarını hatırlatıyordu.		1
Yine de dış dünyadaki güçlerin ötesinde bir güç onu dişi köpekle birlikte olmaya zorlamıştı.		1
Kulağının dış dünyadan gelen sesleri duymamaya başladığını, ağırlaştığını hissetmişti.	3	5
İçinde şiddetli duygular uyanmıştı. Dişi köpeğin kokusu başını döndürecek kadar keskin ve güçlüydü.		1
Tüm kasları, vücudu, duyguları kontrolünden çıkmıştı.		5
Ama çok geçmeden sopayla, kürek sapıyla kovalamaya gelip girdiği su yolundan geri çıkardılar onu.		5

Pat şaşkın, yorgun ama kuş gibi hafiflemiş, rahatlamış olarak sahibini aramaya başladı.		3
Birkaç ara sokakta onun kokusundan izler kalmıştı.		1
Her tarafı aradı, belirli aralıklarla kendisine özgü işaretler bıraktı; kasabanın dışındaki harabeye kadar gitti, tekrar geri döndü.	3	7
Sahibinin meydana döndüğünü anlamıştı; onun silik kokusu diğer kokulara karışmıştı.		5
Bırakıp gitmiş olabilir miydi acaba sahibi?		7
Istırapla karışık tatlı bir korkuya kapıldı.		3
Pat, sahibi, efendisi olmadan nasıl yaşayabilirdi? Çünkü sahibi onun için Tanrı demekti.		3
Yine onu aramaya geleceğinden emindi.		1
Korku içinde birkaç caddede koşmaya başladı.		1
Ama boşunaydı zahmeti.		5
Sonunda geceleyin yorgun argın meydana döndü.		5
Sahibinden haber yoktu.		5
Bir iki tur daha attı kasabada, sonra dişi köpeği buldu, su yoluna gitti.	3	1
Ama taşla kapatmışlardı su yolunu.		5
Bahçeye girme umuduyla yeri kazmaya başladı; hayır, imkânsızdı.		3

Umudunu yitirince oracıkta kestirmeye koyuldu.		5
Pat gece yarısı kendi iniltisiyle sıçradı uykusundan.		5
Kalkıp birkaç sokakta dolaştı, duvarları kokladı, bir süre böyle aylak aylak döndü durdu.	3	5
Sonra çok acıktığını hissetti.		7
Meydana dönünce burnuna çeşit çeşit yiyecek kokuları geldi.		7
Geceden kalma et kokuları, taze ekme ve yoğurt kokusu, hepsi birbirine karışmıştı.		5
Bir yandan da suçluluk hissediyordu. Başkalarının mülküne girmişti.		1
Sahibine benzeyen bu insanlardan dilenmeli, onu kovduracak bir rakip çıkmazsa yavaş yavaş buranın mülkiyet hakkını ele geçirmeliydi.		1
Ellerinde yiyecek olan bu varlıklardan biri belki ona bakabilirdi.		1
İhtiyatla, korkudan titreye titreye, yeni açılan ve içerden pişkin hamur kokularının geldiği fırının önüne gitti.		3
Koltuğunda ekme olan biri seslendi ona: "Gel... gel!"	3	1
Sesi ne kadar garip gelmişti kulağına!		7
Adam onun önüne bir parça sıcak ekme attı.		1
Pat kısa bir tereddütten sonra ekmeği yedi ve onun için kuyruğunu salladı.		1

<p>Adam ekmeği dükkânın tezgâhına koyup korku ve ihtiyatla Pat'ın başını okşadı.</p> <p>Sonra iki eliyle tasmaını çözdü.</p> <p>Nasıl da rahatlamıştı Pat!</p> <p>Bütün sorumluluklar, görevler omuzlarından alınmıştı sanki.</p> <p>Ama tekrar kuyruğunu sallaya sallaya dükkân sahibine yaklaşınca böğrüne kuvvetli bir tekme yedi ve inleye inleye uzaklaştı oradan.</p> <p>Dükkân sahibi gidip arkta elini yıkadı.</p> <p>Pat, dükkânın önünde asılı duran tasmaını tanıyordu hâlâ.</p>		<p>1</p> <p>1</p> <p>1</p> <p>1</p> <p>5</p> <p>1</p> <p>7</p>
<p>O günden beri bu insanlardan tekme, taş ve sopadan başka bir şey görmemişti.</p> <p>Kanlı bıçaklı düşmanlardı ve ona işkenceden zevk alıyorlardı sanki.</p>	<p>5</p>	<p>5</p> <p>5</p>
<p>Pat, kendine ait görmediği, kimsenin onun duygularını anlamadığı yeni bir dünyaya gelmişti.</p> <p>İlk birkaç günü çok zor geçti.</p> <p>Sonra yavaş yavaş alıştı.</p> <p>Üstelik köşe başında, sağda çöp dökülen bir yer bulmuştu.</p> <p>Çöp arasında kemik, yağ, deri, balık başı gibi lezzetli parçalarla tanımadığı başka başka yiyecekler buluyordu.</p>	<p>3</p> <p>3</p>	<p>3</p> <p>5</p> <p>1</p> <p>1</p> <p>1</p>

Günün geri kalan kısmını kasapla fırının önünde geçiriyordu.		1
Gözü kasabın elindeydi ama lezzetli parçalar yerine daha çok dayak yiyor ve yeni yaşantısına ayak uydurmaya çalışıyordu.		5
Eski yaşantısından tek tük silik görüntülerle bazı kokular kalmıştı.		5
Ne zaman sıkıntıya düşse bu kayıp cennette bir tür teselli ve kaçış yolu buluyor ve elinde olmadan anıları gözünde canlanıyordu.		5
Pat'a en çok işkence eden şey, kimse tarafından okşanmamaktı.		5
Sürekli itilip kakılan ve küfredilen bir çocuk gibiydi.		5
Yine de ince duyguları tümüyle sönmüş değildi.	3	1
Hele hele acı ve işkence dolu bu yeni yaşantısında öncekinden çok gereksinimi vardı okşanmaya.		3
Gözleriyle dileniyordu okşanmayı; sevgisini gösterip eliyle başını okşayana canını vermeye hazırdı.		1
O da sevgisini, bağlılığını gösterme, fedakârlık etme ihtiyacını hissediyordu kendinde.		1
Görünüşe bakılırsa kimsenin onun bağlılık gösterisinde bulunmasına ihtiyacı yoktu.		7
Kimse onu himaye etmiyor, hangi göze baksa kin ve kötülükten başka bir şey okumuyordu.		5
Bu insanların ilgisini çekmek için yaptığı her hareket onları daha da öfkeliendiriyordu sanki.		5

Pat suyolunda kestirirken birkaç defa inleyip uyandı.		5
Kâbus görüyordu galiba.	5	5
Bu sırada şiddetli bir açlık hissetti; çevreden kebab kokusu geliyordu.		5
Şiddetli açlık, halsizliğini ve diğer acılarını unutturacak derecede işkence ediyordu.		5
Zar zor kalkıp ihtiyatla meydana doğru gitti.		5
Bu sırada bir otomobil tozu dumana katarak Verâmin meydanına girdi.		1
Otomobilden bir adam indi, Pat'a doğru yürüyüp başını okşadı.		1
Bu adam onun sahibi değildi.		5
Yanılmamıştı.		1
Sahibinin kokusunu iyi tanırdı çünkü.		1
Ama nasıl oldu da onu okşayacak biri çıktı?		1
Pat kuyruğunu sallayıp tereddüt içinde adama baktı.		1
Aldanmamış mıydı acaba?	3	7
Okşanmasına neden olacak tasma da yoktu.		7
Adam geri dönüp yine başını okşadı.		1
Pat peşine düştü adamın.		1
Şaşkınlığı iyice artmıştı.		3

Çünkü o adam, iyi bildiği ve içinden güzel yiyeceklerin çıktığı odaya girmişti.	1
Duvar kenarındaki kanepeye oturdu adam.	7
Ona sıcak ekmek, yoğurt, yumurta ve başka yiyecekler getirdiler.	1
Adam ekmek parçalarını yoğurda bulayıp onun önüne atıyordu.	1
Pat yiyecekleri önce aceleyle, sonra ağır ağır yiyordu.	1
Sevimli ve âcizlik ifade eden kara gözlerini adama dikmiş kuyruk sallıyordu.	1
Uyanık mıydı yoksa düş mü görüyordu?	3
Pat, dayak yemeden doyasıya karnını doyurdu.	1
Yeni bir sahip bulmuş olması mümkün müydü?	7
Sıcağa rağmen adam kalktı, burca giden sokağa girdi, biraz bekledikten sonra dolambaçlı sokaklardan geçti.	7
Pat da kasabanın dışına kadar onu izledi.	1
Sahibinin gittiği birkaç duvarlı harabeye gitti.	7
Bu adamlar da kendi dişilerinin kokularını arıyorlardı belki.	7
Pat duvarın gölgesinde adamı bekledi.	1
Sonra başka bir yoldan meydana döndüler.	7

Adam yine onun başını okşadı, meydanda küçük bir gezintiden sonra Pat'ın tanıdığı otomobillerden birine bindi.	1	1
Pat arabaya çıkmaya cesaret edemiyordu.		1
Kenarda oturmuş ona bakıyordu.		1
Otomobil birden toz kaldırarak hareket etti.		5
Pat da arabanın peşinden koşmaya başladı hemen.	3	1
Hayır, bu defa adamı elinden kaçırmaya niyeti yoktu.		1
Dili sarkmıştı ama vücudunda hissettiği tüm acılara rağmen var kuvvetiyle koşuyordu.		3
Otomobil kasabadan uzaklaştı, kırlardan geçti.		7
Pat iki üç kez arabaya yetişse de yine geride kaldı.		5
Tüm gücünü toplamış, umutsuzca koşuyordu.		3
Ama araba ondan hızlı gidiyordu.		5
Yanılmıştı; üstelik koşarak otomobile yetişeyim derken iyice yorgun düşmüştü.		5
Baygınlık geçirecek kadar fenalaşmıştı.		5
Tüm organları kontrolünden çıkmış, en küçük bir hareket etme yetisi kalmamıştı.		5
Niçin koştuğunu, nereye gittiğini bilmiyordu.		7
Durdu; soluk soluğaydı.		5
Dili sarkmış, gözleri kararmaya başlamıştı.		5

Boynu bükük, zar zor yolun kenarına gitti; bir tarlanın yanından akan suyun başında karnını sıcak ve nemli kuma koydu.		3
Hiç aldanmadığı içgüdüleriyle artık buradan kımlıdayamayacağını hissetti.		5
Başı döndü.		5
Düşünceleri, hisleri silinmeye, birbirine karışmaya başlamıştı.		5
Karnı çok kötü ağrıyordu.		5
Gözlerinde hiç de hoş olmayan bir parlıltı vardı.		5
Kasılmalar, kıvrınmalar arasında elleri ayakları yavaş yavaş hissizleşiyor, mülayim ve keyif verici bir serinlik getiren soğuk terler döküyordu.		3
Akşama doğru Pat'ın üzerinde üç aç karga uçuyordu.		5
Uzaklardan almışlardı Pat'ın kokusunu.	3	5
İçlerinden biri ihtiyatla yanına kadar geldi, dikkatle baktı.		5
Pat'ın tamamen ölmediğinden emin olunca <i>uçtu gitti</i> .		1
Bu üç karga Pat'ın <i>iki kara gözünü</i> oymak için gelmişti.”		5

Aylak Köpek öyküsü birim olarak cümle bazında değerlendirildiğinde, ortalama olarak %44'ü (f=91) pozitif, %40'ı (f=82) negatif, %9'u (f=18) belirsiz, %7'si (f=14) karışık cümlelerden oluşmaktadır. Söz konusu öykü bütün cümleler bazında değerlendirildiğinde %8'i (f=2) pozitif, %8'i (f=2) negatif, %84'i (f=22) karışık cümlelerden oluşmaktadır. Bu veriler ışığında *Aylak Köpek* adlı öykünün olumlu ve olumsuz mesajlarının cümle bazında

değerlendirildiğinde birbirine yakın olduğu ancak bütün cümle -paragraf-bazında değerlendirildiğinde olumsuz mesajlarla olumlu mesajların eşit oranda olduğu tespit edilmiştir. Öykü, her ne kadar pozitif cümlelerde belli bir oranda da olsa negatif bir eğilim gösterdiğini söylemek mümkündür.

Bir Eşeğin Ölüm Vakti Hal Diliyle Söyledikleri Öyküsüne Ait Bulgular
Tablo 3'te gösterilmiştir:

Tablo-III: Bir Eşeğin Ölüm Vakti Hal Diliyle Söyledikleri öyküsünün duygusal yön analizi

Bir Eşeğin Ölüm Vakti Hal Diliyle Söyledikleri	Duygusal Yön Analiz Gruplamaları	
	Bütün cümleler bazında değerlendirme	Cümle şeklinde değerlendirme
"Ah! Vücudum acıdan titriyor.		5
Bu acımasız, zalim iki ayaklı hayvana verdiğim bütün hizmetlerin karşılığı bu işte.		5
Bugün son günüm, bu da benim son tesellim!		5
Sıkıntı, acı ve dert dolu bir hayattan sonra, taşınmaz yüklere, üst üste inen sopalara, yoldan geçenlerin zincirlerine, lanetlerine katlandıktan sonra, Allah'a şükür bu berbat hayata veda ediyorum.	5	5
Burası Şemiran Yolu.		7
Bugün sahibimin dikkatsizliği yüzünden bir araba kazasında bacaklarım ezildi.		5
Bu durumda olmamın nedeni bu.	3	5
Bana vurup aptalca şeyler söyledikten sonra, yaralı gövdemi yol kenarına sürükleyip orda bıraktılar tek başıma.		5
Nallarımı ve postumu hala kullanabileceklerini unuttular herhalde.		5

Galiba benden umutlarını kestiler.		5
Bana vaktinde yiyecek getirirler mi? Hayır...		5
Büyük acılar içinde ve aç açına ölmem gerekiyor, çünkü artık işlerine yaramam.	5	5
Ah! Acı gittikçe keskinleşiyor ve yaralarımdaya hala kan boşanıyor.		5
Bize egemen olan, hayatlarımızı rezillik, utanç, acı ve sıkıntıyla dolduran, doğal, içten ve dostça duygularımızı inciten, bedenlerimizi durmadan yaralayan ve hayatlarımızı tatsız ve acınacak hale getiren bu insan soyu nasıl bir canavar!	5	5
Dıştan bakılınca bize benziyor; sonunda, bizim gibi, o da ölüyor.		5
Bu açıdan, aramızda fark görünmüyor; ama o sanki tahtadan ve taştan yapılmış, çünkü hiç duygularımız yokmuş gibi kırbaçlıyor bizi.		5
Eğer acı hissedebilseydi bize karşı merhametli olurdu.		5
İnsanların kullandığı bu işkence aletleri doğal değil.		1
Onları kendileri yapmışlar.		5
Avrupa'da ve Birleşik Devletler'de hayvanların haklarını savunmak için "Himaye Dernekleri" adı verilen dernekler kurulduğundan beri, ara sıra hayvanların haklarını savunmak ve insanların onlara acımasız ve adaletsiz davranışlarını durdurmak için özel yasalar çıkarıldı.	3	1

Bu canavarlar bu derneklere bağlı olanlarla aynı olabilir mi? İmkânsız!		1
Aynı olsaydılar kalpleri taştan olmazdı.		1
Doğa bilimciler onlarla bizim aramızda büyük bir fark görmüyor ve onlara memelilerin başı gözüyle bakıyor.		1
Ama Descartes, tanınmış filozoflardan biri, hayvanların hareketli makinelerden başka bir şey olmadığını kanıtladığını düşünüyor.		5
Başka bir deyişle, teknolojinin sağladığı avantajla, hayvan yapmak mekanik olarak mümkün.	3	5
Bu boş düşüncenin ardına düşen başka filozoflar ona karşı durdular.		1
Onların arasında Schopenhauer bizi savundu.		1
Ahlakın temel ilkesinin sadece kendi türüne değil öteki hayvanlara da acımak olduğunu öne sürüyor; yazdığı ahlak kitabında da bizim duygularımızı ve zekâmızı bir dereceye kadar açıkladı.		1
Başka biri de bazı annelere çocuklarının bir kuşun başını kopardığını ya da oyun oynarken bir köpeği ya da kediyi yaraladığını görmenin eğlenceli geldiğini söylüyordu.		5
Bu, çürümenin kökü, zulmün, baskının ve suçun temeli.		1
Aslında bize yapılan adaletsizlik bazı annelerin çocuklarını yanlış eğitmelerinin bir sonucu.		1
Yazık! Bizim dilimiz yok ve sefaletimizin nedeni de bu.		1

Sadece Aristoteles bizim hayatımızın gerçeğini bulmuş. Diyor ki: "İnsan konuşan hayvandır."	3	1
İnsanların konuşma yeteneği olduğu içindir ki biz açgözlü ve bencil bir yığın canavarın hevesinin ve şımarıklığının kurbanı oluyoruz.		5
Neden insanlar bu filozofları izlememişler?		7
Çok açık ki insanların niyetleri kişisel yararları üzerine kurulu.		5
Bu özellikle hepsi de Descartes'ın izleyicileri olan ve bize cansız nesnelermişiz gibi davranan katırcılar için doğru.		5
Hayvanlara acımak temel olarak Doğu'da gelişen bir düşünce.		1
Ayrıca, bütün peygamberler hayvanlara karşı zulmü yasaklamıştır.	1	1
Okumuşlar, bilgiler, manevi değerler üzerine yazan yazarlar ve hatta şairler hayvan hakları konusunda birleşiyor.		1
Örneğin Hakim Firdevsi, Allah ruhuna huzur versin, şöyle diyor: "Sırtında tohum taşıyan karıncaya işkence etme, çünkü o yaratık canlıdır ve hayat onun için tatlıdır."		1
Ama bütün bu sözler, insanların acımasızlığını, sınırsız tamah ve hırsını önleyip sınırlayacak bir yasa olmadığı için, hiçbir sonuç vermedi.		5
Eğer bacaklarım Batı'da ezilseydi, bu abes acıyı dindirirlerdi ya da beni uyutmuşlardı.		1
Ah! Beni acıdan ve açlıktan kurtarın!		5
	3	

Keşke iyi bir iklimde çayırlarda kendi türümden hayvanların arasında özgür yaşama ve kaderimin belirlediği günde ölme özgürlüğüm olsaydı.		3
Ama şimdi esaret altında aç ve sıkıntı içinde ölüyorum.		5
Bu iki ayaklı yaratığın köleleştirdiği dilsiz bir hayvanın hayatının berbat sonucu bu.		5
Onların tutuşturduğu ateşte yanmak zorundayım.		5
Ah! Sabrım tükendi!..		5
İnsanlar mazlumların katilleri.		5
Neden evcilleşmemiş ve yırtıcı hayvanları alıp hizmete koşmuyorlar ki?		1
Biz evcil hayvanların tek günahı, zararsız olmamız ve günlük yiyeceğimizi elde edemememiz.		1
Dünya gözüme gittikçe kararıp bulanıklaşıyor.		5
Gövdem açlığın verdiği acıdan gittikçe dermansızlaşıyor.	3	5
Birinin ayak seslerini duyabiliyorum.		1
Belki de mutsuzluğuma üzülüp bana yiyecek getiren sahibimdir. Hayır.		5
Sadece bir çocukmuş, bana taş atıp kaçtı.		5
Ne kadar çabuk ölürsem, ebedi adaletin önünde bu acımasız tirandan intikamımı o kadar çabuk alabileceğim.”	1	1

Bir Eşeğin Ölüm Vakti Hal Diliyle Söyledikleri öyküsü birim olarak cümle bazında değerlendirildiğinde ortalama olarak %36'sı (f=21) pozitif, %59'u

(f=34) negatif, %3'ü (f=2) belirsiz, %2'si (f=1) karışık cümlelerden oluşmaktadır. Anılan öykü bütün cümleler bazında değerlendirildiğinde %19'u (f=2) pozitif, %27'si (f=3) negatif, %54'ü (f=6) karışık cümlelerden oluşmaktadır. Bu veriler ışığında, *Bir Eşeğin Ölüm Vakti Hal Diliyle Söyledikleri* adlı öyküde olumsuz mesaj içeren cümlelerin diğer cümle oranlarına göre daha çok olduğu görülmüştür. Ancak bütün cümle -paragraf-bazında değerlendirildiğinde olumsuz mesajlar ile olumlu mesajların eşit olduğu görülmüştür. Öykünün genel itibarıyla olumsuz mesajlar içerdiğini söylemek mümkündür.

Sonuç ve Tartışma

Yapılan inceleme sonucunda Sadık Hidayet'in incelenen eserlerinden *Aylak Köpek* öyküsündeki cümlelerin %44'ü pozitif, %40'ı negatif, %9'u belirsiz, %7'si karışık cümlelerden oluşmaktadır. *Bir Eşeğin Ölüm Vakti Hal Diliyle Söyledikleri* öyküsünde ise cümlelerin %36'sı pozitif, %59'u negatif, %3'ü belirsiz, %2'si karışık cümlelerden oluşmaktadır. Her iki öyküde de cümleler ve cümlelerin genel tandansı incelendiğinde, negatif bir mesaj verme eğilimi gösterdiklerini söylemek mümkündür. Her iki öyküde yazarın sevgiye muhtaç, kalabalıklar içinde yalnız kalan, yaşadığı çaresizlik içinde ne yapacağını bilemeyen bir görüntü çizdiği ve hayata bakış açısının, depresif ruh halinin eserlerindeki kahramanlara yansıtıldığı görülebilir.

Nitekim ilgili alanyazın incelendiğinde de yapılan birçok farklı çalışmanın sonuçlarının bu araştırmanın sonuçlarıyla örtüştüğü görülmektedir. Çekici (2017) yaptığı çalışmada Hidayet'in eserdeki kahramanın duygularına zaman zaman müdahale ettiğini, kendi hislerini kahramanın aracılığıyla okuyucuna iletmediğini ifade etmektedir. Dereli (2019) ise yaptığı araştırma sonucunda Hidayet'in eserlerinde; yabancılaşma, yalnızlık, yaşamın anlamı, intihar ve ölüm gibi cevabı aranan soruların, *Sisifos Söyleni* ile örtüşebildiğini tespit etmiştir.

Sadık Hidayet'in yaşam öyküsüne baktığımızda da biçimine yansıyan bu depresif ruh halini görmek mümkündür. Aristokrat bir ailede dünyaya gelen ve iyi bir eğitim gören; ancak gençlik yıllarından itibaren ileri derecede psikolojik rahatsızlıklar yaşadığı bilinen ve geçirdiği bunalımlar sonucunda ilk kez 1928 yılında, yirmi üç yaşında intihar girişiminde bulunan Sadık Hidayet, 9 Nisan 1951 yılında Paris'te ikinci intihar girişiminde yaşamına kendi elleriyle son vermiştir. 1926 yılında eğitim alabilmeleri amacıyla Avrupa'ya gönderilen öğrencilerin içinde Fransa'ya giden Hidayet, eğitimini ciddiye almayarak öykücülüğe yönelmiş ve Paris'te hayatını ve eserlerini derinden etkileyecek mutsuz bir aşk macerası yaşamıştır. Sonrasında içine iyice kapanan yazarın "ölümü, insanı varlığın sıkıntısından kurtaran bir olgu [bir kaçış aracı] olarak övmesi" öykülerinin en önemli izleği haline gelmiştir. Bahsedildiği üzere,

özellikle 1928 yılında ölümle yüz yüze gelen ancak ilk girişiminde başarısız olan Hidayet, eserlerindeki karakterleri de bu deneyimi yaşamaya zorlamış hatta onları intihar ettirmiştir (Âbidînî, 2022: 65,66). Bu doğrultuda, yazarın öykülerinde kullandığı biçiminin aslında hayatında maruz kaldığı olumsuz deneyimlere bağlı olduğu çıkarımı da yapılabilir.

Sadık Hidayet'in vermek istediği iletiyi neden fabl biçiminde kaleme aldığı hususunda da bir çıkarım yapmak mümkündür. Bu konuda yazarın fabl (fabel) türünü tercih etmesinin de bilinçli olduğu düşünülmektedir. Zira bu türün tanımına bakıldığında; kahramanlarının hayvanlardan seçildiği ve izleğinde daha çok ders verme amacının güdüldüğü öyküler olduğu görülmektedir. Yıldırım (2009: 303) fabl hakkındaki araştırmasında şu ifadelerle yer vermektedir:

İnsanoğlu, tarih boyunca haksızlıklara isyan etmiş, kötülöklere başkaldırmıştır. Bunu kimi zaman savaşarak, kimi zaman kalemine sarılarak yapmıştır. Egemen sınıfların ezici olduğu köleciler ve feodal toplumlarda, alt sınıfın hiçbir hakkının olmayışı ve fikirlerini, duygularını, isyanlarını dile getirememesi fabl yazının türünün oluşmasına yol açmıştır. Fablla, ezilen insanlar, üstü kapalı bir şekilde, haksızlığı eleştirmişlerdir. Süreç içerisinde, fabl dinsel, siyasal, toplumsal eleştiri amaçlı kullanılmaya başlanmış ve birçok yazar, bu şekilde, dönemin aksayan yönlerini dile- getirmiştir. Denilebilir ki, fabl, o dönemlerde karşıt sınıfların birbirlerinin zayıf, aksak noktalarını göstermek için kullandıkları yazılı bir araç olmuştur. ... hayvan fablları ve hayvan masallarının en büyük farkı, fablın belli bir amaç doğrultusunda, yani anlatısında hedef alınmış bir öğretisinin, eleştirisinin olmasıdır.

Bu açıklamadan hareketle, Sadık Hidayet'in bu türde yazdığı iki öyküsüyle, türün görünür tanımı üzerinden yetiştiği topluma, toplumsal duyarsızlığa bir eleştiri getirirken; örtük anlatımla yaşamının erken döneminden itibaren maruz kaldığı sevgisizliği, hissettiği yalnızlığı ve diğer insanların ilgisizliğini, toplumun kendisi için belirlediği daha doğrusu dayattığı rollerin, görevlerin dışına çıktığında bırakıldığı yalnızlığı ve ötelenmişliği, doğası gereği davranmak istediğinde ise cezalandırıldığını sezdirim yoluyla okurun çıkarımına bıraktığı düşünülmektedir. Yazarın kurmaca metin olarak kaleme aldığı her iki öyküde de anlatılmak istenen izlek kullanmalık metinlerden farklı olarak dolaylı bir anlatımla kaleme alınmış ve öykülerin sonucuna dair okuyucunun çıkarım yapması hedeflenmiştir.

Öykülerdeki bağlaşıklık ve bağdaşık görünömler incelendiğinde ise aynı, eş ve yakın anlamlı sözcükler, kısmî yinelemeler sözcüksel bağlaşıklığa; art gönderim, özne eksiltisi, bağıntı öğeleri, eylem tekrarları aracılığıyla sağlanan koşut yapı ve işlevsel tümce kullanımları dilbilgisel bağlaşıklığa katkı sağlayan

unsurlar olarak tespit edilmiştir. Metinlerin içeriği ile uyumlu başlıklara sahip, sade, akıcı ve kısa tümcelerden oluşan iki öyküsünü ölüm, eziyet, acı, işkence gibi motifler çerçevesinde kurgulayan ve metnin anlamsal bağlamını güçlendirmek için teşbih, eğretileme, kinaye, teşhis, intak, tariz gibi söz sanatlarını kullanan yazarın özellikle *Bir Eşeğin Ölüm Vakti Hal Diliyle Söyledikleri* öyküsünde metinlerarasılık kuramını yoğun şekilde kullanarak metnindeki bağdaşıklığı da desteklemiş olduğu açıkça görülebilir. Ayrıca, birincisinin sıfır odaklayım ikincisinin ise iç odaklayım bakış açısı ile kaleme alındığı iki durum öyküsünün konusu, işlevi, öykülerde kullanılan dil ve özellikle son tümcelerdeki benzerlik yazarın biçeminin paralel görünümde olduğunu gösterirken, öykülerin duygusal yön analizi bağlamında irdelenmesi neticesinde metnin duygusal tonunun yazarın biçemi, amacı ve metnin işlevi ile uyumlu bir korelasyon halinde olduğu da söylenebilir.

Kaynakça

- Âbidîni, H. M. (2002). *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı I.* (Çev. Derya Örs). Ankara: Nüsha.
- Akbayır, S. (2003). *Cümle ve Metin Bilgisi*. Samsun: Deniz Kültür Yayınları.
- Aytekin, A. (2018). “Sadık Hidayet’in Af Dileme/Tövbe Hikâyesinin Tercümesi ve Edebiyat Sosyolojisi Açısından Kısa Değerlendirilmesi” *Çankırı Karatekin Üniversitesi Karatekin Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 6 (1), 113-124.
- Çekici, M. (2017). “Sadık Hidayet’in Ferda Adlı Öyküsünün Monolog İncelemesi” *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 58, 87-104.
- Çırak, G., Şahin, D. B., Özberk, E. B. ve Eriş, H. M. (2014). “5. Sınıf Türkçe Ders Kitabındaki Metinlerin İlettiği Değerler Açısından İncelenmesi” *Mediterranean Journal of Humanities*, 4 (1), 83-95.
- Çiftçi, Ö. ve Kaya, M. (2020). “Ortaokul Türkçe Ders Kitaplarındaki Masalların Duygusal Yön Analizine Göre Değerlendirilmesi” *YYÜ Eğitim Fakültesi Dergisi*, 17(1), 799-822.
- Dereli, T. (2019). *Ölümün ve Yaşamın Apaçıklığı: Sadık Hidayet’in Eserlerinde Uyumsuzun İzini Sürmek*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Devellioğlu, F. (1996). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Erkul, R. (2004). *Cümle ve Metin Bilgisi*. Ankara: Anı Yayıncılık.

- Erol, S. (2021). “Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğrenenlerin Yazılı Anlatımları Üzerine Bir inceleme: Duygusal Yön Analizi” *Ekev Akademi Dergisi*, 25 (86), 483-496.
- Gökhan, A. (2011). “Sadık Hidayet’in “Lale” Adlı Öyküsüne Göstergibilimsel Bir Yaklaşım” *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15 (1), 299-309.
- Günaydın, Y. (2021). “Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğrenenlerin Konuşma Becerileri Üzerine Bir İnceleme: Duygusal Yön Analizi” *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9 (116), 329-341.
- Hidayet, S. (2000). *Aylak Köpek* (Çev. M. Kanar). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hidayet, S. (2005). *Hidâyetname* (Çev. M. Kanar). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kalender, N., (2016). “Rus Edebi Eserlerinin İran'da Tanınması "Kaştanka" ile "Aylak Köpek" Eserlerinin Karşılaştırılması” *Doğu Araştırmaları*, Vol.15, 22-39.
- Kaya, M. (2020). “Minik Teyze Öyküsünde İşlenen Eğitsel Değerlerin Duygusal Yön Analizi İle Belirlenmesi” *Kuram ve Uygulamada Sosyal Bilimler Dergisi*, 4 (1), 34-42.
- Mahdizadeh, A. (2016). *Metin ve Mekân Diyalektiği (Sadık Hidayeti'in Kör Baykuş Romanı)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- Miles, M. B. and Huberman, A. M. (2016). *Nitel Veri Analizi* (Çev. Akbaba-Altun, S. ve Ersoy, A.). (2. Baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Özdemir, E. (2007). *Yazımsal Türler*. Ankara: Bilgi.
- Özden, M. Y. ve Durdu, L. (2016). *Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Anı.
- Polat, İ. (2015). “Ferit Edgü'nün “Üç Düş/Üş” ve Sâdık Hidâyet'in “Üç Damla Kan” Adlı Öykülerinin Anlatımsal ve İçeriksel Karşılaştırması” *Turkish Studies*, 10 (4), 781-790.
- Sarpkaya, S. (2018). “İran Türklerinin Masallarıyla ilgili İran'da Yapılan Çalışmalar Üzerine Bir İnceleme” *Ege Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (1), 56-69.
- Tavşancıl, E. ve Aslan, A. E. (2001). *Sözel, Yazılı ve Diğer Materyaller İçin İçerik Analizi ve Uygulama Örnekleri*. İstanbul: Epsilon.
- TDK (1988). *Türkçe sözlük-2*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tekin, M. (1991). *Roman Sanatı I Romanın Unsurları*. İstanbul: Ötüken.

- Torusdağ, G. ve İşimtekin, S. (2016). "Furug Ferruhzâd'ın 'Kâbus' Öyküsü Üzerine Metindilbilimsel Bir Çözümleme" Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 56 (2), 160-199.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. (10. Basım)*. Ankara: Seçkin.
- Yıldırım, M. (2009). *Yazınsal Türler*. Konya: Çizgi.
- Yüzücü, Ö. (2017). *Tezer Özlü ve Sâdık Hidâyet'in Eserleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

MECDUDDÎN İBNU'L-ESÎR'İN *el-BEDÎ' FÎ İLMÎ'L ARABİYYE* ADLI ESERİNDE KONU TASNİFİ*

İbrahim Güngör**
Abdulhadi Timurtaş***

Öz

Arap gramerine dair eser yazan müellifler, temelde aynı konuları ele almış olsalar da konu tasnifi bakımından hepsinin aynı metodu izlediği söylenemez. Zira konuların tasnifinde i'râb, 'âmil, kelime çeşidi, 'amel, güçlülük – zayıflık ve cümle çeşidi gibi birçok unsur etkili olmuştur. Her müellif kendi nahiv felsefesine, eseri telif etme amacına, dönemin ilmî anlayışına, konularda ön plana çıkarmak istediği hususlara ve muhatap kitlenin bilgi düzeyine uygun gördüğü unsurları dikkate almış ve konu tasnifini de bu bağlamda yapmıştır. Bu da konu tasnifinde izlenen metotların kısmen veya önemli ölçüde birbirinden farklı olmasına neden olmuştur.

Mecduddîn İbnu'l-Esîr, (öl. 606/1210) *el-Bedî' fi İlmi'l-Arabiyye* adlı eserinde diğer müelliflerden çok farklı bir tasnif sistemini benimsemiştir. Çünkü müellifler konuları tasnif ederken genelde en önemli ve asli hususları esas almışlardır. Konuyla ilgili fer'î meseleleri ise ya metin içinde ele almışlar ya da onlara hiç değinmemişlerdir. Oysa Mecduddîn İbnu'l-Esîr, en ayrıntılı ve fer'î meseleleri dahi konu tasnifinde etkili birer unsur olarak dikkate almıştır. Bu nedenle son derece teferruatlı ve çok farklı faktörlere dayalı bir tasnif sistemini geliştirmiştir. Çalışmamızda Mecduddîn'in tasnif sistemi; ana bölümlerin tasnifi, bâbların kendi içindeki tasnifi ve iç tasnif şeklinde üç başlık altında ele alınmıştır. Mecduddîn'in konu tasnifinde dikkate aldığı başlıca faktörleri saptamak, bu sistemin olumlu ve olumsuz taraflarını ortaya koymak, hangi muhatap kitlesine uygun olduğunu tespit etmek çalışmamızın hedeflerindedir.

Anahtar Kelimeler: Mecduddîn İbnu'l-Esîr, el-Bedî' fi İlmi'l-Arabiyye, Tasnif, Konu Tasnifi.

* Araştırma makalesi/Research article; Doi: 10.32330/nusha.1240524 Bu makale, Doç. Dr. Abdulhadi TİMURTAŞ danışmanlığında Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde yürütülen “ *Arap Gramerinde Konuların Tasnif ve Tertibi Mecduddîn İbnu'l-Esîr Örneği* ” başlıklı doktora tezi esas alınarak üretilmiştir.

** Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Temel İslam Bilimleri Bölümü, Arap Dili ve Belagatı Anabilim Dalı, Van/ Türkiye, e-posta: gungoribrahim@yyu.edu.tr, Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2053-546X>

*** Prof. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Temel İslam Bilimleri Bölümü, Arap Dili ve Belagatı Anabilim Dalı, Van/ Türkiye, e-posta: atimurtas@yyu.edu.tr, Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6887-6223>

Makale Gönderim Tarihi: 22.01.2023

Makale Kabul Tarihi : 03.05.2023

The Subject Classification in The Book "Al-Badi` Fi Ilm Al-Arabiya" By Majd Al-Din Ibn Al-Atheer

Abstract

Although the authors who wrote works on Arabic grammar have basically dealt with the same subjects, it cannot be said that they all followed the same method in terms of subject classification. Because many factors such as i'râb, 'âmil, word type, 'action, strength-weakness and sentence type were effective in the classification of the subjects. Each author has taken into account the elements that he deems appropriate for his own syntax philosophy, the purpose of copyrighting the work, the scientific understanding of the period, the issues he wants to bring to the forefront, and the level of knowledge of the addressee and has made the subject classification in this context. This has caused the methods followed in the subject classification to be partially or significantly different from each other.

Majd Al-Din Ibn Al-Atheer (d. 606/1210) adopted a very different classification system from other authors in his work called *Al-Badi' fi Ilm Al-Arabiya*. Because, in general, the authors made their subject classification only in the context of the most important and essential issues. They either dealt with the related issues in the text or did not mention them at all. However, Majd Al-Din Ibn Al-Atheer considered even the most detailed and secondary issues as effective elements in the classification of topics. For this reason, he developed a classification system that is extremely detailed and based on many different factors. In our study, the classification system of Meccuddin; the classification of the main sections, the classification of the chapters within themselves and the internal classification are discussed under three headings. Determining the main factors that Meccuddin took into account in the classification of subjects, revealing the positive and negative sides of this system, and determining which audience it is suitable for are among the objectives of our study.

Keywords: Majd Al-Din Ibn Al-Atheer, Al-Badi' fi Ilm Al-Arabiya, Classification, Subject Classification.

Structured Abstract

Majd Al-Din Ibn Al-Atheer differs significantly from other authors in terms of the classification method he followed in his work *Al-Badi'*. It is because, to make the subjects more accessible and draw attention to every detail about the subject, he has classified the subjects on the basis of all the points. For this reason, his works come to the fore with the classification system, which is both very systematic and very detailed and made from various aspects.

Majd Al-Din first divided his work into two main parts and dealt with them under the titles “الْقَطْبُ الْأَوَّلُ”, “الْقَطْبُ الثَّانِي”. In the first main part, he dealt with

syntax in general, while in the second he dealt with the subject of phrasing and phonetics. Dividing each of these sections into twenty chapters, Majd Al-Din divided the chapters into various sub-sections and dealt with them under the headings such as *fasl*, *naw'*, *far'*, and *qism*. He classified the sub-sections of the chapter mainly in the context of the following factors:

Unlike the authors, who usually give definitions at the beginning of the subject without opening a separate sub-heading, this becomes the first thing he considers when dividing the subjects into sub-sections. For this reason, most of the subclassifications have considered the definitions as the first subsection. However, without going into too much detail and using logical concepts in the definitions, he only gave what he deems necessary for the subject.

Majd Al-Din dealt with the provisions of a subject collectively instead of dealing with them in a scattered manner. For this reason, there is always a subsection titled "General provisions chapter" in the classification of chapters within themselves. Thus, all the provisions that belong to the same main subject but differ from each other are given under a single heading.

While some subjects are divided into parts from one aspect only, others are divided into several aspects, taking into account their various features. The author also addressed the parts of such subjects under a separate sub-title with the title of "Part of *Aqsâm*" and drew attention to the fact that there is a multi-faceted division in the relevant subject.

One of the issues that Majd Al-Din took into account in the classification of the subject is the word parts. As a matter of fact, he made the first classification of the subject of '*amil*' in the context of word types and divided '*amils*' into three parts as verb, noun and letter. Then, according to the type of words they act, he divided the letters that act into two as those which act in the noun and those which act in the verb.. Apart from this, there are classifications that directly or indirectly consider the word type.

This factor, which comes to the fore especially in the internal classification of the work, has been directly or indirectly effective in the division of chapters into chapters and chapters into lower sections. As a matter of fact, he classified most of the chapters such as *mabni*, *mu'râb* and *i'râb* in this context.

Since Majd Al-Din dealt with the subjects from different aspects, the subject classifications were also very detailed. As a matter of fact, '*awamil*' are verbs, nouns and letters according to the word type; Those which are primary and secondary according to their ability to act; those which are literal in terms of existence and those which are spiritual; According to the word type of his *ma'mouls*, he divided them into parts as '*amil*' in the noun and '*actors* in the verb'.

Those whose acts are necessary in terms of deeds, which are muta'addi, which can be both necessary and muta'addi, which take one meful, which is permissible to take two mefuls, which are obligatory to take two mefuls, which take three mefuls, he divided it into various parts as nâqıs verbs and câmid verbs. In addition, he divided the verb into two parts, namely the apparent verbs and the destined verbs. In terms of its meaning, it has been classified as actual, genuine and non-true. Each of these has been divided into many sub-sections within itself. The same is true for 'acting' names, 'acting letters' and many other subjects.

We are of the opinion that this classification method is not a suitable method for a work that is addressed to those who are still at the stage of learning Arabic grammar. Because if too many details are entered in the subject classification, the mind of the reader is scattered, the information he has learned gets mixed up, and he breaks away from the main subject because he is busy with the details in the sub-titles. Therefore, although the student has seen the subjects from many different angles, he has difficulty in establishing a connection between the subjects due to his low scientific level. In addition, such a detailed classification system causes important and essential information that must be learned to be lost among detailed information.

However, despite its negative aspects, this method does not reduce the scientific value of the work. Because although it is not suitable for new learners of Arabic grammar, it is of great importance to apply as a research resource for those who have reached a certain level in the scientific sense. Because the author has classified the subjects by drawing attention to all aspects. This opens the horizons of researchers and makes a great contribution to scientific development by giving them the ability to evaluate the subjects in a very broad perspective. Therefore, al-Badî' fi ilmi'l-Arabiyye, which was copyrighted for students, is a work that should be used as a research resource even though it is not suitable as a textbook.

Giriş

Arap gramerine dair çok sayıda eser telif edilmiştir. Temelde aynı konuları ele alan bu eserleri birbirinden ayıran önemli hususlar vardır ve bunlardan biri de eserde izlenen tasnif metodudur. Hatta tasnif meselesi, çoğu nahiv kitabını birbirinden ayıran temel nokta olup müellifleri yeni bir eser telif etmeye iten asıl neden olmuştur. Nitekim birçok müellif bunu açıkça vurgulamıştır.¹ Çünkü bir eserde uygulanan tasnif metodu, müellifin nahiv mantığını yansıttığı gibi eserdeki konuların anlaşılmasında da olumlu ya da olumsuz yönde büyük bir etkisi bulunmaktadır. Zira önemli hususlarda müşterek olan konuların tek ana başlık altında toplanıp ardından belli yöntemler doğrultusunda alt başlıklar şeklinde tasnif edilmesi durumunda, her konu kendinden önceki konunun daha

iyi anlaşılmasını sağladığı gibi sonraki konuya da bir ön hazırlık mahiyetinde olur. Aksi takdirde aynı ana konuya ait meseleler bile birbirinden bağımsız müstakil birer konu gibi eserin farklı bölümlerinde yer alır.

İlk telif döneminden itibaren bu durumun farkında olan nahivciler, konu tasnifini belli faktörler bağlamında yapmışlardır. Ancak müelliflerin konuları ele alış biçimleri, konularda ön plana çıkarmak istedikleri hususlar, hitap ettikleri kitlelerin ilmi seviyeleri ve konular arasındaki müşterek noktaların farklılık arz etmesi gibi nedenlere bağlı olarak nahiv kitaplarında uygulanan tasnif metotları da birbirinden farklı olmuştur.

Mecduddîn İbnu'l-Esîr'in Arap gramerine dair telif ettiği ve günümüze ulaşan en önemli eseri *el-Bedî' fi İlmi'l-Arabiyye*"adlı kitabıdır. Tasnif sistemi bakımından diğer nahiv eserlerinden önemli ölçüde ayrılan bu eser, kaynaklarda "الْبَدِيعُ فِي النَّحْوِ",² ve "الْبَدِيعُ فِي عِلْمِ الْإِعْرَابِ",³ isimleriyle zikredilmiştir. Günümüze ulaşan nüshasında ise "الْبَدِيعُ فِي عِلْمِ الْعَرَبِيَّةِ" ismiyle anılmıştır.⁴ Çalışmamızda, söz konusu eserin konu tasnif sistemi, bu sistemin olumlu ve olumsuz tarafları tespit edilmeye çalışılmıştır. Eserin konu tasnifine geçmeden önce İbnu'l-Esîr'i kısaca tanıtmamız uygun olacaktır.

Mecduddîn İbnu'l-Esîr olarak meşhur olan Ebu's-Se'adât el-Mubârek b. Ebi'l-Kerem Muhammed el-Cezerî eş-Şeybânî, hicrî 544 yılında Cizre'de dünyaya gelmiş ve orada yetişmiştir.⁵ İlk eğitimini Cizre'de tamamlayan Mecduddîn, 565/1170 yılında Musul'a gidip eğitimine orada devam etmiş ve asıl ilmî kişiliğini de orada kazanmıştır.⁶ İlmî ve ahlakî meziyetleriyle ön plana çıkan İbnu'l-Esîr, Musul atabekleri tarafından her zaman büyük bir saygı ve itibar görmüştür. Hatta istememesine rağmen Musul atabekleri tarafından haznedarlık, divân başkâtipliği, inşâ kâtipliği, müşavirlik ve sır kâtipliği gibi devlet kademesinde önemli görevlere getirilmiştir.⁷

Hayatının sonuna doğru ağır bir felç geçiren Mecduddîn, tüm idari görevlerini bırakmıştır. Geniş arazilerinin olduğu Musul'un "Kasru Harb" köyünde bir ribât/zâviye yaptırıp bütün servetini buraya bağışlamış ve vefatına kadar öğrencileriyle beraber burada kalmıştır. Bu süreci büyük bir fırsata çevirip tamamen ders vermeye ve talebelerinin yardımıyla eser yazmaya odaklanan Mecduddîn,⁸ 29 Zilhicce 606 (24 Haziran 1210) tarihinde vefat etmiş ve kendi yaptırdığı ribâta defnedilmiştir. Nureddîn Arslanşah başta olmak üzere devlet erkânından ve âlimlerden büyük bir kitle onun cenaze törenine katılmıştır.⁹

Câmi' ve velûd bir âlim olan Mecduddîn, hadis ve fıkıh ilimleri başta olmak üzere İslamî ilimlerin çoğunda otorite olup genel kabul gören çok önemli ve kapsamlı eserler telif etmiştir.¹⁰ Eserlerinde öne çıkan temel özelliklerin başında ise izlediği tasnif metodu gelmektedir. Çünkü Mecduddîn, konuların daha kolay ulaşılabilir olmasını sağlamak ve konuyla ilgili her ayrıntıya dikkat çekmek için tasnif bakımından bütün hususları dikkate almıştır. Bu nedenle

eserleri, hem çok sistematik hem de çok teferruatlı ve muhtelif yönlerden yapılan tasnif sistemiyle ön plana çıkmaktadır. Nitekim hadis alanında telif ettiği eserlerinin tasnif metoduyla kendinden sonraki çoğu müellifi ciddi anlamda etkilemiştir. Örnek teşkil etmesi bakımından önemli eserlerinden olan *Câmi' u'l-usûl fi ehâdisi'r-Resûl* adlı eserinin tasnif metoduna kısaca değinmemiz uygun olacaktır.

Kutub-i Sitte için ansiklopedi mesabesinde olan bu eserinde Mecdüddîn, ilk olarak konuları “Mebâdî”, “Makâsid” ve “Havâtîm” şeklinde üç ana bölüme ayırmıştır. Altıncı kitap olarak İbn Mace'nin (öl. 273/887) *Sünen*'i yerine İmam Mâlik'in (öl. 179/795) *Muavvta* adlı eserini almıştır. Tekrara düşmeden *Kutub-i Sitte*'deki bütün hadisleri konularına göre tasnif edip sonra bu konuları da alfabetik sıraya göre düzenlemiştir. İlk harfleri münasebetiyle başka yerlerde olması gereken alt başlıkları, konu bakımından ait oldukları ana bölümde ele almıştır. Böylece ana konuları aynı olan hadisler dağılmamış ve konu bütünlüğü sağlanmış olur. Alfabetik sistem gereği bir alt bâbın zikredilmesi gereken yerlerde ise o bâbın geçtiği kitaba atıfta bulunmuştur.¹¹

Ana konuları “kitâb” başlığıyla, alt konuları ise genelden özele doğru; “bâb”, “fasl”, “nev”, “fer” ve “kısım” başlıklarıyla ele almıştır. Birden fazla konuyla ilgili olup bunlardan birinin öne çıkmadığı hadisleri ise eserin sonuna “*Kitâbu'l-levâhik*” başlığıyla ele almıştır.¹²

Eserin çok uzamaması için sadece ilk râvîyi zikretmekle yetinmiştir. Çünkü senetteki tüm râvîlerin zikredilmesinin amacı, hadislerin ispatıdır ve bu da zaten ilk dönem hadisçileri tarafından yerine getirildiği için tekrara gerek olmadığını belirtmiştir.¹³ En sonunda ise eserde ismi geçen şahısların kısa biyografilerini alfabetik sisteme göre vermiştir.¹⁴

Kitaptaki hadislerin daha kolay bulunması için aslî harf olup olmadığına bakmaksızın “kitâb” isimli başlıkların ilk harflerini esas alarak alfabetik sıraya göre bir fihrist yapmıştır.¹⁵ Muhtelif konularla ilgili olmasından ötürü hangi bâbta olduğu öngörülemez hadislere daha kolay bir şekilde ulaşmayı sağlamak amacıyla eserin sonunda bu tür hadisler için ayrı bir bâb oluşturmuştur. Bu bâbta ilgili hadislerdeki meşhur kelimeleri ve anlamlarını alfabetik sıraya göre yazıp karşısında da hangi bâbta yer aldığını belirtmiştir.¹⁶ Tabii tutulduğu tasnif sisteminden dolayı eser, telif edildiği günden beri büyük bir rağbet görmüştür. Yâkût el-Hamevî, (öl. 626/1229) bundan önce böyle bir eserin telif edilmediğini ve bundan sonra da telif edilemeyeceğini vurgulayarak eserin öneminde atıfta bulunmuştur.¹⁷

Görüldüğü üzere tasnif metodunda yeniliğe gitmek, Mecdüddîn'in eser telifinde amaçladığı temel hususların başında gelmektedir. Bu nedenle konuları daha sistemli ve çok farklı açılardan tasnife tabii tutmuştur. Ancak bu denli ayrıntılı tasnif metodunun olumlu tarafları olduğu gibi olumsuz tarafları da

vardır. Bu da eserin telif edildiği ilmî alana ve eserde muhatap alınan kitlenin bilgi düzeyine bağlı olarak değişmektedir.

1. Konu Başlığı Olarak Kullandığı Kavramlar

el-Bedî‘ fî İlmi‘l-Arabiyye adlı eserinde tümdengelim metodunu benimseyerek konuları genelden özele doğru tasnif eden Mecdüddîn, konuların mertebelerini dikkate almış ve ona uygun başlıklar kullanmıştır. Nitekim eserini nitelerken: “جامعاً لأبواب النَّحْوِ وَأَحْكَامِهِ، مُشْتَمِلاً عَلَى أَنْوَاعِهِ وَأَنْسَابِهِ *“Nahvin ana bâblarını ve hükümlerini içeren, nev‘ ve kısımlarını kapsayan (bir eser)”*¹⁸ diyerek konuların belli derecelere göre sınıflandırıldığına işaret etmiştir. Eserinde ön plana çıkan başlıklar ve dereceleri şöyledir:

a. Kutb Kavramı (القُطْبُ): Ana eksen, merkez, temel hareket noktası, önder vb. anlamlara gelen¹⁹ bu kavram, konu başlığı olarak ilk defa Mecdüddîn tarafından kullanılmıştır. Eserini iki ana bölüme ayıran Mecdüddîn, bu bölümleri الْقُطْبُ الْأَوَّلُ ve الْقُطْبُ الثَّانِي başlıklarıyla ele almıştır. Birinci kutubta nahiv, ikinci kutubta ise sarf, imlâ ve fonetik gibi konuları işlemiştir. Dolayısıyla bu kavram eserin en kapsamlı başlığıdır.

b. Bâb Kavramı (البَاب): Mecdüddîn, “kutb” adını verdiği iki ana bölümden her birini kendi içinde yirmi alt bölüme ayırmış ve bunları “bâb” başlığıyla ele almıştır.

c. Nev‘ Kavramı (النَّوْع): “Bâb” başlıklı konuları çeşitli alt kısımlara ayıran müellif, bu kısımlardan bazılarını “النَّوْع” bazılarını ise “الفصل” başlığıyla ele almıştır. Bu da bâbların alt bölümler bakımından farklılık arz etmesinden kaynaklanmaktadır. Çünkü bazı bâbların alt bölümleri, aslında farklı bir kısım olmayıp aynı konunun muhtelif yönlerinden ve farklı kullanım şekillerinden ibarettir. Bazı bâbların alt konuları ise mahiyetleri birbirinden farklı olan çeşitli kısımlardan ibarettir. Örneğin mübtedanın farklı kısımları yoktur, farklı kullanım şekilleri vardır. Oysa mef‘ûl, kendi içinde mef‘ûlu bih ve mef‘ûlu fih gibi farklı kısımları vardır. Mecdüddîn, mef‘ûl gibi farklı kısımları olan bâbların alt konularını “النَّوْع” başlığıyla ele alırken mübteda gibi farklı kısımları olmayan bâbların alt konularını “الفصل” başlığıyla ele almıştır.

d. Fasl Kavramı (الفَصْل): Bu kavramı “النَّوْع” kavramından daha dar bir anlamda kullanmıştır. Çünkü “النَّوْع” başlıklı bölümlerin alt konularını “الفصل” başlığıyla ele almıştır.²⁰ Ancak çok nadir de olsa bu kavramlarda yer değişikliğine gidip “النَّوْع” başlıklı konuları “الفصل” başlıklı konuların alt bölümü olarak kullandığı yerler de vardır.²¹

e. Fer‘ Kavramı (الْفَرْع): Müellif, bu kavramı genelde “الفصل” kavramıyla aynı anlamda kullanmıştır. Çünkü “النَّوْع” başlıklı konuların alt bölümlerini bazen “الفصل” bazen de “الْفَرْع” başlığıyla ele almıştır.²² Ancak bu kavramları

aynı konunun alt bölümleri için kullandığında “الْفَرْع” kavramına “الفصل” kavramından daha dar bir anlam yüklemiştir. Nitekim nidâ konusunda “الفصل” başlıklı konuların alt bölümlerini “الفرع” başlığıyla ele almıştır.²³ Dolayısıyla farklı konularda kullanınca bu iki kavramı eşit tutmuştur. Fakat beraber kullandığı yerlerde “الفصل” kavramını “الفرع” kavramının bir üst başlığı olarak kullanmıştır. Ancak nadiren de olsa “الفرع” kavramını “الفصل” kavramının üst başlığı olarak kullandığı yerler de olmuştur. Nitekim şart cümlesi konusunun tasnifinde böyle yapmıştır.²⁴

f. Kısım Kavramı (القِسْم): Bu kavram bir başlık olarak iç tasnifte yaygın olsa da normal başlık olarak diğer kavramlar kadar yaygın değildir. Çünkü sadece ‘âmil babında ve “النوع” başlıklı konuların üst başlığı olarak kullanmıştır.²⁵

g. Mukaddime Kavramı (المُقَدِّمَة): Genelde bu başlığı sadece eserlerinin giriş bölümünde kullanan müelliflerin aksine Mecdüddîn, her konunun kendine ait mukaddimesi olduğu gerekçesiyle birçok ana bölüm veya alt bölümde bu başlığı kullanmıştır.

2. el-Bedî‘ fi İlmi’l-Arabiyye Adlı Eserinde Konu Tasnifi

Mecdüddîn, diğer müelliflerden farklı olarak konuları çok teferruatlı bir tasnif sistemine tabi tutmuştur. Çünkü müellifler genelde sadece konuların en önemli yönlerini dikkate alıp tasniflerini de buna bağlı yapmışlardır. Mecdüddîn ise konuları tasnif ederken bütün yönlerini dikkate almış ve bu nedenle aynı konuyu birçok açıdan tasnif etmiştir. Yâkût el-Hamevî’nin söz konusu eserin tasnif metodu hakkındaki şu sözleri: *وجدته بديعاً كاسميه سلك فيه مسلكاً غريباً وبوبه تبويباً عجيباً* “Eseri, ismi gibi çok harika gördüm. Bu eserinde müellif, olağan dışı bir metot izlemiş ve eseri çok ilginç bir tevbîb sistemine tabi tutmuştur.”²⁶ oldukça dikkat çekicidir. Bu bağlamda biz de ilk önce eserin ana bölümlerini daha sonra alt bölümlerini tasnif bakımından değerlendireceğiz.

2.1. Ana Bölümlerin Tasnifi

Ana bölümlerden maksat, önemli noktalarda müşterek olan belirli bâb gruplarından oluşan kısımlardır. Mecdüddîn, nahiv konularını ele aldığı birinci kutbu; mukaddime, merfû‘ isimler, mansûb isimler, mecrûr isimler, tevâbi isimler, nidâ ve ‘avâmil şeklinde yedi ana bölüme ayırmıştır.

2.1.1. Mukaddime Bölümü: İlk beş bâbtan müteşekkil olup nahiv ilminin giriş konularından ibarettir. Bu bölümünde kelime kısımları, mu‘rab, mebnî, i‘râb ve binâ konularını işlemiştir.

2.1.2. Merfû‘ İsimler Bölümü: Mecdüddîn nahiv konularını ana bölümlere tasnif ederken çoğu müellif gibi i‘râbı dikkate almıştır. Nitekim i‘râb faktörüne göre konuları ana bölümlere ayırdığını şöyle ifade etmiştir:

“Mübtedayla ilgili kaidelere girmeden önce, mübtedanın da içinde bulunduğu merfû‘ isimleri toplu bir şekilde vermemiz uygun olur. Merfû‘ isimler; mübteda, haber, fâil, nâib-i fâil, ve lafız bakımından fâile benzeyenler olmak üzere toplam beş kısma ayrılmaktadır.”²⁷ Merfû‘ isimleri peş peşe zikretmesinin nedeni de budur. Ancak fâile benzeyen merfû‘ isimleri ‘âvâmil bâbında ele almıştır. Çünkü bunların başına gelen ‘âmillerin ‘amel yönleri ön plana çıkmaktadır.²⁸

2.1.3. Mansûb İsimler Bölümü: Müellifin, tüm mef’ûl çeşitlerini tek bâbta toplaması ve hemen akabinde diğer mansûb isimleri ele alması konuları i’râb faktörüne göre ana bölümlere tasnif ettiğini göstermektedir. Ayrıca mef’ûller bâbının girişinde yer alan: “Mef’ûlleri ele almadan önce onları da kapsayan mansûb isimleri toplu olarak zikretmemiz uygun olur.”²⁹ şeklindeki ifadesi de mansûb isimleri bir ana bölüm olarak ele aldığını ortaya koymaktadır. “كان”nin haberini ve “إن”nin ismini ‘âvâmil bölümünde işleminin nedeni ise başındaki ‘âmillerin ‘amel yönlerini esas almasıdır.³⁰

2.1.4. Mecerûr İsimler Bölümü: Merfû‘ ve mansûb isimler bölümlerinin aksine mecerûr isimler bölümünü “الباب الثاني عشر في المجرورات” şeklindeki genel bir başlık altında ele almıştır.

2.1.5. Tevâbi İsimler Bölümü: İ’râb bakımından başka isimlere uyan sıfat, te’kîd, bedel, atf-ı beyân ve atf-ı nesak konularını “الباب الثالث عشر في التوابع” genel başlığı altında toplamıştır.

2.1.6. Nidâ ve Ona Bağlı İsimler Bölümü: Mukadder bir fiilin mef’ûlu olduğu gerekçesiyle münâdâ ve ona bağlı olan konuları mansûb isimler bölümünde ele alan çoğu nahivcinin aksine Mecdüddîn, bunları bir üslup olarak değerlendirdiği için ayrı bir ana bölüm olarak tevâbi isimlerden sonra işlemiştir. Çünkü bu üsluplarda mukadder olduğu düşünülen fiilin varlığı hem ihtilafı olduğu için hem de hiçbir zaman ortaya çıkmadığından dolayı sanki müellif tarafından görmezden gelinmiştir.

Ayrıca münâdâ isim her ne kadar mef’ûl olsa da nidâ üslubu, anlam ve amaç bakımından normal mef’ûlden farklı olup müstakil bir üsluptur.³¹ Bundan ötürü müellif nidâ ve ona bağlı konuları ayrı bir ana bölüm şeklinde ele almıştır.

2.1.7. ‘Âmiller Bölümü: Mecdüddîn, ana bölümlerin tasnifinde ‘âmili önemli bir faktör olarak esas almış ve bu nedenle bütün ‘âmilleri الباب الخامس في العوامل عشر: في العوامل “On beşinci bâb, ‘âmiller.”³² başlığı altında toplamıştır. Birinci kutbun diğer beş bâbında ise bazı muhtelif konuları işlemiştir.

2.2. Bâb Bölümlerinin Kendi İçindeki Tasnifi

Mecdüddîn, bâbların kendi içindeki tasnifinde çok ayrıntılı bir tasnif sitemini benimsemiştir. Çünkü bâbları alt bölümlere ayırırken onların bütün

özelliklerini dikkate almış. Bab tasnifinde ağırlıklı olarak dikkate aldığı faktörler şöyledir:

2.2.1. Tanım Bağlamında Yapılan Tasnif

Mecduddîn; bâb, fasıl, nev‘ gibi bölümleri alt kısımlara ayırırken ilk olarak dikkate aldığı unsur tanımdır. Zira tanım, konuların mahiyetini ortaya koyar ve mahiyeti bilinmeyen konunun diğer hükümleri de tam anlaşılamaz. Örnek olarak şu iki başlık verilebilir:

1- الباب الرابع من القطب الأول: في الإعراب، وفيه فصلان. الفصل الأول: في تعريفه وانقسامه. 1- الفصل الثاني: في اختصاصة ومخّله. *Birinci kutbun dördüncü bâbı i‘râbla ilgilidir. Bu bâb iki fasıldan oluşmaktadır. Birinci fasıl, i‘râbın tanımı ve kısımlarıyla ilgilidir... İkinci fasıl ise i‘râb kısımlarının mahsûs olduğu kelime türleri ve i‘râbın yeriyle ilgilidir.*³³

2- الباب السادس من القطب الأول: في المبتدأ. وفيه مُقَدِّمَةٌ وثلاثة فُصولٍ: المُقَدِّمَةُ... الفصل الأول: 2- في تعريفه... الفصل الثاني: في أنواعه ومراتبه... الفصل الثالث: في مُتَعَلِّقَاتِ المبتدأ...

*“Birinci kutbun altıncı bâbı, mübteda hakkındadır. Bu bâbta bir mukaddime ve üç fasıl bulunmaktadır. (Mukaddimedede merfû‘ isimlerle ilgili genel bir bilgi verilmiştir.)... Birinci fasıl, mübtedanın tanımıyla ilgilidir... İkinci fasıl, mübtedanın çeşitleri ve mertebesiyle ilgilidir... Üçüncü fasıl ise mübtedayla ilgili çeşitli konular hakkındadır.”*³⁴ Görüldüğü üzere her iki bâbın birinci faslını tanıma tahsis etmiştir.

2.2.2. ‘Âmil Bağlamında Yapılan Tasnif

‘Âmil, nahvin tüm konularına sirayet eden önemli meselelerdendir. Fakat bazı konularda daha fazla önem arz etmektedir. Zira sadece ‘âmilin geliş şekillerine bağlı olarak çeşitli kısımlara ayrılan ve farklı kullanım biçimleri ortaya çıkan konular vardır. Bundan dolayı bu tür konuların ‘âmilinde ciddi ihtilaflar meydana gelmiştir. Mecduddîn de ‘âmilin etkisine ve önemine işaret etmek için bu tür konuların tasnifini yaparken ‘âmili ayrı bir alt bölüm olarak konu edinmiştir. ‘Âmil faktörünün etkin olduğu tasniflerden bazıları şöyledir:

1- النَّوْعُ الأوَّلُ في المفعول المطلق، وفيه أربعة فُصولٍ. الفصل الأول: في تعريفه وأقسامه... 1- الفصل الثاني: في دواعيه... الفصل الثالث: في عوامله... الفصل الرابع: في أحكامه. *Birinci nev‘ الفصل الثاني: في دواعيه... الفصل الثالث: في عوامله... الفصل الرابع: في أحكامه. Birinci nev‘ mef‘ûlu mutlak hakkındadır ve bu bölümde dört fasıl bulunmaktadır. Birinci fasıl; mef‘ûlu mutlakın tanımı ve kısımları... İkinci fasıl; mef‘ûlu mutlakın kullanım amaçları... Üçüncü fasıl; mef‘ûlu mutlakın ‘âmilleri... Dördüncü fasıl ise mef‘ûlu mutlak ile ilgili genel hükümler hakkındadır.”*³⁵

Mef‘ûlu mutlak ‘âmilinin birçok türü vardır ve buna bağlı olarak mef‘ûlu mutlak da çeşitli kısımlara ayrılmıştır. Bu nedenle müellif, mef‘ûlu mutlak ‘âmilleri ayrı bir alt başlık olarak ele almıştır. Nitekim ilk olarak mef‘ûlu mutlak ‘âmilini; zâhir ve mukadder olarak ikiye ayırmıştır.

Zâhir olan ‘âmilini de kendi içinde; bizzat ‘amel eden ve gerçek ‘âmile delalet eden şekilde iki kısma ayırmıştır. Çünkü mef’ûlu mutlak, fiilin kendi lafzından olan masdar olarak geldiğinde ‘âmili bizzat cümledeki fiil olur. Ör: ضَرَبْتُ ضَرْباً. Fakat فَعَدْتُ جُلُوساً cümlesindeki gibi fiilin kendi lafzından gelmediğinde ise ‘âmili cümledeki fiil değil, onun delalet ettiği ve eş anlamlısı olduğu fiildir. Dolayısıyla bu cümlede “جُلُوساً” ismini nasb eden ‘âmil “فَعَدْتُ” değil, onun eş anlamlısı olan “جَلَسْتُ” fiildir.³⁶

Mukadder ‘âmili ise şu dört kısma ayırmıştır:

a. Mukadder olup ancak izhârı da caiz olan ‘âmilleri. Ör: خَيْرٌ مَّقْدَمٌ cümlesinde ‘âmil “فَدِمْتُ” fiili olup mukadderdir. Fakat خَيْرٌ مَّقْدَمٌ şeklinde kullanılması da caizdir.³⁷

b. İzhârı caiz olmayan mukadder ‘âmilleri. Ör: سَقِيًّا وَرَعِيًّا ifadeleri, mef’ûlu mutlak olup ‘âmilleri mukadderdir ve izhârı tamamen terk edilmiştir.³⁸ Çünkü çok yaygın kullandıkları için kısaltmak maksadıyla masdarları fiilin yerine getirilmiştir. Masdarların fiile bedel olarak kullanıldığı yerlerde ise fiillerin hazfedilmesi vaciptir.

c. Mukadder olduğu varsayılan fakat gerçekte hiç olmayan ‘âmilleri. Ör: وَنَحْكَ ve وَنَيْكٌ ifadeleri mukadder olduğu varsayılan fiillere mef’ûlu mutlak olmak üzere mansûb olmuşlar. Ancak bunlardan türemiş herhangi bir fiil yoktur.³⁹

d. Masdar yerine başka isimleri mef’ûlu mutlak olarak nasb eden mukadder ‘âmilleri.⁴⁰ Ör: هَيِّنِيًّا مَرِيئاً ifadesindeki isimler aslen sıfat-ı müşebbehe oldukları halde dua olarak kullanılan masdarların yerine geçip mukadder fiille mansûb olmuşlardır.⁴¹

2- النَّوْعُ الثَّانِي: فِي الْمَفْعُولِ بِهِ، وَفِيهِ فَصْلَانِ. الْفَصْلُ الْأَوَّلُ: فِي تَعْرِيفِهِ... الْفَصْلُ الثَّانِي: فِي عَوَامِلِهِ. *İkinci kısım, mef’ûlu bih hakkındadır. Bu bölüm iki fasıldan müteşekkildir. Birinci fasıl, mef’ûlu bih’in tanımı... İkinci fasıl ise onun ‘âmilleri hakkındadır.*⁴²

Mef’ûlu bih ‘âmilinin de birçok çeşidi vardır ve bu nedenle müellif bu konuyu ayrı bir alt başlık altında ele almıştır. Nitekim ilk olarak ‘âmilini; zahir ve mukadder olarak ikiye ayırmıştır. Zâhir olanı da نَصْرْتُ زَيْدًا gibi haddi zatında mute‘addî olanlar ve مَرَزْتُ زَيْدًا - مَرَزْتُ عَمْرًا - أَقَمْتُ بَكْرًا - شَرَفْتُ بَكْرًا cümlelerindeki fiiller gibi bir vasıta sayesinde mute‘addî olanlar şeklinde ikiye ayırmıştır. Mute‘addî olanları da bir mef’ûl nasb edenler, iki mef’ûl nasb edenler ve üç mef’ûl nasb edenler şeklinde üçe ayırmıştır. İki mef’ûl alanı da iki mef’ûlden biriyle de yetinilmesi caiz olanlar (ör: كَسَوْتُ زَيْدًا ثَوْبًا), iki mef’ûlden biriyle yetinilmesi caiz olmayanlar (ör: طَنَنْتُ زَيْدًا قَائِمًا) şeklinde tasnif etmiştir.⁴³

Mef’ûlu bih’in mudmar/mukadder ‘âmilini de kendi içinde; izhârı caiz olanlar ve izhârı câiz olmayanlar şeklinde ikiye ayırmıştır. İzhârı câiz olan

‘âmilleri; emir ve nehiy anlamında olanlar ve bu anlamları taşımayanlar şeklinde ikiye ayırmıştır. Emir veya nehiy anlamında olanlara; الأسد-, الطَّرِيقَ-, أَخَاكَ- ve زيداً gibi üsluplardaki ‘âmilleri örnek vermiştir. Çünkü bu isimler, anlamca uygun olan mukadder bir fiille mansûb olmuşlardır. Taktirleri; احذُر الأسدَ “Aslandan sakın.”، خَلَّ الطَّرِيقَ “Yolu boşalt.”، اَلزَّمْ أَخَاكَ “Kardeşine sahip çık.” ve اضْرِبْ زيداً “Zeyd’i döv.” şeklindedir. Fakat bu ‘âmillere zâhir olarak da kullanılabilir.

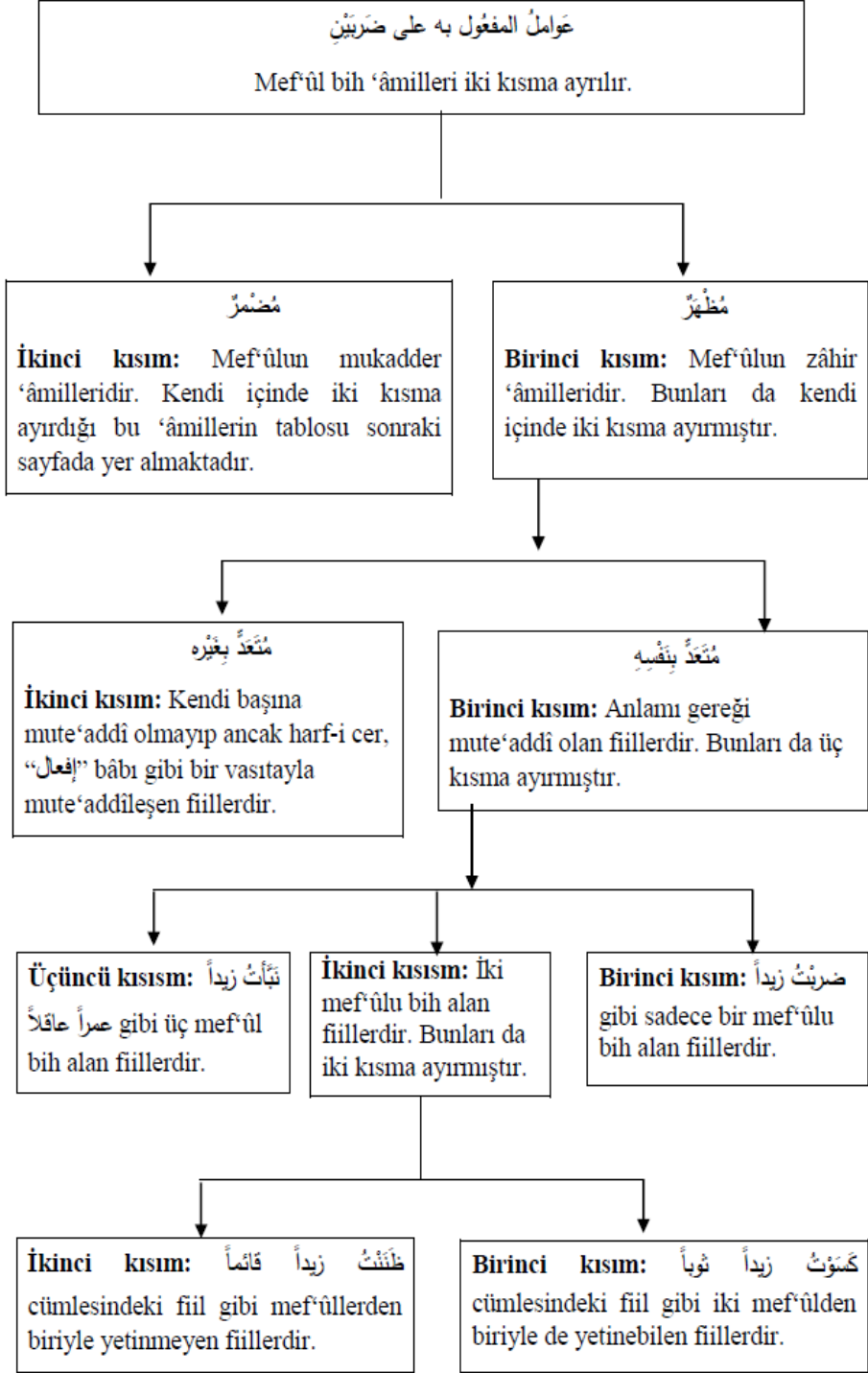
Emir veya nehiy anlamını taşımayan ‘âmilleri; fiilin başına gelen belirli harflerden sonra mukadder olan ‘âmil ve başında herhangi bir harf olmadan mukadder olan ‘âmil olarak ikiye ayırmıştır. Çünkü “إِنَ”، “أَلَاَ”، “هَلَاَ”، ve “لَوْلَاَ” gibi edatlardan sonra zâhiren ismin gelmesi durumunda, edatın hemen akabinde uygun bir fiilin mukadder olduğu ve zikredilen isimde ‘amel eden ‘âmilin de bu mukadder fiilin olduğu kabul edilmiştir. Ör: اَلنَّاسُ مَجْزِيُّونَ بِأَعْمَالِهِمْ إِنْ خَيْرًا فَخَيْرٌ، وَإِنْ شَرًّا فَشَرٌّ “İnsanlar yaptıklarının karşılığını alırlar. İyilikse iyilik, kötülükse kötülük.” cümlesinin açılımı; إِنْ كَانَ خَيْرًا فَخَيْرٌ وَإِنْ كَانَ شَرًّا فَشَرٌّ şeklindedir. Dolayısıyla “خيراً” ve “شراً” isimlerini nasb eden ‘âmil mukadder bir fiildir ve izhârî da câizdir.

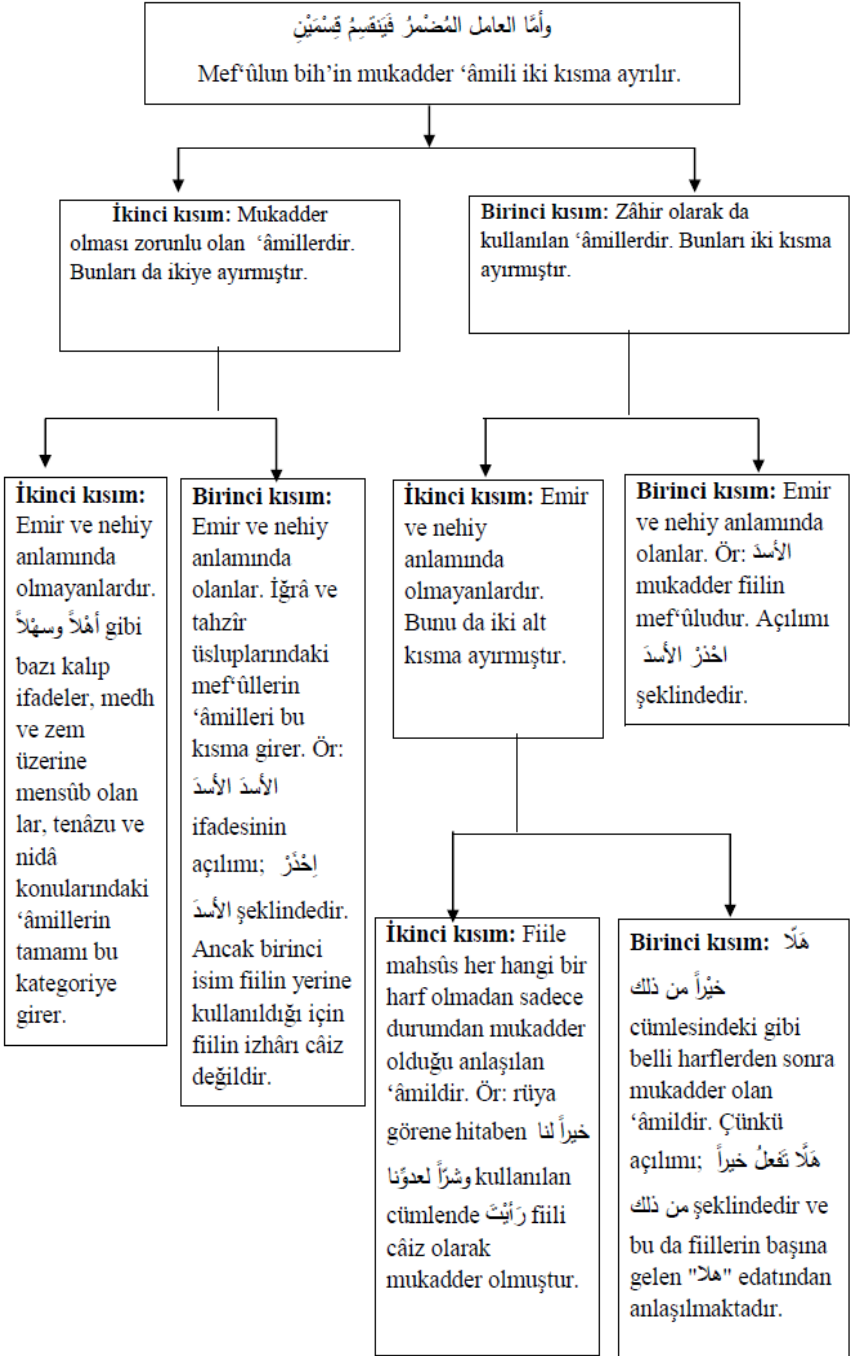
Herhangi bir edat olmaksızın mukadder olup izhârî da câiz olan ‘âmil ise o anki durumdan veya konuşmadan anlaşıldığı için mukadder olan ‘âmildir. Örneğin hacıların gittiği yöne giden birisinin görülmesi durumunda söylenen: اَلْمَكَّةُ ifadesindeki “مَكَّةَ” mukadder bir fiille mansûb olup mef’ûl bih olur. Çünkü ifadenin açılımı; يَقْصُدُ مَكَّةَ “Mekke’ye gidiyor.” şeklindedir.⁴⁴

Mukadder olması zorunlu olan ‘âmilleri; emir veya nehiy anlamını taşıyanlar ve bu anlamlardan birini taşımayanlar şeklinde ikiye ayırmıştır. Emir veya nehiy amaçlı olan ‘âmillere, iğrâ ve tahzîr konularındaki ‘âmillerdir. Çünkü اَلْأَسَدَ وَالْأَسَدَ، أَخَاكَ وَالسَّيْفَ، رَأْسَكَ وَالسَّيْفَ ve diğere kullanım şekillerindeki isimler اَلْحَذْرَ، اَلزَّمْ vb. cümlelerin anlamına uygun bir fiilin mef’ûludur ve bu fiilin mukadder olması zorunludur. Emir veya nehiy anlamında olamayıp idmârî zorunlu olan ‘âmillere ise birçok konu ve üslupta söz konusudur. Örneğin مَرْحَبًا ve أَهْلًا وَسَهْلًا gibi çok yaygın kullanılan ifadelerde اَصْبَيْتَ veya bu anlama gelen bir fiilin zorunlu olarak hazfedildiği ve bu isimlerin de, düşürülen fiille mansûb olduğu kabul edilmektedir. Münâdânın ‘âmili de bu kategoriye girmektedir. Çünkü nidâ edatı “أَدْعُو” fiilinin yerine geçtiği için bu fiilin hazfedilmesi vaciptir ve bu fiil, münâdâ ismi kendine mef’ûl bih yapmak üzere lafzen ya da mahallen nasb etmektedir.

Bunların yanı sıra اَزِيدًا ve اِشْتِغَالَ konusunun diğere tüm versiyonlarındaki mansûb (muştegal ‘anh) ismin ‘âmili de idmârî zorunlu olan mef’ûl bih ‘âmillerindendir. Çünkü bu cümlelerin açılımı; اَضْرَبْتَ زيدًا ضَرْبَةً şeklindedir. Fakat isimden sonraki fiil mukadder olan fiile delalet ettiği için zorunlu olarak hazfedilmiştir.⁴⁵

Mef'ûlu bih 'âmilinin tasnifini gösteren tablo aşağıda verilmiştir.





1.1.1. Genel Hükümler Bağlamında Yapılan Tasnif

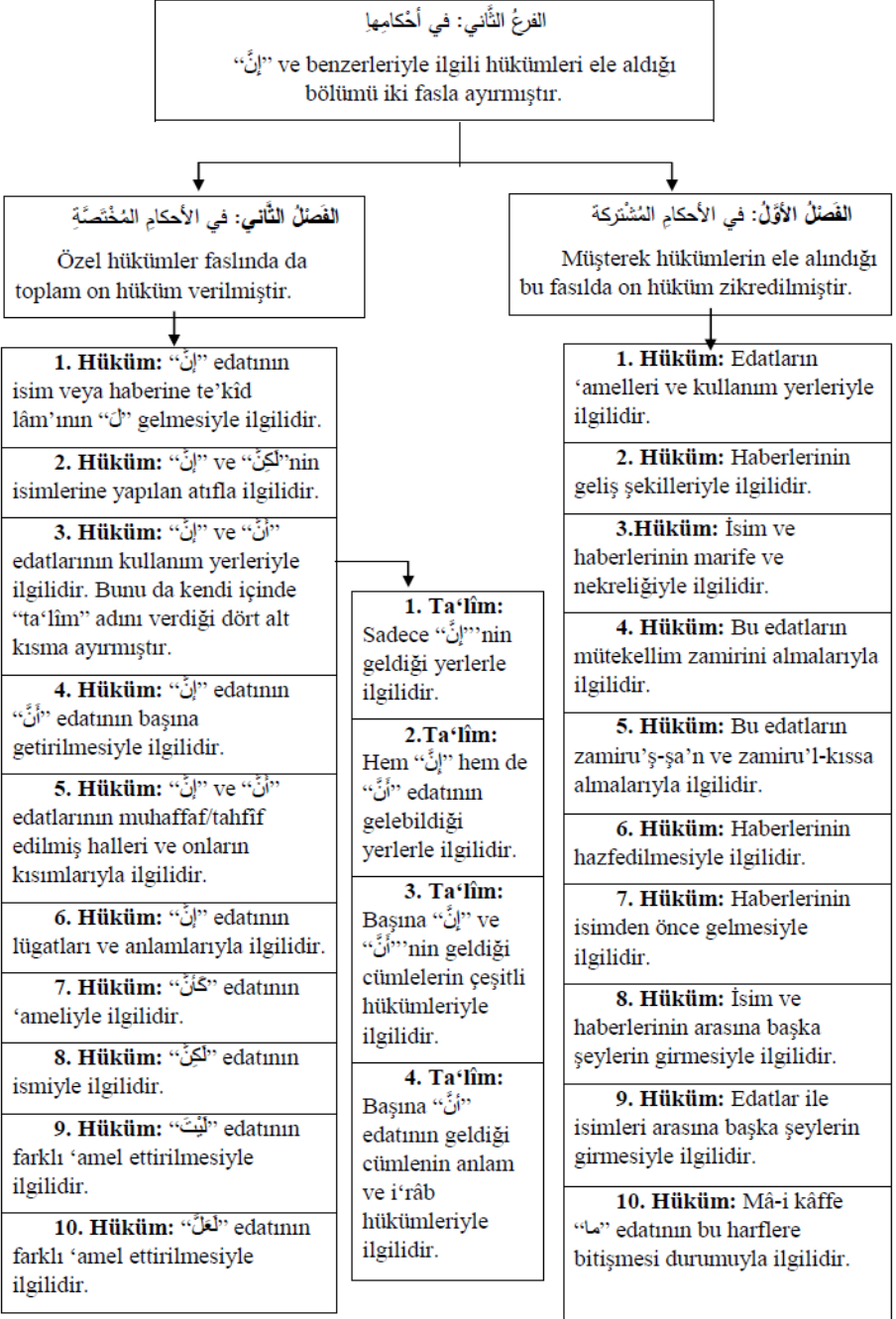
Mecduddîn, bir konuyla ilgili nahvî hükümlerden her birini ayrı bir başlık halinde ele almak yerine hepsini toplu olarak ele almış ve bâbların tasnifinde bunu da dikkate almıştır. Bu nedenle bâbların kendi içindeki tasniflerinde *فصلٌ في أحكامه* “*Bâbla ilgili genel hükümler faslı.*” başlıklı bir alt bölüm her zaman yer almaktadır. Ardından bu meseleleri; birinci hüküm, ikinci hüküm, üçüncü hüküm şeklinde işlemiştir. Çünkü bu durumda aynı ana konuyla irtibatlı olup ancak birbirlerinden bağımsız olan hükümleri bile tek başlık altında ve düzenli bir şekilde vermek daha kolay olur. Nitekim diğer fasıllardan farklı olarak ahkâm bölümleri, konuyla ilgili çok sayıda muhtelif hüküm ve meselelerin sıkıştırıldığı bölüm olup belli bir konuyla sınırlı değiller. Bu nedenle en önemli ve en uzun bölümlerin başında gelmektedir.

1- النُّوعُ الثَّلَاثُ فِي الْإِسْتِثْنَاءِ، وَفِيهِ ثَلَاثَةُ فُصُولٍ. الْفَصْلُ الْأَوَّلُ فِي حَدِّهِ وَأَلَاتِهِ... الْفَصْلُ...
 . النوع الثالث في الاستثناء، وفيه ثلاثة فصول. الفصل الأول في حدِّه وآلاتِهِ... الفصل الثالث: في أحكام الاستثناء.
*Mef'ûle benzeyen mansûbların üçüncü bölümü istisnâ konusu hakkındadır. Bu bölüm üç fasıldan oluşmaktadır. Birinci fasıl, istisnânın tanımı ve edatları... İkinci fasıl, istisnânın çeşitleri... Üçüncü fasıl, istisnânın hükümleri hakkındadır.*⁴⁶ Görüldüğü gibi müellif istisnâ konusunun üçüncü faslına hükümlere tahsis etmiştir. Bu fasılda istisnâ konusuyla ilgili on üç hükmü vermiştir. Ancak konumuzu çok fazla uzatacağı için bu hükümlerin neler olduğuna değinmeyeceğiz.

2- النُّوعُ الْأَوَّلُ فِي "إِنَّ" وَأَخَوَاتِهَا. وَفِيهِ فِرْعَانُ. الْفِرْعُ الْأَوَّلُ فِي تَعْرِيفِهَا... الْفِرْعُ الثَّانِي: 2- النوع الأول في "إِنَّ" وأخواتها. وفيه فرعان. الفرع الأول في تعريفها... الفرع الثاني: في أحكامها.
*"إِنَّ" ve benzerleridir. Bu kısım iki alt bölümden oluşmaktadır. Birincisi, bu harflerin tanımı... İkincisi ise bunların hükümleriyle ilgilidir.*⁴⁷

Bu konunun ikinci alt bölümünde de “إِنَّ” ve kardeşleriyle ilgili genel hükümleri ele almıştır. Ahkâm fasılları genelde ait olduğu bölümün en uzun faslına teşkil ettiği için her zaman en sona bırakılmıştır.

“إِنَّ” ve kardeşlerine ait ahkâm bölümünün tasnifini gösteren tablo aşağıda verilmiştir.



2.2.4. Konunun Kısımları Bağlamında Yapılan Tasnif

Bazı konular sadece bir yönde kısımlara ayrılırken bazıları farklı özellikleri dikkate alınarak çeşitli yönlerde taksim edilir. Müellif de özellikle farklı açılardan taksim edilen konuların kısımlarını müstakil bir alt başlıkta ele alarak ilgili konuda çok yönlü bir taksimin olduğuna dikkat çekmiştir. Bu faktörün etkili olduğu bazı konuların taksimi şöyledir:

1- *البَابُ السَّابِعُ مِنَ الْقُطْبِ الْأَوَّلِ: فِي الْخَبَرِ، وَفِيهِ ثَلَاثَةُ فُصُولٍ. الْفَصْلُ الْأَوَّلُ: فِي تَعْرِيفِهِ... “Birinci Kutbun yedinci bâbı haber konusudur. Bu bâbta üç fasıl bulunmaktadır. Birinci fasıl, haberin tanımı... İkinci fasıl, haberin kısımları... Üçüncü fasıl ise haberle ilgili genel hükümler hakkındadır.”*⁴⁸

Haber, farklı yönleri ve özellikleri dikkate alınarak çeşitli kısımlara ayrılan konulardandır. Bu nedenle müellif bu kısımları ayrı bir alt bölüm olarak konu edinmiştir. Nitekim haberi iki açıdan kısımlara ayırmıştır. Birincisi; marife ve nekre, diğeri ise müfred ve cümle olma yönündedir.⁴⁹ Daha sonra bunları الْقِسْمَةُ الشَّامِلَةُ الشكلinde iki alt başlıkta ele almıştır. Müfred haberi de mübtedaya dönen bir zamir içerdiği hususunda ittifak olan haber (ör: زَيْدٌ قَائِمٌ) ve mübtedaya dönen bir zamir içerip içermediği hususunda ihtilaf olan haber (ör: زَيْدٌ أَخْرَجَ) şeklinde ikiye ayırmıştır. Cümle haberi de isim cümlesi, fiil cümlesi, şart cümlesi, zarf ve car – mecrûr şeklinde beş kısma ayırmıştır. Ancak âsıl itibarıyla isim ve fiil cümlesi olarak ikiye ayrıldığını diğer üç kısmın ise bunların farklı versiyonları olduğunu ifade etmiştir.⁵⁰

2- *البَابُ الثَّامِنُ مِنَ الْقُطْبِ الْأَوَّلِ: فِي الْفَاعِلِ، وَفِيهِ أَرْبَعَةُ فُصُولٍ. الْفَصْلُ الْأَوَّلُ: فِي حَيْدِهِ... الْفَصْلُ الثَّانِي: فِي إِعْرَابِهِ... الْفَصْلُ الثَّلَاثُ: فِي مَرْتَبَتِهِ... الْفَصْلُ الرَّابِعُ: فِي أَقْسَامِ الْفَاعِلِ وَأَحْكَامِهَا. “Birinci kutbun sekizinci bâbı fâil konusudur. Bu bâbta dört fasıl vardır. Birinci fasıl, fâilin tanımı... İkinci fasıl, fâilin i'râbı... Üçüncü fasıl, fâilin mertebesi... Dördüncü fasıl ise fâilin kısımları ve bu kısımların hükümleri hakkındadır.”*⁵¹

Müellif, farklı yönlerini dikkate alarak fâili kendi içinde birçok kısma ayırmış ve bu nedenle ayrı bir fasılda ele almıştır. Nitekim ilk önce lafzî yönünü dikkate alarak fâili toplam on iki kısma ayırmıştır. Buna göre fâil ya zâhir isim ya da zamir olur. Bunlardan her biri de ya müzekker ya da müennes olur. Bu kısımlardan her biri de müfred, tesniye ve cemi şeklinde üç kısma ayrılır. Böylece fâil toplam on iki kısma ayrılmış olur.⁵²

Daha sonra bu faslı kendi içinde bir mukaddime ve dört fer' şeklinde tasnif etmiştir. Mukaddimedede anlamı esas alarak fâili üç kısma ayırmıştır.

a- Hem anlam hem de lafız bakımından fâil olanlar. Ör: قَامَ زَيْدٌ.

b- Lafzen fâil olup fakat anlam bakımından fâil olmayanlar. Ör: مَاتَ زَيْدٌ.

c- Anlamca fâil olup fakat lafzen fâil olmayanlar. Ör: *أَعْجَبَنِي ضَرْبُ زَيْدٍ غَمْرًا* cümlesindeki زيد ismi.⁵³

Birinci fer‘ bölümünde fâili, zâhir isim ve mukadder isim olarak iki kısma ayırmıştır. Zâhir isim olan fâili de başında harf- cer olmayan (ör: *قَامَ زَيْدٌ*) ve başında harf-i cer bulunan şekilde ikiye ayırmıştır. Harf-i cer alan fâili de zorunlu olarak harf-i cer alan (ör: *أَحْسِنُ بِزَيْدٍ*) ve isteğe bağlı olarak harf-i cer alan şekilde iki kısma ayırmıştır. İsteğe bağlı şekilde harf-i cer alan fâili de olumlu (ör: *كَفَى بِاللَّهِ شَهِيدًا*) ve olumsuz (ör: *مَا جَاءَنِي مِنْ أَحَدٍ*) olarak ikiye ayırmıştır.

Mukadder olan fâili üç kısma ayırmıştır.

a. Daha önce zikredildiği için bilinen mukadder fâil.

b. Daha önce zikredilmemesine rağmen başka bir durumdan anlaşılan mukadder fâil. Örneğin *حَتَّى تَوَارَتْ بِالْحِجَابِ “Nihayet güneş battı.”*⁵⁴ cümlesinin takdiri; *حَتَّى تَوَارَتْ الشَّمْسُ بِالْحِجَابِ* şeklindedir. Yani “توارت” fiilinde müstetir olan “هي” zamiri “الشَّمْسُ” kelimesine dönmektedir. Ancak daha önce bu isim geçmemişse de bu ifadenin güneş için kullanılması yaygın bir durum olmasından dolayı bilinmektedir.

c. Başka bir isimle tefsir edildiği için mukadder olan fâil. Örneğin *نَعِمَ رَجُلًا زَيْدٌ* cümlesindeki fiilin fâili mukadder olan “الرجل” ismidir ve ona delalet eden ise cümledeki *رَجُلًا* ismidir. Cümlenin takdiri; *نَعِمَ الرَّجُلُ رَجُلًا زَيْدٌ* şeklindedir. Aynı şekilde *زَيْدٌ* fiilinde ilk fiilin fâili mukadder olan “زيداً” ismidir. Çünkü ikinci fiilin mef‘ûlu olan “زيداً” ismi birinci fiilin fâiline de delalet etmektedir.⁵⁵

İkinci fer‘ bölümünde ise fâilin, hakikî müennes ve mecazî müennes şeklindeki kısımlarını konu edinmiştir. Üçüncü fer‘ bölümünde tekillik, ikillik ve çoğulluk yönünde fiil ile fâil arasındaki uyumu ele almıştır. Dördüncü fer‘ bölümünde ise tenâzu konusu bağlamında fâili ele almıştır.

2.2.5. Kelime Türü Bağlamında Yapılan Tasnif

Mecduddîn, hem ana bölümlerin tasnifinde hem de bâbların kendi içindeki tasnifinde kelime kısımlarını dikkate almıştır. Çünkü *بابُ الفِعْلِ*, *بابُ السَّمِ* ve *بابُ الحَرْفِ* şeklinde genel başlıklar kullanmamışsa da konular genel olarak incelendiğinde buna riayet ettiği görülmektedir. Nitekim fiilleri daha sonra ele aldığı için merfû‘ ve mansûb bölümlerinde sadece isimleri konu edinmiştir.

Kelime kısımlarına göre tasnif edilen bâblardan bazıları şunlardır:

1- *البَابُ الثَّانِي مِنَ الْقُطْبِ الْأَوَّلِ فِي الْمَغْرِبِ، وَفِيهِ مُقَدِّمَةٌ وَفَصْلَانِ. الْمَقَدِّمَةُ... الْفَصْلُ الْأَوَّلُ: -* *Birinci kutbun ikinci bâbı mu‘rab konusudur. Bu bâb bir mukaddime ve iki fasıldan oluşmaktadır. Mukaddime (bölümünde mu‘rabın tanımını verip aslı ve fer‘î şeklindeki*

kısımlarına değinmiştir)... Birinci fasıl, mu‘rab isimler konusudur... İkinci fasıl ise mu‘rab fiiller konusudur.”⁵⁶

Görüldüğü gibi müellif, kelime türünü esas alarak mu‘râb bâbını iki fasla ayırmıştır. Çünkü bu iki kısım, i‘râbları ve ‘âmilleri bakımından birbirlerinden önemli ölçüde ayrılırlar. Şayet böyle bir tasnife gitmeden bütün mu‘rabları karma bir şekilde işleseydi hem i‘râb alametlerinde hem de ‘âmillerinde bir karmaşıklığa neden olurdu. Ayrıca isim aslı, fiil ise fer‘î mu‘rab olduğu için birbirlerinden ayrılmaları nahiv ilminin felsefesine de daha uygundur.

2- الباب الخامس عشر في العوالم، وفيه مَقْدِمَةٌ وَثَلَاثَةُ أَقْسَامٍ. أَمَّا الْمُقَدِّمَةُ: فَفِي تَعْرِيفِهَا وَتَفْسِيحِهَا... *On beşinci bâb ‘âmiller konusudur. Bu bâb, bir mukaddime ve üç kısımdan oluşmaktadır. Mukaddime bölümü, ‘âmillerin tanımı ve kısımlarıyla ilgilidir... Birinci kısım, fiillerle... İkinci kısım, ‘amel eden isimlerle... Üçüncü kısım ise ‘amel eden harflerle ilgilidir.”⁵⁷*

Müellif, ait olduğu kelime türünü esas alarak ‘âmil bâbını; fiil bölümü, isim bölümü ve harf bölümü şeklinde üç kısma ayırmıştır. Nitekim bâbın mukaddime bölümünde bu durumu şu sözlerle ifade etmiştir: وَأَنَّ مَوَارِدَ اللَّفْظِيَّةِ مِنْهَا عَلَى أَقْسَامٍ... *(Kısaca verilen taksimden) lafzî ‘âmillerin temel noktasının üç kelime kısımları üzerinde olduğunu gördün. Bu nedenle biz de bu kısımlara ait ‘âmillerden her birini kendine tahsis edilmiş fasılda vereceğiz.”⁵⁸*

‘Âmilleri; fiil, isim ve harf şeklinde taksim ettiği gibi ‘amel ettikleri kelime türüne göre de ‘âmilleri tasnif etmiştir. Nitekim ‘amel eden harfleri; isimde ‘amel edenler ve fiilde ‘amel edenler şeklinde iki kısma ayırmıştır.⁵⁹

2.2.6. ‘Amel Bağlamında Yapılan Tasnif

‘Amel faktörü özellikle ‘avâmil bâbının tasnifinde öne çıkmıştır. Nitekim müellif ‘amel bakımından fiilleri; lâzım olanlar, mute‘addî olanlar ve her iki şekilde de kullanılanlar şeklinde üç kısma ayırmıştır. Ardından mute‘addî fiilleri de; bir mef‘ûl alanlar, iki mef‘ûl alıp fakat biriyle de yetinilmesi câiz olanlar, iki mef‘ûl alıp bunlardan bir tanesiyle yetinilmesi câiz olmayanlar, üç mef‘ûl alanlar şeklinde dört kısma ayırmıştır. Yapılan bu tasnifler tamamen ‘amel faktörünün dikkate alınmasıyla olmuştur. Nitekim lâzım fiille ilgili: فَهوَ يَعْمَلُ الرَّفْعَ فِي فَاعِلِهِ وَيَقْتَصِرُ عَلَيْهِ *“Lâzım fiil, fâilinde ref‘ ‘amelini yapar ve bununla sınırlı kalır.”⁶⁰* şeklindeki sözleri bu tasnifin ‘amel eksenli olduğunu göstermektedir.

2.2.7. Asl ve Fer‘ Bağlamında Yapılan Tasnif

Mecduddîn’in konu tasnifinde dikkate aldığı etkenlerden biri de asl ve fer‘ meselesidir. Özellikle eserin iç tasnifinde ön plana çıkan bu faktör, bâbların

fasıllara ve fasılların da daha alt kısımlara ayrılmasında da doğrudan veya dolaylı olarak etkili olmuştur. Bu faktörün etkili olduğu bazı bâb tasnifleri şöyledir:

1- الباب الثالث من القطب الأول في المبنى. وَيَقْسِمُ قِسْمَيْنِ: أصلاً وقرعاً، فلندكرهما في فصلين. *Birinci kutbun üçüncü bâbı mebnîlerle ilgilidir. Mebnîler; asıl ve fer' olarak iki kısma ayrılır. Bu nedenle biz de bunları iki fasılda zikredeceğiz. Birinci fasıl, aslî mebnîler... İkinci fasıl ise fer'î mebnîler hakkındadır.*⁶¹

Aslî mebnîler faslında harf ve fiilleri, fer'î mebnîler faslında ise isimleri ele almıştır. Çünkü nahvî anlamlar üstlenemedikleri için bütün harfler mebnîdir. Fiilde de aslanan hepsinin mebnî olmasıdır. Bazı fiillerin mu'rab oluşu ise isme olan benzerliğinden kaynaklanmaktadır. Fakat isimlerde aslanan mu'rablıktır. Çünkü isim aynı kalıpla fâillik, mef'ûlluk ve muzâf ileyhlik gibi muhtelif gramatik anlamlar ifade etmektedir. Bu anlamları birbirinden ayıran unsur ise i'râbtır. İşte bu yüzden isimde aslanan mu'rablıktır. Bazı isimlerin mebnî olması ise fer'î bir durumdur.

2- Mu'rab konusunu da kendi içinde asıl ve fer' şeklinde iki kısma ayırmıştır. Nitekim bunu şöyle ifade etmiştir: *المغرب من الكلم قسمان: أحدهما أصل، والثاني فرغ. Mu'rab kelimeler; asıl ve fer' olmak üzere iki kısma ayrılmaktadır.*⁶² İsimlerin aslî mu'rab, muzâri fiilin ise fer'î mu'rab olduğunu belirtmiş ve birinci fasılda; aslî mu'rab olan isimleri, ikinci fasılda ise fer'î mu'rab olan muzâri fiilleri ele almıştır. Mecdüddîn, asıl ve fer' faktörünü esas alarak i'râb ve binâ bâblarını da iki fasla ayırmıştır.⁶³

1.2. Eserin İç Tasnifi

“İç tasnif” ifadesinden maksat, başlık olmaksızın konu anlatımı esnasında yapılan tasniflerdir. Mecdüddîn, konuları farklı yönleriyle ele aldığı için aynı konunun iç tasnifinde de birbirinden farklı çok sayıda faktörü dikkate almış ve bunun sonucunda da çok teferruatlı tasnifler meydana gelmiştir. Bu sınıflardan her birini ayrı bir başlık halinde ele almamasının nedeni de budur. Bu nedenle biz de söz konusu eserin iç tasnifinde etkili olan faktörlerden her birini ayrı başlık halinde değerlendirmek yerine, örnek teşkil etmesi bağlamına sadece ‘âmil bâbını ele alacağız.

1.2.1. ‘Âmil Konusu

Mecdüddîn, çeşitli yönlerini dikkate alarak ‘âmilleri birçok açıdan tasnife tabi tutmuştur. Nitekim *بالاعتباراتِ واللغوياتِ إنقساماتٍ* *Farklı yönleri bakımından ‘âmilleri birçok kısma ayrılır.*⁶⁴ diyerek bunu ifade etmiştir. Çünkü burada belli bir ‘âmil grubunu veya ‘âmillerin belli bir yönünü değil, tüm ‘âmilleri her yönüyle konu edinmiştir.

‘Âmil bâbının tasnifinde ilk olarak kelime kısımlarını esas almıştır. Daha sonra farklı etkenleri dikkate alarak bu kısımları da kendi içinde alt bölümlere ayırmıştır. Bu bağlamda söz konusu bâb bir mukaddime ve üç kısımdan oluşmaktadır. Mukaddime bölümünde ‘âmilleri kısaca şu şekilde tasnif etmiştir:

a. Kelime çeşidine göre; fiil, isim ve harf şeklinde üç kısma ayırmıştır.

b. ‘Amel etme yetisine göre; aslı ve fer‘î şeklinde ikiye ayırmıştır. Buna göre fiil olanlar aslı, harf ve isim olanlar ise fer‘îdir.

c. Varlık bakımından ‘âmilleri; lafzî ve manevî şeklinde iki kısma ayırmıştır.

d. Ma‘mûllerine göre; isimde ‘amel edenler ve fiilde ‘amel edenler şeklinde ikiye ayırmıştır.⁶⁵

Birinci Kısım: Fiiller

القِسْمُ الْأَوَّلُ: فِي الْأَفْعَالِ başlığıyla ‘âmil bâbının birinci kısmı olan fiilleri ele almıştır. Bu kısımda nahvî fiilin farklı açılardan birçok kısma ayrıldığını belirtip bunları sırayla şöyle açıklamıştır:

1. ‘Amel bakımından fiil, mute‘addî ve lâzım olarak iki kısma ayrılır.

2. Anlam yönünden fiil, hakikî olan ve hakikî olmayan şeklinde ikiye ayrılır.

a. Hakikî olan fiil: Gerçek bir eylem ve zamana delalet eden fiillerdir. Hakikî fiiller de lâzım ve mute‘addî şeklinde iki kısma ayrılır. Mute‘addî fiilleri de kendi içinde ضَرْبٌ زَيْدٌ şeklinde gerçekten mef‘ûlde somut bir etki meydana getirenler ve مَدْحٌ عَمْرًا gibi mef‘ûlde somut bir etki meydana getirmeyenler şeklinde ikiye ayırmıştır.

b. Hakikî olmayan fiil: Fâil tarafından meydana getirilen gerçek bir eyleme delalet etmeyen fiillerdir. Bu fiilleri de üç kısma ayırmıştır. Birincisi, kısaltılarak kullanılan ve bu nedenle aslında mef‘ûl olan isimleri lafzen fâil edinen fiillerdir. Örneğin مات زيدٌ cümlesindeki fiil, lafzen fâil olan isim tarafından meydana getirilmediği için hakikî bir fiil değildir. İkincisi: Sadece zamana delalet edip ancak herhangi bir eylem ifade etmeyen fiillerdir. “كان” ve kardeşleri bu fiillerdendir. Üçüncüsü: Gerçek fâil olmayan bir isme isnâd edilen ve bu nedenle kısmen kendi anlamından çıkan fiillerdir. Örneğin لا أَرَيْتَكَ هَاهُنَا cümlesindeki fiilin nahvî fâili, mukadder olan “أَنَا” zamiridir. Fakat hakikî fâili “أَنْتَ” zamiridir. Çünkü muhataba yönelik kullanılmış ve “Burada bulunma.” anlamı amaçlanmıştır. Dolayısıyla gerçek anlamından çıkarılıp başka bir anlamda kullanıldığından ve gerçek fâilinden başka bir fâile isnâd edildiğinden dolayı bu fiiller de hakikî değildir.⁶⁶

3. Çekim bakımından fiil, mutasarrıf ve gayr-ı mutasarrıf olarak ikiye ayrılır.

4. ‘Amel açısından fiil, zahir ve mukadder şeklinde iki kısma ayrılır.

a. Mukadder fiilleri de câiz olarak mukadder olanlar ve vâcip olarak mukadder olanlar şeklinde iki kısma ayırmıştır. Ancak mukadder fiilleri mef’ûl bih bâbının ‘âmil faslında⁶⁷ detaylıca işlediği için burada zâhir fiillere yoğunlaşmıştır.

b. Zâhir fiilleri ise lâzım, mute‘addî ve mutereddid şeklinde üçlü bir taksime tabi tutmuştur. Daha sonra zâhir fiilleri ‘amel bakımından sekiz kısma ayırmıştır.⁶⁸

1. Lâzım fiil: Kendi başına mef’ûl almayan fiillerdir.

2. Mutereddid fiil: Bazen kendi başına bazen de bir vasıtayla mute‘addî olan fiillerdir. Bu fiilleri de kendi içinde şu üç kısma ayırmıştır:

a. Hem kendi başına hem de harf-i cer vasıtasıyla mute‘addî olan fiiller. Örneğin شَكَرْتُكَ - شَكَرْتُ لَكَ، نَصَحْتُكَ - نَصَحْتُ لَكَ. Bu fiiller, her iki şekilde de kullanıldığı için aslen lâzım ya da mute‘addî olduğu söylenemez.

b. Aslen mute‘addî olan fakat daha sonra masdar anlamında kullanıldığı için harf-i cer alan fiiller. Örneğin يُرِيدُونَ لِيُطْفِئُوا نُورَ اللَّهِ بِأَفْوَاهِهِمْ “Onların iradeleri Allah’ın nurunu ağızlarıyla söndürmek yönündedir.”⁶⁹ ayetinde geçen “يُرِيدُ” fiili aslında mute‘addî olan fiillerdendir. Fakat masdar anlamında kullanıldığı için harf-i cer alabilmiştir. Çünkü bazı mute‘addî masdarların mef’ûllerine harf-i cer getirilebilirken fiillerin mef’ûllerine getirilemez. Örneğin أَعْجَبَنِي ضَرْبُكَ لَزِيدٍ söylenemez. Örneğin ضَرْبُكَ لَزِيدٍ söylenemez.

c. Aslen mute‘addî olan fakat mute‘addîlik vasıtalarından birini aldığı normal fiillerin aksine lâzıma dönüşen fiiller. Örneğin قَشَعَتِ الرِّيحُ السَّحَابَ “Rüzgâr bulutları dağıttı.” cümlesindeki fiil kendi başına mute‘addî iken أَقْشَعَتِ السَّحَابُ “Bulutlar dağıldı.” şeklinde “أفعال” bâbında kullanılınca lâzım olmuştur.⁷⁰

3. Bir mef’ûl alan mute‘addî fiiller.

4. İki mef’ûl alan fakat bunlardan bir tanesiyle de yetinilebilen fiiller. Bunları da iki kısma ayırmıştır:

a. Her iki mef’ûlü da kendi başına alan fiiller. Örneğin كَسَوْتُ زَيْدًا ثَوْبًا

b. Birincisini kendi başına ikincisini ise mute‘addîlik vasıtalarından biriyle alan fiiller. Örneğin أَعْطَيْتُ زَيْدًا دِرْهَمًا. Çünkü “أَعْطَى” fiili, aslında bir mef’ûl alan ve “aldı” anlamına gelen “عَطَى” fiilinden gelmiştir. “أفعال” kalıbıyla kullanılınca ikinci mef’ûlü de almıştır.⁷¹

5. Zorunlu olarak iki mef’ûl alan fiiller. Bunlar “أفعال القلوب” ve “أفعال النحول” denilen fiil gruplarıdır. Bu fiillerin mef’ûlleri daha önce mübteda ve

haber oldukları için bir tanesiyle yetinmek câiz değildir. Aksi takdirde cümle anlam bakımından eksik olur. Ör: طَنَنْتُ زَيْدًا قَائِمًا.⁷²

6. Üç mef'ûl alan fiiller. Bunlar أَعْلَمَ، أَرَى، خَبَرَ، خَبَّرَ، أَنْبَأَ، نَبَأَ gibi fiillerdir. Bunları, “إِفعال” kalıbı sayesinde üç mef'ûl alanlar ve üç mef'ûl almak üzere vaz' edilenler şeklinde ikiye ayırmıştır. Çünkü أَرَيْتُ ve أَعْلَمْتُ fiilleri “إِفعال” bâbına dönüştürülmeleri sayesinde üç mef'ûl alırken diğerleri üç mef'ûl almak için vaz' edilmiştir.⁷³

7. Nâkıs fiiller. Bunlar “كان” ve kardeşleridir. Mukârabeye fiilleri ve habere ihtiyaç duyan diğer bazı fiiller de bunlara ilhâk edilmiştir. Bu fiiller; sadece zaman ifade etmeleri, kendi özneleriyle tam bir cümle oluşturamamaları, isimleri ile haberlerinin aynı şey olması ve 'amel bakımından kısmen zayıf olmaları gibi yönlerden diğer fiillerden ayrılırlar. Bu nedenle de ayrı bir fiil türü olarak işlenmiştir.⁷⁴

8. Gayr-ı mutasarrıf fiiller. Bunlar altı tane olup لَيْسَ، حَيْدًا، لَيْسَ، نَعَمْ، بَيْسَ، عَسَى ve ta'accub fiilidir. Çünkü bu fiillerin ya hiç çekimi yoktur ya da sadece mâzîyle sınırlıdır. Mutasarrıf olmadıkları için 'amel bakımından da diğer fiillerden zayıftır. Müellif, bu fiilleri dört fasılda ele almış ve her faslı da kendi içinde çeşitli alt bölümlere ayırmıştır.⁷⁵

İkinci Kısım: 'Amel Eden İsimler

Mecduddîn, 'amel eden isimleri bir mukaddime ve üç alt bölüm olarak ayırmıştır. Mukaddime bölümünde isim ve harflerin fer'î 'âmillerden olduğunu belirtmiş ve 'amel eden isimleri dört kısma ayırmıştır. Daha sonra bu kısımlardan her birini “التَّوَع” başlığıyla ayrı bir alt bölüm olarak ele almıştır.

1. İsm-i fâil ve ism-i mef'ûl: 'Amel eden isimlerin en güçlüsü olup yapı ve kullanım bakımından muzâri fiile benzedikleri için 'amel ederler.⁷⁶

2. Sıfat-ı müşebbehe: Tezkîr, te'nîs, tesniye ve cemi yapılabilme hususunda ismi-i fâile benzedikleri için 'amel bakımından da ona hamledilmiştir. İsm-i tafdîlleri de bu bölümde işlemiştir. Çünkü ism-i tafdîl anlam bakımından sıfat-ı müşebbeheye benzetildiği için 'amel ettirilmiştir ve bu nedenle de ondan daha zayıftır.⁷⁷

3. Masdar: Başında “أَنْ” edatı olan fiille te'vîl edildiği için fiil gibi 'amel eder. Örneğin مِنْ ضَرْبٍ زَيْدٌ عَمْرًا cümlesinde “ضَرْبٌ” masdarı fâli ref', mef'ûlu nasb etmiştir. Çünkü te'vîli; مِنْ أَنْ ضَرْبٍ زَيْدٌ عَمْرًا şeklindedir.⁷⁸

4. Esmâu'l-ef'âl: Fiilin yerine kullanıldıkları için onun gibi 'amel ederler. Ancak gerçek fiil olmadıkları için 'amel bakımından onun kadar güçlü değiller. Örneğin زَيْدًا رُوِيَكَ “Zeyd'e mühlet ver.” cümlesindeki “رُوِيَكَ” isim olduğu halde fiilin yerine geçtiği için onun gibi 'amel edip fâil ve mef'ûlu bih almıştır. Çünkü “زَيْدًا” onun mef'ûlu olur, fâili ise müstetirdir.

Müellif, tüm bu kısımları da kendi içinde “الفرع” başlığıyla iki alt bölüme ayırmıştır. Hepsinin birinci alt bölümünde tanımı, ikinci alt bölümlerinde ise bu isimlerin hükümlerini ele almıştır.

Esmâu'l-ef'âlleri, isim olanlar ve harf olanlar şeklinde iki kısma ayırmıştır. Harf olanlardan maksat, عَلَيْكَ gibi harf-i cer ve ism-i mecrûrdan oluşan ism-i fiillerdir. Bunları da mute'addi ve lâzım olarak iki kısma ayırmıştır. Daha sonra bunlardan her irini de kendi içinde müfred ve muzâf olarak iki kısma ayırmıştır.⁷⁹

Üçüncü Kısım: 'Amel Eden Harfler

Müellif, fiil ve isimde olduğu gibi 'amel eden harfleri de çeşitli tasniflere tabi tutmuştur. Bu bağlamda ilk olarak ma'mûlun kelime türünü dikkate alarak 'amel eden harfleri, isimde 'amel edenler ve fiilde 'amel edenler şeklinde iki kısma ayırmıştır. Daha sonra bu kısımları da kendi içinde 'amellerine göre tasnif etmiştir. Bu yüzden belli bir kelime kısmında 'amel eden bütün harfleri tek ana başlık altında toplamak yerine cer 'amelini yapanlar, nasb 'amelini yapanlar, cezim 'amelini yapanlar şeklinde 'sınıflandırmıştır. Çünkü 'amel eden harflerin hangi kelime türüne geldikleri kadar o kelimedeki hangi 'ameli yaptıkları da önemlidir.

Harf-i cerleri mecrûr isimler bölümünde işlediği için burada tekrarlamamıştır. Diğer 'âmil harfleri ise beş başlık halinde ele almıştır.

1. “إِنِّ” ve benzerleri. Bu konuyu iki alt başlığa ayırmıştır. Birincisinde, bu harfleri anlam ve yapı bakımından tanıtmıştır. İkincisinde, bu harflere ait hükümleri konu edinmiştir. Bunu da kendi içinde iki fasla ayırmıştır. Birinci fasılda bütün edatları ilgilendiren müşterek hükümleri, ikinci fasılda ise sadece belli edatlara mahsus olan hükümleri çok kapsamlı bir şekilde işlemiştir.⁸⁰

2. “لَيْسَ” fiiline benzeyen edat. Burada “ما” nâfiye edatını iki alt bölüm şeklinde konu edinmiştir. Birinci alt bölümde edatın 'amel etme gerekçelerini, “لَيْسَ” fiiline olan benzerlik yönlerini ve ifade ettiği bazı anlamlarını açıklamıştır. İkincisinde ise edatla ilgili hükümleri konu edinmiştir.⁸¹

3. “لَا” nâfiye li'l-cinsi edatı. Bu edatın konusunu iki alt bölüme ayırmıştır. Birincisinde, 'amel etme gerekçeleri ve anlamıyla ilgili temel bilgileri vermiştir. İkinci alt bölümde ise edatla ilgili genel hükümleri kapsamlı bir şekilde işlemiştir.⁸²

4. Fiilde 'amel eden harflerden nasb edatları. Müellif, isimde 'amel eden edatları bitirdikten sonra fiilde 'amel eden edatlara geçmiştir. Dördüncü bölümde nasb edatlarını, beşinci bölümde ise cezim edatlarını işlemiştir. Ancak fiilde 'amel eden edatları ele almadan önce fiilleri i'râb, binâ ve i'râb çeşitleri bakımından değerlendirmiştir. Daha sonra nâkıs fiiller ile ef'âl-i hamse

füllerinin i'râblarını zikrederek fiille ilgili değerlendirmesini bitirip edatlara geçmiştir.⁸³

Nasb edatlarını iki alt başlıkta işlemiştir. Birinci alt başlıkta bu edatları 'amel, anlam ve yapı gibi hususlar bakımından konu edinmiştir. 'Amel yönlerini dikkate alarak nasb edatlarını, hem zâhir hem de mukadder olarak 'amel edenler ve sadece zâhir olarak 'amel edenler şeklinde ikiye ayırmıştır. Çünkü "أَنَّ" edatı hem zâhir hem de mukadder olarak 'amel ederken diğerleri sadece zâhir olarak 'amel ederler. İkinci alt başlıkta ise bu edatlara ait hükümleri tafsilatlı bir şekilde ele almıştır.⁸⁴

5. Cezim edatları. Fiilde 'amel eden ikinci edat grubu olan cezim edatları konusunu da iki bölüme ayırmıştır. Birinci bölümde bu edatları 'amel ve anlam bağlamında işlemiştir. İkinci bölümde ise şart ve ceza (yani şart cümleleri) konusunu ele almıştır. Bu bölümü de kendi içinde iki fasla ayırmıştır. Birinci fasılda şart edatlarını 'amel, kelime türü ve anlam bakımından konu edinmiştir. İkinci fasılda ise şart edatları, fiili şart ve cevabu şart cümlelerine ait hükümleri ele almıştır.⁸⁵

İç tasnif bakımından 'âmil bâbını değerlendirirken öne çıkan tasnifleri dikkate almaya gayret gösterdik. Çünkü bunların dışında da yapılan tasnifler vardır. Özellikle ahkâm bölümlerinde çok sayıda alt tasnif yer almaktadır. Ancak konumuzun çok fazla uzamasına neden olacağı için bunları değerlendirmeye almadık.

Sonuç

Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî' fi İlmi'l-Arabiyye* adlı eserinde uyguladığı tasnif sistemi bakımından diğer müelliflerden önemli ölçüde ayrılmaktadır. Zira diğer müellifler, konuları "kitâb", "bâb" ve "fasıl" gibi bölümlere ayırırken çoğunlukla hem nahiv ilmi hem de ilgili konu hakkında i'râb, 'âmil ve 'amel gibi ön plana çıkan en önemli ve aslî meseleleri dikkate almışlardır. Oysa Mecduddîn, konuyu tüm yönleriyle ortaya koymak ve onunla ilgili her meseleye dikkat çekmek için tasnif işleminde aslî ve fer'î bütün meseleleri dikkate almıştır. Aslî meselelerden fer'î meselelere doğru bir sıralama da takip ettiği için hem çok sistematik hem de çok teferruatlı bir tasnif metodu ortaya koymuştur. Nitekim ilkinde genel olarak nahiv, ikincisinde ise sarf ve fonetik gibi konuları ele aldığı ve "Kutb" adını verdiği eserin iki ana kısmından her birini yirmi bâba ayırmıştır. Daha sonra tanım, 'âmil, konu hakkındaki nahvî hükümleri, konunun kısımlarını, kelime çeşidi, 'amel, asl-fer' vb. hususları esas alarak bu bâbları da kendi içinde birçok alt kısma ayırmış ve bunları "kısım", "fasıl", "nev'", "fer'", "darb", gibi alt başlıklar altında ele almıştır. Tüm bunların yanı sıra çeşitli yönlerini baz alarak bu alt konuları da birçok açıdan tasnife tabi tutmuştur. Müellifin tasnifte en çok detaylara girdiği yer ise "iç tasnif" olarak adlandırılan konu anlatımı esnasındaki tasniflerdir.

Bu tasnif metodu, Arap gramerini henüz öğrenme aşamasında olanlara hitaben telif edilen bir eser için uygun bir metot değildir. Çünkü konu tasnifinde çok fazla teferruatlara girilmesi durumunda okurun zihni dağılır, öğrendiği bilgiler birbirine karışır ve alt başlıklardaki detaylarla meşgul olduğu için ana konudan tamamen kopar. Dolayısıyla öğrenci, konuları çok farklı açılardan görmüş olsa da konular arasında bir bağlantı kurmakta zorlanır ve birbirine karışmış koca bir bilgi yığınıyla karşı karşıya kalmış olur. Ayrıca bu denli teferruatlı tasnif sistemi, öğrenilmesi zorunlu olan önemli bilgilerin diğer bilgiler arasında kaybolmasına da neden olmaktadır. Mecduddîn'in söz konusu eserinin günümüzde çok tanınmaması veya müfredat kitabı olarak tercih edilmemesi de önemli ölçüde bu ayrıntılı tasnifin neden olduğu zorluklardan kaynaklanmaktadır.

Olumsuz yönlerine rağmen bu tasnif metodu, eserin ilmî değerini düşürmemektedir. Zira Arap gramerini yeni öğrenenler için uygun olmasa da işin erbabı olanlar için bir araştırma kaynağı olarak müracaat edilmesi büyük önem arz etmektedir. Çünkü bütün yönlerine dikkat çekerek konuları tasnif etmiştir. Bu da araştırmacıların ufkunu açar ve onlara, konuları çok geniş bir perspektifte değerlendirme becerisini kazandırarak ilmî gelişime büyük bir katkı sağlar. Dolayısıyla öğrencilere hitaben telif edilen *el-Bedî*, bir ders kitabı olarak uygun olmasa da araştırma kaynağı olarak istifade edilmesi gereken bir eserdir.

Kaynakça

Qur'ân-ı Kerîm.

Abdulkhâhir el-Cürçânî, Ebû Bekr b. Abdirrahman. (1392/1972). *el-Cümel*. (thk. Ali Haydar) Dımaşk: Dâru'l-Hikme.

Ebû Şâme el-Makdisî, Şihâbuddîn Abdurrahman b. İsmail. (1424/2002). *Tercumetu ricâli'l-karneyn ez-zeyl 'ale'r-ravdateyn*. (thk. İbrahim Şemseddîn) Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye.

Hayruddîn ez-Ziriklî, Muhammed b. Mahmûd ed-Dımaşkî. (1422/2002). *el-A'lâm*. Beyrut: Dâru'l-İlmi li'l-Melâyîn.

Hamdân, Muhammed b. Abdillah. (1394/1974). *Benu'l-Esîr el-fursânu's-selâse*. Riyad: el-Mektebetu's-Şağîre.

İbn 'Ufûr, Ebu'l-Hasan Ali b. Mu'min el-İşbîlî. (1418/1998). *el-Mukarrib*. (thk. 'Âdil Ahmed Abdulmevcûd – Ali Muhammed Mu'avved) Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye.

İbn Hâllikân, Ebu'l-Abbâs Ahmed b. Muhammed. (1398/1978). *Vefeyâtu'l-a'yân ve enbâ'u ebnâi'z-zemân*. (thk. İhsan Abbas) Beyrut: Dâru Sâdır,

- İbn Kesîr, Ebu'l-Fidâ' 'Îmâduddîn İsmâîl. (1408/1988). *el-Bidâye ve'n-nihâye*. (thk. Komisyon) Beyrut: Mektebetu'l-Ma'ârif.
- İbn Manzûr, Ebu'l-Fadl Muhammed b. Mukerrem. (1419/1999). *Lisânu'l-Arab*. (thk. Emin Muhammed Abdulvahhâb - Muhammed es-Sâdik el-'Ubeydî) Beyrut: Dâr-u İhyâi't-Turâsi'l-Arabî.
- İbn Tağrîberdî, Cemaluddîn Ebu'l-Hasn Yusuf el-Atâbekî. (1383/1963). *en-Nucûmu'z-zâhire fî mulûki Mısr ve'l-Kâhire*. (thk. Komisyon) Mısır: Dâru'l-Kutubi'l-Mısriyye.
- İbnu'l-Ferhân, Ebû Sa'd Ali b. Mes'ûd. (1408/1987). *el-Mustevfâ fî'n-nahv*. (thk. Muhammed Bedevî el-Mathûn) Kahire: Dâru's-Şekâfeti'l-Arabiyye.
- İbnu'l-Kıftî, Cemâluddîn Ebu'l-Hasen Alî b. Yûsuf. (1406/1986). *İnbâhu'r-ruvât 'alâ enbâhi'n-nuhât*. (thk. Muhammed Ebu'l-Fadl İbrahim) Kahire: Dâru'l-Fikri'l-Arabî; Beyrut: Müessesetu'l-Kutubi's-Şekâfiyye.
- İbnu's-Şa'âr el-Mevsilî, Kemâluddîn Ebu'l-Berkât el-Mubârek. (1426/2005). *Kalâ'idu'l-cumân fî ferâidi şu'arâi hâze'z-zemân ('Ukûdu'l-uumân fî şu'arâi hâze'z-zemân)*. (thk. Kâmil Suleyman el-Cibûrî) Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye.
- İbnu'l-Esîr, İzzuddîn Ebu'l-Hasan Ali b. Ebi'l-Kerem el-Cezerî. (1424/2003). *el-Kâmil fî't-târih*. (thk. Muhammed Yusuf ed-Değğâk) Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye.
- (1382/1963). *et-Târihu'l-bâhir fî'd-devleti'l-Atâbekiyye*. (thk. Abdulkadir Ahmed Tuleymât) Kahire: Dâru'l-Kutubi'l-Hadîse – Bağdat: Mektebetu'l-Muşennâ.
- İbnu'l-Esîr. Mecdüddîn Ebu's-Se'âdât el-Mubârek b. Ebi'l-Kerem el-Cezerî. (1420/1999). *el-Bedî' fî ilmi'l-Arabiyye*. (thk. Fethi Ahmed Aliyuddîn) Mekke: Câmî'ati Ummi'l-Qurâ Ma'hedi'l-Buhûsi'l-İlmiyye.
- (1389/1969). *Câmi'u'l-uşûl fî Ehâdîsi'r-Resûl*. (thk. Abdulkadir el-Arnâ'ût) Dımaşk: Mektebetu'l-Hilvânî – Matbaatu'l-Milâh – Mektebetu Dâri'l-Beyân.
- Koçkuzu, A. O. (2000). "Mecdüddîn İbnü'l-Esîr". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (21/28-29) İstanbul: TDV Yayınları.
- Sâmîr, Faysal. (1403/1983). *İbnu'l-Esîr*. Bağdat: Dâru'r-Raşîd.
- Suyûtî, Celaluddîn Abdurrahman b. Ebî Bekr. (1399/1979). *Buğyetu'l-vu'ât fî tabakâti'l-lugaviyyîn ve'n-nahviyyîn*. (thk. Muhammed Ebû'l-Fadl İbrahim) Lübnan: Dârü'l-Fikir.

- Timurtaş, A. (2018). *Arap edebiyatında divan kitâbeti –Ziyâuddîn İbnu'l-Esîr örneği-*. Ankara: Akademisyen Kitabevi.
- Yâkût el-Hamevî. (1414/1993). *Mu'cemu'l-udebâ'*. (thk. İhsan Abbas) Beyrut: Dâru'l- Ğarbi'l-İslamî.
- [Yaltkaya], Şerefeddin. (1322/1904). *İbn-i Esîrler ve meşâhîr-i ulemâ*. İstanbul: Dersaadet Zafer Kütüphanesi.
- Zehebî, Şemsuddîn Muhammed b. Ahmed. (1404/1984). *Siyeru a'lâmi'n-nubelâ'*. (thk. Beşşâr 'Avvâd Ma'rûf – Muhyî Hilâl es-Sirhân) Beyrut: Muessesetu'r-Risâle.
- Zemahşerî, Ebu'l-Kâsım Mahmud b. Ömer. (1425/2004). *el-Mufaşşal fî san'ati'l-i'râb*. (thk. Fağr Salih Qadâra) Umman: Dâru 'Ammâr.

- ¹ Ebû Bekr Abdulkâhir b. Abdirrahman b. Muhammed el-Cürcânî, *el-Cümel*, thk. Ali Haydar (Dımaşk: Dâru'l-Hikme, 1392/1972), 3; Ebu'l-Kasım Mahmud b. Ömer ez-Zemahşerî, *el-Mufaşşal fî San'ati'l-İ'râb*, thk. Fağr Salih Qadâra (Umman: Dâru 'Ammâr. 1425/2004), 31; Ebu'l-Hasen Ali b. Mü'min İbn 'Usfûr el-İşbilî, *el-Muğarrib*, thk. Âdil Ahmed Abdulmevcûd-Ali Muhammed Mu'avvad (Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye, 1418/1998), 66; Ebû Sa'd Ali b. Mes'ûd b. Mahmûd b. el-Hakîm İbnu'l-Ferhân, *el-Mustevfâ fî'n-nahv*, thk. Muhammed Bedevî el-Mahtûn (Kahire: Dâru's-Sekâfeti'l-Arabiyye, 1408/1987), 1/3.
- ² Cemâluddîn Ebu'l-Hasen Ali b. Yûsuf İbnu'l-Kıftî, *İnbâhu'r-ruvât 'alâ enbâhi'n-nuhât*, thk. Muhammed Ebu'l-Fadl İbrahim, (Beyrut: Müessesetu'l-Kutubi' ş-Şekâfiyye - Kahire: Dâru'l-Fikri'l-Arabî, 1406/1986), 3/260; Yâkût el-Hamevî er-Rûmî, *Mu'cemu'l-Udebâ'*, thk. İhsan Abbas, (Beyrut: Dâru'l-Ğarbi'l-İslamî, 1414/1993), 5/2270; Cemaluddîn Ebu'l-Hasn Yusuf b. Tağrıberdî el-Atâbekî, *en-Nucûmu'z-zâhire fî mulûki Mısır ve'l-Qâhire*, thk. Komisyon (Mısır: Dâru'l-Kutubi'l-Misriyye, 1383/1963), 6/198; Celaluddîn Abdurrahman b. Ebî Bekr es-Suyûtî, *Buğyetu'l-vu'ât fî tabkaâti'l-lugaviyyîn ve'n-nahviyyîn*, thk. Muhammed Ebû'l-Fadl İbrahim (Lübnan: Dâru'l-Fikir, 1399/1979), 2/274.
- ³ Kemâluddîn Ebu'l-Berkât el-Mubârek İbnu's-Şa'âr el-Mevsilî, *Qalâ'idu'l-cumân fî ferâidi şu'arâi hâze'z-zemân ('Ukûdu'l-cumân fî şu'arâi hâze'z-zemân)*, thk. Kâmil Suleyman el-Cibûrî (Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye, 1426/2005), 6/33.
- ⁴ Mecduddîn İbnu'l-Esîr, Ebu's-Se'âdat el-Mubârek b. Muhammed el-Cezerî, *el-Bedî' fî ilmi'l-Arabiyye*, thk. Fethî Aliyyuddîn (Mekke: Câmi'ati Ummi'l-Ğurâ Ma'hedi'l-Buhûsi'l-İlmiyye, 1420/1999), 1/3.

- ⁵ İzzuddîn İbnu'l-Esîr Ebu'l-Hasan Ali b. Ebi'l-Kerem b. Muhammed b. Muhammed b. Abdilkerîm b. Abdilvâhid eş-Şeybânî, *el-Kâmil fi't-Târih*, thk. Muhammed Yusuf ed-Dekkâk, (Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye, 1424/2003), 10/350-351; İzzuddîn İbnu'l-Esîr Ebu'l-Hasan Ali b. Ebi'l-Kerem b. Muhammed b. Muhammed b. Abdilkerîm b. Abdilvâhid eş-Şeybânî, *et-Târihu'l-Bâhir fi'd-Devleti'l-Atâbekiyye*, thk. Abdulkadir Ahmed Tuleymât (Kahire: Dâru'l-Kutubi'l-Hadîse – Bağdat: Metebetu'l-Muşennâ, 1382/1963), 147-148; İbnu'l-Kıftî, *İnbâhu'r-ruvât*, 3/257; Yâkût el-Hamevî, *Mu'cemu'l-udebâ'*, 5/2268; Ebu'l-Abbâs Ahmed b. Muhammed b. Ebî Bekr İbn Hâllikân, *Vefeyâtu'l-a'yân ve enbâ'u ebnâ'iz-zemâ.*, thk. İhsan Abbas (Beyrut: Dâru Şâdir, 1398/1978), 4/141; Ebu'l-Fidâ' İmâduddîn İsmâil b. Şihâbiddîn Ömer İbn Kesîr, *el-Bidâye ve'n-nihâye*, thk. Komisyon. (Beyrut: Mektebetu'l-Ma'ârif, 1408/1988), 13/54; Şemsuddîn Muhammed b. Ahmed b. Osman ez-Zehabî, *Siyeri a'lâmi'n-nubelâ'*, thk. Beşşâr 'Avvâd Ma'rûf – Muhyî Hilâl es-Sirhân (Beyrut: Muessesetu'r-Risâle, 1404/1984), 21/488-489; Suyûtî, *Buğyetu'l-vu'ât*, 2/274; Muhammed Hayruddîn b. Mahmûd ez-Ziriklî, *el-A'lâm*, (Beyrut: Dâru'l-İlmi li'l-Melâyîn, 1422/2002), 5/272; Muhammed b. Abdillâh el-Hamdân, *Benu'l-Esîr el-fursânu's-Şelâse*, (Riyad: el-Mektebetu's-Şağîre, 1394/1974), 23; Faysal es-Sâmîr, *İbnu'l-Esîr* (Bağdat: Dâru'r-Raşîd, 1403/1983), 17; Ali Osman Koçkuzu, "İbnü'l-Esîr Mecdüddîn", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2000), 21/28; Abdulhadi Timurtaş, *Arap Edebiyatında Divan Kitâbeti –Ziyâuddîn İbnu'l-Esîr Örneği* (Ankara: Akademisyen Kitabevi, 1439/2018), 5.
- ⁶ İzzuddîn İbnu'l-Esîr, *el-Kâmil fi't-Târih*, 10/350; İbnu'l-Kıftî, *İnbâhu'r-ruvât*, 3/257; Yâkût el-Hamevî, *Mu'cemu'l-udebâ'*, 5/2268; İbn Hâllikân, *Vefeyâtu'l-a'yân*, 4/141; Ebû Şâme Şihâbuddîn Abdurrahman b. İsmail b. İbrahim el-Mağdisî, *Tercumetu ricâli'l- karneyn ez-zeyl 'ale'r-ravdateyn*, thk. İbrahim Şemseddîn (Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye, 1424/2002), 5/ 105; İbnu's-Şa'âr el-Mevsilî, *'Ukûdu'l-Cumân*, 6/31; Zehebî, *Siyeri a'lâmi'n-nubelâ'*, 21/489; Suyûtî, *Buğyetu'l-vu'ât*, 2/274; Hayruddîn ez-Ziriklî, *el- A'lâm*, 5/272; Muhammed el-Hamdân, *Benu'l-Esîr*, 23; Timurtaş, *Arap Edebiyatında Divan Kitâbeti*, 5.
- ⁷ İbnu'l-Kıftî, *İnbâhu'r-ruvât*, 3/258; Yâkût el-Hamevî, *Mu'cemu'l-udebâ'* 5/2269; İbn Hâllikân, *Vefeyâtu'l-a'yân*, 4/141-142; İbnu's-Şa'âr el-Mevsilî, *'Ukûdu'l-Cumân*, 6/32; İbn Kesîr, *el-Bidâye ve'n-nihâye*, 13/54; Zehebî, *Siyeri a'lâmi'n-nubelâ'*, 21/489-490; Muhammed el-Hamdân, *Benu'l-Esîr*, 24-25; Timurtaş, *Arap Edebiyatında Divan Kitâbeti*, 5.
- ⁸ İbn Hâllikân, *Vefeyâtu'l-a'yân*, 4/142; Hayruddîn ez-Ziriklî, *el- A'lâm*, 5/272.
- ⁹ İzzuddîn İbnu'l-Esîr, *el-Kâmil fi't-Târih*, 10/350; İzzuddîn İbnu'l-Esîr, *et-Târihu'l-Bâhir*, 201; İbnu'l-Kıftî, *İnbâhu'r-ruvât*, 3/260; Yâkût el-Hamevî, *Mu'cemu'l-udebâ'*, 5/2268; İbn Hâllikân, *Vefeyâtu'l-a'yân*, 4/143; İbnu's-Şa'âr el-Mevsilî, *'Ukûdu'l-Cumân*, 6/32; Ebû Şâme el-Mağdisî, *ez-Zeyl 'ale'r-ravdateyn*, 5/ 105; Zehebî, *Siyeri a'lâmi'n-nubelâ'*, 21/490; Suyûtî, *Buğyetu'l-vu'ât*, 2/275; Muhammed el-Hamdân, *Benu'l-Esîr*, 25; Faysal es-Sâmîr, *İbnu'l-Esîr*, 17; Timurtaş, *Arap Edebiyatında Divan Kitâbeti*, 6.

- ¹⁰ İzzuddîn İbnu'l-Esîr, *el-Kâmil fi't-târih*, 10/350-351; İbnu'l-Çiftî, *İnbâhu'r-ruvât*, 3/257-258; Yâkût el-Hamevî, *Mu'cemu'l-udebâ'* 5/2268-2269; İbn Hâlikân, *Vefeyâtu'l-a'yân*, 4/141-142; Ebû Şâme el-Mağdisî, *ez-Zeyl 'ale'r-ravdateyn*, 5/105-106; İbn Kesîr, *el-Bidâye ve'n-nihâye*, 13/54; Suyûtî, *Buğyetu'l-vu'ât*, 2/274; Muhammed el-Hamdân, *Benu'l-Esîr*, 23-28; Timurtaş, *Arap edebiyatında divan kitâbeti*, 6.
- ¹¹ Mecduddîn İbnu'l-Esîr, Ebu's-Se'âdât el-Mubârek b. Muhammed el-Cezerî, *Câmi'u'l-usûl fi ehâdisi'r-Resûl*, thk. Abdulkadir el-Arnâ'ût (Dımaşk: Mektebetu'l-Hilvânî – Matbaatu'l-Milâh – Mektebetu Dâri'l-Beyân, 1389/1969), 1/60-61.
- ¹² Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *Câmi'u'l-usûl*, 1/56-57.
- ¹³ Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *Câmi'u'l-usûl*, 1/53.
- ¹⁴ Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *Câmi'u'l-usûl*, 1/54.
- ¹⁵ Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *Câmi'u'l-usûl*, 1/59-60.
- ¹⁶ Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *Câmi'u'l-usûl*, 1/67-68.
- ¹⁷ Yâkût el-Hamevî, *Mu'cemu'l-udebâ'*, 5/2271.
- ¹⁸ Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/2.
- ¹⁹ Ebu'l-Fadl Muhammed b. Mukerrem İbn Manzûr, *Lisânu'l-Arab*, thk. Emin Muhammed Abdulvahhâb- Muhammed es-Sâdık el-'Ubeydî (Beyrut: Dâr-u İhyâi't-Turâsi'l-Arabî, 1419/1999), "ktb", 11/211-213.
- ²⁰ Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/122-133
- ²¹ Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 2/448-476.
- ²² Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/330-335.
- ²³ Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/426-426.
- ²⁴ Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/619-629.
- ²⁵ Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/430-619.
- ²⁶ Yâkût el-Hamevî, *Mu'cemu'l-udebâ'*, 5/2270-2271.
- ²⁷ Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/54.
- ²⁸ Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/54.
- ²⁹ Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/120.
- ³⁰ Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/120.
- ³¹ Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/388.
- ³² Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/430.
- ³³ Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/44-47.
- ³⁴ Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/54-58.
- ³⁵ Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/120-133.
- ³⁶ Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/126.
- ³⁷ Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/127.
- ³⁸ Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/127.
- ³⁹ Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/131.
- ⁴⁰ Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/126-132.
- ⁴¹ Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/132.
- ⁴² Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/136-138.
- ⁴³ Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/138-139.
- ⁴⁴ Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/139-141.
- ⁴⁵ Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/141-150.
- ⁴⁶ Mecduddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/213-230

- 47 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/532-534.
48 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/66-79.
49 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/67.
50 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/67-78.
51 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/94-100.
52 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/100.
53 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/100-101.
54 Şâd, 38/32.
55 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/101-102.
56 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/15-29.
57 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/430-532.
58 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/430.
59 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/532.
60 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/433.
61 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/36.
62 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/15.
63 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/44.
64 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/430.
65 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/430.
66 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/431-432.
67 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/139-149.
68 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/433.
69 eş-Şaf, 61/8.
70 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/436-438.
71 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/442-443.
72 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/443-453.
73 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/454-459.
74 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/460-477.
75 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/478-504.
76 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/505-514.
77 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/514-520.
78 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/520-526.
79 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/526-532.
80 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/532-566.
81 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/566-571.
82 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/571-588.
83 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/588-590.
84 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/590-618.
85 Mecdüddîn İbnu'l-Esîr, *el-Bedî'*, 1/619-650.

MISIR AİN SHAMS ÜNİVERSİTESİ ARAP DİLİ VE EDEBİYATI BÖLÜMÜNDE HAZIRLANAN LİSANSÜSTÜ TEZLER (1954-2014)-I*

Zafer Ceylan*

Öz

Bu çalışma, 2014-2015 eğitim-öğretim yılında doktora araştırmalarım için Mısır'da bulunduğum süre zarfında hazırlanmıştır. Kahire ve İskenderiye üniversitelerinin ardından Mısır'ın en eski üçüncü devlet üniversitesi olan Ain Shams Üniversitesi, 1950 yılında İsmail Paşa Üniversitesi adıyla kurulmuştur. 1954 yılında ilk olarak Heliopolis Üniversitesi, hemen ardından da bugünkü adı olan Ain Shams Üniversitesi olarak resmiyet kazanmıştır. Kurulduğu yıl sekiz fakültesi bulunan üniversite, bugün bünyesinde 15 fakülte ve 3 enstitü barındırmaktadır. Üniversitenin kurulduğu yıldan bu yana Edebiyat Fakültesi çatısı altında açık olan Arap Dili ve Edebiyatı Bölümü, lisans ve lisansüstü faaliyetlerine günümüzde de devam etmektedir.

Ain Shams Üniversitesi Arap Dili ve Edebiyatı Bölümünde 1954-2014 yılları arasında hazırlanan yüksek lisans ve doktora tezlerinin kronolojik bir listesini sunacak olan bu çalışma, iki ayrı bölümden oluşmaktadır. İlk çalışma yüksek lisans tezleri ile bunlarla ilgili istatistiki bilgileri, ikinci çalışma ise doktora tezleri ve ilgili istatistikleri içermektedir. Üniversite kütüphanesinin ilgili bölümlerinde tutulan bu tezler, kütüphane görevlilerince kayıt defterine yer numarası belirtilerek kaydedilmektedir. Üniversitenin iyi bir elektronik altyapıya sahip olmayışı yanı sıra kütüphanesinin de elektronik bir veri tabanının bulunmayışı, araştırmacıların ilgili alanda ne tür çalışmalar yapıldığına dair bilgi edinmesini kısıtlamaktadır. Bu sebeple çalışmanın amacı, özellikle Türkiye'deki Arap dili ve edebiyatı alanı araştırmacıları için ilgili üniversitenin ilgili bölümü hususunda bir tür veri tabanı oluşturmaktır. Bu sayede araştırmacılar, alanlarıyla ilgili ne tür çalışmalar kaleme alındığını, hangi öğretim üyelerinin hangi alanlara ilgi duyduğunu verilen istatistiki bilgilerle ayrıntılı olarak görebilecek, yapmak istedikleri çalışmalara dair önceden bilgi sahibi olabileceklerdir.

Anahtar Kelimeler: Mısır, Ain Shams Üniversitesi, Arap Dili ve Edebiyatı, Lisansüstü Tezler

* Araştırma makalesi/Research article; Doi: 10.32330/nusha.1274697

* Dr. Öğr. Üyesi. Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Mütercim ve Tercümanlık Bölümü, Arapça Mütercim ve Tercümanlık Ana Bilim Dalı. e-Posta: zafer.ceylan@windowslive.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2131-6787>

Makale Gönderim Tarihi: 31.03.2023

Makale Kabul Tarihi : 30.05.2023

Graduate Theses Prepared in the Department of Arabic Language and Literature at Ain Shams University Egypt (1954-2014)-I

Abstract

This study was prepared in Egypt during my doctoral research in the 2014-2015 academic year. Ain Shams University, which is the third oldest state university in Egypt after Cairo and Alexandria universities, was founded in 1950 under the name Ismail Pasha University. It was first named Heliopolis University in 1954, and soon after that it was renamed Ain Shams University, which is today. In the year the university was founded, it had only eight faculties. Today, there are 15 faculties and 3 institutes within the university. The Department of Arabic Language and Literature, which has been open under the roof of the Faculty of Letters since the university was founded, continues its undergraduate and graduate activities today.

This study will present a chronological list of master's and doctoral theses prepared between 1954-2014 at the Department of Arabic Language and Literature at Ain Shams University and will consist of two separate sections. The first one will contain master's theses and related statistical information, and the second will include doctoral theses and related statistics. These theses, which are kept in the relevant sections of the university library, are recorded in the registry by the library staff by specifying the place number. The fact that the university does not have a good electronic infrastructure and that its library does not have an electronic database restricts the researchers' access to information about what kind of studies are carried out in the relevant field. For this reason, the aim of the study is to create a kind of database on the relevant department of the relevant university, especially for researchers in the field of Arabic language and literature in Turkey. In this way, researchers will be able to see in detail what kind of studies have been written about their fields, which faculty members are interested in which fields, and they will have prior knowledge of the studies they want to do.

Keywords: Egypt, Ain Shams University, Arabic Language and Literature, Graduate Theses

Structured Abstract

This study was prepared in Egypt during my doctoral research in the 2014-2015 academic year. However, the predecessor of this study was prepared by Osman Düzgün and published in the 32nd and 33rd issues of *Nüsha Oriental Studies Journal* in 2011 with the title of "Graduate Thesis Prepared in Arabic Language in Syria". The lack of a good electronic infrastructure in Ain Shams University in Egypt, as in the universities in most Arab countries, and the fact that their libraries do not have a database that can be accessed electronically,

encouraged these studies. In this way, it is aimed for researchers to see what kind of studies have been written about their fields, which faculty members are interested in which fields, and to have prior knowledge of the studies they want to do. In this context, a lot of statistical information has also been extracted. In this first phase of our study, MA theses prepared in the Department of Arabic Language and Literature at Ain Shams University will be included. And in the second phase, which is planned to be published in the next issue of the journal, doctoral theses will be examined.

Ain Shams University, founded in 1950 under the name Ismail Pasha University, is the third oldest public university in Egypt after the universities of Cairo and Alexandria. After the regime change in 1952 under the leadership of Mohamed Naguib and Gamal Abdel Nasser, it was decided to change the name of the university to Heliopolis University in 1954, referring to the name of the region it is located on in ancient Egyptian history, and then to Ain Shams University in the same year. In the year the university was founded, it had only eight faculties. Today, there are 15 faculties and 3 institutes within the university. The Department of Arabic Language and Literature, on the other hand, has been continuing its undergraduate and graduate activities under the roof of the Faculty of Letters since the establishment of the university.

In our study, 396 MA theses (123 of them with double advisors) prepared under the supervision of 24 different faculty members from 1959 to 2014 are presented in a chronological order. As the faculty member who supervised the most MA theses (38 individual, 5 co-supervised), Prof. Dr. Ramadan Abdel Tawab draws attention. It is also obvious that the number of theses prepared in the department has increased in direct proportion to the growth and development of the university and the increase in the number of students and lecturers.

When the focus fields of the prepared theses are examined, it is seen that they can be grouped under four main headings: Classical literature, modern literature, language and linguistics studies, and the Quran and Islamic sciences. The fact that 142 (36%) of 396 MA theses are in the field of modern literature and ranked first in the table is due to the fact that the founding faculty members of the department such as Prof. Dr. Mahdi Allam, Prof. Dr. Abdel Qader Al-Qat and Prof. Dr. Ezzedine Ismail are modern Arabic literature experts. Afterwards, the academic staff of the department was shaped accordingly. It is seen that 118 MA theses prepared within the scope of classical literature are in the second place with a rate of 30%. When we look at the language and linguistics studies, which are in the third row of the table and cover a slice of 20%, the name of Prof. Dr. Ramadan Abdel Tawab stands out. Linguistics is the subject of most of the MA theses prepared under his supervision. On the other hand, 57 MA theses on the Quran and Islamic sciences are in the last place with a share of 14%.

It is thought that Arabic language and literature researchers can look at the field from a different perspective with Ma theses given in a chronological list and PhD theses planned to be published in the next issue of the journal.

Giriş

2014-2015 eğitim-öğretim yılında doktora araştırmalarım için Mısır'da bulunduğum süre zarfında hazırlanan bu çalışmanın öncülü, Osman Düzgün tarafından hazırlanıp 2011 yılında *Nüsha Şarkiyat Araştırmaları Dergisi*'nin 32 ve 33. sayısında "Suriye'de Arap Dili Alanında Yapılan Lisansüstü Tezler" başlığıyla yayımlanan çalışmalardır. (Düzgün, 2011a, 7-40; Düzgün, 2011b, 7-26) Çoğu Arap ülkesindeki üniversitelerde olduğu gibi Mısır'da Ain Shams Üniversitesinde de iyi bir elektronik altyapının bulunmayışı, kütüphanelerinin elektronik ortamda ulaşılabilir bir veri tabanına sahip olmayışı, bu çalışmalarını teşvik etmiştir. Bu sayede araştırmacıların, alanlarıyla ilgili ne tür çalışmalar kaleme alındığını, hangi öğretim üyelerinin hangi alanlara ilgi duyduğunu verilen istatistikî bilgilerle ayrıntılı olarak görmesi, yapmak istedikleri çalışmalara dair önceden bilgi sahibi olması hedeflenmiştir. İlk çalışmada yüksek lisans tezlerine, ikincisinde doktora tezlerine yer verilecektir.

1950 yılında İsmail Paşa Üniversitesi adıyla kurulan Ain Shams Üniversitesi, Kahire ve İskenderiye üniversitelerinin ardından Mısır'ın en eski üçüncü devlet üniversitesidir. 1952 yılında Muhammed Necib ve Cemâl Abdunnâsır önderliğinde yaşanan rejim değişikliğinin ardından 1954'te üniversitenin adının, üzerinde bulunduğu bölgenin eski Mısır tarihindeki adına gönderme yapılarak, Heliopolis Üniversitesi, hemen ardından da -yine aynı yıl içerisinde- Ain Shams Üniversitesi olarak değiştirilmesine karar verilir. Kurulduğu yıl sekiz fakültesi bulunan üniversite, bugün bünyesinde 15 fakülte ve 3 enstitü barındırmaktadır. Arap Dili ve Edebiyatı Bölümü, üniversitenin kurulduğu yıldan bu yana Edebiyat Fakültesi çatısı altında lisans ve lisansüstü faaliyetlerine devam etmektedir.

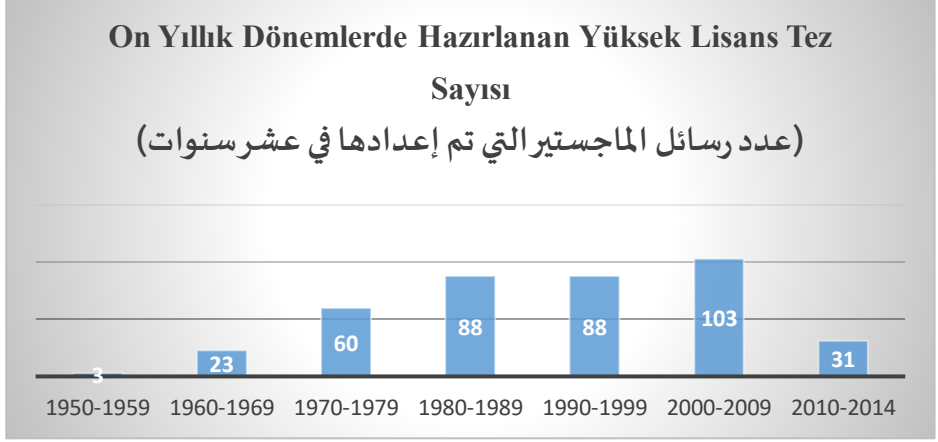
Yüksek Lisans Tezleri Üzerine İstatistikî Bilgiler

Bölümde hazırlanıp savunulan ilk yüksek lisans tezi olan *et-Teṭavvur naḥve'l-Vâkı 'iyye fi'l-Kıṣṣati'l-Mıṣriyye el-Mu'âşıra* (Çağdaş Mısır Öyküsünde Realizme İlerleyen Gelişim), 1959 yılında Abdulmunim İsmâil tarafından Prof. Dr. Mehdî Allâm danışmanlığında hazırlanmıştır. 2014 yılına kadar ilgili alanda toplam 24 farklı öğretim üyesi danışmanlığında 396 yüksek lisans tezi hazırlanırken bunların 123'ü, birden fazla danışman tarafından ortak olarak yönetilmiştir.

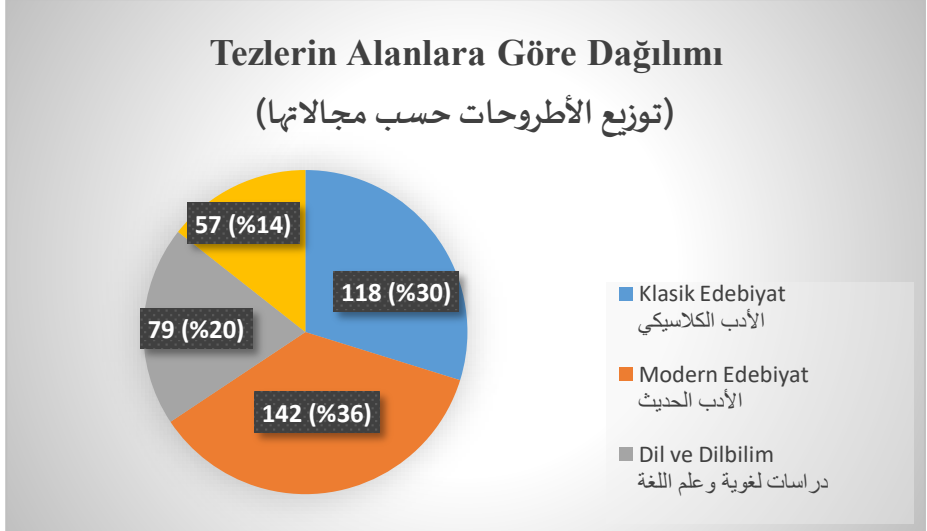
1950'den 2014 yılına kadar bölümde görev yapmış öğretim üyeleri ve yönettikleri yüksek lisans tez sayıları ise aşağıdaki gibidir:

	Danışman Unvanı, Adı-Soyadı (اسم المشرف ودرجته)	Yönetilen Tez Sayısı (عدد الأطروحات المدارة)
1.	أ.د. مهدي علام	6
2.	أ.د. عبد القادر القط	21
3.	أ.د. عز الدين اسماعيل	21
4.	أ.د. مصطفى محمد الشكعة	22
5.	أ.د. لطفي عبد البديع	8
6.	أ.د. رمضان عبد التواب	38
7.	أ.د. عائشة عبد الرحمن	1
8.	أ.د. مصطفى ناصف	5
9.	أ.د. طه عبد الحميد طه	6
10.	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	26
11.	أ.د. عبد المنعم اسماعيل	10
12.	أ.د. عفت محمد الشرقاوي	13
13.	أ.د. صلاح فضل	22
14.	أ.د. أحمد كمال زكي	6
15.	أ.د. عبد الهادي زاهر	2
16.	أ.د. محمد عبد المطلب مصطفى	10
17.	أ.د. مصطفى عبد الشافي الشوري	12
18.	أ.د. عاطف جودة نصر	16
19.	أ.د. ثناء أنس الوجود ربيع	9
20.	أ.د. محمد الدسوقي الزغبى	4
21.	أ.د. محمد يونس عبد العال	6
22.	أ.د. إبراهيم محمود عوض	1
23.	أ.د. محمد إبراهيم الطاوس	7
24.	أ.د. طارق سعد شلي	1
25.	Danışmanlar Tarafından Ortak Yönetilen Tezler (الأطروحات المدارة والمشاركة من قبل المشرفين)	123
Toplam		396

Bölümde hazırlanıp başarıyla savunulan yüksek lisans tezlerinin sayısının, üniversitenin kuruluşundan 2014 yılına kadar geçen 64 yıl içerisinde düzenli bir ilerleme tutturduğu görülür. Bu süreci 10 yıllık dönemlere ayırarak gösterdiğimiz aşağıdaki tabloda, ilk dönemdeki (1950-1959) yüksek lisans tez sayısının (3), altıncı on yıllık döneme (2000-2009) geldiğinde büyüüp gelişen, öğrenci ve öğretim elemanı sayısı artan bir üniversite bünyesinde hangi sayılara ulaştığı görülebilir:



Hazırlanan tezlerin klasik edebiyat, modern edebiyat, dil ve dilbilim ile Kur'an-ı Kerim ve İslami ilimler alanlarına dağılacak şekilde dört ana başlığa ayırdığımızda ise aşağıdaki tabloyla karşılaşırız:



Yüksek Lisans Tez Listesi

Aşağıda Ain Shams Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arap Dili ve Edebiyatı Bölümünde hazırlanan yüksek lisans tezlerinin kronolojik bir sıralamasını içeren tabloda, yapılan çalışmaların sırasıyla kayıt numarası, öğrenci adı, savunma yılı, tez başlığı, danışman unvan, adı-soyadı ve kütüphane yer numarası belirtilmiştir.

رسائل الماجستير في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة عين الشمس

رقم التصنيف	اسم المشرف	عنوان البحث	تاريخ المنح	اسم الطالب	رقم القيود
٨٩٢,٧٣٠ أ.ع/١	أ.د. مهدي علام	التطور نحو الواقعية في القصة المصرية المعاصرة	١٩٥٩	عبد المنعم اسماعيل	٩
/٢١١,١ ط.أ	أ.د. مهدي علام	أساليب التوكيد في القرآن الكريم	١٩٥٩	طه عبد الحميد طه	١٠
/٨٩٢,٧١ أ.ع	أ.د. مهدي علام	ديوان عُبيد الله بن قيس الرُّقيات	١٩٥٩	إبراهيم عبد الرحمن محمد	١١
/٢١٢,٩ أ.ع	أ.د. مهدي علام	اتجاهات التفسير في مصر في العصر الحديث	١٩٦٣	محمد الشرقاوي	٤٨
٢٢٧ / م.ك	أ.د. عبد القادر القط & د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	تفسير المعتزلة للقرآن الكريم تاريخه و منهجه	١٩٦٣	محمود كامل أحمد عبد المنعم	٥٢
/٨١٣,٠١ م.ع	أ.د. عبد القادر القط	القصة القصيرة العراقية بعد الحرب العالمية الثانية	١٩٦٥	عمر محمد طالب	٦٦
/٨١٠,٩٢ أ.ي	أ.د. مهدي علام & أ.د. عبد القادر القط	الترجمة الذاتية في الأدب العربي حتى القرن الثامن عشر	١٩٦٥	يحيى إبراهيم عبد الدايم	٧٧
٩٢٨ / ع.ه	أ.د. عبد القادر القط	ابن حمدان الصفي حياتة و شعره	١٩٦٦	عبد الهدى زاهر	١١٢
٨١١,٠٥٨ ك.ش/٥	أ.د. عبد القادر القط	شعر الفكاهاة في العراق في القرن الرابع الهجري ابن الحجاج – ابن سكرة	١٩٦٧	عناد اسماعيل الكبيسي	١٢٣
٨١٠,٩٠٥ /ي.أ	أ.د. عبد القادر القط	سامراء في أدب القرن الثالث الهجري	١٩٦٧	يونس أحمد السامرائي	١٢٧
٩٢٨ / ح.أ	أ.د. عبد القادر القط	أبو عامر ابن شهيد الأندلسي حياته و أدبه	١٩٦٧	حازم عبد الله خضر	١٣١

٢٢٠ / ك.ي	أ.د. مصطفى محمد الشكعة	الطبيعة في القرآن الكريم	١٩٦٧	كاسد ياسر الزبيدي	١٣٥
٩٢٤ /ع.أ	أ.د. عبد القادر القط & د. رمضان عبد التواب	أبو الطيب اللغوي و آثاره في اللغة	١٩٦٨	عادل أحمد زيدان	١٦٦
٩٢٨ /هـ.م	أ.د. عبد الحميد حسن & د. محمد الملائي	الزجاج و أثره في النحو و الصرف مع تحقيق كتابه المخطوط "سر النحو"	١٩٦٨	هدى محمود قراءة	١٦٧
٨١١,٩٥٦ ل.ح /٧	أ.د. عبد القادر القط	حركة التطور و التجديد في الشعر العراقي الحديث منذ عام ١٨٧٠ حتى قيام الحرب العالمية الثانية	١٩٦٨	عربية توفيق لازم	١٧١
٨١١ / س.م	أ.د. عبد القادر القط	دراسة فنية مقارنة لشعر الشابي و التيجاني و الشرنوبلي و الهمشري	١٩٦٨	سعاد محمد جعفر	١٨٢
٩٢٨ /ع.ع	أ.د. مهدي علام & د. مصطفى محمد الشكعة	الصنوبري شاعر الروض	١٩٦٨	عبد الرحمن عطية	١٩٠
٢١١,٩ / م.أ	أ.د. مصطفى ناصر	الأمثال في القرآن الكريم	١٩٦٨	محمد جابر الفياض	١٩٦
٨١١,٥٦٧ ع.ح /	أ.د. عبد القادر القط	ثورة سنة ١٩٢٠ في الشعر العراقي الحديث	١٩٦٨	عبد الحسين ملك المبارك	٢٠٥
٩٢٨ /ع.ج	أ.د. مصطفى محمد الشكعة	محمد رضا الشبيبي عصره و حياته و أدبه	١٩٦٨	علي جابر المنصوري	٢١٥
٩٢٨ /ع.ح	أ.د. مصطفى محمد الشكعة	الشبيبي الكبير الشيخ محمد جواد الشبيبي حياته و أدبه	١٩٦٩	حمود عبد الأمير الحمادي	٢٣٧
٢١١,٨ / م.أ	أ.د. لطفي عبد البديع	كتاب إيضاح الوقف و الابتداء في كتاب الله عز و جل تأليف أبي بكر محمد بن القاسم بن بشار الأنباري النحوي	١٩٦٩	محي الدين عبد الرحمن رمضان	٢/٢٤٥ ٤٦
٨١١,٥٦٧ ر.م /	أ.د. مصطفى محمد الشكعة	الموشحات العراقية منذ نشأتها إلى نهاية القرن التاسع عشر	١٩٦٩	رضى محسن القريشي	٢٥١
٤١٥,١ / خ.أ	أ.د. رمضان عبد التواب	التعدي و اللزوم في العربية مع تحقيق فعلت و أفعلت لأبي حاتم السجستاني	١٩٦٩	خليل إبراهيم العطية	٢٦٠

٨٠٨,٨٣٥ م.ش.٦٧ /	أ.د. عبد القادر القط & أ.د. عز الدين اسماعيل	المرأة في القصة العراقية	١٩٦٩	شجاع مسلم	٢٦٣
٣٩٨,٩ م.ك /	أ.د. عبد القادر القط & أ.د. رمضان عبد التواب	كتاب نصره الثائر على المثل السائر لصالح الدين الصفدي	١٩٦٩	محمد علي سلطاني	٢/٢٦٩ ٧٠
٩٢٨,١ ر.ح /	أ.د. عبد القادر القط	أبو اسحق الغزي حياته و شعره	١٩٧٠	رفيق حسن الحليبي	٣/٣٠٣ ٠٤
٤١٥,١ م.ت /	أ.د. لطفي عبد البديع	القياس في النحو مع تحقيق باب من المسائل العسكرية لأبي علي الفارسي	١٩٧١	منى توفيق الياس	٣١٢
٢١٨,٨٩ ك.أ /	أ.د. عائشة عبد الرحمن	أمين الخولي في مناهج تجديده	١٩٧٠	مناخ فكري	٣٣٤
٨١١,٠٠٩ ب.خ /	أ.د. عبد القادر القط	الخصومة بين الجديد و القديم في النقد العربي القديم	١٩٧٠	البسيوني أحمد منصور	٣٣٧
٨١٢,٠٢٤ م.ت /	أ.د. مصطفى محمد الشكعة	التمثيلية التلفزيونية	١٩٧١	محمد أميت توفيق	٣٧٣
٨١١,٠٦٢ ع.ج /	أ.د. عبد القادر القط	الخصائص الفنية و الصوفية في شعر عمر بن الفارض	١٩٧٢	عاطف جودة نصر	٤٠٩
٨٠٠ / م.ع	أ.د. عبد القادر القط	أدب الرحلات عند العرب و المشرق	١٩٧٣	علي محسن مال الله	٤٦٦
٤١٥,١ أ.أ /	أ.د. رمضان عبد التواب	أبو الحسن الأشموني و كتابه "منهج السالك إلى ألفية ابن مالك"	١٩٧٣	عبد الكريم محمد عبد الكريم الأسد	٥/٥٠٩ ١٢
٨١٠,٨ س.أ /	أ.د. رمضان عبد التواب	أشعار النساء للمرزياني	١٩٧٣	سالم عبد الخير فرماوي عياد	٥١٣
٨١١,٩٦١ م.أ / ٢	أ.د. عبد القادر القط	المدرسة الكلاسيكية في الشعر الليبي	١٩٧٣	الصيد محمد أبو ديب	٥٧٠
٨١١,٠١ م.أ /	أ.د. لطفي عبد البديع	الحب و الموت في شعر الشعراء العزيبين في العصر الأموي	١٩٧٣	إبراهيم موسى عبد الله السنجلاوي	٥٧٨
٨١٢,٠٠٩ م.أ /	أ.د. عبد القادر القط	المسرحية التاريخية في الأدب المصري الحديث	١٩٧٣	أحمد سمير بيرس	٥٨٠
٨١٢,٦٢ أ.ت /	أ.د. عز الدين اسماعيل	الالتزام في المسرح الشعري المعاصر	١٩٧٣	أحمد محمد السعدني	٥٨٣

٥/٥٩٧ ٩٨	غسان حسن أحمد الحسن	١٩٧٣	الحكايات الخرافية في الأدب الشعبي الأردني	أ.د. لطفي عبد البديع	٨١٢,٠٠٩ ع.غ/ح
٦١٤	هادي عطية مطر	١٩٧٤	كتاب كشف المشكل في النحو لعلي بن سليمان الجديرة	أ.د. طه عبد الحميد طه	٤١٥,١ ع.ه
٦/٦٢٠ ٢١	محمد حسن محمد اسماعيل	١٩٧٤	الإغفال فيما أغفله الزجاج من المعاني لأبي علي الحسن بن أحمد بن عبد الغفار الفارسي	أ.د. طه عبد الحميد طه	٨١١,٥ ح.م
٦٢٦	عبد العزيز صالح المقالج	١٩٧٤	الشعر المعاصر في اليمن إبعاده الموضوعية و مراحل تطوره الفني	أ.د. عز الدين اسماعيل	٨١١,٩٥٣ ع.ش/٢
٦٣٥	طاهر عمران عبد الله	١٩٧٤	التزعة القومية في الشعر الليبي منذ الاحتلال الإيطالي إلى الوقت الحاضر	أ.د. عبد القادر القط	٨١١,٩٦١ ع.ط/٢
٦٣٧	هنية علي يوسف الكاديكي	١٩٧٤	الشعراء المخضرمون بين الجاهلية و الإسلام	أ.د. عبد القادر القط	٨١١,٢ ع.ه/ع
٦/٦٤٤ ٤٦	عبد الأمير مهدي حبيب الطاعي	١٩٧٤	ديوان ابن نباتة السعدي	أ.د. لطفي عبد البديع	٨١١,٥ ط.د
٦٦١	علي عبد المعطي البطل	١٩٧٥	الرمز الأسطوري في شعر بدر شاعر السياب	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	٨١١,٩٥٦ ع.ع/ع
٦٦٧	إبراهيم محمود عوض	١٩٧٤	محمود طاهر لاشين حياته و أدبه	أ.د. عبد القادر القط	٩٢٨,١ أ.م
٦٨١	محمد الدسوقي الزغبى	١٩٧٤	جلال الدين السيوطي و جهوده في اللغة	أ.د. طه عبد الحميد طه	٤١٥,١ أ.م
٧٢٢	يعقوب يوسف عبود الفلاحي	١٩٧٥	ابن السيد البطليوسي و جهوده في اللغة	أ.د. طه عبد الحميد طه	٩٢٤ ي.ي
٧٣٢	قدور إبراهيم عمار بن محمد	١٩٧٥	كتاب السحر و الشعر للسان الدين بن الخطيب	أ.د. لطفي عبد البديع	٨١١ ق.ك
٧٤٦	درويش حمودة أبو زور	١٩٧٥	إبراهيم طوقان حياته و شعره	أ.د. عبد القادر القط	٩٢٨,١ د.ح
٧٦٣	أحمد محمد الشحاذ	١٩٧٥	الملامع السياسية في حكايات ألف ليلة و ليلة	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	٣٩٨,٢ أ.م
٧٧٣	حسن حمدو علي هذاوي	١٩٧٥	الاعلال و الإبدال مع تحقيقه قسم الصرف	أ.د. طه عبد الحميد طه	٤١٥,١ ح.ح
٧٧٤	نبيل يوسف صالح حداد	١٩٧٦	الحركة الشعرية في الأردن (١٩٢١ - ١٩٤٨)	أ.د. عبد المنعم اسماعيل	٨١١,٩٥٦ ٩٥/ن.ي

٧٧٧	عبد اللطيف محمد الخطيب	١٩٧٦	ابن يعيش و شرح المفصل	أ.د. طه عبد الحميد طه	٤١٥,١ / خ.أ
٧٨٩	السيد أحمد محمد فرح	١٩٧٦	قصر الإسراء و المعراج و تطورها في التراث الأدبي الإسلامي	أ.د. عبد المنعم اسماعيل	٢١١,٩ / س.أ
٨٠٥	نورية صالح رومي	١٩٧٦	شعر فهد العسكر	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	٨١١,٩٥٣ / ن.ص
٨٠٩	السيد علي حسن	١٩٧٦	فكرة الأطلال في الشعر العربي بين الماضي و الحاضر	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد & د. يحيى إبراهيم عبد الدايم	٨٠٩,٠١ / ح.ف
٨١٥	السيد إبراهيم محمد	١٩٧٦	الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية مع تحقيق كتاب "ضرائر الشعرية" لابن عصفور	أ.د. عبد المنعم اسماعيل	٤١٥,١ / س.ص
٨٤٧	محمد علي هدية	١٩٧٦	شعر محمود حسن اسماعيل	أ.د. عبد المنعم اسماعيل	٨١١,٩ / ع.م
٨٥٣	ابن حلى عبد الله	١٩٧٦	القصة العربية الحديثة في الشمال الأفريقي (تونوس - الجزائر - مراكش)	أ.د. عبد المنعم اسماعيل	٨١٣,٠٠٩ / ٦١١ / أ.ق
٨٥٨	محمود خليل عثمان المطشان	١٩٧٦	البطل في روايات نجيب محفوظ	أ.د. عبد المنعم اسماعيل	٨١٣,٠٠٩ / م.خ
٨٦٧	سلوى محمد الخير	١٩٧٦	التيارات الفكرية في النقد العربي حتى القرن الرابع الهجري	أ.د. عبد المنعم اسماعيل	٨١٠,٩ / س.م
٨٦٩	عادل محمد عبد الله مسلم	١٩٧٦	رمز الحيوان في المعلقات	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	لا يوجد
٨٧٠	عز الدين الجردي	١٩٧٧	مقدمات القصائد في شعر المتنبي	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	٨١١,٥ / ج.م
٨٧٢	نظيمة حمودي الشيخلي	١٩٧٦	الشعر القومي في العراق في الفترة ما بين الحربين العالميتين الأولى ١٩١٩ و الثانية ١٩٣٩	أ.د. عبد المنعم اسماعيل	٨١١,٩٥٦ / ٧ / ن.م
٨٧٨	وليد محمود خالص	١٩٧٦	الوواء الدمشقي حياته و شعره	أ.د. مصطفى ناصر	٩٢٨,١ / و.م
٨٩٠	السيد الشربيني	١٩٧٧	لغويات خليل	أ.د. مصطفى ناصر	٤١٠ / ش.ل
٩٠٥	كمال محمد اسماعيل	١٩٧٧	الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر	أ.د. عبد المنعم اسماعيل	٨١١,٩٦٢ / ك.م

٨١٣,٩٦٢ ع.ع/	أ.د. عبد المنعم اسماعيل	ما بعد الواقعية في الرواية المصرية	١٩٧٧	عبد البديع عبد الله إبراهيم	٩١٩
/٨١١,٥ ع.م	أ.د. مصطفى ناصر & أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	دراسة شعر سراج الدين الوراق مع تحقيق منتخب شعره المسمى "لمع السراج"	١٩٧٧	محمود عبد الرحيم عبد الصالح	٩٤٢
٤١٩ / م.ي	أ.د. مصطفى مندور & أ.د. مصطفى ناصر	أبو منصور الجواليقي و جهوده في اللغة (٤٦٥ - ٥٤٠ هـ)	١٩٧٧	مصطفى يوسف صالح أحمد	٩٤٩
/٨١١,٣ ح.أ	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	أعشى حمدان حياته و شعره	١٩٧٧	حسين أحمد حسين الطبراي	٩٥٤
/٤١٤,٣ ف.ه	أ.د. مصطفى ناصر	الاستعارة بين النظرية و التطبيق حتى نهاية القرن الخامس الهجري	Tarihsi z	فندي هزاع نصر	٩٩٩
/٨١١,١ ز.ت	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد & د. عفت محمد الشرقاوي	التمرد و الغربة في الشعر الجاهلي	١٩٧٨	عبد القادر عبد الحميد زيدان	١٠١٣
/٤١٥ ف.ح	أ.د. محمد عوني عبد الرؤوف & أ.د. فوزي مسعود	الإلحاق في اللغة العربية	١٩٧٨	فوزي حسن سالم الشايب	١٠١٤
/٤١٥,١ أ.أ	أ.د. عفت محمد الشرقاوي & أ.د. علي أبو مكارم	المسائل المشككة (البغداديات) دراسة و تحقيق	١٩٧٨	اسماعيل أحمد محمد عمارة	١٠٢٧
/٨١١,٢ ط.أ	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد & أ.د. عفت الشرقاوي	شعر بني مرة في صدر الاسلام و العصر الأموي مع جمع شعر من ليس لهم دواوين منهم	١٩٧٨	طيبة إبراهيم صالح عثمان	١٠٥٠
/٨١١,١ ح.أ	أ.د. مصطفى ناصر	الطيف و الخيال في الشعر العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري	١٩٧٨	حسن البنا مصطفى عز الدين	١٠٥٦
/٨١١,٣ ع.م	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد & أ.د. عفت محمد الشرقاوي	شعر الفرزدق	١٩٧٨	مصطفى عبد الشافى محمد الشوري	١٠٦٢

٨١٠,٩٩٦ ح.ع/٢	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	اتجاهات النقد المعاصر في مصر	١٩٧٩	عكاشة حساين شايف	١١٢٤
/٨٠٨,٨١ د.ع	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	دواوين الحماسة دراسة تاريخية و فنية	١٩٧٩	عبد البديع محمد عراق	١١٥٦
/٩٢٢,٢٧ ع.ح	أ.د. مصطفى ناصر & د. عفت محمد الشرقاوي	عبد الحميد بن باديس مفسرا	١٩٧٩	حسن عبد الرحمن محمد أحمد	١١٧٢
/٨١١,٣ ي.ي	أ.د. مصطفى محمد الشكعة	شعر الصعاليك في العصر الأموي	١٩٧٩	يسرية يحيى عبد الحميد	١١٨٠
ح.ح/٩٢٨	أ.د. مصطفى محمد الشكعة & د. عفت محمد الشرقاوي	ظافر الحداد حياته و شعره مع دراسة مقارنة مع شعراء العصر	١٩٧٩	حماد حسن أبو شاويش	١١٨٢
/١٨٩,١ م.ع	أ.د. مصطفى ناصر & د. عفت محمد الشرقاوي	التوجيه الإسلامي للنشء في فلسفة الغزالي	١٩٨٠	عارف مفضي البرجس	١١٩١
٨١٣,٠٠٩ /ت.ف	أ.د. عز الدين اسماعيل	الفن القصصي عند غسان كنفاني	١٩٨٠	تيسير سليم محمد عبد الحي	١٢٢٠
٨١٢,٠٠٩ /٦٢.ن.أ	أ.د. عز الدين اسماعيل	مسرح يعقوب صنوع	١٩٨٠	نجوى إبراهيم فؤاد عانوس	١٢٣٥
/٨١١,١ م.ش	أ.د. أحمد كمال زكي & د. عاطف جودة نصر	شعر اليهود في العصر الجاهلي و صدر الإسلام	١٩٨٠	محمد سلمان السعدى	١٢٤٩
م.ح/٨٠٩	أ.د. عز الدين اسماعيل & أ.د. أحمد كامل متولي	حي بن يقظان و ربنسون كروزو	١٩٨٠	حسن محمود حسن عباس	١٢٥١
/٨١١,٥ ل.س	أ.د. عز الدين اسماعيل	الحركة النقدية حول المتنبي في القرنين الرابع و الخامس الهجريين	١٩٨٠	ليلى سعيد الشايب	١٢٦٤
/٨١١,٤ م.و	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	شعر أبي فراس الحمداني	١٩٨٠	ماجد وليد	١٢٧٢
/٨١١,٦ ن.م	أ.د. صلاح فضل	اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري	١٩٨٠	نافع محمود خلف	١٢٩٦
/٢١٢,٣ ح.أ	أ.د. مصطفى ناصر & أ.د. عفت محمد الشرقاوي	أبو حيان الأندلسي مفسرا	١٩٨٠	حسن كمال الشامي	١٣٠٠

١٣١٤ / ١٣١٥	علاء الدين هاشم مخرب الخفاجي	١٩٨١	اسماء الإشارة بين العربية و اللغات السامية	أ.د. محمد عوني عبد الرؤوف & أ.د. محمد بحر عبد المجيد	٤٠٥ / ه.ع
١٣١٦	رفعت هزيم	١٩٨١	صيغة اسم الفاعل في العربية أصلها و تطورها	أ.د. رمضان عبد التواب	٤١٥,١ / ر.ص
١٣٢٦	مُها شوكت أحمد الخسال	١٩٨١	الفن القصصي عند طه حسين	أ.د. عز الدين اسماعيل	٨١٣,٠٠٩ / ٦٢ س.ف
١٣٤٨	هاشم صالح	١٩٨١	القضايا القومية في شعر المراه الفلستينية	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	٨١١,٠٨٢ / ه.ص
١٣٧١	صبيح نسيب عبد الله	١٩٨١	الرواية اللبنانية اتجاهاتها و تطورها ١٩٤٦ - ١٩٧٦	أ.د. عفت محمد الشرقاوي & د. يحيى عبد الدايم	٨١٣,٠٠٩ / ٥٦٩٢ ص.ن
١٣٧٤	أحمد أحمد الضاني	١٩٨١	ظاهرة التثنية في اللغة العربية أصولها و تطورها	أ.د. رمضان عبد التواب	٤١٥ / ض.ظ
١٣٨٢	علي محمد أحمد هنداوي	١٩٨١	الجملة الاسمية في ديوان الشاعر حافظ إبراهيم	أ.د. رمضان عبد التواب	٤١٥,١ / م.ع
١٣٨٨	أدهم حمادي التنعيم	١٩٨١	قضايا المجتمع في الرواية العراقية المعاصرة	أ.د. عز الدين اسماعيل	٨١٢,٠٠٩ / ١ / أ.ح
١٤٠٩	علي السيد علي يونس	١٩٨٢	النقد الادبي و قضايا الشكل الموسيقى في الشعر الجديد	أ.د. عز الدين اسماعيل	٨١٠,٩ / ع.س
١٤٤٩	محمد إبراهيم الطاووس	١٩٨٢	الوحدة الفنية في القصيدة العربية بين النقادين القديم و الحديث	أ.د. عز الدين اسماعيل	٨١١,٠٠٩ / م.و
١٤٥٨	حسني عبد الجليل يوسف	١٩٨٢	شعر الأعشى بين النمطية و الإبداع	أ.د. عز الدين اسماعيل	٨١١,١ / ع.ح
١٤٦٦	زينب حسن إبراهيم ناصر	١٩٨٢	العماد الأصفهاني حياته و فكره و أدبه	أ.د. مصطفى محمد الشكعة	٩٢٨,١ / ز.ع
١٤٧٥	عبد الوهاب عبد راج	١٩٨٢	الصوت و الدلالة في اللهجات اليمنية القديمة و المعاصرة و أصولها في اللغات السامية	أ.د. رمضان عبد التواب	٤١٤ / ع.ع
١٥٠٦	ثناء أنس الوجود ربيع	١٩٨٣	الأقعى في التراث العربي	أ.د. عز الدين اسماعيل	٣٩٨,٢١ / ث.أ

٨١٢,٠٩٥ ج.ع/٦٩١	أ.د. عز الدين اسماعيل	جهود أحمد أبي خليل القباني المسرحية	١٩٨٣	عدنان عبد عثمان	١٥٥١
٨١١,٩٥٣ م.م/١	أ.د. عفت محمد الشرقاوي & د. يحيى عبد الدايم	شعر ابن عثيمين	١٩٨٣	محمود محمد سعيد بركات	١٥٧٤
/٤١٥,١ م.ص	أ.د. رمضان عبد التواب	صيغة البناء للمجهول في اللغة العربية أصولها و تطورها	١٩٨٣	محمد محمود السيد حمودة	١٥٩٦
أ.أ./٤١٥	أ.د. رمضان عبد التواب	الأبنية الصرفية في ديوان الشاعر اسماعيل صبري باشا	١٩٨٤	أحمد إبراهيم هندي	١٥٩٨
٨١١,٩٧٣ ن.خ/	أ.د. عز الدين اسماعيل & د. عاطف جودة نصر	الاتجاه الرمزي في الشعر المهاجر	١٩٨٣	نجى خليل محمد أبو الرب	١٦٠٧
٨١١,٩٥٦ /٩٤ ف.ش	أ.د. رمضان عبد التواب & د. يحيى عبد الدايم	شعر عبد الكريم الكرمي (أبو سلمى) دراسة تحليلية ١٩٠٥- ١٩٨٠	١٩٨٤	عبد المنعم عمر الفرّاء	١٦٠٨
/٨١٣,٠١ ت.ق	أ.د. عفت محمد الشرقاوي & د. يحيى عبد الدايم	القصة القصيرة في الأردن (١٩٤٨- ١٩٧٣)	١٩٨٤	عايد عبد الله التلحي	١٦١٦
/٢١٢,٢ أ.م	أ.د. رمضان عبد التواب & د. محمود كامل أحمد	منهج الفيروز أبادي في التفسير من خلال تفسيره المسيح "بصائر ذوى التمييز في لطائف الكتاب العزیز"	١٩٨٤	أحمد مصلح خلف الله	١٦٤٣
/٤١٠,١ م.ح	أ.د. رمضان عبد التواب	دلالة الألفاظ العربية بين العلماء اللغة و الأسلوبية حتى نهاية القرن السادس الهجري	١٩٨٤	حسن محمد سعيد	١٦٨٠
/٣٩٨,٢ ع.س	أ.د. عز الدين اسماعيل & د. عاطف جودة نصر	العناصر الشعبية في كتاب "عجائب المخلوقات و غرائب الموجودات" للقزويني	١٩٨٤	عبد المنعم عبد العزیز سلام	١٦٩٥
٨١٢,٠٥٢ م.ع/	أ.د. عز الدين اسماعيل	ملاحم من الكوميديا الداكنة في المسرح المصري المعاصر	١٩٨٤	عزت زكي سيد علي	١٧٢٥
٨١١,٩٦٢ ب.ص/	أ.د. عز الدين اسماعيل & د. عاطف جودة نصر	صلاح عبد الصبور رؤية العالم	١٩٨٤	محمد أحمد بدوي	١٧٢٦

٢١٢,٩٥ / رت	أ.د. مهدي علام & أ.د. عفت محمد الشرقاوي	تفسير طنطاوي جوهرى للقرآن الكريم	١٩٨٥	زينب محمود أحمد سليم	١٧٣٤
٤١٤ / ط.ع	أ.د. عفت محمد الشرقاوي	القلقشندي و آراؤه في النقد و البلاغة	١٩٨٥	طاهر عبد الرحمن قحطان	١٧٨١
٨١١,١ / ح.ع	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	أنماط المديح في العصر الجاهلي	١٩٨٥	حسنة عبد السميع محمود	١٨٠٠
٨١١,٠٣٠ / أ.ع	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	رثاء المدن و الممالك في الشعر الأندلسي	١٩٨٥	ابتسام عبد الفتاح خير الدين	١٨٠٥
٤١٩ / أ.د.	أ.د. رمضان عبد التواب	تطور العربية حتى عهد الصفدى مع تحقيق كتابه "تصحيح التصحيف و تحرير التحريف"	١٩٨٦	السيد دسوقي إبراهيم الشرقاوي	١٨٥١
٤١٧,٩٦٢ / أ.ع	أ.د. رمضان عبد التواب	دراسة صوتية صرفية في لهجة الواحات الخارجة	١٩٨٦	أحمد عارف خجازي عبد العليم	١٨٧٩
٤١٥,١ / أ.ش	أ.د. رمضان عبد التواب	التوكيد في العربية	١٩٨٦	إبراهيم شريف شافعي	١٨٩٣
٨١١,٠٠٩ / أ.ش	أ.د. عز الدين اسماعيل & أ.م.د. محمد عبد المطلب مصطفى	الشعر في مصر في القرن الثامن عشر	١٩٨٦	إبراهيم طاهر محمد	١٩٤٠
٤١٥,١ / ن.أ	أ.د. رمضان عبد التواب	الوقف على آخر الكلمة في العربية الفصحى و اللهجات العربية القديمة	١٩٨٦	نوال اسماعيل خليل فرحات	١٩٤١
٨١٠,٩١ / م.ر	أ.د. محمد مهدي علام & أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	رمزية الطير في الأدب العربي من العصر الجاهلي حتى العصر العباسي	١٩٨٦	محمد مصطفى حسين محمد	١٩٤٥
٩٢٠ / خ.ع	أ.د. محمد مهدي علام & أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	منهج العقاد في دراسة الشخصيات الإسلامية	١٩٨٧	علي خالد السلاني	١٩٧٤
٤٠٧ / س.م	أ.د. رمضان عبد التواب	مذاهب نشأة اللغة الإنسانية عند عدياء العرب و الغرب	١٩٨٧	ساحية عمر عثمان	١٩٩٥

٢٠٤٣	محمد عودة سلامة أبو جري	١٩٨٧	مفهوم الأمة في القرآن الكريم و تطوره حتى العصر الحديث	أ.د. رمضان عبد التواب	٢١١,٩ ع.م
٢٠٤٦	رمضان محمد اليجارية	١٩٨٧	الاعلام الإسلامية في أدب عبد الرحمن الشرقاوي	أ.د. صلاح فضل	٨١٠,٩٠٩ ر.أ/٦٥
٢٠٥٢	زيد فايز رايق المصري	١٩٨٧	أمل دنقل شاعرا إنسانيا	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	٨١١,٩٦٢ ز.أ.
٢٠٥٥	مفرح السيد سعفان	١٩٨٧	جموع التفسير في القرآن الكريم	أ.د. رمضان عبد التواب	٢١١,٦ م.س
٢٠٥٨	جمال محمد طلبة السيد	١٩٨٧	معاجم المعاني في العربية حتى القرن الخامس مع تحقيق كتاب "مختصر إصلاح المنطق" للوزير أبي القاسم المغزي	أ.د. رمضان عبد التواب	٤١٣,١١٢ م.ج/
٢٠٥٩	محمد السيد أحمد عزوز	١٩٨٧	جهود القرطبي النحوية و الصرفية من خلال تفسيره للقرآن الكريم	أ.د. رمضان عبد التواب	٢١١,٦ ج.م
٢٠٨٢	حسين شرفه	1987	الحب و الموت في شعر أبي القاسم الشابي	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	٨١١,٩ ح.ش
٢٠٨٦	حازم علي كمال الدين محمد	١٩٨٧	لهجة برديس المعاصرة دراسة تاريخية وصفية في الأصوات و البنية	أ.د. رمضان عبد التواب	٤١١/ع.ح
٢١٠٤	حسن علي حسن الهباش	١٩٨٨	أبواب مضارع الثلاثي	أ.د. رمضان عبد التواب	٤١٥,١ ع.ح
٢١١٣	نادية حسن عمر همام	١٩٨٧	تقويم الفكر اللغوي عند ابن فارس في ضوء علم اللغة الحديث	أ.د. رمضان عبد التواب	٤١٣/ن.ح
٢١٥٢	مسعود أحمد	١٩٨٨	مشكلة السلام في فكر مالك بن نبي	أ.د. مهدي علام	٣٢٧,١ أ.م
٢١٦٥	رشيد يحيواوي	١٩٨٨	النقد العربي القديم و نظرية الأنواع الأدبية	أ.د. صلاح فضل	٨٠٩/ي.ن
٢١٧٠	رجب عثمان محمد عيسى	١٩٨٨	الإمالة في اللهجات العربية القديمة و امتداداتها	أ.د. رمضان عبد التواب	٤١٧,٩ ع.ر
٢٢٠١	منصور خلخال	١٩٨٨	بناء الجملة الطلبية في شعر المتنبي	أ.د. رمضان عبد التواب	٤١٥,١ م.خ
٢٢٠٧	محمد هيشور	١٩٨٨	سنن القرآن في قيام الحضارات و سقوطها	أ.د. مصطفى محمد الشكعة	٤١٥,١ م.ه

٢٢١٢	الشريف مهوبي	١٩٨٨	بناء الجملة الخيرية في شعر أبي فراس الحمداني	أ.د. رمضان عبد التواب	٤١٥,١ / ش.ب
٢٢٢٨	بوروية الشريف	١٩٨٨	البطل في الرواية العربية الجزائرية	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد & د. يحيى إبراهيم عبد الدايم	٨١٣,٠٠٩ / ٦٥ ب.ب
٢٢٣٢	منى محمد	١٩٨٨	ظاهرة الاغتراب في الشعر الوجداني في مصر	أ.د. عبد القادر القط	٨١١,٩٦٢ / م.م
٢٢٧٠	سميرة أحمد عبد العظيم حسين خليفة	١٩٨٨	الفعل الرباعي في اللغة العربية	أ.د. رمضان عبد التواب	٤٠٥ / س.ف
٢٢٨٤	إبراهيم نرموس	١٩٨٩	مقاومة الغز و الصليبي في شعر ابن سناء الملك	أ.د. صلاح فضل	٨١١,٠٢٤ / أن
٢٢٩٦	موسى طيار	١٩٨٩	أساليب الاستفهام في اللغة العربية	أ.د. رمضان عبد التواب	٧٩٢,٠٩٦ / ٢ س.أ
٢٣٠٣	عيسى لحيلح	١٩٨٩	مقومات الحضارة الإنسانية في المفهوم الإسلامي	أ.د. مصطفى محمد الشكعة	٩٥٣ / ٩٥٣ ل.ع
٢٣٠٥	رفيقة عبد الله رجب	١٩٨٩	العناصر الأسلوبية في كتاب المثل السائر لابن الأثير	أ.د. صلاح فضل	٤١٤ / ر.ع
٢٣١٣	العمرى بو طابع	١٩٨٩	شخصيات مسرح توفيق الحكيم	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	٨١٢,٠٠٩ / ٦٢ ع.ش
٢٣١٨	لخضر شايب	١٩٨٩	الحضارة الإسلامية في فكر مالك بن نبي	أ.د. مصطفى محمد الشكعة	٩٥٣ / ش.ح
٢٣٢٧	بن حمّو محمد	١٩٨٩	دور التبشير و الإستشراق في الثقافة العربية الإسلامية في الجزائر	أ.د. مصطفى محمد الشكعة	٢٦٦ / ب.ح
٢٣٣٤	بو كعباش عبد الحميد	١٩٨٩	الاتجاه العلي لتفسير القرآن الكريم في العصور الحديث	أ.د. مصطفى محمد الشكعة	٢١٢,٩ / ب.أ
٢٣٣٧	محمد بو عمارة	١٩٨٩	أصول النظرية التوليدية التحويلية و النحو العربي	أ.د. رمضان عبد التواب	٤١٥ / ب.أ
٢٣٤٢	عبد الناصر حسن محمد شعبان	١٩٨٩	عناصر البناد الفني في شعر أبي نواس	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	٨١٣,٤ / ح.ع

٨١٠,٩٠٩ ٦٥/ر.ف	أ.د. عبد الهادي زاهر & د. إبراهيم محمود عوض	أدب محمد السعيد الزاهري	١٩٨٩	رابع فروجي	٢٣٥٠
/٢١٦,٨١ أ.ع	أ.د. مصطفى محمد الشكعة	مفهوم الشورى في أعمال المفسرين حتى القرن الخامس الهجري	١٩٨٩	أحمد عبد الفتاح بدر	٢٣٥١
/٨١١,٠١ و.أ	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	بنية الغزل في الشعر الأموي	١٩٨٩	وفاء أحمد عبد الله علي	٢٣٥٥
٨١١,٩٦٢ /م.ث	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد & د. ثناء أنس الوجود ربيع	الثورة الجزائرية في الشعر المصري المعاصر	١٩٨٩	أحسن مزور	٢٣٧٦
٨١١,٩٥٦ ٩٤/أ.ت	أ.د. مهدي علام & د. يحيى عبد الدايم	الالتزام في الشعر الفلسطيني المعاصر	١٩٨٩	أحمد محمد أحمد المصري	٢٣٧٩
٨١٣,٠٠٩ ٦٢/س.د	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	دور المرأة في مسرح توفيق الحكيم	١٩٨٩	سيد علي اسماعيل	٢٣٨١
٨١٣,٠٠٩ ٦٥/ن.ب	أ.د. صلاح فضل	الموقف الاجتماعي في روايات "رشيد بوجدره"	١٩٨٩	نادية باقة	٢٣٨٩
٨٠٩/أ.ت.م	أ.د. صلاح فضل	مفهوم الإبداع الفني في النقد العري القديم	١٩٨٩	مجدي أحمد توفيق	٢٣٩٢
/٢١٢,٦ ي.ص	أ.د. مصطفى محمد الشكعة	الشيخ محمد بن يوسف أطفيش و مذهبه في تفسير القرآن الكريم بالمقارنة إلى تفسير أهل السنة	١٩٨٩	يحيى صالح بوتردين	٢٣٩٦
٨١٣,٠٠٩ ٦٥/م.م	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد & د. يحيى إبراهيم عبد الدايم	أثر التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية	١٩٨٩	محمد بن مرزوقة	٢٤٢٨
/٢١٢,٣ ش.م	أ.د. محمد مهدي علام	منهج البيضاوي في تفسير القرآن الكريم	١٩٨٩	شوقي محمد الدهان	٢٤٣٢
٨١١,٠٠٨ /م.ع	أ.د. صلاح فضل	الجملة الشعرية في القصيدة الجديدة مفهومها و خصائصها	١٩٩٠	علي ملاحي	٢٤٤٣
٨١٣,٠٠٩ ٦٢/ح.م	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد & د. يحيى إبراهيم عبد الدايم	الصراع بين الشرق و الغرب في الرواية المصرية الحديثة	١٩٩٠	حسن بن مالك	٢٤٤٥

٨٠٠ / ص.م	أ.د. محمد عبد المطلب مصطفى	الخطاب الشعري عند محمود درويش	١٩٩٠	محمد صلاح زكي محمود أبو حميدة	٢٤٦٩
٨١١,٢ / ص.ش	أ.د. مصطفى عبد الشافى الشورى	شعر الفتنة الكبرى	١٩٩٠	عبد الجليل حسن عبد الله صرصور	٢٤٧٤
٧٩٢,٠٩٦ /د.ن	أ.د. محمد مهدي علام & أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	المسرح و التغيير الاجتماعي في مصر في الفترة من سنة ١٩٥٢ إلى سنة ١٩٧٠	١٩٩٠	بن دهبين بن نكاع	٢٤٧٦
٨١١,٨٢ / ح.م	أ.د. محمد مهدي علام & أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	شعر أبي الحسين الجزار	١٩٩٠	محمود حامد محمود الجريدلي	٢٤٨٧
٤١٨,١ / أ.ظ	أ.د. رمضان عبد التواب	ظاهرة الإبدال في العربية في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة مع دراسة لتراث الإبدال	١٩٩٠	عبد الحفيظ السيد أحمد	٢٥١٦
٨١١,٠٦ / م.ز	أ.د. مصطفى عبد الشافى الشورى & أ.د. محمد يونس عبد العال	شعر المولديات في المغرب العربي الإسلامي	١٩٩٠	محمد زلافي	٢٥٢٢
٩٢٨,١٥٣ ١/ع.ز	أ.د. محمد عبد المطلب مصطفى & أ.د. مصطفى عبد الشافى الشورى	القضايا الاجتماعية في أدب جبران خليل جبران	١٩٩٠	عبد الرحمن زايد قيوش	٢٥٣٧
٨١٤,٠٠٩ /ع.ف	أ.د. عبد الهادي زاهر	فن المقال عند محمد البشير الإبراهيمي	١٩٩٠	عقيلة صخري	٢٥٤٧
٨١١,٩٥٦ /ن.م ٩٤	أ.د. عبد الهادي زاهر	الاتجاه الروماني في الشعر الفلسطيني	١٩٩٠	نظمي محمود بركة	٢٥٥٠
٨١٣,٠٠٩ /ر.أ ٦٥	أ.د. مصطفى عبد الشافى الشورى	بناء الرواية العربية الجزائرية ١٩٨٥-١٩٧٠	١٩٩١	رايح الأطرش	٢٦٢٣
٨١١,٩٥٦ /س.ز ٩٢	أ.د. محمد عبد المطلب مصطفى & أ.د. مصطفى عبد الشافى الشورى	الحدائة الشعرية عند علي أحمد سعيد (أدونيس) بين النظرية و التطبيق	١٩٩١	سعيد بن زرقة	٢٦٢٧

٨١١,٠٨٦ أ.ب./	أ.د. عاطف جودة نصر	قضية فلسطين في الشعر الجزائري المعاصر (١٩٤٨-١٩٨٦)	١٩٩١	السعيد بوسقطه	٢٦٣٥
/٤١٤,٠٩ ع.ع	أ.د. مصطفى محمد الشكعة	كتاب شرح البديعية لابن حجة الحموي للمسمى "خزانة الأدب من كل فن منتخب"	١٩٩١	عبد الله عبيد شحدة الصوفي	/٢٦٥٤ /٢٦٥٦ ٢٦٥٧
/٨١١,٨٤ ز.ف	أ.د. مصطفى عبد الشافى الشورى & أ.د. محمد يونس عبد العال	شعر عبد الرحمن الحميدي المصري و حياته	١٩٩١	زغدود فورة	/٢٦٦٣ ٢٦٦٦
٨١٢,٠٠٩ ع.ن/٦٢	أ.د. عبد القادر القط	مسرح سعد الدين الوهبة	١٩٩٢	نبيلة عبد القادر الزين	٢٧٥٤
/٢١٤,٣ ف.م	أ.د. مصطفى محمد الشكعة	مفهوم الرحمة في أعمال المفسرين حتى القرن السادس الهجري	١٩٩٢	فاطمة محمد محمد أبو السعود	٢٧٧٠
/٢١٤,٦ م.م	أ.د. محمد عبد المطلب مصطفى	أسلوب النفي بـ "لا" في القرآن الكريم	١٩٩٢	محمد متولي أحمد	٢٧٧٩
٨١١,٩٦٥ أ.ح./	أ.د. مصطفى عبد الشافى الشورى & أ.د. محمد يونس عبد العال	الاتجاه الإسلامي في الشعر الجزائري الحديث ١٩٦٢-١٩٩٢.	١٩٩٢	أحمد حمو العياضي	٢٧٨٨
/٩٢٢,١ ن.م	أ.د. لطفي عبد البديع	أبو زهرة عالما إسلاميا حياته و منهجه في بحوثه و كتبه	١٩٩٣	ناصر محمود حسن مصطفى	٢٩٣٦
/٨١١,٥ ث.ص	أ.د. عاطف جودة نصر	الصورة الفنية في شعر الشريف الرضى	١٩٩٣	عز الدين النابتي	٢٩٧٤
٨١١,٠٨٤ ش.ع./	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	الشعر النبطي في سيناء	١٩٩٣	عبد الباسط أعمير عميرة عمران	٢٩٧٨
/٢١٣,٤ م.م	أ.د. رمضان عبد التواب & أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	منهج الشيخ ابن أبي جمرة في كتابه "بهجة النفوس"	١٩٩٣	ملهم محمد قرنة	٢٩٨٣
٧٩٢,٩٦٢ س.ع./	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر	١٩٩٣	سيد علي اسماعيل علي	٢٩٩٦
٤١٥/م.ب	أ.د. رمضان عبد التواب	بناء الجملة الخبرية في شعر أبي فراس الحمداني	١٩٨٨	الشريف مهبوبي	٣٠٠٦

٨١٠,٩ / ق.م	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	المنهج النقدي عند الدكتور عبد القادر القط	١٩٩٤	قطب عبد العزيز البسيوني	٣٠١٨
٨١١,٩٦٢ / م.ع	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	العوضي الوكيل "شاعرا و ناقدًا"	١٩٩٤	محمد مرسي حسن مرسي	٣٠١٩
٨١١,١ / ط.س	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد & د. مصطفى عبد الشافي الشوري	شعر عبيد بن الأبرص	١٩٩٤	طارق سعد اسماعيل شلي	٣٠٣٠
٤١٤ / ع.ل	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	قضايا الحداثة في كتاب سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي	١٩٩٤	عائشة لطيف محمود عامر	٣٠٤٦
٤١٥,٢ / أ.ص	أ.د. رمضان عبد التواب	مصادر الأفعال الثلاثية في اللغة العربية	١٩٩٤	أمنة صالح محمد الزعبي	٣٠٦٨
٨١٣,٠٠٩ / ٥٦٩٤ / ح.م	أ.د. محمد عبد المطلب مصطفى	الخطاب الروائي عند غسان كنفاني	١٩٩٤	منار حسن فتح الباب	٣٠٧٠
٤١٠ / ي.ع	أ.د. رمضان عبد التواب	جهود الدكتور إبراهيم أنيس اللغوية	١٩٩٤	يسرى عبد العال عبد الوهاب	٣٠٨٢
٨١١,٢ / غ.ب	أ.د. عز الدين اسماعيل	البناء الدرامي لشعر لبيد بن ربيعة العامري الجاهلي	١٩٩٤	محمد صديق عمر غيث	٣٠٨٦
٨١١,١ / ل.ع	أ.د. مصطفى عبد الشافي الشوري	لوحات الصيد في الشعر الجاهلي	١٩٩٥	لبني عبد اللطيف أبو شادي	٣١٤٤
٨١٢,٠٤٢ / م.ع	أ.د. عبد الهادي زاهر & أ.د. يحيى عبد الدايم	مسرحية الفصل الواحد في الأدب العربي الحديث حتى عام ١٩٧٣	١٩٩٤	محمد صبري عبد الحكيم علي	٣١٥٦
٨١١,١ / ب.ش	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد & أ.د. عاطف جودة نصر	شعر أوس بن حجر	١٩٩٥	بدر مصطفى بدر حسين	٣١٦٦
٨١١,٠٦٤ / ر.ش	أ.د. عاطف جودة نصر	شعر عمر بن الفارض	١٩٩٥	رمضان صادق عباس أحمد	٣١٧٥
٢١١,٦ / أ.ع	أ.د. عاطف جودة نصر	الصورة النباتية في القرآن "مفهومها و دلالاتها"	١٩٩٥	أحمد عبد الله عيسى	٣١٧٩

٢١٢,٧ / ج.أ	أ.د. عاطف جودة نصر	الإسرائيليات في تفسير الطبري	١٩٩٥	علي علي محمد جابر	٣٢٠٦
٨١١,٠١ / م.م	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	الغزل في الشعر الفاطمي اتجاهاته و رموزه	١٩٩٥	منال محرم عبد المجيد حسن	٣٢١٦
٨١١,٣ / س.ن	أ.د. أحمد كمال زكي	ناقة ذي الرمة بين النقاد القدماء و النقاد المحدثين	١٩٩٥	عبد الله بن سلطان بن سفران	٣٢٣٤
٨١١,٩٥٦ / ٧ / م.ق	أ.د. مصطفى عبد الشافى الشوري	قضايا الإنسان في شعر عبد الوهاب البياتي	١٩٩٥	محمد عبد الغفار منجى محمد القاضي	٣٢٣٦
٨١١,٩٦٢ / ه.م	أ.د. مصطفى عبد الشافى الشوري	شعر محمد عبد المعطي الهمشري	١٩٩٥	هشام محفوظ محمد إبراهيم أبو عيشه	٣٢٤٤
٤١٥,١ / أ.ج	أ.د. رمضان عبد التواب	الجموع السالمة للمذكر و المؤنث في اللغة العربية	١٩٩٥	محمد عبد العال محمد إبراهيم	٣٢٤٥
٨١٢,٠٠٩ / ٦٢ / ن.أ	أ.د. عز الدين اسماعيل	قضايا: اللامعقول و الزمان و المطلق في مسرح توفيق الحكيم	١٩٩٥	نوال السيد محمد زين الدين	٣٢٥٢
٣٩٨,٩ / س.أ	أ.د. عز الدين اسماعيل	الأمثال اليمينية و علاقاتها بالأمثال العربية القديمة	١٩٩٥	سعاد محمد صالح محبوب	٣٢٦٦
٨١٨,٠٢ / س.م	أ.د. عز الدين اسماعيل	المعارج و التزلزلات عند ابن عربي	١٩٩٥	سعيد أحمد محمود الوكيل	٣٢٧٤
٤١٠,٨ / أ.م	أ.د. رمضان عبد التواب	أثر الترجمة على اللغة العربية في الصحافة المصرية منذ نشأتها حتى نهاية الحرب العالمية الثانية	١٩٩٦	محمد محمد الحسيني العشري	٣٢٩٨
٨١١,٦٤ / ع.م	أ.د. عاطف جودة نصر	ملامح التصوف في الشعر العربي الحديث في مصر أصوله و دلالاته	١٩٩٦	عبد الحكم عبد الحميد محمد عبد العال	٣٣٣١
٤١٥,١ / ن.س	أ.د. عاطف جودة نصر	التشكيل اللغوي في سيفيات المتنبي الجملة الاسمية و الفعلية	١٩٩٦	نبيل سيد عبد الفتاح محمد	٣٣٣٩
٨١٣,٤ / م.م	أ.د. صلاح فضل	تطور الرواية في الستينيات	١٩٩٦	منال محمد عبد الحليم	٣٣٥١
٨١١,٣ / أ.ش	أ.د. مصطفى عبد الشافى الشوري	شعر قبيلة كلب حتى نهاية العصر الأموي	١٩٩٦	أحمد محمد علي عبيد	٣٣٧٨

٨١٣,٠٠٩ م.ح/٦	أ.د. عز الدين اسماعيل	تداخل النصوص في الرواية العربية المعاصرة في مصر	١٩٩٦	حسن محمد محمد علي حقاد	٣٣٨٧
/٢١١,٦ و.ع	أ.د. لطفي عبد البيديع	الوجوه و النظائر في القرآن الكريم	١٩٩٧	سلمى محمد سليم العوّا	٣٤٣٠
/٢١١,٩ م.ج	أ.د. رمضان عبد التواب	مفهوم المحن و البشاعر في القرآن الكريم و كتب التفسير	١٩٩٧	جهان محمود عبد السلام الجندي	٣٤٥٠
/٤١٥,١ ي.أ	أ.د. رمضان عبد التواب	أساليب العطف في اللغة العربية	١٩٩٧	عمر تاسون يون	٣٤٥٥
/٤١١ م.ظ	أ.د. رمضان عبد التواب	الظواهر اللغوية في التفسير الكبير للفخر الرازي	١٩٩٧	إبراهيم محمود سليمان محمد منصور	٣٤٦٣
/٨٠,٩ ف.ت	أ.د. صلاح فضل & أ.د. أحمد الخولي	تأثير أبي العلاء المعري في رباعيات عمر الخيام	١٩٩٧	فخري محمد تركي بوش	٣٤٧٥
٨١١,٩٥٦ /ب.ت	أ.د. صلاح فضل	تقنيات التعبير في شعر نزار قباني	١٩٩٧	پروين حبيب عبد الرسول	٣٤٨٢
/٢١١,٩ أ.ط	أ.د. عاطف جودة نصر	طبيعة الإنسان في القرآن الكريم	١٩٩٧	مجدي إمام عبد العزیز إبراهيم	٣٤٨٣
٨١١,٩٦٢ /أ.ت	أ.د. محمد عبد المطلب مصطفى	تداخل النصوص في معارضات شوقي	١٩٩٧	صباح عبد الرازق أحمد إبراهيم	٣٥٠٥
/٨١١,٥ س.أ	أ.د. مصطفى عبد الشافي الشوري	أساليب الحكمة في شعر القرن الرابع الهجري	١٩٩٧	سامي عبد المنعم محمد شعبان	٣٥٣٨
٨١٢,٠٠٩ م.ص/٦	أ.د. عز الدين اسماعيل	تحليل الرمز في مسرح صلاح عبد الصبور	١٩٩٧	صلاح محمد شفيق علي	٣٥٤٤
/٨١١,١ ص.ف	أ.د. أحمد كمال زكي	شعر النابغة الذبياني	١٩٩٧	صلاح الدين فاروق سلامة شاكر	٣٥٧٢
/٨١١,٥ ع.ش	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	شعر أسامة بن منقذ	١٩٩٨	محمد أحمد حلي العقاد	٣٥٩٢
٨١٣,٠٠٩ م.م/٦٢	أ.د. عز الدين اسماعيل	تيار الوعي في أدب نجيب محفوظ الروائي	١٩٩٨	مصطفى مهدي فرج البرميلي	٣٦٠٧

٢١٣,٤ / ج.ع	أ.د. مصطفى محمد الشكعة	جلال الدين السيوطي الحافظ المحدث مع تحقيق كتاب التشويح على الجامع الصحيح	١٩٩٨	محمد أحمد التجاني علي	٣٦٣٠
٨١١,٧ / ح.ح	أ.د. مصطفى محمد الشكعة	عمارة اليمني عصره و شعره مع تحقيق ديوانيه	١٩٩٨	حسن حسن حسن الطهراني	٣٦٣٢
٨١١,٩ / أ.ك	أ.د. صلاح فضل	ديوان وراء الغمام للشاعر إبراهيم ناجي	١٩٩٨	أحمد كامل السيد	٣٦٣٤
٨١٣,٠٠٩ ٦٢/ح.ط	أ.د. أحمد كمال زكي	بناء الرواية عند إحسان عبد القدوس	١٩٩٨	حري طلعت عبد الغني اسماعيل الخولي	٣٦٣٧
٨١١,٠٦٤ / ه.م	أ.د. عاطف جودة نصر	كتاب اللمع لأبي نصر السراج الطوسي دراسة في الأشكال الأدبية و القضايا الصوفية	١٩٩٨	هند ماهر أبو العطا	٣٦٣٨
٨١٣,٠٨٧ /أ.ق	أ.د. عبد الهادي زاهر & أ.د. يحيى عبد الدايم	قصص الأطفال في الأدب المصري الحديث حتى سنة ١٩٦٧ م	١٩٩٨	محمد طارق إبراهيم محمد أحمد	٣٦٤٤
٨١١,١ / ش.ف	أ.د. ثناء أنس الوجود ربيع	الفروسية في شعر عنتره بن شداد دلالاتها و رموزها	١٩٩٨	شالح خريزان سفران القحطاني	٣٦٥٤
٢١١,٦ / ب.ر	أ.د. محمد عبد المطلب مصطفى	قضايا الأسلوب عند الباقلاني في كتابه "إعجاز القرآن"	١٩٩٨	بركات رياض محمدي	٣٦٦٢
٨١١,٠٠٩ /ح.ع	أ.د. صلاح فضل	المعارضات الإحيائية في ضوء نظرية التناص من خلال البارودي ز شوقي	١٩٩٨	عبد الله حلمي علي بدوي	٣٦٦٦
٨١٣,٠٠٩ /ع.ع	أ.د. صلاح فضل	أسلو القص في قصص فتحي غانم القصيرة	١٩٩٩	عفاف عبد المعطي أحمد	٣٦٦٥
٨١٣,٠٠٩ /ش.م	أ.د. أحمد كمال زكي & أ.د. مصطفى عبد الشافعي الشوري	المرأة قصص يحيى حقي	١٩٩٩	شريف محمد أمين سعد شمس الدين	٣٦٦٨
٢١١,٩ / ح.ع	أ.د. عاطف جودة نصر	الحوار في القرآن الكريم	١٩٩٩	عبد الكريم سيد عثمان	٣٦٨٣
٢١٩ / م.م	أ.د. مصطفى محمد الشكعة	مفهوم الثابت و المتغير في الفكر الإسلامي عند الشاطبي	١٩٩٩	مجدي محمد محمد عاشور	٣٦٨٥

٨١٣,٠٠٩ م.س /	أ.د. صلاح فضل	لغة القص عند أدوار الخراط	١٩٩٩	سميه محمد الحسيني عبد الحميد	٣٦٩٨
٨١٣,٠٠٩ /ف.ح	أ.د. عفت محمد الشرقاوي & أ.د. محمد بحر عبد المجيد	قصة موسى بين القرآن و التوراة	١٩٩٩	فاطمة الحديوي	٣٧٠٨
/٢١٨,٥ ح	أ.د. عفت محمد الشرقاوي	تفسير فتح القدير للشوكاني	١٩٩٩	رمضان حسن عبد الحميد	٣٧١٠
/٣٩٨,٩ خ.ز	أ.د. ثناء أنس الوجود ربيع	الأمثال العمانية فنيا و موضوعيا	١٩٩٩	خلف بن زهران بن سليمان العزري	٣٧١٩
م.ن /٢١٢	أ.د. عفت محمد الشرقاوي	منهج ابن عباس في تفسير القرآن الكريم من خلال مسائل نافع بن الأزرق	١٩٩٩	نادية محمد بسيوني غزالة	٣٧٣٤
/٨١١,٤ ت.أ	أ.د. أحمد كمال زكي	الشعراء المغمورون في العصر العباسي الأول	١٩٩٩	تغريد أحمد السيد أبو المجيد	٣٧٣٧
/٨١١,٩ ش.أ	أ.د. عبد القادر القط	اتجاهات الشعر العماني المعاصر من ١٩٧٠ حتى ١٩٩٥	١٩٩٩	شبر بن شرف علي الموسوي	٣٧٧٣
٨١٣,٠٠٩ /ع.ر	أ.د. عبد الهادي زاهر & أ.د. يحيى عبد الدايم	الرواية المصرية بين الفن و التاريخ (١٩٦٩-١٩٣٩)	١٩٩٩	أماني أحمد محمد عبد الرازق	٣٧٩٢
/٢١٨,١ م.و	أ.د. عفت محمد الشرقاوي	أدبيات التسامح في المصادر الإسلامية	٢٠٠٠	وجيهة محمد مرزوق	٣٨٢٧
/٨١١,٩٦ م.ع	أ.د. محمد عبد المطلب مصطفى	قصيدة الحدائة في مصر في شعر السبعينيات	١٩٩٩	عبد الفراج محمد محمود خليفة	٣٨٢٩
٤٠١ /أ.ق	أ.د. نازك إبراهيم عبد الفتاح & أ.د. عفت محمد الشرقاوي	قصة إبراهيم عليه السلام في القرآن و التوراة (دراسة لغوية مقارنة بين العربية و العبرية)	٢٠٠٠	محمد تمام بن مصطفى أيوبي	٣٨٥٢
٤٠١ /و.أ	أ.د. علي محمد أحمد هندواوي &	ألفاظ الحضارة في المعلقات	٢٠٠٠	وحيد أحمد صفية	٣٨٥٨

	أ.د. أحمد حسين عفيفي				
٤١٤ / خ.م	أ.د. محمد عبد المطلب مصطفى	علم المعاني و الدرس الأسلوبي الحديث	٢٠٠٠	خالد محمد منصور	٣٨٧٥
٨١١,٠٩ / ص.م	أ.د. صلاح فضل	الصورة الفنية في شعر صَرَدْرُ	٢٠٠٠	محمد صلاح الغريب حجازي	٣٨٧٧
٨١١,١ / م.ي	أ.د. ثناء أنس الوجود ربيع	صورة الفرس في الشعر الجاهلي	٢٠٠٠	منى يحيى زيد المحافري	٣٨٧٩
٤١٤ / ع.م	أ.د. عفت محمد الشرقاوي	المجاز في الحديث النبوي مع دراسة تحليلية لكتاب "المجازات النبوية" للشيخ الرضى	٢٠٠٠	مصطفى عبد الرازق علي	٣٩١١
٨١١,٠٧ / ط.ع	أ.د. مصطفى محمد الشكعة	بناء القصيدة عند الهاء زهير	٢٠٠٠	طارق عبد التواب كامل	٣٩١٩
٨١١,٩ / ر.أ	أ.د. مصطفى عبد الشافى الشوري	ظاهرة الغربية في شعر البارودي	٢٠٠١	رضا إبراهيم كامل	٣٩٢٦
٤١٥,٠٩ / أ.ة	أ.د. رمضان عبد التواب	أشباه الجمل عند النحاة العرب	٢٠٠٠	هبة أحمد ياسين أحمد	٣٩٣٠
٨١١,٩ / م.ن	أ.د. عاطف جودة نصر & أ.د. عفت محمد الشرقاوي	شعر الحب الإلهي في الأدب العماني مع دراسة تحليلية لشعر أبي مسلم الرواحي	٢٠٠١	ناصر بن محمد بن سالم السلامي	٣٩٣٢
٤١٦ / ج.ع	أ.د. صلاح فضل	الإيقاع في قصيدة السبعينيات	٢٠٠١	عادل حلمي إبراهيم بدر	٣٩٦٢
٨١٩ / ج.ع	أ.د. عاطف جودة نصر	المضحك و تطوره في النثر العباسي	٢٠٠١	جمال عبد الغفار إبراهيم بدوي	٣٩٦٩
٨١١,٤ / ع.ف	أ.د. محمد يونس عبد العال	شعر القاسم بن يوسف	٢٠٠١	عبد الفتحي عبد اللطيف عبد العزيز	٣٩٧٢
٢١١,٦ / ع.س	أ.د. محمد عبد المطلب مصطفى & أ.د. عاطف جودة نصر	السجع القرآني	٢٠٠١	هدى عطية عبد الغفار	٣٩٨٤
٢١١,٩ / م.أ	أ.د. عفت محمد الشرقاوي	مفهوم النبوى في القرآن الكريم	٢٠٠١	أسماء عبد المنعم أحمد هرندي	٣٩٨٧

٨١١,٩ / ع.ش	أ.د. إبراهيم محمود عوض	شعر حسن كامل الصيرفي	٢٠٠١	طلعت خليل هاشم	٣٩٩٥
٨١٢,٠٢٤ / م.ز	أ.د. صلاح فضل	بناء الدراما التلفزيونية عند أسامة أنور عكاشة	٢٠٠٢	منى زكريا عبد الرحمن	٤٠٧٣
٨١١,٠٩ / خ.ل	أ.د. محمد يونس عبد العال	لزوميات أبي العلاء المعري	٢٠٠٢	خضر عبد المعطي خضر	٤٠٨٩
٨١١,٠٩ / خ.ش	أ.د. إبراهيم محمود عوض & د. طارق سعد شلبي	شعر ابن عنين دراسة أسلوبية بنائية	٢٠٠٢	خالد سيد محمد يوسف	٤١٠٠
٩١٠,٤ / ن.ح	أ.د. مصطفى عبد الشافى الشورى & أ.د. إبراهيم محمود عوض	الرحلة في أدب هيكل	٢٠٠٢	ناصر الحسيني الدسوقي حمام	٤١٠٢
٤١٠,١ / ف.د	أ.د. محمد الدسوقي الزغبى	الدرس الدلالي في شرح المرزوقي لحماسة أبي تمام في ضوء علم اللغة الحديث	٢٠٠٢	فتحي محمد أبو اليزيد اللقاني	٤١٠٣
٢١٢,٣ / م.ت	أ.د. إبراهيم محمود عوض & د. محمد إبراهيم الطاووس	التقوى في القرآن الكريم	٢٠٠٢	محمد مصطفى عبد السلام	٤١٠٥
٨١١,٠١ / ي.ر	أ.د. مصطفى عبد الشافى الشورى & أ.د. إبراهيم محمود عوض	شعر عبد الله بن الدُمينة	٢٠٠٢	سيري ربيع حلبي نصر	٤١٢٠
٢١١,٦ / ع.م	أ.د. عفت محمد الشرقاوي	العام التخصيص اللغوي في آيات الأحكام	٢٠٠٢	محمد محمود أحمد عبد الوهاب	٤١٣١
٨١١,٠٠٩ / ن.ل	أ.د. مصطفى عبد الشافى الشورى	صورة الليل عند شعراء الرومانسية في مصر	٢٠٠٢	نادية لطفي حمدين ناصر	٤١٥٣
٢١٢ / م.ح	أ.د. عفت محمد الشرقاوي	مفهوم الاختلاف في مذاهب التفسير الإسلامي للقرآن الكريم	٢٠٠٢	حسن محمود برعي إبراهيم غنايم	٤١٥٦
٨١١,٥ / ج.ف	أ.د. صلاح فضل	شعر البحري دراسة أسلوبية لغوية	٢٠٠٢	جمال فاروق عبد الحميد سلامة	٤١٦٢

٤١٤ / زن.	أ.د. محمد عبد المطلب مصطفى & أ.د. مصطفى ناصف	نظرية المبدع في البلاغة و النقد عند العرب	٢٠٠٢	زكريا نصوح قصاب	٤١٦٣
٢١١,٦ / أن	أ.د. محمد الدسوقي الزغبى	النحو و القراءات عند المنتجب الهمذاني في كتابه "الفريد في إعراب القرآن المجيد"	٢٠٠٢	إبراهيم إبراهيم سيد أحمد	٤١٦٥
٢١٢,٣ / أ.ع	أ.د. عفت محمد الشرقاوي	كتاب "تأويلات أهل السنة" لأبي منصور الماتريدي. صورة آل عمران. دراسة و تحقيق	٢٠٠٢	عبد الله أحمد التجاني علي	٤١٨٦
٢١٢ / ع.م	أ.د. عفت محمد الشرقاوي	التفسير العقلي للقرآن الكريم عند الطاهر ابن عاشور	٢٠٠٢	محمد عويس عبد الرحيم محمود	٤١٨٧
٤١٥,١ / م.م	أ.د. البدراوي عبد الوهاب زهران & د. علي محمد أحمد هنداوي	مصادر الاستشهاد عند ابن مالك من خلال كتابه "شرح التسهيل"	٢٠٠٣	محمود محروس محمود إبراهيم	٤١٨٩
٢١١,٦ / خ.ظ	أ.د. عاطف جودة نصر & د. علي محمد أحمد هنداوي	ظاهرة الإضافة في القرآن الكريم	٢٠٠٢	خديجة صبحي إبراهيم زمزم	٤١٩٢
٨١١,٩ / و.ش	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	شعر فدوى طوقان	٢٠٠٣	وليد السيد حامد السيد	٤٢١٢
٤١٤ / ف.د	أ.د. محمد عبد المطلب مصطفى	دور القارئ المتلقى بين الخطاب النقدي الحديث و الموروث البلاغي	٢٠٠٣	فاطمة عبد التواب سيد بدوي	٤٢١٦
٤١٥,٢ / ع.م	أ.د. محمد الدسوقي الزغبى	أفعال الحركة في العربية من القرن الأول الهجري حتى القرن الرابع	٢٠٠٣	محمد عزب جمعة عزب	٤٢١٨
٤١٥,١ / ر.ر	أ.د. محمد الدسوقي الزغبى & د. علي محمد أحمد هنداوي	قضايا الاسم في كتب الخلاف النحوي	٢٠٠٣	رجب رشاد السيد محمد	٤٢٥٥
٢١٣ / م.أ	أ.د. عفت محمد الشرقاوي	أثر التأويل في دفع إبهام التعارض بين مختلف الحديث	٢٠٠٣	محمد فتحي حامد مرسي	٤٣٠٤

٤١٥,١ / د.ي	أ.د. محمد الدسوقي الزغبي & أ.د. علي محمد أحمد هنداوي	الدرس النحوي في زبيد من القرن السادس إلى القرن العاشر الهجري	٢٠٠٣	عبد الله علي مهيبوب اليوسفي	٤٣٠٨
٤١٤ / ن.أ	أ.د. صلاح فضل & أ.د. محمد عبد المطلب مصطفى	بناء المفارقة في البلاغة العربية	٢٠٠٣	نانسي إبراهيم عباس سلامة	٤٣١٤
٨٠٩,٠٠٨ / ن.ك	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد	الفن القصصي عند يحيى حقي	٢٠٠٣	نهي كامل الهنساوي	٤٣١٦
٤١٥,٥ / ح.م	أ.د. محمد عوني عبد الرؤوف & د. علي محمد أحمد هنداوي	المسائل النحوية و الصرفية في كتاب إيضاح الشعر لأبي علي الفارسي	٢٠٠٣	عوض عبد الحق حسين	٤٣١٧
٤١٥,١٠ / أ.ص	أ.د. سعيد حسن بحيري & د. علي محمد أحمد هنداوي	الصفة عند النحويين و البلاغيين	٢٠٠٣	أحمد علي سعد الله علي	٤٣١٩
٨١١,٠١ / أ.د	أ.د. أحمد كمال زكي	المواجهة بين المثال و الواقع في الشعر الرومانسي بمصر	٢٠٠٣	دسوقي إبراهيم محمد إبراهيم	٤٣٣٨
٨١١,٩ / ف.س	أ.د. صلاح فضل	مظاهر الغنائية في شعر أحمد رامي	٢٠٠٣	فاتن سيد أحمد حسين	٤٣٤٥
٨٠٨,٦ / أ.م	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد & أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف	الخصائص اللغوية لرسائل أحمد بن يوسف	٢٠٠٣	إيهاب محمود أحمد إبراهيم	٤٣٦٤
٤١٣,٠٢٨ / أ.أ	أ.د. محمد الدسوقي الزغبي & أ.د. علي محمد أحمد هنداوي	المعاجم العربية الحديثة بين النظرية و التطبيق	٢٠٠٣	ايتهال أحمد صلاح	٤٣٦٦
٤١٥,٠٩٢ / ق.د	أ.د. سعيد حسن بحيري & د. أحمد إبراهيم هندي	الدرس الدلالي عند ابن السكيت مع تحقيق كتابه "البحث"	٢٠٠٣	أسامة عبد الرحمن قطب	٤٣٧٨

٢١١,٦ / م.س	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد & أ.د. عفت محمد الشرفاوي	أساليب النداء في القرآن الكريم	٢٠٠٤	محمد سمير محمد حسين مراد	٤٣٨٩
٨٠٨,٨٣ / خ.ن	أ.د. أحمد كمال زكي	نقد القصة القصيرة في مصر من سنة ١٩٩٠..١٩٦٠	٢٠٠٤	خالد عبد الجبار الدردير عاشور	٤٣٩١
٤١٥,١ / ع.أ	أ.د. محمد إبراهيم الطاووس & أ.د. أحمد إبراهيم هندي	أوجه الاتفاق و الاختلاف بين روايتي قالون عن نافع و الدوري عن أبي عمرو (دراسة صوتية صرفية نحوية)	٢٠٠٤	الصادق أحمد عبد الكريم	٤٤٠٠
٨١١,٣ / أ.ف	أ.د. عاطف جودة نصر	شعر الأحوص الأنصاري	٢٠٠٤	أحمد فتحي عبد الله	٤٤٣٥
٨١٢,٠٠٩ / م.ع	أ.د. مصطفى عبد الشافي الشوري	الموقف الثوري في المسرح الشعري عند عبد الرحمن الشرفاوي	٢٠٠٤	عبد التواب محمود عبد التواب اللطيف	٤٤٤٨
٨١١,٠٠٩ / ع.أ	أ.د. صلاح فضل & أ.د. محمد يونس عبد العال	الخطاب النقدي حول شوقي	٢٠٠٤	علا أحمد اسماعيل	٤٤٧١
٤١٤ / أ.م	أ.د. ثناء أنس الوجود ربيع & أ.د. محمد الدسوقي الزغي	مباحث الدلالة في فكر الإمام الشافعي	٢٠٠٤	أحمد محمد أحمد محمد عامر	٤٤٨٠
٨١١ / ر.م	أ.د. مصطفى عبد الشافي الشوري	تطور مقدمات القصائد العربية في القرنين الثاني و الثالث الهجريين	٢٠٠٤	رضا محمد عواد	٤٤٨٢
٢١١,٦ / ع.أ	أ.د. محمد الدسوقي الزغي	التخريج النحوي و الصرفي للقراءات القرآنية الشاذة في كتاب "المحتسب لابن جني"	٢٠٠٤	عائق أحمد سالم الماوري	٤٤٨٦
٢١١,٦ / هر	أ.د. عبده علي الراجعي & أ.د. عفت محمد الشرفاوي	البنية الرمزية في القرآن الكريم	٢٠٠٤	هند رفأت السيد عبد الفتاح	٤٥٠٣

٨١٢,٠٠٩ ر.ن/	أ.د. عز الدين اسماعيل	تطور التقنيات الفنية في مسرح سعد الله ونوس	٢٠٠٤	رشا ناصر العلي	٤٥١٥
/٨١٠,٩ ع.ع	أ.د. إبراهيم عبد الرحمن محمد & أ.د. مصطفى عبد الشافى الشورى	تأثير القصص القرآني في مثنوي جلال الدين الرومي	٢٠٠٤	علاء الدين بن غياث دحدوح	٤٥١٧
/٢١١,٨ أ.ف	أ.د. محمد الدسوقي الزغبى & أ.د. محمد عبد الرازق رشوان	فونولوجيا القرآن دراسة لأحكام التجويد في ضوء علم الأصوات الحديث	٢٠٠٤	أحمد أحمد	٤٥٢٧
/٨١٣ ص.ع	أ.د. مصطفى عبد الشافى الشورى	العاذلة في شعر العصرين الأموي و العباسي	٢٠٠٥	عبير سيد محمد السيد الصعيدي	٤٥٩١
/٨١٦,٠٣ م.و	أ.د. صلاح فضل	تحليل الخطاب في رسائل إخوان الصفاء	٢٠٠٥	وائل محمد فاروق يوسف	٤٥٩٣
/٤١٤ ش.ك	أ.د. محمد عبد المطلب مصطفى	كتاب الإمتاع و الموانسة لأبي حيان التوحيدي	٢٠٠٥	إسلام حسن الشرقاوي	٤٦٠٥
٨١٥/ح.م	أ.د. ثناء أنس الوجود ربيع	مستويات التواصل في الخطاب الروائي المعاصر	٢٠٠٥	مهدي صلاح علي حسن	٤٦١٦
/٨١٠,٤ ع.ع	أ.د. ثناء أنس الوجود ربيع	المصادر الغربية لأدب الخيال العلمي في مصر دراسة فنية تحليلية مقارنة بين روايات نهاد شريف و جول فيرن نموذجاً	٢٠٠٥	عبير عبد الفتاح عبد الرازق	٤٦٢١
٢١٢,٠٩٦ أ.ع/٢	أ.د. عفت محمد الشرقاوي & د. طارق سعد شلبي	اتجاهات قراءة السيرة النبوية في مصر في القرن العشرين	٢٠٠٥	هيام شبل عبد الرحيم عبد الحليم	٤٦٩٩ ٤٧٠٠/ mükerrer kayıtlı
/٤١٦ م.خ	أ.د. محمد عبد المطلب مصطفى & د. طارق سعد شلبي	الخصائص اللغوية و الأسلوبية في شعر العذريين	٢٠٠٥	أحمد عادل عبد المولى محمود	٤٧٢٩
/٢١٨,٩ ع.خ	أ.د. مصطفى محمد الشكعة	عز الدين بن عبد السلام بين الشريعة و التصوف	٢٠٠٥	خالد نبوي سليمان حجاج	٤٧٤٩
/٣٩٨,٢ م.ر	أ.د. ثناء أنس الوجود ربيع	المرأة في السيرة الهلالية	٢٠٠٥	محمد سليمان ريحان	٤٧٧٣

٨١١,٩٥ / ع.ش	أ.د. محمد يونس عبد العال	شعر سعيد عقل	٢٠٠٦	ياسر علي أحمد علي	٤٧٨١
٤١١ / م.د	أ.د. عاطف جودة نصر & أ.د. سعيد حسن بحيري & د. نبيل سيد عبد الفتاح	الدرس الصوتي عند رضى الدين الاستراباذي	٢٠٠٦	محسن عادل محروس	٤٨٣٣
٨١١,٩٧٣ / ع.ق	أ.د. أحمد كمال زكي & أ.د. محمد إبراهيم الطاووس	قضايا الإنسان في شعر المهجر العربية	٢٠٠٦	عبد الكريم أمين محمد سليمان	٤٨٥١
٤١٥,١ / أ	أ.د. محمد عوني عبد الرؤوف & د. أحمد إبراهيم هندي	أفعل التفضيل بين العربية و اللغات السامية الغربية	٢٠٠٦	أمينة خلف فهي أمام حجازي	٤٨٥٩
٩٢٨,١ / خ.ش	أ.د. أحمد كمال زكي & أ.د. مصطفى عبد الشافعي الشوري	شعر إبراهيم نجا	٢٠٠٦	خالد خليفة عبد العظيم خلاف	٤٨٦٣
٤١٥,١ / م.أ	أ.د. محمد إبراهيم الطاووس	الأضداد و المشترك اللفظي و التورية في أدب الملاحن في العصر العباسي	٢٠٠٦	محمد جودة عبد المنعم محمد	٤٩٠٥
٨١٣,٠١ / ت.س	أ.د. محمد إبراهيم الطاووس	التوظيف الفني للبيئة الاجتماعية في القصة المصرية القصيرة من عام ١٩٥٠ إلى ١٩٧٠	٢٠٠٧	تامر سعد محمود الحيت	٤٩١٧
٨١٠,٤٠ / ع.ر	أ.د. ثناء أنس الوجود ربيع	صورة المرأة عند طه حسين من خلال السيرة الذاتية و الأعمال الروائية و أدب المقال	٢٠٠٧	رضا عبد المجيد السيد إنه	٤٩٥١
٢١٢,٩٥ / ح.م	أ.د. عفت محمد الشرقاوي & أ.د. محمد إبراهيم الطاووس	آيات الحيوان في القرآن الكريم	٢٠٠٧	محمد حمدي درويش	٤٩٦٩
٨١٢,٥ / ح.م	أ.د. أحمد كمال زكي & د. أحمد صبري مجاهد	منمنمات تاريخية و تأثيرات اجتماعية و طقوس الإشارات الفنية و التحولات الإبداعية في مسرح صنع الله ونوس	٢٠٠٧	حسني محمد عبد الله النشار	٤٩٨٣

٨٤,٨١١ / ع.ش	أ.د. محمد يونس عبد العال	شعر أحمد العناياتي (دراسة فنية مع تحقيق ديوانه)	٢٠٠٧	أحمد عبد الله محمد العاطفي	٤٩٨٧
٨١١ / ر.ج	أ.د. عاطف جودة نصر	جماليات التكوين الرمزي في شعر "جماعة أبوللو"	٢٠٠٧	رضا فتحي مجاهد عابدين	٤٩٩٩
١,٤١٥ / أ.ع	أ.د. سعيد حسن بحيري & د. أحمد إبراهيم هندي	الآراء اللغوية و النحوية للإمام التنويري من خلال مصنفاة	٢٠٠٧	عيد محمد عبد الله	٥٠٠٥
٩٠٩,٨١٠ / أ.ع / ٦٢	أ.د. محمد إبراهيم الطاووس	عائشة عبد الرحمن و جهودها في الدراسات الأدبية	٢٠٠٧	أحمد محمود محمد جودة	٥٠١١
١,٢٢٤ / ع.غ	أ.د. عفت محمد الشرقاوي & د. أحمد إبراهيم هندي	القراءات القرآنية في شمس العلوم لنشوان بن سعيد الحميري	٢٠٠٧	نبيل علي شمسان غانم	٥٠٤١
٤١٥ / أ.ك	أ.د. عاطف جودة نصر	كتاب "الإشارات الإلهية" لأبي حيان التوحيدي	٢٠٠٧	أيمن علي عبد اللطيف أبو زيد	٥٠٧٩
٩,٨١١ / م.م	أ.د. ثناء أنس الوجود ربيع	المفارقة التصويرية في شعر أحمد مطر	٢٠٠٨	محمد جابر محمود	٥١٢٨
٨١٩ / ك.ن	أ.د. محمد يونس عبد العال & د. طارق سعد شلي	نثر عبد الحميد الكاتب	٢٠٠٨	كريم فاروق أحمد عبد الدايم الخولي	٥١٧٦
٨١٢ / ص.م	أ.د. محمد عبد المطلب مصطفى	السبك و الحيك في المسرح الذهني عند توفيق الحكيم	٢٠٠٨	صفية محمد فؤاد أحمد علي الدين	٥١٧٨
٩٠٩,٨١٠ / ح.ج	أ.د. محمد إبراهيم الطاووس	قضايا الهوية في كتابات زكي نجيب محمود الأدبية و النقدية	٢٠٠٨	حسام حنفي محمود حنفي	٥٣١٢
٩,٨١١ / س.أ	أ.د. صلاح فضل	تقنيات التعبير الشعري عند محمد القيسي (دراسة نصية)	٢٠٠٩	سهير أحمد فرغلي	٥٣١٦
٩,٨١١ / ر.ج	أ.د. ثناء أنس الوجود ربيع & د. حسنة عبد السميع	جدلية العلاقة بين الشكل و المضمون في شعر السبعينيات	٢٠٠٩	أحمد لطفي محمود رشوان	٥٣٢٧
٨٢,٨١١ / س.أ	أ.د. محمد يونس عبد العال	تقنيات التعبير عن الخمر في الشعر المملوكي	٢٠٠٣	سلافة إبراهيم عبد الله	٥٣٦١
٩,٢١٨ / ع.م	أ.د. عاطف جودة نصر	الرموز العرفانية بين الغزالي و ابن عربي	٢٠٠٩	محمد علي السيد أحمد طه	٥٣٧٠

٢١٢ / أ.ت	أ.د. عاطف جودة نصر	منهج تأويل النص القرآني بين الصوفية و الشيعة الغزالي و المرتضى نموذجين	٢٠٠٩	أحمد توفيق منشاوي مبارك	٥٣٨٨
٢١٠,٩٢	أ.د. مصطفى محمد الشكعة	الإمام الماوردي بين الشريعة و السياسة الشرعية	٢٠٠٩	محمود عبد العال محمد عبد الهادي	٥٤٥٦
٨١٦ / ر.ح	أ.د. محمد إبراهيم الطاووس & أ.د. عبد الناصر حسن محمد	رسائل جبران خليل جبران	٢٠٠٩	رشا حسين زغلول محمود	٥٤٨٤
٨١٨,٠٢ / ه.ج	أ.د. طارق سعد شلي	كتاب "صيد الخاطر" لأبي الفرج ابن الجوزي (منهجه و خصائص صياغته)	٢٠٠٩	هدى جمال محمد	٥٤٩٢
٨١١,٠١ / ح.ع	أ.د. محمد يونس عبد العال	تطور شعر الغزل عند امرئ القيس و عمر أبي ربيعة و ربيعة الرقبي	٢٠٠٩	عاصم حمدي أحمد عبد الغني	٥٥٥٨
٨١٠,٩ / أ.ع	أ.د. ثناء أنس الوجود ربيع & أ.د. صلاح فضل	العناصر الشعبية في كتاب "المستطرف في كل فن مستظرف" للأبشيبي	٢٠٠٩	أحمد عبد الحميد عبد الحميد محمد	٥٥٨٣
٤٠١ / م.ر	أ.د. أحمد إبراهيم هندي & أ.د. صلاح الدين صالح حسين	النحت بين العربية الفصحى و اللغة العبرية	٢٠٠٩	محمد ريان محمد عبد الرحمن	٥٥٩٢
٨١١,٢ / أ.ص	أ.د. سعيد حسن بحيري & أ.د. ثناء أنس الوجود ربيع	شعر عبيد الله بن قيس الرقيات	٢٠١٠	أيمن صابر محمد سعيد	٥٦٢٦
٤١٥ / أ.س	أ.د. أحمد إبراهيم هندي & أ.د. طارق سعد شلي	التوجيه النحوي بين معاني الفراء و الزجاج	٢٠١٠	أشرف السيد إبراهيم اسماعيل العربي	٥٦٥٣
٨١٠,٩ / ع.ع	أ.د. ثناء أنس الوجود ربيع	اتجاهات النقد الأدبي في الصفحات الأدبية في الصحافة المصرية في العقدين الأخيرين من القرن الماضي "صحيفة الأهرام نموذجاً"	٢٠١٠	عماد عبد الراضي عبد الرءوف محمد	٥٦٦٣
٨١٣,٠١	أ.د. إبراهيم محمود عوض & أ.د. عبد	القصة القصيرة عند عبد الرحمن فهي	٢٠٠٩	أحمد شعبان عبد البصير	٥٦٦٧

	الناصر حسن محمد				
/٨١٢ هـ.س	أ.د. صلاح فضل	أسطورة إيزيس في المسرح المصري دراسة في كيفية توظيف الأسطورة في المسرح	٢٠١٠	هيثم سمير عبد العظيم علي	٥٦٨٤
٨١٤/ و.م	أ.د. عفت محمد الشرقاوي	فن المقال عند أحمد أمين دراسة تحليلية لمقالاته في فيض الخاطر	٢٠١٠	وفاء محمود عبد الرحيم	٥٧٥٢
/٨١٠ ع.ت	أ.د. صلاح فضل & أ.د. طارق سعد شلي	الموضوع التمايز الأسلوبي بين طرفة و عنتره	٢٠١١	جمعة جبالي محمد عطية	٥٩٩٠
٨١٠/ أ.م	أ.د. عفت محمد الشرقاوي & أ.د. طارق سعد شلي	ملاحح الإنتاج الفكري و النقدي للدكتور مهدي علام	٢٠١١	كريمة باز الصاوي إبراهيم	٥٩٩٢
٨١١,٠٠٩ /ح.ف	أ.د. محمد إبراهيم الطاووس	الزعة الرومانسية في شعر المنفى بين البارودي و شوقي	٢٠١١	حسام فاروق محمد	٦٠٥٠
٤١٥/ م.أ	أ.د. علي محمد أحمد هندواي & أ.د. أحمد إبراهيم هندي	الدرس النحوي النصي عند الأصوليين	٢٠١٢	محمد إبراهيم أحمد إبراهيم	٦٠٧٣
/٤١٥,٠٢ ز.م	أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف & أ.د. أحمد إبراهيم هندي	القضايا الصرفية في شرح ابن جني لديوان المتنبي المسمى ب"الفسر"	٢٠١٢	زكريا محمد حسن محمد الكندري	٦٠٩٠
٨١١,٠٠٩ /ر.ج	أ.د. محمد إبراهيم الطاووس	التشكيل الجمالي لشعر الأطفال المعاصر	٢٠١٠	راندا الجوهري عبد الرحمن غيث	٦١٠٧
٨١١,٩٠١ /أ.ش	أ.د. مصطفى عبد الشافعي الشوري & د. حسنة عبد السميع	شعر عامر بن الطفيل	٢٠١٢	إسلام محمد علي محمد	٦٢٥٧
/٨١١,١ أ.ب	أ.د. مصطفى عبد الشافعي الشوري & أ. د. هدى عطية	البناء الدرامي في الشعر الجاهلي (شعر امرئ القيس نموذجاً)	٢٠١٢	أمجد لطفي العجان	٦٣٠١

٦٣٣٥	هيثم إبراهيم عبد الرؤوف	٢٠١٣	المعتمد بن عباد دراسة في الخطاب الثقافي	أ.د. صلاح فضل & د. عطية عبد الغفار	٨١١,٦ م.٥
٦٣٦٤	محمد حسني عبد الجليل يوسف	٢٠١٣	عوارض التركيب في شعر النابغة الذبياني و النابغة الشيباني (دراسة نحوية دلالية)	أ.د. علي محمد أحمد هندواي & أ.د. أحمد إبراهيم هندي	٤١٥ / ع.م
٦٣٩١	جهاد محمود عواض	٢٠١٣	التناسق و الحوارية و الحجاج في ابداع بهاء طاهر	أ.د. صلاح فضل & أ.د. سعيد بحيري	١١٣,٠٠٩ ح.ت
٦٤٢١	عبد الله محمد رشاد خليفة	٢٠١٣	القضايا النحوية في سورتي البقرة و آل عمران من تفسير "البسيط" للولاحدي النيسابوري	أ.د. علي محمد أحمد هندواي & أ.د. أحمد إبراهيم هندي	٢١١,٦ م.ع
٦٤٢٥	محمد رجب محمد أمين	٢٠١٣	الزمن النحوي بين العربية و الإنجليزية دراسة تقابلية في ثلاثية نجيب محفوظ و ترجمتها إلى الإنجليزية	أ.د. إبراهيم محمود عوض & أ.د. مصطفى رياض	٤٠٥ / م.ر
٦٤٢٧	السعيد علي السعيد البسطويسي	٢٠١٣	قضايا الذات و الآخر في مذاهب التفسير الإسلامي في العصر الحديث	أ.د. عفت محمد الشرقاوي & أ.د. محمد إبراهيم الطاووس	٢١٢,٩ س.ع
٦٤٥٤	محمد زين نوري الفیصل	٢٠١٣	صورة المرأة في شعر نزار قباني - قراءة ثقافية	أ.د. محمد عبد المطلب مصطفى & أ.د. محمد إبراهيم الطاووس	١١١,٠٠٩ م.ص
٦٤٦٠	ديانا حسني يس محمد النجار	٢٠١٣	الأنساق الثقافية في شعر أحمد سويلم	أ.د. محمد عبد المطلب مصطفى & د. إسلام الشراوي	١١١,٠٠٩ ح.د
٦٤٨١	عزبة سالم السيفاط حمد	٢٠١٣	الخطاب الشعري لمحمد عفيفي مطر بين الرمز و الأسطورة	أ.د. إبراهيم محمود عوض & أ.د. هدى عطية عبد الغفار	١١١,٠٠٩ ح.ع
٦٤٩١	محمد محمد الشوربيجي	٢٠١٣	جهود الشيخ محمد الغزالي في الدراسات القرآنية	أ.د. محمد إبراهيم الطاووس	٢١١,٩ ش.م
٦٥٦٤	أحمد عبد العاطي عبد العزیز إسماعيل	٢٠١٣	التماسك النصي في نظم الدرر للبيقاعي في ضوء نحو النص	أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف & أ.د. أحمد إبراهيم	٢١١,٦ أ.ت

	هندي & د. حسنة عبد السميع محمود				
/ ٨١١,٩ ع.م	أ.د. محمد عبد المطلب مصطفى & أ.د. مصطفى عبد الشافى الشورى	الأنساق الثقافية في شعر عبد الوهاب البياتي	٢٠١٤	مهدي عبيد عبيس	٦٥٧٣
٨١١,٠٠٩ / ه.ك	أ.د. محمد عبد المطلب مصطفى & أ.د. هدى عطية	مستويات البناء الشعري عند فاروق جويده	٢٠١٤	هالة كمال جمعة	٦٥٩٦
/ ٨١١,٩ و.خ	أ.د. صلاح فضل & أ.د. عبد الناصر حسن	الخطاب الثقافي (دراسة في شعر أمل دنقل)	٢٠١٤	وصفي ياسين عباس شويحه	٦٦٠٥
/ ٨١١,٦١ أ.ش	أ.د. إبراهيم محمود عوض & د. هند رأفت	شعر يوسف بن هارون الرمادي	٢٠١٤	رياض حسين خليل إبراهيم	٦٦١٩
/ ٢١٦,٣ ن.ز	أ.د. عفت محمد الشرقاوي	المعاملات المالية التجارية في الشريعة الإسلامية (قضايا الدلالة الأبعاد الثقافية)	٢٠١٤	نصر زكي مراد محمود	٦٦٥٤
/ ٨١١,٦ م.ي	أ.د. محمد إبراهيم الطاووس & أ.د. صلاح فضل	شعر أبي جعفر بن سعيد الأندلسي	٢٠١٤	ياسمين محمد جمعة محمد	٦٦٥٨
/ ٤١٨,٠٢ م.ع	أ.د. إبراهيم محمود عوض & د. نرمين أحمد يسرى	مشكلات ترجمة سعديا الفيومي لسفر الأمثال	٢٠١٤	عبد السلام محمود شعاع	٦٦٩٩

Sonuç

Arap dili ve edebiyatı araştırmacıları için bir tür veri tabanı oluşturma gayesiyle hazırlanan bu çalışma, ilgili üniversitenin öğretim üyelerini, onların ilgi alanlarını, öğrencileri yönettikleri çalışma alanlarını ve hazırlanan çalışmaları göstermesi açısından önem arz eder. 1959'dan 2014'e kadar 123'ü ortak olmak üzere 24 farklı öğretim üyesinin danışmanlığında hazırlanan 396 yüksek lisans tezi kronolojik bir düzen içinde verilmiştir. En fazla yüksek lisans tezi (38 bireysel, 5 ortak) yöneten öğretim üyesi olarak Prof. Dr. Ramağân Abdu'ttevvâb dikkat çekmektedir. Bölümde hazırlanan tezlerin sayısının, üniversitenin büyüyüp gelişmesi, öğrenci ve öğretim elemanı sayısının artmasıyla doğru orantılı olarak yükseldiği de aşıkardır.

Hazırlanan çalışmaların odaklandığı alanlar incelendiğinde klasik edebiyat, modern edebiyat, dil ve dilbilim çalışmaları ile Kur'an-ı Kerim ve İslami ilimler olmak üzere dört ana başlık altında toplanabileceği görülmektedir. 396 yüksek lisans tezinin 142'sinin (%36'sı) modern edebiyat alanında olup tabloda birinci sırada yer alması, bölümün kurucu öğretim üyeleri Prof. Dr. Mehdî 'Allâm, Prof. Dr. 'Abdulkâdir el-Ûıt ve Prof. Dr. 'Izzeddîn İsmâ'il'in modern Arap edebiyatı uzmanları olması, akademik kadronun da buna göre şekillenmesiyle ilişkilidir. Klasik edebiyat kapsamında hazırlanan 118 yüksek lisans tezinin ise %30'luk bir oranla ikinci sırada yer aldığı görülmektedir. Tablonun üçüncü sırasında yer alan ve %20'lik bir dilimi kaplayan dil ve dilbilim çalışmalarına bakıldığında ise Prof. Dr. Ramadân Abduttevvâb'ın ismi ön plana çıkar. Kendisinin danışmanlığında hazırlanan yüksek lisans tezlerinin büyük bir çoğunluğunu dilbilim konuları oluşturmaktadır. Kur'an-ı Kerim üzerine yapılan 57 çalışma ise %14'lük bir payla son sırada yer almaktadır.

Kronolojik bir liste dahilinde verilen yüksek lisans tezleri ve derginin bir sonraki sayısında yayımlanması planlanan doktora tezleriyle birlikte Türkiye'deki Arap dili ve edebiyatı araştırmacılarının alana farklı bir açıdan bakabileceği, bu çalışmaların kendileri için bir rehber görevinde bulunabileceği düşünülmektedir.

Kaynakça

Düzgün, O. (2011). "Suriye'de Arap Dili Alanında Yapılan Lisansüstü Tezler-I (1980-2007) (Yükseklisans)", *Nüsha Şarkiyat Araştırmaları Dergisi*. (Yıl: XI, Sayı: 32, s.7-40), Ankara.

----- (2011). "Suriye'de Arap Dili Alanında Yapılan Lisansüstü Tezler-II (1980-2007) (Doktora)", *Nüsha Şarkiyat Araştırmaları Dergisi*. (Yıl: XI, Sayı: 33, s.7-26), Ankara.

GÖRSEL-İŞİTSEL MEDYADA MİZAH ÇEVİRİSİ: ICE AGE (BUZ DEVRİ) ANİMASYON FİLM SERİSİNİN TÜRKÇE VE ARAPÇA ALTYAZI ÇEVİRİLERİ *

Arife Eray*

Öz

Teknolojinin ilerlemesi ile birlikte günümüzde görsel-ışitsel ürünlerde artış görülmektedir. Bu sektörün ilerlemesi söz konusu alandaki çeviri ihtiyacını da ortaya çıkarmaktadır. Edebi eserlerin yanı sıra farklı bir alan olan görsel-ışitsel çeviri kendi içerisinde çeşitli parametreler ve kurallara sahiptir. Görsel-ışitsel çeviri ondan fazla yönetime sahip olmasına rağmen şemsiye niteliği taşıyan iki temel çeviri yöntemi altyazı ve dublajdır. Bu çalışmanın kapsamı Türkçe ve Arapça altyazı çevirileri ile sınırlıdır. Günlük hayatta hemen hemen her alanda varlığını gösteren mizah bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Birçok bilim insanının mizah ile ilgili çeşitli tanımları bulunmasına rağmen henüz tek bir tanım üzerinde fikir birliğine varılamamıştır. Mizah özellikle görsel-ışitsel ürünlerde yoğun olarak kullanılmaktadır. Birçok çeviribilimci görsel-ışitsel ürünlerdeki mizahi sahneleri sınıflandırmak için çeşitli öneriler ortaya koymaktadır. Ancak dizi ve filmlerin yanı sıra animasyon filmlerindeki mizahi sahneleri sınıflandırmak için daha özel bir sınıflandırma yönteminin kullanılması gerekmektedir. Bu bağlamda Ice Age (Buz Devri) animasyon film serisindeki mizah içerikli sahneler, Isabel Pascua ve Bernadette Rey-Jouvin'in mizah sınıflandırması bağlamında kategorize edildikten sonra elde edilen verilerin Türkçe ve Arapça altyazı çevirileri Jorge Díaz-Cintas ve Aline Remael'in altyazı çeviri stratejileri kapsamında betimleyici bir şekilde değerlendirilmektedir. Söz konusu mizah sınıflandırması bağlamında dilbilimsel referansların animasyon filminde yoğun olarak kullanıldığı ve altyazı çeviri stratejilerinden birebir çeviri stratejisinin ön plana çıktığı görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Görsel-İşitsel Çeviri, Altyazı, Mizah Sınıflandırmaları, Animasyon, Arapça.

* Araştırma makalesi/Research article; Doi: 10.32330/nusha.1251564. Bu makale Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Çeviri ve Kültürel Çalışmalar Doktora Programında Prof. Dr. Muammer SARIKAYA'nın danışmanlığında hazırlanan "Görsel-İşitsel Çeviride Mizah: Ice Age Animasyon Film Serisinin Türkçe ve Arapça Altyazı Çevirileri" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

* Arş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Mütercim Tercümanlık Bölümü, Arapça Mütercim Tercümanlık Anabilim Dalı, e-posta: arife.eray@hbv.edu.tr Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6393-472X>
Makale Gönderim Tarihi: 15.02.2023
Makale Kabul Tarihi : 04.06.2023

NÜSHA, 2023; (56): 107-137

Humor Translation in Audiovisual Media: Turkish and Arabic Subtitles of Ice Age Animated Film Series

Abstract

With the improvement of technology, there is an increase in audiovisual products. The improvement of this sector also creates the need for translation in this field. In addition to literary works, audiovisual translation, which is a different field, has its own parameters and rules. Although there are more than ten methods of audiovisual translation, the two main translation methods are subtitling and dubbing. The content of

this study is limited to Turkish and Arabic subtitle translations. Humor, which shows its presence in every field in daily life, forms the basis of this study. Although many scientists have various definitions of humor, no agreement has yet been achieved on a single definition. Humor is used especially intensively in audiovisual products. Many translation scholars have proposed various classifications for humorous scenes in audiovisual products. However, in order to classify humorous scenes in animated films as well as TV series and movies, a more specific classification method should be used. In this sense, after the humorous scenes in the Ice Age animated film series are categorized using Isabel Pascua and Bernadette Rey-Jouvin's humor classification, the Turkish and Arabic subtitle translations of the data obtained are evaluated descriptively using Jorge Díaz-Cintas and Aline Remael's subtitle translation strategies. In the context of this humor classification, it is seen that linguistic references are used extensively in the animated film and the literal translation strategy comes to the fore among subtitle translation strategies.

Keywords: Audiovisual Translation, Subtitle, Classifications of Humor, Animation, Arabic.

Structured Abstract

The aim of this study is to categorize the humorous scenes in the Ice Age animated film series using Pascua and Rey-Jouvin's humor classifications and determine whether the humorous effect is preserved in the Turkish and Arabic subtitles of the originally English series using Díaz Cintas and Remael's subtitle translation strategies. Many translation studies scholars have proposed humor classifications. For example, Debra Raphaelson-West (1989) divides humor into three categories. These are linguistic humor, cultural humor, and universal humor. Then, Patrick Zabalbeascoa (1996) provides a more comprehensive classification to provide solutions for translators in the translation process. These are inter-/bi-national joke, national-culture-and-institutions joke, national-sense-of-humour joke, language-dependent joke, visual joke, and complex joke. Juan José Martínez-Sierra (2006) extends Zabalbeascoa's classification and classifies humor elements as follows to raise awareness about

humor translation and make the process easier: community-and-institutions elements, community-sense-of-humor elements, linguistic elements, visual elements, graphic elements, paralinguistic elements, non-marked (humorous) elements, and sound elements. These classifications are considered very useful and usable, especially in situation comedy TV series and movies, and can ease the translation process. However, when animated films are taken into consideration, some of the items in these classifications remain missing. Therefore, there is a need for a separate classification intended for animations. Pascua and Rey-Jouvin's classification of humor, which includes referential and verbal humor and takes into account cultural and linguistic parameters, seems more useful for animated films. Pascua and Rey-Jouvin divide humor into four categories: linguistic references, situational references, personal references, and cultural references. In this study, especially animation-specific situations such as imitation and naivety were added to the situational references in question and the examinations were evaluated in this direction. Many methods such as word play, jokes, idioms, ironies, borrowings, polysemous words, new words, nicknames, made-up names, appearance, absurdity, madness, ridiculousness and cultural values are used to create humor. In the light of the information provided throughout the study, it is understood that humor is not just about laughing. The examined examples were evaluated by considering various definitions of humor, humor theories, and humor classifications. The translations of the data obtained were evaluated using Díaz Cintas and Remael's nine translation strategies that can be used in subtitle translation. These are loan, calque or literal translation, explication, substitution, transposition, lexical recreation, compensation, omission, and addition. The Turkish and Arabic subtitles of humorous content were examined descriptively using these strategies.

As a result of the analysis, in the context of Pascua and Rey-Jouvin's classification of humor, thirty-six examples fall into the category of linguistic references. In the translation of these examples into Turkish, the transposition strategy is used in eight examples and the humorous effect is preserved in the target language Turkish. In twelve examples, the literal translation strategy is used, and the humorous effect is preserved in four of them, while the humorous effect is not preserved in the remaining eight translations. In six examples, the explication strategy is used, and the humorous effect is not preserved in the target language Turkish. The omission strategy is used in three examples. In six cases, the compensation strategy is used, and the humorous effect is preserved in the target language Turkish. The strategy of loan is used in one instance to preserve the humorous effect. In twelve of the translations of these examples into Arabic, the explication strategy is used, and the humorous effect is lost in the target language Arabic. In sixteen cases, the literal translation strategy is

used, and the humorous effect is preserved in four of them while the humorous effect is lost in the remaining twelve cases. The humorous effect is maintained by using the compensation strategy in two examples and the transposition strategy in three examples. The omission strategy is also used in three examples.

In the context of Pascua and Rey-Jouvin's classification of humor, twenty-two examples fall into the category of situational references. In the translation into the target language Turkish, the explication strategy is used in one instance, the transposition strategy in five instances, and the literal translation strategy in fourteen instances. At the same time, the humorous situation is transferred to the target language in all instances. However, the omission strategy is used in two examples. In the translation into Arabic, the humorous effect is preserved in the target language by using the explication strategy in three instances, the transposition strategy in three instances, the literal translation strategy in twelve instances, and the compensation strategy in one instance. Three examples use the omission strategy.

In the context of Pascua and Rey-Jouvin's classification of humor, seven examples fall into the category of personal references. In the translation into the target language Turkish, the humorous effect is preserved in the target language using the literal translation strategy in four instances, the transposition strategy in two instances, and the loan strategy in one instance. In the translation into Arabic, the humorous effect is preserved in the target language using the transposition strategy in four cases, and the literal translation strategy in one case. The explication strategy is used in two instances, and the humorous effect is preserved in one instance while the humorous effect is not preserved in the other instance.

In the context of Pascua and Rey-Jouvin's classification of humor, seventeen examples fall into the category of cultural references. In the translation into the target language Turkish, the literal translation strategy was used in seven instances, the humorous effect is preserved in four of them, and the humorous effect was not preserved in three instances. The humorous effect is maintained in the target language using the transposition strategy in four cases and the compensation strategy in one case. The omission strategy is used in two examples. In the Arabic translation, the explication strategy is used in four instances, and the humorous effect is preserved in only one of them. In eight cases, the literal translation strategy is used, and the humorous effect is preserved in four of these cases, while the humorous effect is not preserved in four cases in the target language. The humorous effect is preserved using the transposition strategy in one instance. In four instances, the omission strategy is used.

Giriş

Görsel-işitsel çeviri (GİÇ) (*audiovisual translation*) (الترجمة السمعية البصرية), görsel-işitsel eser ve ürünlerin içerdiği sözel bileşenlerin bir dilden başka bir dile aktarımını ifade etmek için kullanılan bir terimdir. 21. yüzyılın başından itibaren hem eğlendirici hem de bilgilendirici özelliklere sahip olan görsel-işitsel ürünlerin sayılarında önemli bir artış yaşanmış ve günümüzde görsel-işitsel çeviri en çok talep edilen çeviri biçimlerinden biri haline gelmiştir (Martínez Sierra 2012: 11, Mayoral 2001: 20, akt. Brotons, 2017: 3). Türkiye’de bu çeviri türünün yükselişi, kaynak dili Türkçe olmayan birçok filmin ülkeye ithal edilmesiyle birlikte başlamıştır. Bununla birlikte ifade etmek gerekir ki orijinal dili Türkçe olan ve dünya çapında ilgi görüp çeşitli dillere çevirileri yapılan animasyon filmleri neredeyse yok denilecek kadar azdır. Çeviri ile ilgili olarak akademik makalelerde görsel-işitsel çeviriye yapılan atıflar, 20. yüzyılın sonlarına dayanmaktadır. Son yıllarda ise bu alanla ilgili yapılan çalışmalar görsel-işitsel çeviriye olan ilginin artmasını sağlamıştır. Özellikle İspanya’da Agost (1996) ve Chaume (2000) gibi birçok çeviribilimcinin çalışmaları ve Finlandiya’da çalışmalar yapan Gambier’in (1994) eserleri bu alanın ilerlemesinde önemli bir rol oynamıştır.

Görsel-işitsel çeviri çok geniş bir alana sahiptir. İçerisinde sinema, video, DVD, televizyon ve multimedya ürünlerini, uzun metrajlı filmleri, tiyatro oyunlarını, müzikalleri, opera, Web sayfaları ve video oyunlarını barındırmaktadır. Bu ürünler içeriklerini, görsel-işitsel iki kanaldan ilettikleri ve sözlü-sözsüz iki kodu birleştirdikleri için çeviri alanında ortak faktörleri ve özellikleri paylaşmaktadır. Ayrıca bu kodların senkronizasyonu birbirinden bağımsız olmadığından dolayı büyük önem arz etmektedir. Bir başka deyişle görsel-işitsel ürünlerde değişmeyen bir görsel kodun yanında çevrilmesi gereken dilsel bir kod bulunmaktadır. Bununla birlikte görsel-işitsel medyada yapılan çeviri yalnızca çevirmenin ortaya koyduğu bir iş değildir. Bu çeviri sürecine yapımcı, yönetmen, ses sanatçıları gibi birçok faktör dâhil olmakta ve söz konusu çeviri, değişimlere uğrayabilmektedir.

Görsel-işitsel çeviri yöntemlerinin sayısı hakkında bir belirsizlik bulunmaktadır. Çeviribilimciler iki temel yöntem olan dublaj ve altyazı başlığı altında, en az on çeşit yöntemden bahsetmektedir. Bu bağlamda dublaj çevirisi şu türlere ayrılabilir (Cavko, 2011; akt. Matkivska, 2014: 39): Üst sesle dublaj (*voice over*), kısmî dublaj (*half-dubbing*), anlatım (*narration*), sesli betimleme (*audio description*), bağımsız açıklama (*free commentary*). Bununla birlikte teknoloji devamlı olarak gelişme gösterdiğinden dolayı, altyazı türlerini belirlemek oldukça zordur. Ancak A. Şirin Okyayuz’un “Altyazı Çevirisi” isimli kitabında ele aldığı altyazı türlerinden bazıları (2016: 37-47); Dillerarası altyazı çevirisi, dillerarası iki dilli altyazı çevirisi, diliçi altyazı çevirisi, işitme

engelliler için altyazı çevirisi, üstyazı çevirisi ve canlı programların altyazı çevirisi şeklindedir.

Görsel-işitsel çeviri dünyasını anlamak için her bir yöntemi müstakil olarak analiz etmek gerekmektedir. Dublaj diğer yöntemlere göre daha baskındır ve köklü bir dublaj geleneğine sahip olan İtalya’da da en yaygın olarak kullanılan yöntemdir (Chiaro, 2009). Yaygın olarak kullanılmasına rağmen kolay bir süreç değildir. Çevirmen, yazılı dili (orijinal senaryoyu) ekrana aktarmaya, onu doğal hale getirmeye ve görüntüler ile senkronize etmeye özen göstermelidir. Dublaj, yabancı bir ürünü anlamak için kolaylıkla ulaşılabilen bir yoldur, ancak dünya çapında aynı öneme sahip değildir (Chaume, 2012). Görsel-işitsel çeviri türlerinin ikincisi ve en eskisi altyazıdır. İtalya’da son on beş yıldır kültürel bir açılıma sahip olmasına rağmen, İngilizce konuşulan ülkelerde oldukça popülerdir (Gottlieb 2004). Altyazı, karakterler konuşurken genellikle ekranın alt kısmında görünen kısa bir metinden oluşmaktadır.

1. Mizah

Her sosyal grup veya kültürdeki bireyler, günlük yaşamlarında ve konuşmalarında büyük ölçüde mizahtan yararlanmaktadır. Mizah ile ilgilenen bilim insanları mizahı tanımlarken kapsayıcı, genel terimler kullanmaya çalışmışlardır. Ancak mizahın kültürel ve tarihsel bağlama göre çok yönlü, göreceli ve kendine özgü bir olgu olmasından dolayı, bu çabanın son derece zor olduğu kabul edilmektedir. Bundan ötürü birçok araştırmacı, farklı yaklaşımlar ve çeşitli bakış açılarıyla mizahın toplum üzerindeki etkisi, işleyişi ve niteliği üzerine yoğunlaşmaktadır. Aynı zamanda mizah çalışmaları, antropolojik, psikolojik, felsefi ve dilbilimsel araştırmaları kapsayan disiplinler arası bir alan olma özelliği ile karşımıza çıkmaktadır (Norrick, 1993: 3, Palmer, 1994: 3). Nilsen’in mizah tanımı bu savı güçlendirir niteliktedir (1989: 123):

“Mizah karmaşıklığa dayanmaktadır. Her şeyden önce doğal ve beklenmedik senaryolar bulunmakta ve bu iki senaryo arasında bir tür karşıtlık ilişkisi yer almaktadır. Bununla birlikte, genellikle dinleyicinin zihnini, farklı senaryolara sahip yeni bir zihne dönüştürmek için çalışan bir anahtar kelime veya bir tetikleyici bulunmaktadır. Ayrıca bir şeyin komik olabilmesi için gerilimin var olması ve mizahın etkili olabilmesi için fonolojik, sözdizimsel, semantik, pragmatik gibi çeşitli analiz düzeylerinde değerlendirilebilir olması gerekmektedir”.

Mizah kelimesi dilimize Arapça m-z-h (م-ز-ح) kökünden gelmiştir. Sözlükte *eğlence*, *alay*, *latîfe* ve *şaka* anlamlarına gelmektedir (İbn Manzûr, 2014: 65). Lisan’ul Arap sözlüğünde mizah “المزح” kelimesi “الدعابة” (şaka) ve “ciddinin zıttı” şeklinde tanımlanmaktadır. Ünlü Türk mizah sanatçısı Aziz Nesin, terimin mizah şeklinde kullanılmasının galat ve doğrusunun muzâh (مزاح) olduğunu söylemesine rağmen, Arapçada her iki ifade de

kullanılmaktadır. Arapçada mizah kelimesi “karşılıklı şaka yapmak” anlamında mastar bir ifade iken, muzâh kelimesi “şaka, mizah, espri” anlamında kullanılan bir isimdir (Doğan, 2004: 192). Türkçede tek bir kelime mizahın bütün türlerini kapsarken, Arapçada gülmeye sebep olan olaylar ve çeşitleri fukâhe (فكاهة) (mizah/güldürü) başlığı altında toplanmaktadır. Mizah, espri, nükte, alay, latife, şaka, şakalaşma, eleştiri, karikatür, hiciv gibi türler fukâhe (فكاهة) (mizah/güldürü) kapsamı altında yer almaktadır. Mizah için fukâhe kelimesi en kapsamlı ve yaygın olarak kullanılan bir ifadedir. Şevkî Dayf’ın tanım ve tasnifine göre fukâhe, on bir farklı ögeden oluşmaktadır. Bunlar; suhriyye (alay), tehekküm (dalga geçme), hiciv (eleştiri), nâdire (komik haber), du‘abe (şaka), mizah, nükte (espri), kafeş (nükte, gevezelik), tevriye (laf oyunu, imalı söz), hezl (komiklik, gülünç) ve karikatürdür. Suhriyye/alay ise komikliğin en eğlenceli ancak bir o kadar zor olanıdır; çünkü ahmağı zeki, zalimi adaletli, kötüyü güzel göstermek için hem zekâ hem de hile gerektirir (Sarıkaya, 2020: 3). Binlerce yıl önce, eğlence ve alay kültürünün yaygın olduğu Mısır’da, Firavunlar döneminden kalma papirüslerde, çanak çömlek parçalarında siyasi ve sosyal konularda alaycı karikatür ve resimlere rastlanmıştır. Eski şarkılarda geçen *كُنْ فَرِحًا وَتَمَعْ نَفْسَكَ مَا دُمْتَ حَيًّا*/ Yaşadığın sürece mutlu ol, kendini eğlendir” şeklindeki sözler, hatta bazı mezarların duvarında yer alan resim ve şekiller, Mısırlıların alay, eğlence ve mizaha düşkünlüklerinin bir göstergesidir. Arap edebiyatçısı ve nüktedan Câhız, Arapların nüktedan bir mizaca sahip olduğunu belirtmektedir. Cahiliye döneminde çocuklara verilen *بَسَام* (Çok gülen), *بَسَام* (çok gülen), *طَلُوق* (Güler yüzlü), *بِشْر* (mutlu), *جَدْلَان* (neşeli), *فَرْحَان* (mutlu), *سَعِيد* (mutlu) gibi adlar da Arapların gülmeyi ve güldürenleri sevmelerine bir örnektir (Sarıkaya, 2020: 1).

2. Mizah Sınıflandırmaları

Çeviri sürecinde karşılaşılan herhangi bir çeviri problemi karşısında çevirmenin uygulayacağı çok sayıda çeviri stratejisi bulunmaktadır. Bu bağlamda mizah çevirisi ile ilgilenen araştırmacılar, mizah çevirisinde kullanılabilecek bazı sınıflandırmalar ve stratejiler ortaya koymuştur. Debra Raphaelson-West (1989), aynı kültürel geçmişi paylaşan insanların bile neyin komik olduğu konusunda anlaşmazlığa düşebileceğinden dolayı, mizahın hassas bir konu olduğunu ifade etmektedir. Raphaelson-West (1989: 130) mizahı üç ana kategoriye ayırmıştır: Dilsel mizah (örneğin kelime oyunları), kültürel mizah (örneğin etnik şakalar) ve evrensel mizah (örneğin, beklenmeyen bir durum sonucunda ortaya çıkan güldürü). Raphaelson-West, dilsel mizah, kültürel mizah ve evrensel mizahı sıraladığında şakaları baştan sona doğru çevirmenin daha kolaylaştığını ifade etmektedir. Kendisi her bir sınıflandırmayı örneklerle açıklar ve her birine ayrı ayrı sonuçlar çıkarır.

Patrick Zabalbeascoa ise çeviri sürecinde çevirmenlere çözüm yolu sunacak şekilde daha kapsamlı bir mizah sınıflandırma yapmıştır. Patrick

Zabalbeascoa, *Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies* (1996) adlı çalışmasında çevirmenin bakış açısını göz önünde bulundurarak altı tür mizah sınıflandırması ortaya koymuştur. Bunlar;

1- Uluslararası veya iki uluslu mizah: Bu türde mizahi unsur kaynak kültürle ilgilidir, ancak içerik kaynak ülkedeki yerli olmayan halk tarafından anlaşılabilir düzeyde uluslararasıdır. Bu türdeki mizahi unsurların referansı uluslararası bir sanatçı, tarihi olaylar, dünya çapında bilinen anıtlar vb. olabilir.

2- Ulusal kültür ve kurumlarla ilgili mizah: Bu mizah türünde kültürel veya kurumsal referanslara odaklanılır. Bundan dolayı çevirmen, yabancı izleyiciler için mizahi unsurları uyarlama ihtiyacı duyar. Aksi takdirde mizahi etkinin kaybolma durumu söz konusu olabilir (Cintas ve Remael, 2014: 220).

3- Bir ulusun mizah anlayışıyla ilgili mizah (Milli Mizah Anlayışı): Bu mizah anlayışı belirli bir ülkeye ve topluluğa özgüdür. Bu tür bir mizahın anlaşılması için söz konusu olan belirli topluluğun kültürü hakkında iyi bir bilgiye sahip olmak gerekir. Bu sebeple bu mizah sınıflandırması ayrıca “bir toplumun mizah anlayışını yansıtan şakalar” (*Jokes reflecting a community's sense of humor*) olarak da adlandırılmaktadır (Cintas ve Remael 2014: 221).

4- Dilsel mizah: Bu mizah sınıflandırması çok anlamlılık, eşseslilik ve bir kelimenin bir cümle içerisinde iki farklı anlamda kullanılması (zeugma) gibi etkileri oluşturmada dilin doğal özelliklerine bağlıdır. Bu durumda, sıklıkla radikal ikâmeler ve büyük değişiklikler gereklidir (Zabalbeascoa 1996: 253).

5- Görsel mizah: Bu mizah türünde mizahi unsurlar genellikle görsel yönlerle bağlı olduğundan dolayı çeviri yönünden çevirmen çok zorluk yaşamayabilir. Bu durumda oyuncuların jest ve mimikleri, seyirciye ilgili karakterden daha fazlasını görme ve bilme ayrıcalığı sunmaktadır. Ancak burada, görsel ürünlerden oluşturulan mizah ile görsel gibi görünen ama aslında dilsel bir şakanın görsel olarak kodlanmış bir versiyonu olan mizah birbirinden ayırt edilebilmelidir. Örneğin, bir film veya dizide “button” “düğme, tuş” simgesi “*button (up) your lip*” “çeneni sıkı tut” “sessiz ol” anlamındaki deyimini ifade etmek için kullanılmış bir görsel ürün olabilir (Zabalbeascoa, 1996: 253).

6- Karma mizah: Bu mizah türü yukarı ifade edilen mizah sınıflandırmalarından iki veya daha fazlasının birlikte kullanılmasıyla yapılan mizahtır. Örneğin, görsel mizah,

uluslararası mizah ile birleştirilebilir. Bu durumda doğal olarak çeviri süreci daha karmaşık bir hal alabilmektedir.

Juan José Martínez-Sierra “*Translating Audiovisual Humour. A Case Study*” isimli çalışmasında mizah analizi için bir yöntem ortaya koymayı, mizah çevirisinin nasıl yapıldığını tanımlamayı ve mizah çevirisi ile ilgili eğilimler hakkında farkındalık oluşturmayı amaçlamıştır. Çalışmasında ortaya koyduğu yaklaşımlar, görsel-işitsel çeviri kapsamında yer almıştır. Bu bağlamda Martínez-Sierra, Patrick Zabalbeascoa (1996) tarafından ortaya konulan sınıflandırmayı genişleterek, mizah unsurlarını şu şekilde sınıflandırmıştır (2006: 289-292):

1- Toplum ve kurum unsurları (*Community-and-Institutions Elements*): Belirli bir kültüre özgü kültürel veya metinlerarası özellikleri ifade eder. Toplum ve kurum unsurları; politikacılar, ünlüler, kuruluşlar, gazeteler, kitaplar, filmler gibi birçok ögeyi kapsamaktadır. Söz konusu bu unsurlara gönderilen referanslar açık, örtük, akustik aynı zamanda görsel de olabilir. Bu sınıflandırmadaki ögeler, kültürdeki bazı belirli referansların şeklini ortaya koyar, onları hatırlatır ve onlarla ilgili çağrışımda bulunur.

2- Bir topluma özgü mizah unsurları (*Community-Sense-of-Humour Elements*): Belirli toplumlarda daha iyi bilinen ancak kültüre özgü olmayan, daha çok bir tercih durumu olan konularla ilgilidir. Bu nedenle, belirli kültürel unsurlara değil, “bir grup insan tarafından bireysel ve grup çabalarıyla nesiller boyunca edinilen bilgi, deneyim, inanç, değerler birikimine” bağlıdırlar (Samovar ve Porter, 1997: 12-13). Buna karşılık referanslar, belirgin veya örtük, sesli veya görsel olabilir.

3- Dilsel unsurlar (*Linguistic Elements*): Deyimler, atasözleri, sözcük oyunları, dil sürçmeleri, mecaz anlam gibi dilsel özelliklere dayanmaktadır. Söz konusu unsurlar belirgin veya örtük, sözlü veya yazılı olabilirler.

4- Görsel unsurlar (*Visual Elements*): Dilsel unsurların görsel olarak kodlanmış versiyonlarının dışında, ekranda gördüklerimiz aracılığı ile mizahi anlam üreten veya mizahi anlama katkı sağlayan unsurlardır. Oyuncuların jest ve mimikleri, seyircinin ekrandaki karakterden daha çok şey bilip gördüğü sahneler, görsel unsurların içine girmektedir (Vázlerová, 2011: 24).

5- Grafik unsurlar (*Graphic Elements*): Ekranaya yerleştirilen yazılı mesajlar aracılığı ile ortaya çıkan mizah unsurlarıdır.

6- Dil ötesi unsurlar (*Paralinguistic Elements*): Dil ötesi unsurlar hem niteliksel hem de niceliksel olarak ayrı bir sınıflandırmaya ihtiyaç duymaktadır. Çığlık, iç çekme, kahkaha gibi duyguların ifadeleriyle ilgili olan ritim, tınlama, ton, tonlama, tını gibi sesin dilsel olmayan unsurlarını içermektedir (Frederic Chaume, 2003: 222, akt. Martínez-Sierra, 2006). Ayrıca Martine Sierra bu sınıflandırmaya, Fernando Poyatos'un (1995) ele aldığı anlatı sessizliğini (narrative silence) de dâhil etmektedir. Bu unsurlar, mizahi ve olay örgüsüne bilgi katan unsurlar olarak nitelendirilebilir. Bunlar belirgin ve sözel unsurlardır.

7- Örtük mizahi unsurlar (*Non-Marked (Humorous) Elements*): Diğer sınıflandırmalarda olduğu gibi kolayca kategorize edilemeyen, ancak mizahi içeriğe sahip olan çeşitli örneklerdir. Sesli veya görsel biçimlerde, belirgin veya örtük olarak bulunabilirler.

8- Ses unsurları (*Sound Elements*): Martinez Sierra bu sınıflandırmayı oluştururken Adrián Fuentes'in (2001) sesli şakalar (*sound jokes*) tanımından esinlenmiştir. Bunlar, kendi başlarına veya diğer seslerle birleşiminde mizahi bir içeriğe sahip olabilen seslerdir. Film müziklerinde ve mizahi duruma katkı sağlayan özel efektlerde belirgin ve sesli olarak bulunurlar.

Pascua ve Rey-Jouvin (2010: 400, akt. González Vera, 2015: 125) ise göndergesel ve sözlü mizahı içeren, mizah oluşturulurken aktif hale getirilen referansların türünü ayıran, aynı zamanda kültürel ve dilsel parametreleri göz önünde bulunduran bir sınıflandırma ortaya koymuştur.

1. Dilbilimsel referanslar (*Linguistic references*): Kelime oyunu, şakalar, deyimler (deyiş ve özdeyişler), ödünçlemeler, çokanlamlı sözler, yeni sözcükler.

2. Durumsal referanslar (*Situational references*): Saçmalık, çılgınlık, gülünçlük.

3. Kişisel referanslar (*Personal references*): Takma isimler, uydurma isimler, diş görünüş.

4. Kültürel referanslar (*Cultural references*): Değerler, politik doğruculuk ve politik ayrımcılık, metinlerarasılık, reklam dili.

3. Görsel-İşitsel Medyada Mizah Çevirisi

Görsel-ışitsel medyada mizah çevirisini anlamak için hem görsel-ışitsel çevirinin unsurlarını hem de mizah çevirisinin unsurlarını dikkate almak gerekmektedir. Çünkü mizah içerikli görsel-ışitsel ürünlerin çevirisi yapılırken görsel-ışitsel çevirinin kendi kısıtlamalarının yanı sıra mizah çevirisinden kaynaklanan zorluklar da sürece eklenmektedir. Bu durumu Ioppi şu şekilde açıklamaktadır (1999: 167-168):

“Çeviri ile ilgili mesele, mizahın (çeşitli yönleriyle) bir dilden diğerine ne ölçüde ve nasıl aktarılabiliridir. Bilişsel şemalar bireyden bireye farklılık gösterdiğinden dolayı bir şakanın, farklı bireyler ve farklı kültürler üzerinde aynı etkiyi oluşturmasını bekleyemeyiz. Yani mizah, kültüre özgüdür ve tercüme edilmesi çok zordur. Aslında, çeviriyle ilgili hemen her şey kültür farklılıklarını içerir, ancak mizahla ilgili en büyük zorluk sadece bir şakanın anlamını korumak değil, aynı zamanda metnin bütünlüğünü ve tutarlılığını tehlikeye atmadan aynı etkiyi uyandırmaktır”.

Görsel-ışitsel metinlerde mizahın yoğun kullanılması, görsel-ışitsel çeviride mizah çalışmalarını aktif ve dinamik alanlardan biri haline getirmektedir. Mizah çevirisi geleneksel olarak dil ve kültür olmak üzere iki temel kavrama odaklanmıştır. Bazı çalışmalar mizahı tamamen dilbilimsel bir sorun olarak görürken, diğerleri mizahın kültürel boyutuna vurgu yapmayı tercih etmiştir. Bu bağlamda, Chiaro (2010: 1), sözlü mizahın çevirisinde kültürün önemini şu şekilde vurgulamaktadır:

Mizah coğrafi sınırları aşar, bu nedenle içinde doğduğu kaynak kültüre ait olan ve dolayısıyla başka bir kültürde eğlendirme etkisini yitiren dilsel ve kültürel unsurlarla baş etmesi gerekir. Kelimeler ve kelime grupları gibi mizah üreten araçlar genellikle birden fazla anlama sahiptir, bu nedenle kişilere, tarihe, tarihsel olaylara ve belirli bir kültüre ait geleneklere referanslarda bulunmak kelime oyunlarının temel özelliklerindedir. Dil ve kültüre bağlı bu özelliklerin bir araya gelerek oluşturduğu mizah unsurları, yalnızca güldürü içerikli edebiyat, tiyatro oyunu ve film çevirisi yapan profesyonel çevirmenlerin önündeki en büyük zorluklardan biri olmakla kalmaz, ana dilinden başka bir dilde şaka yapmaya çalışan herhangi bir insanın önüne de çeşitli engeller çıkarır.

Mizah çevirisi karmaşık ve zor bir işidir. Birçok çeviribilimci, mizah çevirisi ile ilgili yapılan çalışmaların çoğunun mizahın çevrilebilirliği üzerine olduğunu belirtmektedir. Peter Zolczer (2016: 91) çevirmenlerin, mizah çevirisinin kendi

doğasından kaynaklanan problemler ile karşı karşıya kaldığına ve bu problemlerin kaynak ve hedef dildeki veya kültürdeki farklılıklardan, dile veya kültüre özgü öğelerin çevrilemezliğinden dolayı ortaya çıktığına işaret etmektedir. Anthony Pym'e (2008: 30) göre bu durum, "mizah dile ve kültüre bağlıdır" pragmatik gerçeğinden kaynaklanmaktadır.

Genellikle kaynak dilde mizah unsurlarını oluşturan durumların hedef dilde bir eşdeğeri bulunmadığında, söz konusu mizahta ya kayıplar yaşanmakta ya da mizah tamamen ortadan kaldırılmaktadır. Yaşanan bu kayıpların miktarı kaynak dil, hedef dil ve kültür arasındaki farklılar ile doğru orantılıdır. Görsel-işitsel çevirinin birçok türünde olduğu gibi altyazı ve dublaj çevirilerinde bu tür kısıtlamalar ve sıkıntılar daha da artabilmektedir. Örneğin, müzik, çizim veya resimler gibi çeşitli yollar ile aktarılmaya çalışılan bir mesajın çevirisi daha karmaşık ve zorlu bir süreç haline gelmektedir.

Bütün bunlara ek olarak çevirmen, kötü bir şakayı çevirme veya onun yerine komik bir etki oluşturma ikilemiyle de karşı karşıya kalmaktadır. Görsel-işitsel bir metne eklenen mizahi unsurların hedef dile aktarımında başarılı olabilmek için Bassnett (2002: 31) çevirmene, bir başlangıç noktası olarak yorumlanabilecek aşağıdaki önerileri sunmaktadır.

- Kaynak dil cümlesinin hedef dilde, dilsel düzeyde çevrilemezliğini kabul etmek.
- Kaynak dilin sahip olduğu bir yöntemin veya düzenin hedef dilde benzer bir biçimde var olmadığını kabul etmek.
- Konuşmacının sunumu, durumu, yaşı, cinsiyeti, dinleyicilerle ilişkisi ve kaynak dildeki anlamın bağlamını göz önünde bulundurarak, mevcut hedef dil ifadelerinin çeşitliliğini dikkate almak.
- Söz konusu ifadenin önemini kendi özel bağlamında değerlendirmek.
- Metnin özel sisteminde ve metnin içinden çıktığı kültür sistemindeki kaynak dil ifadesinin değişmez kodunu hedef dilde başka bir kod ile değiştirmek.

4. Altyazı Çevirisi

Altyazı, "filmsel medyadaki sözlü mesajların, orijinal mesajla eşzamanlı olarak ekranda sunulan bir veya daha fazla satırlık yazılı metin şeklinde farklı bir dilde sunulmasından" oluşmaktadır (Gottlieb, 2001: 87). Altyazılar ekranda duyulabilenlerin kısaltılmış yazılı çevirisidir ve filmin kendisine eklendiklerinde "açık" (*open*), izleyici tarafından bir DVD veya teletext menüsünden seçildiklerinde ise "kapalı" (*closed*) olarak bilinmektedir (Chiaro, 2013).

Tarihte, filmlerde kullanılan ilk altyazı, bugün “intertitle” (arayazı) şeklinde bilinen sahnelerin arasına yerleştirilen metinlerdir. İlk olarak 1903 yılında, Edwin S. Porter’ın Tom Amca’nın Kulübesi filminde, destansı ve betimsel yazılar şeklinde uygulanmıştır. Bu yazılar, gazete altbaşlıklarına (subtitles) benzediğinden dolayı, 1909 yılından itibaren sub-title (alt-yazı) şeklinde kullanılmaya başlanmıştır (Mencütekin, 2009).

Gottlieb (1992: 164) altyazının kısıtlamalarını biçimsel (nicel) ve metinsel (nitel) terimleri ile açıklamaktadır. Metinsel kısıtlamalar, filmin görsel bağlamına göre altyazılarda uygulanan kısıtlamalardır. Biçimsel kısıtlamalar ise alan ve zaman faktörüdür. Altyazıda en fazla iki satıra ve satır başına yaklaşık otuz beş karaktere izin verilir. Özellikle zaman faktörü, çevirmenlerin çeviri sürecinde aldıkları kararlar üzerinde önemli bir rol oynamaktadır. Genel görüş, iki satırlık bir metin için izleyicilere beş ya da altı saniyenin yeterli olduğudur. Ancak Gottlieb, bazı izleyicilerin altyazıları çok daha hızlı okuduklarına dair araştırmalardan bahsetmektedir (1992: 164-165).

Altyazıda gerçek diyalog, önemli ölçüde azaltılmaktadır. Çünkü izleyiciler ekrandaki aksiyonu kaçırmadan altyazıları okumak için, zamana ihtiyaç duymaktadırlar. Burada önemli olan, izleyicinin aynı anda hem filmi izleyebilmesi hem altyazıları okuyabilmesi hem de filmde keyif alabilmesidir. Bundan dolayı altyazı düzenleme işlemi, diğer metin türlerinden farklı ve daha zorludur. Hedef kitle tek bir türden oluşmamaktadır. İşitme kaybı yaşayan kişiler, yaşlı nüfus ve okuryazarlık durumları göz ardı edilmemelidir. Altyazı süreci üç temel adımdan oluşmaktadır (Chiaro, 2013). Bunlar, eleme (*elimination*), aktarım (*rendering*) ve metin içerisinde izleyiciye yalnızca verilmesi gereken bilgileri sunmak amacıyla kısaltmadır (*condensation*). Eleme, yanlış çıkışlar, tekrarlar ve tereddütler gibi kaynak diyalogun anlamını değiştirmeyen unsurların azaltılmasıdır. Aktarım, tabu öğelerin, argo ve lehçenin ortadan kaldırılmasını ifade etmektedir. Kısaltma ise altyazıların daha kolay okunabilir olması için kaynak metin sözdiziminin basitleştirilmesidir (Antonini, 2005: 213-215).

5. Altyazı Çeviri Stratejileri

Gottlieb, filmlerde ve televizyon programlarında, çevirmenin dikkat etmesi gereken dört eşzamanlı kanaldan bahsetmektedir. Bunlar (1998: 245):

1. Sözlü işitsel kanal: Diyalog, arka plan sesleri ve bazen şarkı sözlerini kapsamaktadır.
2. Sözel olmayan işitsel kanal: Müzik, doğal ses ve ses efektlerini içermektedir.
3. Sözlü görsel kanal: Ekranda üst üste eklenmiş başlıkları ve yazılı işaretleri kapsamaktadır.

4. Sözel olmayan görsel kanal: Görüntü ve akışı içermektedir.

Altyazı çevirisi, dublaj çevirisine göre daha az maliyetli ve kolaydır. Henrik Gottlieb'in önerdiği on çeşit altyazı çeviri stratejisi şu şekildedir (1992: 161-170):

1. İzah (*Expansion*): Hedef dilde bazı kültürel nüansların algılanamamasından dolayı kaynak metinde izah gerektiren durumlarda kullanılır.

2. Açıklama (*Paraphrase*): Kaynak metindeki sözcük seçimi hedef dilde aynı sözdizimsel şekilde aktarılmadığında başvurulan yöntemdir.

3. Aktarım (*Transfer*): Kaynak metnin tamamen ve doğru olarak çevrilmesidir.

4. Taklit (*Imitation*): İnsan ve yer isimlerinin aynı formları ile korunmasıdır.

5. Çeviri yazı (*Transcription*): Kaynak dilde bile alışılmadık bir terim bulunduğu kullanılır. Anlamsız bir dil veya üçüncü bir dil kullanımının olduğu durumlar buna örneklerdir.

6. Kaydırma (*Dislocation*): Kaynak metinde bir tür özel efekt kullanıldığında uygulanır. Örneğin, bir çizgi filmde efektin çevirisinin içerikten daha önemli olduğu absürt bir şarkının çevirisi.

7. Özetleme, kısaltma (*Condensation*): Kaynak metni, dikkat çekmeyecek şekilde mümkün olduğunca kısaltmak.

8. Büyük ölçüde çıkarma (*Decimation*): Söylem hızından kaynaklanabilen önemli sayılabilecek unsurların bile çıkarıldığı aşırı bir kısaltma türüdür.

9. Silme (*Deletion*): Bir metnin bölümlerinin tamamen ortadan kaldırmak.

10. Terketme (*Resignation*): Çevirmen herhangi bir çeviri çözümü bulamaz ve başka uygun bir ifadeyi hedef metinde kullanmayı tercih eder. Bu şekilde anlam kaçınılmaz olarak kaybolur.

Díaz-Cintas ve Remael (2014: 202) ise görsel-ışitsel bir üründe kültürel unsurların çevirisinde kullanılabilir bazı çeviri stratejileri ortaya koymuştur:

1. Ödünçleme (*Loan*): Kaynak metinde yer alan bir kelime veya cümle çevirisinin mümkün olmadığı, her iki dilde de birebir aynı kelimenin kullanıldığı durumlarda, kelime hedef dil ve metne dâhil edilir. Örneğin, içecek ve “muffin” gibi mutfak ürünlerinin isimleri veya “San Francisco” gibi yer isimleri değişmeden hedef dilde kullanılmaktadır.

2. Öykünme veya birebir çeviri (*Calque or literal translation*): Öykünme birebir çeviridir. Örneğin, “skyscraper” kelimesi “gökdelen” şeklinde kullanılmaktadır.

3. Açıklama (*Explicitation*): Altyazı çevirmeni, bir hiponim (bir nesnenin üst sınıfa dâhil olduğunu gösterme, örneğin, köpek bir hayvan türüdür) kullanarak belirtme yoluyla veya kapsayıcı bir terim kullanarak genelleme yoluyla hedef kitle ile uzlaşarak, kaynak metni daha erişilebilir hale getirmeye çalışır. Bir başka deyişle altyazı çevirmeni, kaynak kültür ögesini hedef kitle tarafından anlaşılır ve erişilebilir hale getirmek için açıklamaya çalışır. Bir köpek cinsi olan “golden retriever” yerine Türkçe’de yalnızca “köpek” demek buna örnektir.

4. Değişiririr (*Substitution*): Bu strateji açıklamanın bir çeşididir ve yalnızca altyazıya özgü bir olgudur. Bu strateji, mekânsal kısıtlamaların, hedef kültürde var olsa bile uzun bir kelimenin altyazıya eklenmesinin mümkün olmadığı durumlarda kullanılır. Örneğin “gulaş” bir Macar yemeğidir, ancak zaman zaman altyazıda “yahni” olarak kullanılabilir.

5. Aktarım (*Transposition*): Kaynak metne ait kültürel ögeler, hedef metinde eşdeğer kültürel ögeler ile yer değiştirilir. Bu stratejiye, hedef metin izleyicileri ödünçleme ve öykünme stratejileri kullanıldığında kaynak metnin göndermelerini anlamayabilecekleri ve belirtikleştirme stratejisinin de kullanılmayacağı durumlarda başvurulur. Para birimleri veya ölçü birimlerinin çevrilmesi buna örnek olarak gösterilebilir. Amerikan sisteminde uzunluk ölçüsü olarak mil kullanılırken, Türkçe altyazıda bunun kilometre karşılığı kullanılabilir.

6. Kelime türetme (*Lexical recreation*): Kaynak metinde yeni sözcük (*neologism*) üretildiği durumlarda, hedef dilde de yeni bir sözcük üretilmesidir. Örneğin Harry Potter serisinin orijinalinde “boggart” olarak “şaşırtmak, korkutmak” gibi anlamlara gelen “to boggle” kelimesinden türetilerek adlandırılmış fantastik canavarın ismi Türkçe’ye “öcü” kelimesinden türetilen “böcürt” karşılığı ile çevrilmiştir.

7. Telafi (*Compensation*): Kaynak dilde dilsel veya görsel herhangi bir durumdan kaynaklı olarak çeviride yaşanan bir kaybı aşırı çeviri veya ekleme gibi yöntemlerle telafi etmektir. Bu yöntem asıl olarak mizahî filmlerin çevirisinde işe yaramaktadır.

8. Çıkarma (*Omission*): Altyazı çevirinde yer sıkıntısından kaynaklı olarak veya hedef kültürün anlamasının imkânsız olduğu düşünülen unsurların var olduğu durumlarda kaynak metindeki bazı kısımların çıkarılmasıdır.

9. Ekleme (*Addition*): Ekleme, bir belirtikleştirme türüdür. Altyazı çevirisinde, özellikle kültürel göndermelerin yoğun olduğu kısımlarda, hedef kitlenin metni anlamasını kolaylaştırmak adına yapılan eklemelerdir.

6. İnceleme

Ice Age animasyon film serisinin yönetmenleri Carlos Saldanha, Chris Wedge, Mike Thurmeier, Steve Martino'dur. Yapım şirketleri ise Blue Sky Studios, 20th Century Fox, 20th Century Fox Animation şirketleridir. *Buz Devri* animasyon film serisinin kronolojik sırası şu şekildedir:

Buz Devri (Ice Age), (العصر الجليدي) (2002),

Buz Devri 2: Erime Başlıyor (Ice Age: The Meltdown), (العصر الجليدي: الذوبان) (2006),

Buz Devri 3: Dinozorların Şafağı (Ice Age: Dawn of the Dinosaurs), (العصر الجليدي: ظهور الديناصورات) (2009).

Buz Devri 4: Kıtalar Ayrılıyor (Ice Age: Continental Drift), (العصر الجليدي: انجراف القارات) (2012),

Buz Devri 5: Büyük Çarpışma (Ice Age: Collision Course), (العصر الجليدي: مسار التصادم) (2016).

“Görsel-İşitsel Çeviride Mizah: *Ice Age* Animasyon Film Serisinin Türkçe ve Arapça Altyazı Çevirileri” (2023) başlıklı tez çalışmasında Pascua ve Rey-Jouvin’in mizah sınıflandırması bağlamında dilbilimsel referanslar kategorisinde otuz altı örnek, durumsal referanslar kategorisinde yirmi iki örnek, kişisel referanslar kategorisinde yedi örnek ve kültürel referanslar kategorisinde on yedi örnek yer almaktadır. Makalenin sınırlılıklarından dolayı bu çalışmada her bir kategori için üçer örnek sunulmaktadır. Söz konusu örnekler Díaz-Cintas ve Remael’in altyazı çeviri stratejileri bağlamında betimleyici bir şekilde incelenmektedir.

Örnek 1:

Bağlam:	Korsan maymun ve arkadaşları yakaladıkları Manny ve arkadaşlarına kendilerini tanıtan bir şarkı söyler. Manny ise başlarındaki korsanın ismi ile dalga geçer.		
Film/ Dakika:	4. Film/ 32:01	Mizah Türü:	Dilbilimsel Referanslar
Kaynak Dil (İngilizce)	Hedef Dil (Türkçe)	Hedef Dil (Arapça)	Geri Çeviri
“Captain Gutt”? Really? I have a little paunch, too, but I wouldn’t name myself after it.	Kaptan Kart mı? Gerçekten mi? Mesela benim de midem var ama kimse bana işkembe demiyor.	كابتن "غات"؟ حقا؟ أنا أيضا لدي بطن لكن لن أدعو نفسي تيمناً به.	Kaptan “Ghat” mı? Gerçekten mi? Benim de midem var ama kendimi ona özenerek isimlendirmem.
Çeviri Stratejisi:	Telafi	Birebir çeviri	

Bu örnekte “gut” (bağırsak, mide) kelimesi ve isim olan “Gutt” kelimeleri üzerinden bir kelime oyunu yapılmaktadır. Okunuşları aynı ancak anlamları farklı olan bu kelimeler, görsel sahne ile birleşince, mizahi bir durumu ortaya çıkarmaktadır. Filmdeki korsan maymun karakterinin ismi “Gutt”tur. Manny ise “mide, bağırsak” anlamına gelen ifadeyi kastederek, maymunla dalga geçmektedir. Bu bağlamda söz konusu örnek, Pascua ve Rey-Jouvin’in mizah sınıflandırmasında dilbilimsel referanslar kategorisine girmektedir. Hedef dil Türkçeye yapılan çeviride Díaz-Cintas ve Remael’in telafi stratejisi kullanılmaktadır. Çevirmen karakterin ismini “Kart” şeklinde aktararak, maymunun kartlaşmasından dolayı bu isme sahip olduğunu çağrıştırmaya çalışmaktadır. Kaynak dildeki kelime oyunu kaybolmasına rağmen, çevirmen telafi ederek mizahi etkiyi korumaya çalışmaktadır. Arapçaya yapılan çeviride ise birebir çeviri stratejisi uygulanmaktadır. Ancak bu şekilde, kelime oyunu kaybolmaktadır.

Örnek 2:

Bağlam:	Crash ve Eddie, Buck'a anne dinozordan daha büyük bir dinozorun var olup olmadığını sorar. Buck'ın cevabında yapılan kelime oyunu mizahi bir etki oluşturmaktadır.		
Film/ Dakika:	3. Film/ 35:35	Mizah Türü:	Dilbilimsel referanslar
Kaynak Dil (İngilizce)	Hedef Dil (Türkçe)	Hedef Dil (Arapça)	Geri Çeviri
- Wait. You mean there's something bigger than Mommy Dinosaur? - Aye - Eye? - Aye, aye! He's the one that gave me this!	- Bir dakika. Anne dinozordan daha mı büyük bir şey? - Evet. - Evet mi? - Evet bana bunu veren o!	-مهلا. أنتني أنه ثمة كائن أضخم من الديناصور الأم؟ - بالتأكيد. -أرأيتيه بعينيك؟ -بكل تأكيد! إنه سبب حصولي على هذه الرقعة لعيني!	- Hey. Anne dinozordan daha büyük bir varlık olduğunu mu kastediyorsun? - Kesinlikle. - Onu kendi gözünle gördün mü? -Kesinlikle! Gözüm için bu yamayı almamın sebebi o!
Çeviri Stratejisi:	Çıkarma	Telafi	

Crash, Eddie ile Buck arasında geçen konuşmada “aye” ve “eye” kelimeleri üzerinden kelime oyunu yapılmaktadır. Yazılışları farklı, okunuşları aynı ancak anlamları farklı olan bu iki kelimenin kullanımı ile mizahi bir durum ortaya çıkmaktadır. Crash'ın “anne dinozordan daha büyük bir şey mi var” sorusu üzerine Buck onaylamak amacıyla “aye” (evet) kelimesini kullanır. Ancak Crash bu kelimeyi “eye” (göz) olarak anlar. Bu şekildeki yanlış anlaşılma, mizahi durumun ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Pascua ve Rey-Jouvin'in mizah sınıflandırmasında ise dilbilimsel referanslar kategorisine girmektedir. Hedef dil Türkçeye yapılan çeviride söz konusu kelime oyunu ortadan kaldırılmakta ve mizahi durum anlaşılmamaktadır. Bu bağlamda Díaz-Cintas ve Remael'in çıkarma stratejisi kullanılmıştır. Arapçaya yapılan çeviride ise söz konusu kelime oyunu birebir aktarılmadığından dolayı, yaşanan kaybı telafi etmek için çevirmenin “kendi gözünle mi gördün” şeklinde bir çeviri yaptığı görülmektedir. Díaz-Cintas ve Remael'in öne sürdüğü telafi stratejisinde

kaynak dilde dilsel veya görsel herhangi bir durumdan kaynaklı olarak çeviride yaşanan bir kaybı ekleme gibi yöntemlerle telafi edildiği ifade edilmektedir.

Örnek 3:

Bağlam:	Korsan maymun, Manny ve diğerlerine teslim olmalarını söyler. Sid ise korsanın sözlerini yanlış anlar.		
Film/ Dakika:	4. Film/ 28:22	Mizah Türü:	Dilbilimsel Referanslar
Kaynak Dil (İngilizce)	Hedef Dil (Türkçe)	Hedef Dil (Arapça)	Geri Çeviri
- Now surrender your ship or face my fury. -Or face your furry what? - Not “furry”. Fury!	- Ya teslim olursun ya da gazabıma uğrarsın - Gazını ne yapacağız dedin? - Gaz değil, gazap dedim.	- سلموا سفينتكم أو جابهوا غضبي. نجابه - "خضبك"؟ ليس بل "خضبي" غضبي!	- Geminizi teslim edin veya gazabımla yüzleşin - Renginle mi yüzleşeceğiz? - “Rengimle” değil, gazabımla!
Çeviri Stratejisi:	Aktarım	Aktarım	

Bu örnekte, okunuşları aynı olan “fury” (gazap) ve “furry” (tüylü) kelimeleri üzerinden bir kelime oyunu yapılmaktadır. Korsan maymun “gazabımla yüzleşirsiniz” demek için “fury” kelimesini kullanır. Ancak Sid, “fury” kelimesini, maymunun da dış görünüşüne gönderme yaparak “furry” yani “kürklü, tüylü” olarak algılamaktadır. Bu tür bir mizah, Pascua ve Rey-Jouvin’in mizah sınıflandırmasında dilbilimsel referanslar kategorisine girmektedir. Hedef dil Türkçeye yapılan çeviride Díaz-Cintas ve Remael’in aktarım stratejisi kullanılmaktadır. Çevirmen hedef dilde aynı şekilde bir kelime oyunu oluşturarak “gaz” ve “gazap” kelimelerini kullanmış, mizahi etkiyi korumuştur. Arapçaya yapılan çeviride de aynı şekilde aktarım stratejisi kullanılmıştır. Okunuşları birbirine çok yakın olan “غضب” (öfke) ve “خضب” (boyalı) kelimeleri kullanılarak kelime oyunu oluşturulmuş ve mizahi etki korunmuştur.

Örnek 4:

Bağlam:	Dişi kaplan Shira, Manny ve arkadaşlarının kaçmasına yardımcı olur. Ancak kendisi geride kalır. Diego bu duruma üzülür ve kendini iyi hissetmez.		
Film/ Dakika:	4. Film/ 44:28	Mizah Türü:	Durumsal Referanslar
Kaynak Dil (İngilizce)	Hedef Dil (Türkçe)	Hedef Dil (Arapça)	Geri Çeviri
Diego: I can't eat, can't sleep. Maybe I'm coming down with something. Manny: I know what you've got. The L word. Sid: Yeah, leprosy.	Diego: İştahım yok, uyuyamıyorum. Belki de hasta oluyorum. Manny: Senin neyin olduğunu biliyorum. A ile başlıyor. Sid: Tabii ya, anemi.	دييغو: لا اكل ولا أنام. ربما أصبت بفيروس ما. ماني: أعرف ماذا بك. كلمة تبدأ بحرف "غ" سيد: أجل، الغبراء	Diego: Yemek yiyemiyorum ve uyuyamıyorum. Belki de bir virüse yakalandım. Manny: Neyin olduğunu biliyorum. "غ" ile başlayan bir kelime. Sid: Evet, toz toprak
Çeviri Stratejisi:	Aktarım	Aktarım	

Bu sahnede Diego, dişi kaplan Shira'yı düşünür. Ondan dolayı iştahı kesilir, kendisine ne olduğunu anlamaz. Manny ise onun âşık olduğunu anlar ve ona takılır. Hastalığının "a" ile başladığını söyler. Sid ise "anemi" şeklinde beklenmeyen bir cevap verdiğinde gülünç bir durum ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda bu örnek Pascua ve Rey-Jouvin'in mizah sınıflandırmasında durumsal referanslar kategorisine girmektedir. Hedef dillere yapılan çeviride Díaz-Cintas ve Remael'in aktarım stratejisi kullanılmaktadır. Her iki hedef dilde "âşık" kelimesinin karşılıkları verilmiş, Sid'in cevabı da söz konusu kelimelerin ilk harflerine göre ayarlanmıştır.

Örnek 5:

Bağlam:	Buck, Manny ve diğerlerine çok korkunç bir yaratığın varlığından bahseder. Buck'ın bir gözü görmez ve sarıdır. Gözündeki sarılı bezi gösterir ve bunun sebebinin o yaratık olduğunu söyler. Crash ve Eddie bu durumu yanlış anlar, saf bir ifadeyle verdikleri cevap komik bir durumun ortaya çıkmasını sağlar.		
Film/ Dakika:	3. Film/ 35:45	Mizah Türü:	Durumsal referanslar
Kaynak Dil (İngilizce)	Hedef Dil (Türkçe)	Hedef Dil (Arapça)	Geri Çeviri
He gave you that patch? For free? That's so cool. Yeah. Maybe he'll give us one, too.	O yamayı mı verdi? Bedavaya mı? Müthiş. Evet. Belki bize de bir tane verir.	هل أعطاك هذه الرقعة؟ مجانا؟ هذا رائع جدا. أجل. ربما يمنحنا واحدة نحن أيضا.	Sana bu yamayı o mu verdi? Bedava? Bu harika gerçekten. Tamam. Belki bize de bir tane verir.
Çeviri Stratejisi:	Birebir çeviri	Birebir çeviri	

Buck gözündeki yamanın söz konusu yaratığın eseri olduğunu belirtir. Crash ve Eddie, Buck'ın gözünü kaybetmesinden dolayı yamayı taktığını anlamaz. Aksine onun bir ziynet olduğunu düşünürler. Saf hareketler ile olaya şaşırırlar ve o yamadan almayı isterler. Bu şekilde görsel desteğiyle birlikte, gülünç bir durum ortaya çıkmaktadır. Bundan dolayı söz konusu mizah, Pascua ve Rey-Jouvin'in mizah sınıflandırmasında durumsal referanslar kategorisine girmektedir. Hedef dillere yapılan çeviride Díaz-Cintas ve Remael'in birebir çeviri stratejisi kullanılmıştır. Söz konusu çeviriler görsel desteği ile birlikte hedef dillerde de mizahın oluşmasını sağlamaktadır.

Örnek 6:

Bağlam:	Manny ve diğerler geceyi geçirmek için uyurlar, sabah uyandıklarında buzlar iyice erimiş olur ve buldukları yer su içindedir. Eddie ve Crash bu durumu farklı yorumlar.		
Film/ Dakika:	2. Film/ 58:08	Mizah Türü:	Durumsal Referanslar
Kaynak Dil (İngilizce)	Hedef Dil (Türkçe)	Hedef Dil (Arapça)	Geri Çeviri
- Crash, I told you not to drink before bed. - I didn't do this. At least, not all of it.	- Crash, sana yatmadan önce içme demiştim. - Bunu ben yapmadım. Birazını ben yaptım.	- كراش، أخبرتك بالألا تشرب قبل النوم. - لم أفعل ذلك، على الأقل، لم أفعله كله.	- Crash sana yatmadan önce içme demiştim. - Bunu ben yapmadım, en azından, hepsini ben yapmadım
Çeviri Stratejisi:	Birebir çeviri	Birebir çeviri	

Animasyon filmlerinde saflık halleri, mizahi etkinin oluşmasında önemli rol oynamaktadır. Bu örnekte, uyandıklarında altlarının su olduğunu gören iki küçük keseli sıçan, gece altlarına kaçırdıklarını düşünür ve birbirlerini suçlarlar. Bu bağlamda oluşturulan mizah, Pascua ve Rey-Jouvin'in mizah sınıflandırmasında durumsal referanslar kategorisinde değerlendirilmektedir. Hedef dillere yapılan çeviride Díaz-Cintas ve Remael'in birebir çevirisi kullanılmaktadır.

Örnek 7:

Bağlam:	Manny, kızı Şeftali'nin yalnız başına şelaleye gitmesini istemez. Yanındaki küçük köstebek kendisini ifade ederek yalnız olmadığını söyler. Manny ise onu adamdan saymaz.		
Film/ Dakika:	4. Film/ 4:51	Mizah Türü:	Kişisel Referanslar
Kaynak Dil (İngilizce)	Hedef Dil (Türkçe)	Hedef Dil (Arapça)	Geri Çeviri
You don't count, Weiner.	Seni adamdan sayan olmadı Sosis.	لا حساب لك يا صعلوك	Seni ilgilendirmez ey serseri.
Çeviri Stratejisi:	Birebir çeviri	Aktarım	

Animasyon filmlerinde takma veya uydurma isimler sıklıkla kullanılmaktadır. Manny bu sahnede bir köstebeğe “Weiner” (sosis) ismini takar. “Weiner” kelimesi sözlük anlamının dışında “beceriksiz, zayıf, etkisiz bir insan” anlamını da taşımaktadır. Köstebeğin karakteri ve filmdeki işlevi bu kelime ile birleştiğinde mizahi bir durum oluşturmaktadır. Bu bağlamda söz konusu örnek, Pascua ve Rey-Jouvin’in mizah sınıflandırmasında kişisel referanslar kategorisine girmektedir. Hedef dil Türkçeye yapılan çeviride Díaz-Cintas ve Remael’in birebir çeviri stratejisi kullanılmaktadır. Ancak kaynak kültürde çağrıştırdığı anlam, hedef dile aktarılamamaktadır. Arapçaya yapılan çeviride ise çevirmen, aktarım stratejisini uygulayarak Arap kültüründe yaygın olarak bilinen “صعلوك” (fakir, serseri, eşkıya) kelimesini kullanmaktadır. Arap yarımadasında sosyal, siyasî ve ekonomik durumlar sebebiyle oluşan problemler neticesinde su'lûk şairler türemiştir. Sözlük anlamı “fakirlik” olmasına rağmen zamanla yaşanan olaylar sonucunda bu kelime “eşkıya” anlamını da kazanmıştır. Manny'nin bir baba içgüdüğü ile kızının yanında dolaşan birine bu şekilde hitap etmesi mizahi bir ortam oluşturmaktadır. Söz konusu bu terimin seçilmesi ile hedef dilde mizahi etki korunmaya çalışılmıştır.

Örnek 8:

Bağlam:	Diego, bebeği ailesine götüreceğini söyler. Ancak Sid ona inanmaz.		
Film/ Dakika:	1. Film/ 21:56	Mizah Türü:	Kişisel referanslar
Kaynak Dil (İngilizce)	Hedef Dil (Türkçe)	Hedef Dil (Arapça)	Geri Çeviri
Oh, yeah. Nice try, bucktooth.	Tabii, uydur, fırlak dişli.	محاولة جيدة يا ذو الفك الكبير.	İyi deneme koca çeneli.
Çeviri Stratejisi:	Birebir çeviri	Aktarım	

“Bucktooth” (dışarıya bakan ön diş, çıkık diş) anlamında kullanılan bir kelimedir. Sid, kaplanın dış görünüşüne gönderme yaparak ona böyle bir isim takar. Bu şekilde oluşturulan mizah, Pascua ve Rey-Jouvin’in mizah sınıflandırmasında kişisel referanslar kategorisinde değerlendirilebilmektedir. Hedef dil Türkçeye yapılan çeviride, Díaz-Cintas ve Remael’in altyazı çeviri stratejilerinden birebir çeviri stratejisi kullanılmaktadır. Arapçaya yapılan çeviride ise hedef kültürde kullanılan bir ifade ile yer değiştirilerek, aktarım stratejisi kullanılmaktadır.

Örnek 9:

Bağlam:	İri bir hayvan Sid’in yanından geçerken pisler ve Sid yanlışlıkla o pisliğe basar. Arkasından bağırır.		
Film/ Dakika:	1. Film/ 06:13	Mizah Türü:	Kişisel Referanslar
Kaynak Dil (İngilizce)	Hedef Dil (Türkçe)	Hedef Dil (Arapça)	Geri Çeviri
Wide body kerb it next time.	İri kıyım, bir dahakini bir kenara yap.	انت يا ذو الجسم العريض، إخف ذلك في المرّة القادمة	Sen ey geniş vücut, bir dahaki sefere bunu sakla
Çeviri Stratejisi:	Aktarım	Açıklama	

Özellikle animasyon filmlerinde, dış görünüşe göre takma veya uydurma isimler sıklıkla kullanılmaktadır. Bu örnekte Sid sinirlendiği için söz konusu hayvana “wide body” şeklinde seslenmektedir. Pascua ve Rey-Jouvin’in mizah sınıflandırmasında bu örnek kişisel referanslar kategorisine girmektedir.

Hedef dil Türkçeye yapılan çeviride Díaz-Cintas ve Remael'in aktarım stratejisi kullanılarak mizahi etki korunmaya çalışılmaktadır. Arapçaya yapılan çeviride ise açıklama stratejisi kullanılmaktadır.

Örnek 10:

Bağlam:	Manny ve diğerleri, Ellie'nin doğum vakti geldiğini düşünerek telaşlanıp Ellie'nin yanına doğru koşarlar. Koşarken Crash ve Eddie'nin konuşması mizah içermektedir.		
Film/ Dakika:	3. Film/ 03:35	Mizah Türü:	Kültürel referanslar
Kaynak Dil (İngilizce)	Hedef Dil (Türkçe)	Hedef Dil (Arapça)	Geri Çeviri
- Code Blue! Code Blue! - Or pink if it's a girl!	-Mavi alarm!, mavi alarm! - Ya da pembe, eğer kızsız!	- ستلد ولدا وهذه حالة طوارئ زرقاء! -أو وردية إن كانت فتاة!	- Bir çocuk doğacak ve bu acil mavi bir durum! - Ya da pembe, eğer kızsız!
Çeviri Stratejisi:	Birebir çeviri	Açıklama	

Mavi kod, ani dolaşım ve solunum durması olduğunda, hastaya en kısa sürede müdahale edilmesini sağlamaya yönelik acil durum yönetim aracıdır. Mavi Kod, dünyada aynı acil durum için aynı rengin kullanıldığı tek renkli koddur (Tosyalı, Numanoğlu, 2015). Animasyon filminde Ellie'nin doğum vaktinin geldiğini düşünen Manny ve arkadaşları koşarak Ellie'nin yanına gitmeye çalışırlar. Yolda, Crash “mavi kod” şeklinde bağırarak, acil bir durumun varlığına işaret eder. Eddie ise bu durumu komik bir hale getirerek “ya da pembe, eğer kızsız” şeklinde konuşur. Bu mizah, Pascua ve Rey-Jouvin'in mizah sınıflandırması bağlamında kültürel referanslar kategorisine girmektedir. Burada mavi kod ile bir metinlerarasılık durum oluşturulmuştur. Díaz-Cintas ve Remael'in altyazı çeviri stratejileri bağlamında ise Türkçeye birebir çeviri ile aktarılırken, Arapçaya açıklama stratejisi ile çevrilmiştir.

Örnek 11:

Bağlam:	Sid, dinazor yumurtalarını çok benimser. Manny ve Ellie'ye yumurtaların hayatını kurtardığını anlatmaya çalışır.		
Film/ Dakika:	3. Film/ 15:11	Mizah Türü:	Kültürel referanslar
Kaynak Dil (İngilizce)	Hedef Dil (Türkçe)	Hedef Dil (Arapça)	Geri Çeviri
If it wasn't for me, they'd be Eggsicles.	Kendim için değil, donacaklardı.	لولاي، كانوا ليصبحوا ببيضاً مثلجاً	Ben olmasaydım donmuş bir yumurta olacaklardı
Çeviri Stratejisi:	Açıklama	Açıklama	

Sid, yumurtaların hayatını kurtardığını açıklamaya çalışır. Yumurtaları buzdan oluşan bir mağaranın içinden almasına rağmen, onları donmaktan kurtardığını söyler. Burada benzetme yaparak “Eggsicles” ifadesini kullanır. Egg-sicles kelimesi ile İngilizce meyveli buz dondurma anlamına gelen “popsicle” kelimesine gönderme yapılmaktadır. Bu şekildeki bir mizah, Pasqua ve Rey-Jouvin’in mizah sınıflandırması bağlamında kültürel referanslar kategorisine girmektedir. Hedef dillere yapılan çeviride ise kelimenin anlamı verilerek, Díaz-Cintas ve Remael’in açıklama stratejisi kullanılmıştır.

Örnek 12:

Bağlam:	Sid, yumurtaları geri götürmeye ikna olur. Ancak ajitasyon yaparak kendisinin yalnızlığını anlatır.		
Film/ Dakika:	3. Film/ 15:39	Mizah Türü:	Kültürel referanslar
Kaynak Dil (İngilizce)	Hedef Dil (Türkçe)	Hedef Dil (Arapça)	Geri Çeviri
A fortress of solitude. In the ice forever!	Yalnızlık kalesinde. Buzda, sonsuza kadar!	قلعة من عزلة. وسط الثلج إلى الأبد.	Yalnızlık kalesi. Sonsuza kadar buzun ortasında.
Çeviri Stratejisi:	Birebir çeviri	Birebir çeviri	

Sid, Manny ve Ellie'nin bir aile olduğunu, kendisinin ise yalnız kaldığını söylemektedir. Yalnızlığını ifade ederken “fortress of solitude” ifadesini kullanır. Fortress of solitude, DC Comics tarafından yayınlanan Amerikan çizgi romanlarında, genellikle Süpermen ile bağlantılı olarak görünen, kurgusal bir kaledir. Bu kale, Superman'ın gerçek kimliğini, mirasını ve Dünya'daki amacını ilk öğrendiği yerdir. Süpermen için medeniyetten uzakta bir teselli yeri olan ve karargâh olarak işlev gören kale, buzlarla çevrili bir yerdedir. Olayların buz kıtasında gerçekleştiği animasyon filmi ile bu kale arasında bir bağlantı kurulmakta ve kaleye gönderme yapılmaktadır. Sid'in bu ifadeleri söyleyiş biçimi ve kalenin çağrıştırdığı anlam bir araya geldiğinde mizahi bir durum ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda oluşturulan mizah, Pascua ve Rey-Jouvin'in mizah sınıflandırmasında kültürel referanslara girmektedir. Hedef dillere yapılan çeviride ise Díaz-Cintas ve Remael'in birebir çeviri stratejisi kullanılmaktadır. Ancak hedef kültürlerde söz konusu gönderme anlaşılmadığından dolayı mizahi etki tam olarak aktarılamamaktadır.

Sonuç

Bu çalışma, *Ice Age (Buz Devri)* animasyon film serisinin, Pascua ve Rey-Jouvin'nin mizah sınıflandırmaları kapsamında mizahi sahneleri kategorize etmek ve kaynak dil İngilizceden hedef diller Türkçe ve Arapçaya yapılan altyazı çevirilerinde Díaz Cintas ve Remael'in altyazı çeviri stratejileri bağlamında mizahi etkinin korunup korunmadığını, nitel bir analize dayalı olarak belirlemeyi amaçlamıştır.

Debra Raphaelson-West (1989) mizahı üç kategoriye ayırmaktadır. Bunlar, dilsel mizah, kültürel mizah ve evrensel mizah şeklindedir. Daha sonra Patrick Zabalbeascoa (1996) çeviri sürecinde çevirmenlere çözüm yolu sağlamak amacıyla, daha kapsamlı bir sınıflandırma ortaya koymaktadır. Bunlar, uluslararası veya iki uluslu mizah, ulusal kültür ve kurumlarla ilgili mizah, bir ulusun mizah anlayışıyla ilgili mizah, dilsel mizah, görsel mizah, karma mizah şeklindedir. Juan José Martínez-Sierra (2006) “*Translating Audiovisual Humour. A Case Study*” isimli çalışmasında Zabalbeascoa'nın sınıflandırmasını genişleterek, mizah çevirisi hakkında bir farkındalık oluşturmak ve süreci daha kolaylaştırmak için mizah unsurları, toplum ve kurum unsurları, bir topluma özgü mizah unsurları, dilsel unsurlar, görsel unsurlar, grafik unsurlar, dil ötesi unsurlar, örtük mizahi unsurlar ve ses unsurları şeklinde sınıflandırmıştır. Bu sınıflandırmalar, özellikle durum komedisi dizilerde ve filmlerde oldukça faydalı, kullanılabilir ve çeviri sürecini rahatlatan sınıflandırmalar olarak kabul edilebilmektedir. Ancak animasyon filmleri göz önünde bulundurulduğunda, bu sınıflandırmalardaki bazı maddelerin altları boş kalmaktadır. Bundan dolayı animasyonlara yönelik bir sınıflandırmaya ihtiyaç duyulmaktadır. Pascua ve Rey-Jouvin'nin göndergesel ve sözlü mizahı içeren, kültürel ve dilsel

parametreleri göz önünde bulunduran mizah sınıflandırması, animasyon filmleri için daha kullanışlı görülmektedir.

Söz konusu bu çalışmada yapılan incelemeler sonucunda, Pascua ve Rey-Jouvin'in mizah sınıflandırması bağlamında, dilbilimsel referanslar, durumsal referanslar, kişisel referanslar ve kültürel referansların her biri için üç örnek, toplamda on iki örnek sunulmuştur. Sunulan bu örneklerde birebir çeviri, açıklama, aktarım, telafi ve çıkarma stratejilerinin kullanıldığını görmek mümkündür.

Ice Age animasyon filminin geneline bakıldığında Pascua ve Rey-Jouvin'in mizah sınıflandırması bağlamında, otuz altı örnek dilbilimsel referanslar kategorisine girmektedir. Bu örneklerin Türkçeye yapılan çevirisinde sekiz örnekte aktarım stratejisi kullanılmakta ve mizahi etki hedef dilde korunmaktadır. On iki örnekte birebir çeviri stratejisi kullanılmakta ve dört tanesinde mizahi etki korunmakta, geriye kalan sekiz çeviride mizahi etki korunmamaktadır. Altı örnekte açıklama stratejisi kullanılmakta ve mizahi etki hedef dilde korunmamaktadır. Çıkarma stratejisi ise üç örnekte kullanılmaktadır. Altı örnekte ise telafi stratejisi kullanılmakta ve mizahi etki hedef dilde korunmaktadır. Ödünçleme stratejisi ise bir örnekte kullanılarak, mizahi etki korunmaktadır. Söz konusu örneklerin Arapçaya yapılan çevirilerinin on iki tanesinde açıklama stratejisi kullanılmakta ve mizahi etki hedef dilde kaybolmaktadır. On altı örnekte birebir çeviri stratejisi kullanılmakta ve bunların dört tanesinde mizahi etki korunmakta ve geriye kalan on iki örnekte mizahi etki kaybolmaktadır. İki adet örnekte telafi stratejisi ve üç adet örnekte aktarım stratejisi kullanılarak mizahi etki korunmaktadır. Çıkarma stratejisi de üç örnekte kullanılmaktadır.

Pascua ve Rey-Jouvin'in mizah sınıflandırması bağlamında, yirmi iki örnek durumsal referanslar kategorisine girmektedir. Hedef dil Türkçeye yapılan çeviride bir örnekte açıklama stratejisi, beş örnekte aktarım stratejisi ve on dört örnekte birebir çeviri stratejisi kullanılmaktadır. Aynı zamanda mizahi durum, her strateji ile hedef dile aktarılmaktadır. Bununla birlikte iki örnekte çıkarma stratejisi kullanılmaktadır. Arapçaya yapılan çeviride üç örnekte açıklama stratejisi, üç örnekte aktarım stratejisi, on iki örnekte birebir çeviri stratejisi ve bir örnekte telafi stratejisi kullanılarak mizahi etki hedef dilde korunmaktadır. Üç örnekte ise çıkarma stratejisi kullanılmaktadır.

Pascua ve Rey-Jouvin'in mizah sınıflandırması bağlamında, yedi örnek kişisel referanslar kategorisine girmektedir. Hedef dil Türkçeye yapılan çeviride dört örnekte birebir çeviri stratejisi, iki örnekte aktarım stratejisi ve bir örnekte ise ödünçleme stratejisi kullanılarak mizahi etki hedef dillerde korunmaktadır. Arapçaya yapılan çeviride ise dört örnekte aktarım stratejisi ve bir örnekte birebir çeviri stratejisi kullanılarak mizahi etki hedef dilde korunmaktadır. İki

örnekte açıklama stratejisi kullanılmakta ve bir örnekte mizahi etki korunurken diğer örnekte mizahi etki korunamamaktadır.

Pascua ve Rey-Jouvin'in mizah sınıflandırması bağlamında on yedi örnek, kültürel referanslar kategorisine girmektedir. Hedef dil Türkçeye yapılan çeviride, yedi örnekte birebir çeviri stratejisi kullanılırken, bunların dört tanesinde mizahi etki korunmakta, üç örnekte mizahi etki korunamamaktadır. Dört örnekte aktarım stratejisi ve bir örnekte telafi stratejisi kullanılarak mizahi etki hedef dilde korunmaktadır. Çıkarma stratejisi ise iki örnekte kullanılmaktadır. Arapçaya yapılan çeviride ise dört örnekte açıklama stratejisi kullanılmakta ve bunlardan sadece bir örnekte mizahi etki korunmaktadır. Sekiz örnekte ise birebir çeviri stratejisi kullanılmakta ve bunlardan dört tanesinde mizahi etki korunurken, dört örnekte mizahi etki hedef dilde korunamamaktadır. Aktarım stratejisi bir örnekte kullanılarak mizahi etki korunmaktadır. Dört örnekte ise çıkarma stratejisi kullanılmaktadır.

Bu bağlamda mizah oluşturmada en çok dilbilimsel referansların kullanıldığı görülmektedir. Kullanılan çeviri stratejileri göz önünde bulundurulduğunda ise birebir çeviri stratejisi ön plana çıkmaktadır. Ancak bu strateji kapsamında hedef dillere yapılan bazı çevirilerde mizahi etki korunamamaktadır. Bu durumda çevirmenin yetkinliği, kültüre ve dile olan hâkimiyeti önemli bir rol oynamaktadır.

Kaynakça

- Antonini, R. (2005). The perception of subtitled humour in Italy. *Humour. International Journal of Humour Research* 18(2): 209–225.
- Bassnett, S. (2002). *Translation studies*. New York: Routledge.
- Brotons, M. L. N. (2017). The translation of audiovisual humour. The case of the animated film *Shark Tale* (El Espantatiburones). *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, (9), 307-329.
- Chaume, F. (2012). *Audiovisual translation: dubbing*. Manchester: Routledge.
- Chiaro, D. (2010). “Translation and humour, humour and translation” ed. Delia Chiaro. *Translation, Humour and Literature: TranslatioFn and Humour Volume 1*. Bloomsbury Publishing. 1- 29.
- Chiaro, D. (2009). Issues in audiovisual translation. Jeremy Munday (ed.), *Translation Studies*. Padstow: Routledge.
- Chiaro, D. (2013). Audiovisual translation. Chapelle, C. (Ed.) *The encyclopedia of applied linguistics*. Malden, MA: Wiley-Blackwell. 290-295.

- Delabastita, Dirk. (1989). "Translation and Mass-Communication: Film and T.V. Translation as Evidence of Cultural Dynamics". *Babel* 35 (4): 193–218.
- Díaz Cintas, J., Remael, A. (2014). *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St.
- Doğan, Y. (2004). Hz. Peygamber ve mizah. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 8(2), 191-203.
- Eray, A. (2023). *Görsel-işitsel çeviride mizah: Ice Age animasyon film serisinin Türkçe ve Arapça altyazı çevirileri*. Doktora Tezi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü. Ankara.
- Fuentes, A. (2001). La recepción del humor audiovisual traducido: estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al español de la película Duck Soup, de los hermanos Marx. [Doktora Tezi. University of Granada]
- González Vera, M. P. (2015). When Humour Gets Fishy: The Translation of Humour in Animated Films. *Audiovisual Translation: Taking Stock*, 123-139.
- Gottlieb, H. (1992) "Subtitling. A new University Discipline." Dollerup & Loddegaard (ed.), *Teaching Translation and Interpreting: Training, Talent and Experience*, Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, ss. 161-170.
- Gottlieb, H. (1998). Subtitling. *Routledge encyclopedia of translation studies*, 244-248.
- Gottlieb, H. (2001). Subtitling: Visualizing filmic dialogue. In L. Garcia & A. M. Pereira Rodriguez (Ed.), *Traducción subordinada (II): El subtitulado* (ss. 85–110). Vigo, Spain: Servicio de la Univeridad de Vigo.
- Gottlieb, H. (2004). *Screen Translation: Seven Studies in Subtitling, Dubbing and Voice-Over, Copenhagen*. Centre for Translation Studies, Department of English.
- Ioppi Chile, Daniela. (1999) "The sitcom revisited: the translation of humor in a polysemiotic text." *Cadernos de Tradução* 1:4, ss. 167-204.
- İbn Manzûr. (2014). *Lisânu'l-Arab* (Vol. 13): Beyrut: Dâr Sâdir.
- Martínez-Sierra, J. J. (2006). Translating audiovisual humour. A case study. *Perspectives: Studies in Translatology*, 13(4), 289-296.
- Matkivska, N. (2014). Audiovisual translation: Conception, types, characters' speech and translation strategies applied. *Kalbu studijos*, (25), 38-44.

- Mencütekin, M. (2009). Film Alt Yazısı Çevirisi Esasları Ve Türkiye'de Popüler Uygulama Örnekleri. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (22), 197-214.
- Nilsen, Don L. F. (1989). "Better than the Original: Humorous Translations that Succeed". *Meta* 34 (1): 112-124.
- Norrick, Neal R. (1993). *Conversational Joking: Humour in Everyday Talk*. Bloomington: Indiana University Press.
- Okyayuz, A. Ş. (2016). *Altyazı Çevirisi*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Palmer, J. (1994). *Taking Humour Seriously*. London and New York: Routledge.
- Pascua, I., Bernadette Rey-J. (2010). "Traducir el humor en la LIJ. Menuda gracia!", ANILIJ ve VARIA (ed.) *El Humor en la Literatura Infantil y Juvenil*. Cádiz: ANILIJ, 399-408.
- Poyatos, F. (1995). Paralanguage and extrasomatic and environmental sounds in literary translation: Perspectives and problems. *TextconText* 1. 25-45
- Pym, A., Shlesinger, M., Simeoni, D. (Ed.). (2008). *Beyond descriptive translation studies: Investigations in homage to Gideon Toury*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Raphaelson-West, Debra S. (1989) "On the Feasibility and Strategies of Translating Humor." In *Meta*, 34(1). *Special Issue on Humor and Translation*, ss. 128-141.
- Samovar, Larry A. & Richard E. Porter (ed.). (1997). *Intercultural Communication*. New York: Wadsworth & Peter Lang.
- Sarıkaya, M. (2020). *Modern Arap Şiirinde Alay ve Sosyal Eleştiri Halemntişi*. İstanbul: Akdem Yayınları.
- Vázlerová, V. (2011). *Issues in audiovisual translation with focus on humour*. (Yayınlanmamış Lisans Tezi). Palacky Üniversitesi, Çek Cumhuriyeti.
- Zabalbeascoa, P. (1996). Translating jokes for dubbed television situation comedies. *The translator*, 2(2), 235-257.
- Zolczer, P. (2016). Translating humour in audiovisual media. *The European Journal of Humour Research*, 4(1), 76-92.

NİZÂMÎ-Yİ GENCEVÎ'NİN HÜSREV U ŞİRİN İLE LEYLÂ VU MECNÛN ESERLERİNDE AŞK TASAVVURU*

Funda Türkben Aydın*

Öz

Dönemi itibariyle yeni bir tür olan *Hamse* ile edebiyat sahasında muteber bir yere sahip olan Nizâmî-yi Gencevî (ö. 611/1214 [?]), yazmış olduğu beş mesnevi ile uzun yıllar Fars, Türk, Arap ve Batı edebiyatlarında örnek alınan bir isim olmuştur. Şair, kurguladığı hikâyelerde bir dış çerçeveye birlikte okuyucuya katmanlı bir metin bırakmış, zihnini meşgul eden sorulara bu hikâyelerde cevaplar aramış, okuyucuyu derin kavramlar üzerine düşünmeye sevk etmiştir. Bu kavramlardan biri de aşktır. Nizâmî, aşk mevzuunu iki kahramanlı aşk hikâyeleri olarak isimlendirilen *Hüsrev u Şîrîn* ve *Leylâ vu Mecnûn* mesnevilerinde açıklamaya ve bu hikâyelerden yola çıkarak zihnindeki aşk tasavvurunu okuyucuya aktarmaya çalışmıştır. Kendi dönemine kadar tasavvufî aşkı anlatan mesnevilerde sembolik dil kullanılırken Nizâmî, ilk defa gündelik aşkı konu edinen mesnevilerinde Leyla, Kays, Hüsrev, Şirin gibi sıradan karakterleri kullanarak meramını okuyucuya aktarmış ve gelenekteki mesnevilerde hâkim olan mecaz, temsil ve teşbih yolunu tercih etmemiştir. *Leylâ vu Mecnûn* eserinin bütünlüğüne bakıldığında, birbirine kavuşamayan iki âşığın dünyevî hikayesinden ziyade metafizik güzelliğe ulaşmaya yönelik bir yolculuğun anlatıldığı (seyr u sülûk) malumdur. Bu yönüyle de sembolik anlatımlı birçok mesneviye ilham kaynağı olan Sühreverdi'nin *Mûnisu'l Uşşâk* eserindeki tekâmül yolculuğu safhalarıyla Mecnun'un Leyla sureti üzerinden tekâmülü arasında bazı benzerlikler görülebilir. *Hüsrev u Şîrîn*'de ise yine hikâye bütünlüğüne bakıldığında kahramanların ahlâkî tekâmülü üzerine bir kurgu gözlemlenir. Nizâmî beşerî aşkı küçümsemez, aksine onu ahlâkî düzlemde kemâle erdiren bir araç olarak görür. Beşerî aşk bu bağlamda hikâyedeki karakterleri metafizik güzelliğe görünürde erdirmese de Şirin adeta bu mertebeye erişmiş gibidir. Çalışmada her iki mesneviyi irfânî ya da beşerî gibi keskin sınıflandırmalara tabi tutmadan Nizâmî'nin aşk tasavvuru üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Nizâmî-yi Gencevî, Mesnevi, Aşk, İlâhî Aşk, Tasavvuf, Hüsrev u Şîrîn, Leylâ vu Mecnûn.

* Araştırma makalesi/Research article; Doi: 10.32330/nusha.1264577. Bu çalışma 22.12.2022 tarihinde “İngeden Gerçeğe, Geçmişten Günümüze Aşk Mefhumu Çalıştayı”nda sunulan bildirinin genişletilmiş şeklidir.

* Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: fundaturkben@artuklu.edu.tr , Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-6488-9548>

Makale Gönderim Tarihi: 13.03.2023

Makale Kabul Tarihi : 20.06.2023

The Conception of Love in Nizami Ganjavi's *Khosrow o Shirin* and *Leyli o Majnun*

Abstract

Nizami Ganjavi (d. 12141 [?]), who had a respected place in the field of literature with his *Khamsa*, which was a new genre in his period, has been an exemplary name in Persian, Turkish, Arabic, and Western literature for many years with the five *mathnawi* he wrote. The poet has left a layered text to the reader with an external framework in the stories he has almost fictionalized, sought answers to the questions that occupied his mind in these stories, and encouraged the reader to think about deep concepts. One of these concepts is love. Nizami tried to explain the subject of love in his two heroic love stories *Khosrow o Shirin* and *Leyli o Majnun* and tried to convey his conception of love to the reader based on these stories. While symbolic language was used in *mathnawi* describing mystical love until his time, Nizami, for the first time in his *mathnawi* about everyday love, used ordinary characters such as Layla, Qays, *Khosrow*, *Shirin* to convey his meaning to the reader and did not prefer metaphor, representation, and simile, which were dominant in the *mathnawi* of the tradition. When we look at the whole story in *Leyli o Majnun*, we see that it is a journey to reach metaphysical beauty rather than a worldly story of two lovers who cannot meet each other. In this respect, some similarities can be seen between the phases of the journey of the evolution in Suhrawardi's *Munisu'l Ushshak*, which is a source of inspiration for many *mathnawi* with symbolic narration, and the evolution of *Majnun* through the image of Layla. In *Khosrow o Shirin*, when we look at the integrity of the story, we observe a fiction based on the moral evolution of the heroes. Nizami does not belittle human love; on the contrary, he sees it as a means of moral perfection. In this context, although human love does not seem to bring the characters in the story to metaphysical beauty, *Shirin* seems to have like reached this level. In this study, Nizami's conception of love is emphasized without subjecting both *mathnawi* to sharp classifications such as the mystical or the humanistic.

Keywords: Nizami Ganjavi, *Mathnawi*, Love, Sufism, *Khosrow o Shirin*, *Leyli o Majnun*.

Structured Abstract

Nizami Ganjavi is a poet who came to the forefront with his *Khamsa* consisting of five *masnavi* and became famous as a *mathnawi* poet. Nizami, who has made a name for himself in the field of literature mostly as a poet of *rezm* and *bezm*, has used his literary competence very effectively with his poetic

language, but he also seeks answers to many ontological issues in each of his works. From this point of view, the layered structure of Nizami's works made it possible for the reader to find answers to different questions. The philosophical richness of the poet's works and the sufic dimension, although not sufficiently prominent, are remarkable.

The main issue of this study is to draw a framework for his mystical aspect, which remains in the background, through the concept of love. The issue of "love", which is perhaps one of the most difficult concepts to understand in Sufi literature, appears as a concept that Nizami tries to explain in his works. The aim of the study is about how Nizami handles the concept of love in his two love stories, Khosrow o Shirin and Leyli o Majnun. In this respect, Nizami's conception of love deserves to be analysed. In this study, the couplets related to love in these two mathnawi will be interpreted based on the integrity of the story.

Nizami is regarded by literary critics both in the East and in the West as a master of the highest art in classical Persian literature. The poet expressed his idealised vision of the world in his mind through his poetic language combined with his talent for eloquence. He expressed his views on subjects such as human, society, creation, state order and social life by reconstructing the events of the past as if they had taken place in his time. The poet believes that the utopia that exists in his ideal can be created in this way. It can be said that this was his basic philosophy while writing his works. In order to emphasise his spiritual aspect, it is first necessary to mention the concept of love in Sufism.

In Islamic literature, love is used in two senses: divine or true love and human love, i.e. metaphorical love. Divine love is dealt with in Sufism and partly in Islamic philosophy. In addition, according to the hierarchy of cosmic beings in Islamic philosophy, the desire and love of a lower being for a higher being is generally expressed by the term "love". Sufis see love as an important experience in the attainment of the attribute of perfection. Through this experience, which is difficult but beautiful and intense, one opens the door to a different realm (the self realm). Although love has emerged as the feeling that men and women have for each other, according to Sufis, the love of God is at the core of all lovers. Since Sufis expressed their feelings and thoughts about divine love mostly through metaphor and representation, Sufi literature became a literature of metaphors and symbols. Therefore, it is seen that the understanding of "Metaphor is the bridge of truth" is dominant in such works.

This expression of mystical thoughts through simile and representation, which is dominant in the literature, differs in Nizami's works. Nizami, a poet who always prioritised religious and moral values, did not prefer to express his mystical thoughts through these representations and metaphors that dominate Sufi literature, but rather through social and worldly issues. Expressing that love

is an infinite need that adorns the universe, adorns nature and beautifies life, the poet touches upon the power of love that instils sublime feelings in human beings and elevates them spiritually. According to him, God laid the foundation of existence while creating love. As far as the poet, immortality is only possible through love.

In the Sufi tradition, love was mostly handled and explained through metaphor and representation. However, Nizami did not prefer this dominant tradition in presenting his conception of love. Instead, he preferred to narrate through stories that are expressed as dual love stories and that describe the love of two lovers for each other. Although the stories differ from the Sufi tradition in terms of the way they are handled, when we look at the integrity of the stories, we can speak of a love imagination similar to that of the Sufi love mathnawis. In this respect, although Nizami is not alien to Sufism like a Sufi, it can be said that he is not caught up in dervishism that isolates itself from the world. It is seen that he led a more moderate life that was not detached from worldly life but also not detached from Sufi life, and traces of this can be found in his works. In fact, the poet tried to realize a kind of catharsis in the reader while describing the changes and transformations of the characters he created. Finally, it is possible to say the following: Nizami's works, although they seem worldly and non-religious, are not devoid of wisdom. Nizami is a poet who has reconciled the sublime aspects of Sufism with worldly life.

Giriş

Nizâmî-yi Gencevî yazmış olduğu beş mesneviden müteşekkil *Hamse*'si ile öne çıkmış ve mesnevi şairi olarak ün yapmış bir şairdir. (Kanar, 2007, s. 183) Edebiyat sahasında daha çok rezm ve bezm şairi olarak adından söz ettirmiş olan Nizâmî, edebî yetkinliğini şiirsel diliyle son derece etkili bir şekilde kullanmış olmakla birlikte yazmış olduğu eserlerin her birinde ontolojik pek çok meseleye de cevaplar aramaktadır. Bu açıdan bakıldığında Nizâmî'nin eserlerinin katmanlı yapısı, okuyucunun farklı sorulara cevaplar bulmasını mümkün kılmıştır. Şairin eserlerindeki felsefi zenginlik ve yeterince ön plana çıkmamış olsa da tasavvufî boyut dikkate değer ölçüdedir.

Bu çalışmanın amacı, Nizâmî'nin daha geri planda kalan tasavvufî yönüne aşk kavramı üzerinden bir çerçeve çizmektir. Tasavvuf literatüründe belki de anlaşılması en zor kavramlardan biri olan "aşk" meselesi, Nizâmî'nin de eserlerinde açıklamaya çalıştığı bir kavram olarak karşımıza çıkar. Tasavvuf literatüründe mutasavvıf şairler, aşk mevzuunu teşbih ve temsil yoluyla açıklama yolunu tercih ederken Nizâmî; Leyla, Kays, Hüsrev, Şirin gibi sıradan karakterleri kullanmayı tercih etmiştir. Beşerî aşkın anlatıldığı bir hikâye gibi görünmesine rağmen eserin tasavvufî yönünün ancak hikâyenin bütünü

düşünüldüğünde ortaya çıkacağına ilişkin Ali Nihad Tarlan'ın *Leylâ vu Mecnûn* için yaptığı şu değerlendirme dikkat çekicidir:

Nizâmî, Arap menba'ından ruhen çok ayrılmıştır. Nizâmî, daha mu'dil ve daha esrarlıdır. İlk reng-i tasavvufu esere o ithâl etmiştir. Lakin bunu pek gayr-ı mahsus bir surette irâe ediyor. Sonlara doğru hissediyoruz. O zamana kadar Eflâtûnî bir aşkın kısmen fânî zevk ve hicranını ihsâs ediyor. Eserin nihâyetindeki ma'nâ-ı sufîyâneyi baştan müdafaa etmiyor. Bu aşkın şekl-i zâhirîsi onu, adeta cebrî surette ta'lîmî bir zeyl gibi zevk-i sufîyâneye vardiıyor. Şairiyet itibariyle Nizâmî, ahlâfının fevkindedir. Hiçbir şair, o pâyeye erişmemiştir (Tarlan, 1922, s. 159).

Bu yönüyle de Nizâmî'nin aşk tasavvuru incelenmeyi hak etmektedir. Çalışmada bu iki mesnevîde geçen aşka ilişkin beyitler, hikâye bütünlüğünden hareketle yorumlanmaya çalışılacaktır.

Nizâmî'nin Söze Verdiği Değer

Nizâmî hem Doğuda hem de Batıda edebiyat eleştirmenleri tarafından klasik Fars edebiyatında sanatın en yüksek noktasına çıkmış bir üstat olarak görülmüştür. O, yazmış olduğu aşk mesnevileriyle İslam coğrafyasında adını eşsiz şairler arasına yazdırmış bir söz üstadıdır. Öyle ki Resulzade'ye göre bu ölçü ve biçimde destanlar yazmak başka hiçbir şaire nasip olmamıştır (Resulzade, 1991, s. 231). *Mahzenü'l-esrâr*, *Hüsrev u Şîrîn*, *Leylâ vu Mecnûn*, *Heft Peyker* ve *İskendernâme*'den oluşan ve *Hamse* adını verdiği külliyyatı ile Nizâmî, edebiyat tarihinde adını öncü şair olarak yazdırmış ve kendisinden sonra gelen şairlere önderlik etmiştir. Ortaya koyduğu bu yeni tarz; *Hamse*, İran ve Türk edebiyatında aynı şaire ait beş mesnevîden oluşan mecmuaların genel adıdır. Arapça hams (beş) kelimesinin müennesi olan *Hamse* terimi, ilk defa *Penc-Genc (Beş Hazine)* adıyla beş mesnevî yazan Nizâmî tarafından bu anlamıyla kullanılmıştır (Kantar, 2007, s. 183). Bu beş eser, her beyti kendi içinde kafiyeli, epik, lirik, didaktik karakterdeki uzun şiirler olarak tanımlanan mesnevî türünde eserlerdir.

X. ve XII. yüzyıllar arasında Fars edebiyatında genellikle epik ve lirik şiir türü kullanılmış, Nizâmî ile birlikte epeye denilen destan türüne lirizm de dahil edilerek eşsiz mesnevîler kaleme alınmıştır. XII. yüzyıl Selçuklu dönemi şairi olan Nizâmî'nin asıl adı İlyas'tır. Şair, nizam ve düzen veren anlamına gelen Nizâmî mahlasını kullanmıştır. Eserlerini dönemin hâkim dili Farsça ile kaleme almış, sadece yaşadığı dönem ve coğrafyayı değil uzun yıllar Arap, Fars, Türk ve Batı edebiyatlarını da etkilemiş önemli bir isimdir (Destgirdî, 1376 hş. s. 77; Türkben Aydın, 2019, s. 55). Klasik edebî metinlerde şair ve yazarlar, kendi edebî görüşlerine özellikle "mukaddime" ve "sebeb-i telif" gibi bölümlerde yer

vermeyi tercih etmişlerdir. Nizâmî de kaleme almış olduğu her bir eserinin belli bölümlerinde şiire, şaire ilişkin düşüncelerini ifade etmeye çalışmıştır.

سخن چون گرفت استقامت به من قیامت کند تا قیامت به من

İstikametini benden alan söz; kıyamete kadar benimle kaim olacak.

(Gencevî, 1391 hş., s. 856)

İskendernâme'nin ilk kısmını oluşturan *Şerefnâme*'de “*Eserin diğer eserlerden üstünlüğü*” başlığını taşıyan bölümde şair, kimsenin onun şiir üslubuna erişemeyeceğini ifade eder.

گر انگشت من حرفگیری کند ندانم کسی کو دبیری کند

Eğer tenkit etmeye kalkarsam; kimse yazmaya cesaret edemez.

(Gencevî, 1391 hş., s. 884)

Edebî yetkinliğinin bilincinde olan şair, bilhassa ilk mesnevisi *Mahzenü'l-esrâr*'daki “*Sözün değeri ve şairlik mertebesi*” ve devamında yer verdiği “*Ölçülü söz söyleme ve edebiyat yapma*” başlığını taşıyan bölümlerde edebî görüşlerini ortaya koymuştur. İslam dünyasında Hamse sahibi ilk şair olan Nizâmî, “sözün değeri” üzerine bahis açtığı bir bölümde şunları söyler:

در لغت عشق سخن جان ماست ما سخنیم این ظل ایوان ماست

خط هر اندیشه که پیوسته‌اند بر پر مرغان سخن بسته‌اند

هر چه نه دل بی خبرست از سخن شرح سخن بیشترست از سخن

Aşk lüğatinin kelamı canımızdır; varlığımız kelimadan ibarettir, bu harabe

(beden) bizim sarayımızdır.

Her düşünce söz kuşunun kanatlarıyla birbirine bağlanmıştır.

Gönül dilinden habersiz olanlar sözün manasını da bilemezler.

(Gencevî, 1391 hş., s. 31).

Bir diğer eseri *Leylâ vu Mecnûn*'da ölçülü söz söylemenin faydaları hakkında bahis açtığı bölümde sözü inci gibi seçmek gerektiğini, söylemek istediğini az sözle ifade etmenin daha etkili olacağını ifade eden şair, fazla

sözün adeta kerpiçten duvar gibi faydasız olduğunu belirtmiştir. Şaire göre söylenen söz, öz ve yerli yerindeyse ancak karşı tarafta tesir bırakabilir.

کم گوی و گزیده گوی چون در تا ز اندک تو جهان شود پر

لاف از سخن چو در توان زد آن خشت بود که پر توان زد

Az konuş, o sözün inci gibi seçkin olsun; azıyla bile dünyayı doldursun.

Laf, inci gibi olursa ona söz denir; çok söylenen şey kerpiçten duvardır ancak.

(Gencevî, 1391 hş., s. 457).

میدان سخن مراسم است امروز به زین سخنی کجاست امروز

Söz meydanı bugün benimdir; benimkinden üstün şiir nerededir?

(Gencevî, 1391 hş., s. 452).

Nizâmî'nin edebiyat ve düşünce tarihindeki yeri büyüktür. Şair, idealize ettiği dünya tasavvurunu, söz söyleme gücündeki yeteneğiyle birleştirdiği şiirsel diliyle ifade etmiştir. İnsan, toplum, yaratılış, devlet düzeni, sosyal hayat gibi konular hakkındaki görüşlerini geçmişte yaşanmış olayları, yaşadığı devirde gerçekleşmiş gibi tekrardan kurgulayarak anlatmıştır. Şair, adeta bu sayede idealinde var olan dünyanın yaratılabileceğine inanmaktadır. *Hamse*'yi yazmasının asıl sebebi insanın manevi dünyasını, sosyal hayatta karşılaştığı sorunları ele almak ve çözümler üretmektir. Eserlerini kaleme alırken temel felsefesi bu olmuştur denilebilir (Yılmaz, 2002, s. 36). Onun irfânî yönüne vurgu yapabilmek için öncelikle tasavvufta aşk kavramına değinmek gerekir.

Tasavvufta Aşk

İslam'ın zâhir ve bâtın hükümleri çerçevesinde yaşanan mânevî ve derûnî hayat tarzı olarak ifade edilen "tasavvuf" (Öngören, 2011, s. 119-126) kelimesinin kökeninin yün manasına gelen Arapça "sûf" kökünden geldiğini ve zâhidlerin yünden yapılmış kıyafetlerine atıfta bulunduğunu iddia edenlerle birlikte, kelimenin Yunanca "sophos" (bilgelik) ya da Arapça "safa" (saflık) kelimesinden türetildiğini söyleyenler de vardır (Schimmel, 2018, s. 17). Batı'da ise tasavvuf, Grekçe *myein*, *mystic* ve *mystery* sözcükleriyle ortak bir köke sahip olan mistisizm şeklinde ifade edilir. Mistisizm, en geniş anlamıyla hikmet, ışık, aşk veya yokluk olarak isimlendirilen Tek Hakikat'in bilincine varmak olarak tanımlanabilir. İslam gizemciliğinin engin ve çok yönlü bir olgusu olarak ortaya çıkmış olan mistisizm, sıradan yollarla ve zihinsel çabayla erişilmesi mümkün olmayan bazı gizemlerin ancak "gözleri kapamak" suretiyle görülebileceğini iddia eder. İnsan, duyularla algılanan alemin ötesine geçmek için aşka muhtaçtır. Mutasavvıflara göre zâhiri bâtından, sûfîyi zahitlikten ayıran en temel güç aşktır (Schimmel, 1999, s. 22). Bu da tasavvufta aşka ne

denli önem verildiğini ortaya koymaktadır. Öyle ki XIII. yüzyıldan itibaren çok az konu tasavvufî öğretilerdeki aşk kadar önemli bir rol oynamıştır. Kaynaklarda yaygın olarak tasavvufun bir zühd ve korku mistisizmi olarak başladığı ve giderek aşk ve takvaya yönelik bir vurguya dönüştüğü, sonraki süreçte ise bilgi ve marifete önem ve öncelik veren bir hal alarak tedricî bir gelişme gösterdiğinden söz edilir (Chittick, 2020, s. 141). Tasavvuf literatüründe müfrit muhabbet, aşırı sevgi olarak ifade edilen aşk, sûfiler tarafından çeşitli kısımlara ayrılır ve çoğu zaman en üst mertebede yer alır. Sevenin sevgilisinde kendini yok etmesi; yalnızca maşukun var olması, her şeyin ondan ibaret olması halî olarak tanımlanır (Uludağ, 2001, s. 48). Tasavvufî düşüncenin temel argümanlarından biri olan “*Ben bir gizli hazine idim; bilinmeyi sevdim, bilinmek için halkı yarattım*” hadisi, sûfiler tarafından bir estetik teorisine dönüşmüş ve bu hadise çeşitli yorumlar getirilmiştir. Onlara göre Allah’ın bilinmeyi istemesi aşktır ve aşk, özün özüdür (Ayvazoğlu, 2002, s. 66).

İslâmî literatürde aşk; ilâhî-hakiki ve beşerî-mecazî (uzrî) aşk olarak iki anlamda kullanılmıştır. İlâhî aşk tasavvufta, kısmen de İslâm felsefesinde ele alınmıştır. Ayrıca İslâm felsefesinde kozmik varlıklar hiyerarşisine göre alttaki bir varlığın üstteki bir varlığa duyduğu arzu ve sevgi de genellikle “aşk” terimiyle ifade edilmiştir (Uludağ, 1991, s. 11-17). Mutasavvıflar, aşkı insanın kemâl sıfatını elde etmesinde önemli bir tecrübe olarak görürler. Zorlu fakat güzel ve yoğun hisleri insana yaşatan bu tecrübe sayesinde insan, ayrı bir alemin (öz alem) kapısını açmaktadır. Aşk, her ne kadar kadın ve erkeğin birbirine duyduğu his olarak ortaya çıkmış olsa da mutasavvıflara göre, tüm âşıkların mayasında Allah aşkı vardır. Dolayısıyla karşı cinse duyulan aşkın temelinde şehvet gibi nefsî duygular yer almaz (Arslan; Kılıç, 2007, s. 327). Aşk konusunu ele alan neredeyse tüm mutasavvıflar, “*Âlem aşktan yaratıldığı için âlemdeki her zerrede aşkın izini ve yansımaları görmek mümkündür*” görüşünü benimsemişlerdir (Uludağ, 1991, s. 11-17).

Fars edebiyatının önemli şairleri Senâî-yi Gaznevî (ö. 525/1131 [?]), Ferîdüddîn-i Attâr (ö. 618/1221), Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî (ö. 672/1273) gibi sûfilere göre her şey aşktan ibarettir. Bu isimlerin varlık hakkındaki açıklamaları tamamıyla aşka dayanır. Bu isimler bir çeşit aşk metafiziği kurmuşlardır. Aşk konusunu ele alan mutasavvıflar, akıl ve aşkı karşılaştırır ve aşkın akıldan üstün olduğunu ispatlamaya çalışırlar. Mutasavvıflar, ilâhî aşkla ilgili duygu ve düşüncelerini daha çok teşbih ve temsil yoluyla anlattıkları için tasavvuf edebiyatı mecaz ve rumuzlar edebiyatı halini almıştır. Dolayısıyla bu tür eserlerde “*Mecaz hakikatin köprüsüdür*” anlayışının hâkim olduğu görülür ve tasavvuf edebiyatında mutlak hakikate ulaşmanın yolu olarak akıl ve aşk ikiliği kimi zaman hiyerarşik bir zeminde kimi zaman da uzlaştırılarak içi içe geçen bir düzlemde ele alınır. (Uludağ, 1991, s. 11-17).

Literatürde hâkim olan bu teşbih ve temsil yoluyla tasavvufî düşünceleri ifade etme geleneği, Nizâmî'nin eserlerinde farklılık göstermektedir. Ahlâkî değerleri her zaman ön planda tutmuş, inançlı bir şair olan Nizâmî, ilâhî aşk ilhamını daima ruhunda taşımış, tasavvufî düşüncelerini tasavvuf edebiyatında hâkim olan bu temsil ve mecazlarla anlatma yolunu tercih etmemiş, daha çok toplumsal ve dünyevî meseleler üzerinden anlatma yoluna gitmiştir.

Nizâmî'nin *Hüsrev u Şîrîn* ve *Leylâ vu Mecnûn* Mesnevilerinde Aşk

Nizâmî, bu iki aşk mesnevisi ile edebiyat tarihinde romantik hikâye anlatıcılığına öncülük etmiştir. Fakat Nizâmî, bununla sınırlı kalmamış bu iki aşk mesnevisi üzerinden aşk tasavvurunu okuyucuya aktarma gayesi taşımıştır. Tarihi bir karakter olan Sâsânî hükümdarı Hüsrev ile Ermenistan melikesi Şîrîn'in ele alındığı *Hüsrev u Şîrîn* ve Arap coğrafyasında dilden dile aktarılan bir halk söylencesiyken Nizâmî'nin kalemiyle ilk kez müstakil bir eser olarak nazma çekilen *Leylâ vu Mecnûn* mesnevilerinde aşk kavramını ele alış biçimi dikkate değerdir. Aşkı ele alış biçimiyle bu eserler son derece özgündür. Bu eserlerden sadece *Leylâ vu Mecnûn* mesnevisine yüzü aşkın nazire kaleme alınmıştır. *Hamse*'nin ilk aşk mesnevisi olan *Hüsrev u Şîrîn*, şaire eserin kahramanlarının ahlâkî ve ruhî derinliğini anlamak için önemli olan insan karakterlerinin yansıtılmasında bir malzeme hizmeti sunmaktadır.

Nizâmî, eserlerinde insanın var olmasının başlıca nedeni olarak gördüğü aşkın içeriğini açıklamaya çalışır. Aşkın kâinatı süsleyen, tabiata ziyet veren, hayatı güzelleştiren sonsuz bir ihtiyaç olduğunu dile getirir ve aşkı ahlâkî ve estetik bir kategoride değerlendirir. Şair, aşkın insana yüksek hisler aşıl原因, manevî yönden insanı yücelten gücüne temas eder. Ona göre Allah, aşkı meydana getirirken varlığın temelini de atmıştır. İnsanın muazzam üstünlüğünü ortaya koyan akıl ve aşk, ikisi birlikte insanı, Allah'ın yarattığı her şeyden üstün kılar. Hazinesi kalpte bulunan bu ilahî duygu olmazsa insan aslında dünyada ölümden kurtulamaz. Şaire göre ölümsüzlük aşk ile mümkündür. İnsanın tabiatı manevî ve cismanî iki kaynaktan oluşur. Manevî dünyasını yönetense akıl ve aşktır. Cismanî dünya ise manevî dünyaya taban tabana zıttır. İnsanı ilâhî özün bir parçasına dönüştürebilecek ve bu şekilde onu ebedî yapacak olan şey ahlâkî bir insan olabilmektir. Akıl sahibi insan ancak ahlâkî normlara uyarak hakiki bir insan olabilir (Aliyev, 1991, s. 54).

جهان بی‌خاک عشق آبی ندارد	فلک جز عشق محرابی ندارد
همه صاحب‌دلان را پیشه این است	غلام عشق شو کاندیشه این است
همه بازیست الا عشق‌بازی	جهان عشقست و دیگر زرق‌سازی

Feleğin aşktan başka bir mihrabı yoktur; cihanın aşk toprağı olmadan bir kıymeti yoktur.

Aşkın kölesi ol çünkü asıl maksat budur; bütün gönül sahiplerinin aslî işi budur.

Dünya aşk üzere kuruludur, diğer bütün uğraşlar oyalanmadır ve aşkın oyuncağıdır (Gencevî, Hüsrev u Şîrîn, 1391 hş., s. 143).

گر اندیشه کنی از راه بینش به عشق است ایستاده آفرینش
گر از عشق آسمان آزاد بودی کجا هرگز زمین آباد بودی
چو من بی عشق خود را جان ندیدم دلی بفروختم جانی خریدم

Eğer kalp gözüyle bakarsan görürsün ki kâinat aşk ile ayaktaadır.

Eğer gökyüzü aşksız olsa idi; yeryüzü asla abat olamazdı.

Ben de aşksız kendimi canlı hissetmedim; gönlümü sattım bir can satın aldım (Gencevî, Hüsrev u Şîrîn, 1391 hş., s. 144).

اگر بی عشق بودی جان عالم که بودی زنده در دوران عالم
کسی کز عشق خالی شد فسردهست گرش صد جان بود بی عشق مردست
ت

Eğer âlemin özünde aşk olmasaydı; dünya üzerinde kim hayat bulabilirdi.

Aşktan nasibi olmayan insan, yüz can taşısı bile aşksız ölüdür

(Gencevî, Hüsrev u Şîrîn, 1391 hş., s. 143).

Nizâmî, asıl gaye olarak gördüğü aşkı feleğin mihrabı olarak telakki etmekte ve dünyada âşıklık dışındaki uğraşların bir çeşit oyalanma olduğunu düşünmektedir. Şair, kâinatın varoluşunu aşkla ilişkilendirmekte ve aşksız bir dünyanın âbâd olamayacağını söylemektedir. Çünkü şaire göre aşksız hiçbir canlı kendini diri hissedemez.

اگر عشق اوفتد در سینه سنگ به معشوقی زند در گوهری چنگ
که مغناطیس اگر عاشق نبودی بدان شوق آهنی را چون ربودی

و گر عشقی نبودی بر گذرگاه نبودی کهربا جوینده کاه
 بسی سنگ و بسی گوهر بجایند نه آهن را نه گه را میربایند
 طبایع جز کشش کاری ندانند حکیمان این کشش را عشق خوانند

Bir taşın göğsüne aşk (ateşi) düşerse, bir mücevhere maşuk olmayı da hak eder.

Eğer mıknaş âşık olmasaydı, şevki ile demiri nasıl çekerdi.

Ve eğer yolunda aşk olmasaydı, kehribar saman çöpünü nasıl arardı.

Nice taş nice mücevher var ki ne demiri yakalar ne de samanı.

Hilkatler cazibeden başka bir şey bilmezler, bilgiler bu cazibeye aşk derler

(Gencevî, *Hüsrev u Şîrîn*, 1391 hş., s. 144).

Nizâmî'ye göre aşk, cansızlara bile hâkimdir. Allah'ın yaratmış olduğu tüm varlıkların özünde aşk vardır ve her bir varlıkta Allah'tan taşan aşkın tecellisi vardır. Her şeyin çift yaratılmasının sebebini aşka bağlayan şair, çiftini seven âşığın adeta bilinçsiz bir biçimde âlemdeki düzeni sağladığını iddia eder. Çünkü aşk dünyada düzeni sağlayan bir olgudur. Kâinata var olan bu cazibe ve çekim gücü bilgiler tarafından aşk olarak isimlendirilmiştir.

Yaratılmışların en şerefli ve varlıkların en olgunu olan insanın Nizâmî'ye göre en büyük değeri Yaradan ile mânevî ve rûhî temasa geçebilme kabiliyetinde olmasıdır. Ona göre insan yaşamak için etten ve kemikten oluşan bir bedene muhtaç değildir. Asıl olan ruhtur ve ruh asla ölmez yalnızca kalıbını değiştirir (Resulzade, 1991, s. 264).

چو دانستی که معبودی ترا هست بدار از جستجوی چون و چه دست
 زهر شمعی که جوئی روشنایی به وحدانیتش یابی گواهی
 گه از خاکی چو گل رنگی برآرد گه از آبی چو ما نقشی نگارد

Bildin ki bir mabudun var artık; nasıl ve niçin diye sormaktan vazgeç.

Nereye bakarsan bak; O'nun vahdetine bir şahit bulursun.

Kâh topraktan çiçekler gibi renkler çıkarır; kâh sudan bizler gibi varlıklar

(Gencevî, *Hüsrev u Şîrîn*, 1391 hş., s. 122).

تو با چندان عنایتها که داری ضعیفان را کجا ضایع گذاری
بدین امیدهای شاخ در شاخ کرمهای تو ما را کرد گستاخ

Bunca inayetin sahibi olan sen! Aciz kullarını lütfundan nasıl mahrum edersin.

Nice ümitlerle senin keremine dayanmak bize cesaret verdi

(Gencevî, *Hüsrev u Şîrîn*, 1391 hş., s. 125).

Nizâmî'nin *Hüsrev u Şîrîn* mesnevisinde Hüsrev karakteri, ideal bir insan statüsüne ulaşma yolunda sembolik bir anlam bulmuştur. Hikâyede şair, âşık ve maşuk arasındaki ilişkiyi, bağlılık, şehvet ve mahremiyet olmak üzere üç unsurdan oluşan bir hikâyeye olarak kurgular. Hikâyede yer alan her bir karakter, aşkın bu üç unsurundan birinde daha belirgin bir şekilde hareket eder ve bu da âşık ile maşuk arasında farklı türde ilişkilerin ortaya çıkmasına sebep olur. Hüsrev'in Şirin'e karşı duyduğu şehvet duygusu, aşkının başlıca sebebidir. Bu durum daha çok Hüsrev'in büyük bir hükümdar olmasıyla ve her türlü isteğini dünya hayatı içinde elde etme ayrıcalığına sahip olmasıyla ilişkilendirilmektedir. Başlangıçta duyulan bu nefsanî duygular, hikâyenin devamında hafifleyerek başka bir aşamaya taşınmaktadır. Zamanla Hüsrev'in aşkı ideal bir aşka, samimiyete ve bağlılığa ulaşır. Fakat Şirin karakteri Hüsrev'in aksine ahlâkî değerlere uymayan davranışlardan sakınan ve sevgisine iffetin eşlik ettiği bir kadın figür olarak karşımıza çıkar. Şirin karakteri, uğrunda ölecek kadar sonsuz bir aşkla Hüsrev'e bağlı olsa da namus ve şerefine gölge düşürmeyen bir kadın karakter olarak dikkat çeker. Hüsrev'e duyduğu sonsuz aşk, onu düşünmeden bir eylemde bulunmaya itmez, aksine onda aşkın kutsal olduğunu pekiştirir. Şirin, onu gerçekten seven, kötülüklerden arınmış bir Hüsrev hayal eder. Şirin bu arzusuna ancak hayatının son demlerinde ulaşabilecektir. Hüsrev, hayata haz açısından yaklaşan, bencil düşüncelere sahip olan bir hükümdarken Şirin sayesinde bu davranışlarından kurtulmuştur (Rahmânî, 1399 hş., s. 40-47).

نروید تخم کس بی‌دانه عشق کس ایمن نیست جز در خانه عشق

Aşk tohumu olmadan kimsenin muradı filizlenmez;

Aşk yurdunun dışında kimse güvende olmaz

(Gencevî, *Hüsrev u Şîrîn*, 1391 hş., s. 143).

مبین در دل که او سلطان جانست قدم در عشق نه، کو جان جانست

Gönlü can evinin sultanı sanma;

Aşk yoluna adım at çünkü o canın da canıdır

(Gencevî, *Hüsrev u Şîrîn*, 1391 hş., s. 143).

منم عاشق مرا غم سازگار است تو معشوقی ترا با غم چکار است
مرا گر نیست دیدار تو روزی تو باقی باش در عالم فروزی
تو دایم مان که صحبت جاودان نیست من ارماتم وگر نه باک از آن نیست

Âşık benim, bana yakışan gamdır; maşuk sensin, gam ile ne işin olur.

Cemalin bana nasip değilse bile sen daima alemi aydınlat.

*Vuslatımız fani olsa da sen daimî ol; benim varlığımın yokluğumun bir kıymeti
yok*

(Gencevî, *Hüsrev u Şîrîn*, 1391 hş., s. 355)

Nizâmî'nin düşüncesine göre ahlaklı olmak ile güzellik aynıdır. Şair, iç içe geçen ilişkiler yumağı içinde hikâyede geçen her bir karakteri ayrı ayrı çözümlemekte ve özellikle Şirin karakterini idealize ederek Hüsrev karakterinin insan olmak yolunda kat ettiği değişim ve dönüşümleri okuyucuya aktarmaktadır. Hüsrev'i bir hükümdar olmasının ötesinde ele alarak insanî yönlerini öne çıkarmaktadır. Diğer aşk mesnevisi *Leylâ vu Mecnûn*'da ise birbirine kavuşamayan iki sevgili motifi ele alınır. Leyla'nın aşkıyla gündün güne eriyip biten, aşkının verdiği ıstıraba daha fazla katlanamadığı için kendisini yaşadığı toplumdan soyutlayarak çöllere atan, onu görenlerin Mecnun lakabını taktığı Kays, hikâyenin ana karakteridir. Nizâmî, Mecnun'u her ne kadar hikâyenin ana karakteri olarak ele alıp idealize etse de bunu Leyla karakteri ile desteklemiştir. Çünkü Mecnun'un metafizik güzele ulaşmasında Leyla yol göstericidir. Leylâ'nın batmî güzelliği, diğer bir ifadeyle Leylâ'da tecelli eden ilâhî güzellik, Mecnun'un nefsinin feda etmesine, tenden soyutlanarak öze ulaşmasına aracı olmuştur. Hem Leyla hem de Mecnun, iyiden ve iyilikten ayrılmayan karakterler olarak karşımıza çıkar. Nizâmî'ye göre dış güzelliğin önemi iç güzele götüren yol olmasıdır. Şair, bu eserde dış güzellikten hareketle metafizik güzele ulaşabileceğini göstermek istemiştir. Bu gayeye ulaşabilmek içinse "insan olmak" önemli bir faktördür (Yılmaz, 2002, s. 118-121). Onun düşüncesine göre aşka ulaşmanın yolu suret üzerinden. Mecnun'un hikâyesi bir nevi ilâhî güzele kavuşma yolunda insanın seyr u sülûkunu anlatmaktadır.

گویند که خوز عشق واکن لیلی طلبی ز دل رها کن
 یارب تو مرا به روی لیلی هر لحظه بده زیاده میلی
 از عمر من آنچه هست بر جای بستان و به عمر لیلی افزای
 گرچه شده‌ام چو مویش از غم یک موی نخواهم از سرش کم

Bana kendini Leyla'nın aşkından kurtar diyorlar.

Yarab, Leyla'ya olan aşkı her an daha da artır.

Benim ömrümden ne kadar kaldıysa al Leyla'nın ömrüne kat.

Hasretinden bitap düşüp bir saç teli gibi kalsam da

Onun başından bir tel saç bile eksilsin istemem

(Gencevî, Leylâ vü Mecnûn, 1391 hş., s. 482).

پایم چو دو لام خم‌پذیر است دستم چو دو یا شکنج گیر است
 نام تو مرا چو نام دارد کو نیز دو یا دو لام دارد
 عشق تو ز دل نهادنی نیست وین راز به کس گشادنی نیست
 با شیر به تن فرو شد این راز با جان به در آید از تنم باز
 عشقی که نه عشق جاودانیست بازیچه شهوت جوانیست
 عشق آن باشد که کم نگردد تا باشد از این قدم نگردد
 آن عشق نه سرسری خیالست کو را ابد الابد زوالست

İki "lam" gibi ayağım bükülmüş, iki "ya" gibi elim kırılmış.

Senin adın beni bir ad haline getirdi, çünkü senin adında "lam" ve iki "ya" vardır.

Aşkın gönülden çıkmaz, bu sırrı kimseye açmak olmaz.

Bu sır, ana sütüyle bedenime sindi, ancak canımla beraber çıkar.

Ebedi olmayan bir aşk, gençlik arzusunun elinde oyuncaktır.

Aşk eksilmez, bu kararından vazgeçmez.

Sonsuzlukta yiten bir aşk, serseri bir hayal değildir

(Gencevî, *Leylâ vu Mecnûn*, 1391 hş., s. 480).

من قوت ز عشق می‌پذیرم	گر میرد عشق، من بمیرم
پرورده عشق شد سرشتم	جز عشق مباد سرنوشتم
آن دل که بود ز عشق خالی	سیلاب غمش براد، حالی
یارب به خدایمی خداییت	وآنکه به کمال پادشاییت
کز عشق به غایتی رسانم	کو ماند اگر چه من نمانم

Aşk ile besleniyorum ben; eğer aşkım biterse hayatım da biter.

Tabiatım aşk ile harmanlanmıştı; istemem yazgımda aşktan gayri bir şey olsun.

Aşktan nasibi olmayan gönlü gam selleri götürsün.

Ey Rabbim! Kereminin hakkı için, kudretinin hakkı için;

Aşkta öyle bir mertebeye eriştir ki beni; ben öldükten sonra da aşkım daim yaşasın

(Gencevî, *Leylâ vu Mecnûn*, 1391 hş., s. 482).

Nizâmî'ye göre âşığın asıl hedefi kendi benliğinden vazgeçip dünyada yaşarken ölmek ve bu sayede ölümsüzlüğe kavuşmaktır. Dünyada ölmek ile kastedilen aslında yeni bir diriliştir. Daima gam ve keder isteyen âşık ancak bu sayede gönül pasını temizleyebilir. Bu yüzden âşık, aşktan ve aşk derdinden kurtulmak istemez. Bu aşkın ruh hali adeta âşığı ilâhî olana ulaştırmak için bir hazırlıktır. Ancak aşk ile sonsuz olunacağına inanan âşık, sevgiliye beslediği aşkın daha da artmasını talep eder.

گر آتش عشق تو نبودی	سیلاب غمت مرا ربودی
ور آب دو دیده نیستی یار	دل سوختی آتش غمت زار
خورشید که او جهان فروزست	از آه پرآتشم بسوزست

Eğer aşk ateşin olmasaydı; keder seli beni sürükleyip götürürdü.

Gözyaşlarım bana yoldaş olmasaydı; gam ateşi gönlümü kavururdu.

Cihanı aydınlatan bu güneş; ahımın ateşiyle alev alev yanmaktadır

(Gencevî, *Leylâ vu Mecnûn*, 1391 hş., s. 471).

ای درد و غم تو راحت دل هم مرهم و هم جراحت دل

Gönül; gam ve kederinle huzur buluyor,

Ey gönlümün hem yarası hem merhemi olan sevgili!

(Gencevî, *Leylâ vu Mecnûn*, 1391 hş., s. 472)

Leylâ vu Mecnûn'da birbirine kavuşamayan iki sevgili, *Hüsrev u Şîrin*'de geç de olsa kavuşmuştur. Mecnun'un metafizik güzelliğe kavuşmasında Leyla bir araçtır. Fakat *Hüsrev u Şîrin*'de metafizik güzelliğe ulaşma Mecnun tipinde olduğu gibi değildir. Şirin karakteri kendi içinde Mecnun'un Leyla vasıtasıyla ulaştığı güzelliğe zaten ulaşmış bir karakterdir. Hüsrev ise ömrünün sonlarına doğru Şirin sayesinde kötülükten arınmayı başarmıştır. İki hikâyeye bakıldığında Şirin ve Mecnun karakterleri tutarlı davranışlar sergilemekte ve örnek şahsiyetler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Şair iki karakteri de ideal insan tipine uygun bulmuş ve bu şekilde ele almıştır. Bu eserler okuyucuda arınma duygularını harekete geçirmek, onların ahlâkî yönlerini geliştirmek amacıyla yazılmış gibidir.

Şair mesnevi tarzında dolayısıyla roman türünü çağrıştıracak tarzda kaleme alınmış olan bu iki tarihî aşk hikâyesini öyle etkileyici bir üslupla anlatır ki mevzu basit bir aşk hikâyesi olmaktan çıkar. İnsana has bir duygu olan "aşk" egemen olan ahlâkî ve sosyal normlarla toplum tarafından kaçınılması gereken bir durumdur fakat Nizâmî, buna karşı çıkar. Saf aşkın kimseye bir zararı olmayacağını savunur. Mecnun'u ferdi aşktan metafizik aşka yüceltmesi de buna kanıttır. Toplum baskısı, toplumda egemen olan ahlâkî normların insanı nasıl belirlediği, insanın sosyal çevresiyle ve tabiatla ilişkisi eserlerinin önemli konularını oluşturur. Eserleri cevap aradığı bir takım ontolojik meselelere adeta bir dış çerçeve oluşturmaktadır (Yılmaz, 2002, s. 169). Bu yüzden Nizâmî'nin eserleri incelenirken "aklî", "ahlâkî" ve "irfânî" olmak üzere üç düzlemde değerlendirmenin doğru olacağı kanaatinden yola çıkarak zaman zaman bu üç kavramın hikâyelerde iç içe geçmiş olduğundan da söz etmek gerekir. Örneğin *Hirednâme* adını verdiği son mesnevisinde şair, aklı öven ve önceleyen bir yaklaşımla felsefî meselelere cevaplar aramaktadır. Yukarıda bahsi geçen *Hüsrev u Şîrin* mesnevisinde daha ahlâkî bir çerçevede kurgulanmış bir eser kaleme almıştır. *Leylâ vu Mecnûn* eserinde ise hikâyeyi irfânî bir boyutta daha aşkın bir düzlemde işlediği söylenebilir.

Çalışmanın konusunu teşkil eden “aşk” mevzuunun karmaşıklığı öyle bitmez tükenmez bir olgudur ki mutasavvıflar onu sınıflandırmak için farklı ıstılâhlar kullanıp farklı dereceler oluşturmuşlardır (Schimmel, 1999, s. 148). Hem Fârâbî (ö. 339/950) ve İbn Sînâ (ö. 428/1037) gibi Meşşâî geleneği temsil eden ve aklı daha ön plana çıkararak İslam filozoflarının hem de Bâtınî geleneğinin izlerine Nizâmî’de rastlamak mümkündür. Bu bağlamda iki geleneği birleştiren Sühreverdî’nin (ö. 587/1191) İsrâkî düşüncesiyle Nizâmî’nin eserleri arasında benzerlikler gözlemlenir. Felsefî bir tasavvuf anlayışı olarak nitelendirilen Sühreverdî’nin İsrâkîliği eklektik bir düşünce olarak kabul edilir. Sühreverdî, Meşşâî geleneğe aksi yönde bir sistem oluşturarak aklın karşısına bilginin kaynağı olarak keşf ve ilhamı koymasına karşın; Aristo, Fârâbî, İbn Sînâ gibi filozoflardan etkilenecek alıntılar yapmış ve bu durum araştırmacılar tarafından ilginç bulunmuştur (Kaya, 2001, s. 435-438). Çağdaşı olduğunu bildiğimiz Sühreverdî’nin düşüncesiyle Nizâmî’nin eserlerinde akıl ve aşk üzerine düşüncelerinin belli yönlerden paralellik gösterdiği şeklinde bir yorum yapılabilir.

Sühreverdî aşk üzerine yazmış olduğu *Mûnisu’l Uşşâk* adlı risalesinde Allah’ın ilk yarattığı cevherin akıl olduğunu söyler (Kasımî, 1366 hş., s. 151). Eserde Sühreverdî, akıl ve aşk ilişkisini anlatır. Yaratılan ilk varlık olan akl’ın hüsn, aşk ve hüzn olmak üzere üç özelliği vardır. Hüsn, kâmil insanı temsil eden bilge pîr; aşk ve hüzn ise Hüsn’e layık olabilmek için çöllerde çileli yollardan geçmesi gereken seyr u sülûk yolunun iki yolcusunu sembolize eder. Hüsn’e kavuşmanın bir bedeli vardır. Bu bedel, aşk ateşiyle yanıp tutuşmaktır. Aşka ulaşmak için önce hüzn gark olmak gerekir (Arslan Meçin, 2018, s. 675). Yaradılışın esası olan bu hiyerarşi, güzellik üzerine, ondan hasıl olan aşka ve aşktan türeyen hüzn üzerine kuruludur (Arslan Meçin, 2018, s. 683). Leyla adeta Hüsn’ün yani o mutlak cemalin dünyadaki temsilidir. Nizâmî, bu hikâyede Sühreverdî’nin aşk ve hüznünden hüsn giden yolunu cisimleştirmiş, ete kemiğe bürümüş gibidir. Başlangıçta beden zindanına hapsedilmiş olan Mecnun, cismânî bir suret olan Leyla’ya duyduğu dünyevî aşk ile yolculuğuna başlar. Aslında mutlak güzelliği yani Hüsn’ü aramaktadır. Bu aşk ile benliğinden tamamen soyutlanıp baştan ayağa hüzn gark olduktan sonra ancak ilâhî olanla bağ kurmaya başlar. Mecnun dünyadan o kadar uzaklaşmıştır ki insan dışı varlıkların sırrı ona açılır ve onlarla konuşmaya başlar ve nihayetinde beden zindanından azat olur.

Sonuç

Klasik Fars edebiyatının tartışmasız en önemli isimlerinden biri olan Nizâmî-yi Gencevî, edebiyat dünyasına getirdiği yeniliklerle sınırlı kalmamış, tasavvufî ve felsefî pek çok kavramı da eserlerinde irdelemiş bir düşünce insanıdır. Schimmel’in de dediği gibi o dönem için *Nizami’nin eşsiz cinaslar ve ince zekayı yansıtan retorik oyunları ile dolu incelikli dilini gölgede bırakan çıkmamıştır* (Schimmel, 2017, s. 63). Edebî kimliğiyle yaşayış biçimi arasında

da son derece örtüşen bir kişilik olarak karşımıza çıkan şair, aşkı da hicranı da tecrübe etmiş, yaşamında tecrübe ettiği bu yoğun duygu durumu, eserlerine derinlik katmıştır. Eserlerinde sıklıkla dengeli olmanın, mutedil bir yaşam sürmenin değerinden bahseden Nizâmî, yaşam felsefesi olarak aklı ve ahlakı öncelemiştir.

Eserlerinde kurguladığı hikâyelere bakıldığında Nizâmî'nin temel gayesinin bir insanın dünyadaki yolculuğunu anlatmak olduğu söylenebilir. Farsçada (زوال پذیر) denilen insanın faniliğinin idrakinde olma hali Nizâmî için uygun bir ifadedir. Hayatını bu temel prensipler doğrultusunda düzenleyen ve yaşayan şair, eserlerinde en karmaşık ve açıklaması zor bir kavram olan aşkın da felsefesini yapmaktadır. Bu karmaşık duygu durumunu açıklamaya çalışırken üst bir dil olan şiir sanatını kullanmıştır. Aşkın kâinatı süsleyen, tabiata ziynet veren, hayatı güzelleştiren sonsuz bir ihtiyaç olduğunu ifade eden şair, aşkın insana yüce hisler aşıl原因, manevî yönden insanı yücelten gücüne temas etmektedir. Ona göre Allah, aşkı yaratırken varlığın temelini de atmıştır. Şaire göre ölümsüzlük ancak aşk ile mümkündür. Tasavvufi gelenekte aşk, daha çok teşbih ve temsil yoluyla ele alınmış ve açıklanmaya çalışılmıştır. Fakat Nizâmî, aşk tasavvurunu ortaya koyarken bu hâkim geleneği tercih etmez. Bunun yerine ikili aşk hikâyesi olarak ifade edilen ve iki âşğın birbirine duyduğu aşkı anlatan hikâyeler üzerinden anlatma yolunu tercih eder. Her ne kadar ele alış biçimi itibarıyla tasavvufi gelenekten ayrılmış olsa da hikâyelerin bütünlüğüne bakıldığında tasavvufi aşk mesnevilerindeki seyr u sülûk anlatımına benzer bir aşk tahayyülünden söz edilebilir.

Leylâ vu Mecnûn'da Mecnun karakterinin metafizik olanla irtibatı Leylâ'nın rehberliğinde gerçekleşmektedir. Başlangıçta beden zindanına hapsolmuş olan Mecnun, cismânî bir suret olan Leylâ'ya duyduğu dünyevî aşk ile yolculuğuna başlar. Aslında aradığı ilâhî aşktır. Leylâ, Mecnun'un seyr u sülûkunda ona yol gösteren bir karakter olarak kurgulanmıştır. Bir başka dikkat çeken husus Sühreverdî'nin aşk üzerine yazmış olduğu *Mûnisu'l Uşşâk adlı* eserindeki -daha çok sembolik aşk mesnevilerine atfedilen- seyr u sülûk anlayışının, hikâye anlatma biçiminden ziyade eserin bütünü düşünüldüğünde *Leylâ vu Mecnûn*'la paralellikler göstermesidir. Sühreverdî eserinde ilk varlık olarak telakki ettiği akl'ın hüsn, aşk ve hüzn olmak üzere üç özelliğinden söz eder. Hüsn, kâmil insanı, aşk ve hüzn ise seyr u sülûk yolunun iki yolcusunu sembolize eder. Nizâmî, *Leylâ vu Mecnûn*'da Sühreverdî'nin aşk ve hüznünden hüsn'e giden yolunu cisimleştirmiş, ete kemiğe bürümüş gibidir. Leylâ, adeta Hüsn'ün dünyadaki temsilidir.

Hüsrev u Şîrin'de ise şair Hüsrev ve Şirin karakterleri üzerinden meseleyi daha ahlâkî bir düzlemde ele almaktadır. Hüsrev karakteri, ideal bir insan statüsüne ulaşma yolunda sembolik bir anlam bulmuştur. Şirin karakteri ise hikâyede metafizik güzelliğe zaten ulaşmış bir karakter olarak işlenmiş ve Şirin

sayesinde Hüsrev'in değişim ve dönüşüm hikâyesi okuyucuya aktarılmıştır. Bunlara ek olarak şair, her iki mesnevîde de aşk gibi açıklaması son derece karmaşık olan bir kavramı, günlük hayatta karşılaşılan hikâyeler ve toplumdan kopuk olmayan karakterlerle açıklama yolunu tercih etmiştir. Bu yönüyle sûfliğe uzak değildir fakat dünyadan kendini soyutlayan bir dervişlik anlayışını benimsemediği söylenebilir. Dünyevî hayattan kopmadan fakat tasavvufî yaşamdan da kopuk olmayan daha mutedil bir yaşam sürdüğü ve eserlerinde bunun izlerine rastlandığı görülmektedir. Şair, aslında yarattığı karakterlerin değişim ve dönüşümlerini anlatırken okuyucuda bir çeşit katarsis gerçekleştirmeye çalışmıştır. Nizâmî'nin eserleri dünyevî ve din dışı görünse de irfânî halden yoksun değildir. Nizâmî, tasavvufun ulvî taraflarını dünyevî hayatla barıştırmış bir şairdir.

Kaynakça

- Aliyev, R. (1991). *Nizami Gencevi*, Çev. E. Emiraslan, Bakü: Yazıcı Yayınevi.
- Aydın, F. T. (2019). *Nizâmî-yi Gencevî'nin Şerefnâme Adlı Mesnevisi'nin İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Erzurum.
- Ayvazoğlu, B. (2002). *Aşk Estetiği*, İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- Chittick, W. (2020). *Tasavvuf (Kısa Bir Giriş)*, Çev. Turan Koç, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Destgîrdî, V. (1376/1956). *Gencîne-yi Gencevî* (2. Baskı), Tahran: Matbaa-yı Armağan.
- Gencevî, N. (1391/1972). *Külliyât-i Hamse*, Tahran: İntişârât-i Emîr Kebîr.
- Kanar, M. (2007) "Nizâmî-yi Gencevî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (XXXIII, s. 183-185), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kasımî, M. (1366/1947). "Şerh-i Mûnisu'l 'Uşşâk-i Sühreverdî", *Maarif*, Dovre-i Çaharrom, S. 1, s. 149-164.
- Kaya, M. (2001) "İşrâkıyye", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (XXIII, s. 435-438), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kılıç, C; Arslan, H. (2007). "İslam Düşüncesinde Aşk Metafiziği (İbn Sînâ ve Mevlâna'da Aşk Felsefeleri)", *Humanities Sciences*, 2/4: 321-351.
- Meçin, B. A. (2018). "Şeyh-i İşrâk Şihâbeddin Sühreverdî'nin Aşka Dair Sembolik Risâlesi", *Şarkiyat*, 10/2: 669-689.
- Nizâmî. (2012). *Hüsrev ile Şirin*, Çev. Sabri Sevsevil, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Nizâmî. (2019). *Leyla ile Mecnun*, İstanbul: Ema Klasik.

- Öngören, R. (2011) “Tasavvuf”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (XL, s. 119-126), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Rahmânî, M. (1399/1979). “Tahlîl-i Dâstân-i Sâz u Kâr-i Işk Der Hüsrev u Şîrîn-i Nizâmî Gencevî Ber Esâs-i Moselles-i İştenerg”, *Mecelle-yi Edebiyât-i Fârsî*, 16/23: 40-47.
- Resulzade, M. E. (1991). *Azerbaycan Şairi Nizami*, İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- Schimmel, A. (1999). *İslamın Mistik Boyutları*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Schimmel, A. (2017). *İki Renkli Sırma*, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Schimmel, A. (2018). *Tasavvuf Notları*, Çev. Dilara Yabul, İstanbul: Sufi Kitap.
- Tarlan, A. N. (1922). *İslâm Edebiyatında Leylâ ve Mecnûn Mesnevisi*. (Basılmamış Doktora Tezi) İstanbul: Türkiyat Enstitüsü Kitaplığı.
- Uludağ, S. (1991) “Aşk”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (IV, s. 11-17), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Uludağ, S. (2001). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Yılmaz, S. (2002). *Nizami'nin Estetik Anlayışı*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

“DİVAN-I KEBİR’DEN SEÇME ŞİİRLER” KİTABI; KAYNAK VE MUHTEVA ELEŞTİRİSİ*

Adnan Karaismailoğlu**
Güngör Levent Menteşe***

Öz

Mithat Baharî Beytur’un üç cilt halinde çevirdiği *Divan-ı Kebir’den Seçme Şiirler* adlı eser, Rızâkuli Han Hidâyet tarafından Mevlânâ’nın *Dîvân-ı Kebîr* adlı eserinden seçilerek oluşturulan *Şemsu’l-hakâyık*’tır.

Bu çevirinin bu makalede konu edilmesinin ana sebebi, *Divan-ı Kebir’den Seçme Şiirler* kitabının Mevlânâ’ya ait olmayan bazı şiirleri barındırması ve bu şiirler üzerinden İran’da ve Türkiye’de Mevlânâ Celâleddîn Muhammed hakkında bazı yargılara yol açmasıdır.

Mithat Baharî’nin önsözde verdiği bilgilere göre, her üç ciltte yer alan şiirler; 702 gazel, 74 kaside, 1 terkihibent, 16 terciibent, 3 nazım, 1 kıta ve 11 rubai’den oluşmaktadır. Ayrıca Beytur çevirisinde Hz. Ali, Şems-i Tebrizî ve Mevlânâ hakkında övgü içeren dipnotlara yer vermekte ve dikkat çekici açıklamalar yapmaktadır.

Bu çeviri eserde yer alan 33 gazelin Bedî‘uzzamân Furûzânfer’in hazırladığı *Kulliyât-ı Şems yâ Dîvân-ı Kebîr* neşrinde bulunmadığı tespit edilmiştir. Ayrıca 33 gazelin 5’inin farklı şairlere ait olduğu tespit edilmiştir.

Bu makalede, *Divan-ı Kebir’den Seçme Şiirler* adlı çeviri kitabında Mevlânâ’ya ait olmayan bu şiirlerin Mevlânâ’ya atfedilmesi ve bunlar aracılığıyla İran’da ve Türkiye’de Mevlânâ Celâleddîn Muhammed hakkında oluşan olumsuz görüşlere açıklık getirilmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Divan-ı Kebir’den Seçme Şiirler, Dîvân-ı Kebîr, Mevlânâ, Mithat Baharî Beytur.

* Araştırma makalesi/Research article; Doi: 10.32330/nusha.1248666. Bu makale Dîvân-ı Kebîr’in Yazma Nüshaları ve Türkçe Tercümeleleri adlı doktora tezinden üretilmiştir

** Prof. Dr., Kırıkkale Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölüm Başkanı, Türkiye; e-posta: adnankaraismailoglu@yahoo.com; Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-5581-3736>

*** Arş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Çeviri ve Kültürel Çalışmalar doktora öğrencisi, Türkiye; e-posta: gungorlevent49@windoslive.com; Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-5568-9384>.

Makale Gönderim Tarihi: 07.02.2023

Makale Kabul Tarihi : 24.06.2023

**Book “Selected Poems from Divān-E Kabir”;
Source and Content Criticism**

Abstract

The work named *Selected Poems from Divan-e Kabir*, translated in three volumes by Mithat Bahari Beytur, is *Shams al-ḥaqāyeq*, which was created choosing by Reżāqolı Khan Hedāyat from Mawlana's work named *Divan-e Kabir*.

The main reason why this translation is the subject of this article is that the book *Selected Poems from Divan-e Kabir* contains about some poems that don't belong to Mawlana and it leads some judgments about Mawlana Jalaladdin Mohammed in Iran and Türkiye through these poems.

According to the information given by Mithat Bahari in the foreword, the poems in all three volumes are, it consist of 702 ghazal; 74 qasida; 1 *tarji`-band*; 16 *tarkib-band*; 3 nazm; it is in the form of 1 *stanza* and 11 rubai. In addition, in Beytur translation, Hz. Ali includes footnotes containing praise about Shams-i Tabrizi and Mawlana and makes remarkable statements.

It has been determined that 33 ghazals included in this translated work are not found in the *Kolliat-ı Shams* or *Divan-e Kabir* (prepared by Badi'ozzamān Forūzānfar. In addition, it has been determined that 5 of the 33 ghazals belong to different poets.

In this article, it is aimed to attribute these poems that don't belong to Mawlana to Mawlana in his translation book named *Selected Poems from Divan-e Kabir* and to clarify the negative opinions about Mawlana Jalal-al-Din Mohammad in Iran and Turkey through them.

Keywords: Selected Poems from *Divan-e Kabir*, *Divan-e Kabir*, Mawlana, Mithat Bahari Beytur.

Structured Abstract

The work, which has been published many times in Turkey under the name of *Selected Poems from Divan-e Kabir*, is a translation of *Shams al-ḥaqāyeq* prepared in Tabriz, selected from Mawlana's *Divan-e Kabir* by Reżāqolı Khan Hedāyat.

Reżāqolı Khan Hedāyat (8 June 1800-29 June 1871) was born in Tehran and died here. Reżāqolı Khan Hedāyat prepared the *Shams al-ḥaqāyeq* selection during the years he was in Tabriz and, upon the request of Sultan's son Możaffar-al-Din Mirzā, it was printed in 377 pages in Muharram 1281 (June-July 1864) as a single volume, with lithography.

The name of Mithat Bahari Beytur, the translator of the book named *Selected Poems from Divan-e Kabir*, is Ahmad Mithat and Bahari is his pen name in poetry. Beytur was added to his name by the surname law. He was born in 1295/1875 in the Bahâriye district of Istanbul. He grew up around the Bahâriye Maulawi lodge. Midhat Bahari passed thorough a severe trial of next to his sheikh Hosayn Fakhr-al-Din Dada. His unique Maulawi personality was formed with him. He actively participated in the Maulawi ceremonies, which were started to be organized after 1950, and served as a take one's sheikh in the rites. Midhat Bahari Beytur passed away on July 11, 1971 in Istanbul.

Midhat Bahari is a Maulawi sheikh who wrote many poetic and prose works and also translated many works. In line with Beytur's expression in the preface of his work named *Divan-e Kabir's Selected Poems*, the poems in all three volumes are 702 ghazal; 74 qasida; 1 *tarji'-band*; 16 *tarkib-band*; 3 verses; it is in the form of 1 stanza and 11 rubaie. When the poems in *Shams al-ḥaqāyeq* were compared with the publication of *Kolliat-ı Şhams yâ Divan-e Kabir* prepared by B. Forūzānfar, it was determined that 33 ghazals were not included in this critical text.

The work, which was first published in three volumes by the Ministry of National Education in 1959-1965 under the name of *Selected Poems from Divan-e Kabir*, caused controversy and misunderstanding in Turkey. This selection has therefore been criticized by various circles. The late Sefik Can is one of them and he expresses this situation in his book *Divan-e Kabir elections* as follows.

“This translation has been published by the Ministry of Culture. Unfortunately, there are many poems in this three-volume translation that do not belong to Rumi. These poems are the poems of some the shi'a and Ismaili sects. Unfortunately, the translation of these poems into our language without any sorting causes the misrecognition of Mawlana in our country.

Badi'ozzamān Forūzānfar and Abdalbāki Gölpınarlı, who made the most important studies and publications on *Divan-e Kabir*, have important determinations and views on the poems included in Mawlana's poems. Two points stand out in these findings. The first is the poems of other poets added to the *Divan-e Kabir*, and the second is the efforts to show Mawlana as the shi'a. Various researchers, especially the two scientists mentioned, have made the necessary explanations on these two issues. There are opinions that such poems were probably included in the *Divan-e Kabir* during the Safavid period (1501-1736).

As a result of our analysis, some of the 33 poems included in the book named *Selected Poems from Divan-e Kabir*, but not found in the old manuscripts and critical publications of *Divan-e Kabir*, have been used by some

to prove that Mawlana is from the shi'a sect. Of these 33 poems, 4 belong to other poets and the poet of one is unknown.

“DİVAN-I KEBİR'DEN SEÇME ŞİİRLER” KİTABI; KAYNAK VE MUHTEVA ELEŞTİRİSİ

Giriş

Divan-ı Kebir'den Seçme Şiirler adlı kitap, Rızâkuli Han Hidâyet'in Mevlânâ'nın gazellerinden derlediği ve adını *Şemsu'l-hakâyık* koyduğu seçkinin Mithat Baharî Beytur tarafından yapılan Türkçe çevirisidir. Eser üç cilt halinde Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları arasında basılmıştır. Beytur'un çevirisinin önsözünde 9 Ağustos 1942 tarihi bulunsa da bu seçme şiirler, ilk defa 1959-1965 yıllarında basılmıştır.¹ Çeviri daha sonra Millî Eğitim Bakanlığı, Şark İslâm Klasikleri serisinde birkaç defa yayımlanırken², son yıllarda özel bir yayınevi tarafından *Divan-ı Kebir* adıyla aynı çevirinin yeni baskıları yapılmıştır.³

Tahsin Yazıcı'nın, “Mithat Baharî (Beytur), İranlı şair ve tezkire yazarı Rızâkuli Han Hidâyet'in *Dîvân-ı Kebîr*'den yaptığı ve *Dîvân-ı Şemsu'l-hakâyık* (Tebriz 1280) adını verdiği üç ciltlik antolojiyi *Divan-ı Kebir'den Seçme Şiirler* adıyla Türkçeye tercüme etmiştir (I-III, İstanbul 1944).”⁴ şeklinde verdiği bilgide yer alan “İstanbul 1944” kaydı ise teyit edilememiştir.

Bu çalışmanın nedeni *Divan-ı Kebir'den Seçme Şiirler* çeviri kitabında Mevlânâ'ya isnat edilen bazı şiirlerin varlığını göstermek ve bu manzumeler doğrultusunda Mevlânâ Celâleddîn Muhammed hakkında İran'da ve Türkiye'de oluşan bazı yargılardır.

HİDÂYET VE ŞEMSU'L-HAKÂYIK SEÇKİSİ

Mevlânâ'nın *Dîvân-ı Kebîr*'inden seçtiği şiirleri bir araya getirerek *Şemsu'l-hakâyık* adını veren Rızâkuli Han Hidâyet (8 Haziran 1800-29 Haziran 1871), Tahran'da dünyaya gelmiş ve burada vefat etmiştir. İlk şiirlerinde Çâker mahlasını kullanmış, bilahare Hidâyet mahlasını alarak bu mahlasla ünlenmiştir. 1829 yılında Feth Ali Şah kendisine “Han” unvanını vermiş ve onu “Emîru'ş-şu'arâ” ilan etmiştir. Kaçarlar devletinde önemli görevlerde bulunmuş ve şehzadelerin eğitimiyle de meşgul olmuş olan Hidâyet, bu özel görevi sebebiyle Lalabaşı unvanına da sahiptir.⁵

Mecmau'l-fusehâ ve *Riyâzu'l-ârifîn* isimli şüara tezkirelerinin de müellifi olan Rızâkuli Han Hidâyet *Şemsu'l-hakâyık* seçkisini Tebrîz'de bulunduğu yıllarda hazırlamış ve Şehzade Muzafferüddîn Mirzâ'nın isteğiyle Muharrem 1281 (Haziran-Temmuz 1864) tarihinde 377 sayfa halinde ve tek cilt olarak taş basma usulüyle bastırmıştır.⁶

MİTHAT BAHARÎ BEYTUR

Divan-ı Kebir'den Seçme Şiirler adlı kitabın mütercimi Mithat Baharî Beytur'un adı Ahmet Mithat olup Baharî onun şiirdeki mahlasıdır. Soyadı kanunuyla adına Beytur eklenmiştir. 1875 tarihinde İstanbul'un Bahariye semtinde dünyaya gelmiştir. Bahariye Mevlevîhâne'si çevresinde yetişmiştir. Babası askerîye başkâtibi Mehmet Nuri Efendi, annesi Sa'dî Dergâhı şeyhi Süleyman Efendi'nin kızı Fatma Aliye Hanım'dır. Mithat Baharî, babasını küçük yaşta kaybettiği için annesi ile dedesinin yanında ikamet etmeye başlamıştır. İlk önce Eyüp Dârü'l-feyz-i Hamîd Mektebi'nde ve ardından da Eyüp Askerî Rüşdiyesi'nde tahsilini sürdürmüştür. Daha sonra Ankara defterdarı olan ve o sırada Bitlis'te görevli bulunan ağabeyi İsmail Zihni Bey'in yanında Bitlis İdâdisi'ni bitirmiştir.⁷

Mithat Baharî, şeyhi Hüseyin Fahreddin Dede'nin yanında çile çıkarmıştır. Kendine has Mevlevî kişiliği onunla oluşmuştur.⁸ Sümerbank alım satım şubesi haberleşme bölümü şefliğine getirilen Mithat Baharî, 1945 yılında emekli olduktan⁹ sonra 1959 yılında İstanbul Yüksek İslâm Enstitüsü Farsça hocalığına atanmıştır. Bir buçuk sene kadar bu görevde bulunmuştur. Baharî, Akşehir Hatip Mektebi'nde kısa süreliğine Türkçe ve edebiyat öğretmenliği derslerini vermiştir.¹⁰ 1950 yıllından sonra düzenlenmeye başlanan Mevlevî törenlerine aktif olarak katılmış ve ayinlerde postnişinlik yapmıştır.¹¹ Mithat Baharî Beytur 11 Temmuz 1971 tarihinde İstanbul'da vefat etmiştir.

162

Çeşitli kitap çalışmaları bulunan Baharî Beytur'un basılı eserleri:

Ravza, İstanbul, 1314, 29 s.; *Gûşvâr*, İstanbul, 1328, 64 s.; *Sünbülîstân Şerhi*, Dersaâdet, 1325, 125 s.; *Rûh-i Kur'an'dan Bir Sahîfe-i Nûr*, İstanbul, 1926, 40 s.; *Deste Gül*, İstanbul, 1927, 218 s.; *Mihrâb-ı Aşk*, İstanbul, 1964, 160 s. (Kendi şiirlerinden seçkiler); *Mesnevî Gözüyle Mevlâna Şiirleri Aşk ve Felsefesi*, İstanbul, 2001, 261 s.¹²

Ayrıca birçok eserin tercümesini yapmıştır. Bunlardan bazıları şunlardır:

Münâcât-ı Mevlânâ, Tan Gazetesi ve Matbası, İstanbul 1963, 78 s.; *Le'âlî-yi Ma'ânî*, İstanbul, 1328, 40 s.; *Tercüme-i Risâle-i Sipehsâlâr*, İstanbul, 1331, 218 s.; *Gülşen-i Tevhid*, İstanbul, 1967, 293 s. ve makalenin ana başlığını oluşturan *Divan-ı Kebir'den Seçme Şiirler I-III*, MEB. Yay., İstanbul, 1959-1965.¹³

DİVAN-I KEBİR'DEN SEÇME ŞİİRLER

Yukarıda değinildiği üzere Mithat Baharî, Rizâkuli Han'ın *Şemsu'l-hakâyık* seçkisini dikkate alarak üç ciltten oluşan tercümesini gerçekleştirmiştir. Beytur'un önsözdeki ifadesi doğrultusunda her üç ciltte yer alan şiirler; 702 gazel, 74 kaside, 1 terkibibent, 16 terciibent, 3 nazım, 1 kıta ve 11 rubai şeklindedir.¹⁴

Beytur'un tercümeyle esas aldığı *Şemsu'l-hakâyik*'ta ise 708 gazel, 21 tercii (toplam 65 bent); 1 terkihibent (s. 104-107, toplam 7 bent), 1 müstezad (s. 199), 1 *münâcât* (s. 333) ve 137 rubai yer almaktadır.

Mithat Baharî, kitabın ilk cildine, elli üç sayfalık bir önsözle başlamakta ve ardından Mevlânâ ve çevresindeki Sultânü'l-ulemâ, Seyyid Burhâneddîn, Şems-i Tebrizî, Şeyh Selâhaddîn-i Zerkûb gibi şahıslar hakkında bilgilere yer vermektedir (s. I-LIII).

Divan-ı Kebir'den Seçme Şiirler adlı kitabın birinci cildindeki manzumeler; kaside (74 adet), terciibent (16 adet) ve terkihibent (1 adet) nazım şekli adlarıyla yer almıştır. Mithat Baharî'nin çevirisinde, kaynak aldığı metne göre bazı farklılıklar göze çarpmaktadır. Beytur'un çeviri metninde *Şemsu'l-hakâyik*'ta gözükten kaside başlıkları bulunmamaktadır. Örnek olarak *Şemsu'l-hakâyik*'ta ilk şiirin başlığı *Der medh ve menkibet-i hazret-i şâh-ı evliyâ ve sultân-ı evsîyâ ve âdem-i esfiyâ Emîru'l-mu'minîn Murtezâ Alfî*; ikinci şiirin başlığı *Fî'l-hakâyik ve'l-mevâ'iz*; üçüncü şiirin başlığı *Der na't-ı hazret-i sultânü'l-evsîyâ*'dır. Beytur ilk şiir için *Na't-ı Ali*, ikinci şiir için *Leylâ'nın çehresinin aşkı*; üçüncü şiir için *Cennet aşkın nazından doğmuştur* başlıklarını tercih etmiştir.¹⁵ Baharî Beytur, bu örneklere benzer şekilde her manzumeye kaynak metinde yer almadığı halde konuyla ilgili başlıklar eklemiştir.

Tercümenin ikinci cildi *Gazeller* alt başlığı ile başlamaktadır. Çevirinin sahibi 372 gazeli kendi tercihlerine göre adlandırmıştır. Bunların dördü *Na't-ı Peygamberî* ve biri *Müstezat* (II, 218) başlığını taşımaktadır. "*Na't-ı Peygamberî*" diye sunduğu dört gazelin başlıkları şu şekildedir: (*Na't-ı Peygamberî*) *Sen bütün vasıflarıyla Allah'ın nurusun* (II, 43),¹⁶ (*Na't-ı Peygamberî*) *Seni anlamakta fikirler acze düştüler* (II,51),¹⁷ (*Na't-ı Peygamberî*) *Subhanî nur, seni güneş gibi kaplamıştı* (II, 83),¹⁸ (*Na't-ı Peygamberî*) *Yokluktan gelen her şey can bağını bezer* (II, 246).¹⁹

Üçüncü ciltteyse 330 gazelin dördü Hz. Peygamber'e na't'tır: *Na't-ı Peygamberî* (III, 137)²⁰, *Na't-ı Peygamberî* (III, 180-181)²¹, *Peygamberi övmek* (III, 199),²² *Na't-ı Peygamberî* (III, 240).²³ Ayrıca 1 *münâcât* (III, 242), 3 *nazım* (III, 316-317); 1 *kita* (III, 316); 11 (III, 318-320) bu ciltte yer almaktadır. Mütercim kaynak metinde olmadığı halde çevirisinde Peygambere na't başlıklarını eklemiştir.

Şemsu'l-hakâyik'taki şiirler Bedî'uzzamân Furûzânfer'in hazırladığı *Kulliyât-ı Şems yâ Divân-ı Kebîr* neşri ile karşılaştırıldığında 33 gazelin bu tenkitli metinde bulunmadığı tespit edilmiştir. Aşağıda belirtildiği şekilde bu 33 gazelin 5'inin farklı şairlere ait olduğu ve birinin de şairi bilinmemektedir. Bunlar arasındaki bir şiir de Mevlânâ'nın *Mektûbât*'ındaki 103. mektupta geçmektedir. Merhum Abdülbâki Gölpınarlı *Mektûbât* tercümesinde bu iki beyitlik manzumenin şairinin bilinmediğini kaydetmektedir.²⁴

Anılan tenkitli metinde bulunmayan şiirler, Mithat Baharî Beytur'un çevirisindeki sayfaları, beyit sayıları ve başlıklarıyla birlikte şunlardır:

Divan-ı Kebir'den Seçme Şiirler Cilt 1:

1- I. cilt, sayfa 1-6, 45 beyit, başlık: *Na 't-ı Ali*

2- I, 42, 7 beyit, başlık: *Ey gönül! Gafil olma.*

3- I, 92-94, 22 beyit, başlık: *Ben bu âleme gelmeden önce vardım.*

Divan-ı Kebir'den Seçme Şiirler Cilt 2:

4- II, 5-6, 11 beyit, Şems-i Mağribî'ye aittir.²⁵ Başlık: *Hakikatlerin şakayık çiçekleri açıldı.*

5- II, 9, 7 beyit, başlık: *Ben zühdü ibadeti götürüp sevgilime verdim.*

6- II, 11-12, 8 beyit, başlık: *Fâni yaratıkların sevgisini gönülden at.*

7- II, 31, 7 beyit, başlık: *Bize bakınca, bu beşerî toprağı bir nur yap.*

8- II, 96, 7 beyit, Sa'dî-i Şîrâzî'ye aittir.²⁶ Başlık: *Bütün inkârı yok eden Allah'ın varlığıdır.*

9- II, 156-157, 13 beyit, başlık: *Cihan var oldukça, Ali var olur, cihan var olurken de Ali vardı.*

10- II, 189, 6 beyit, başlık: *Senin dosta meylin doğru ise benden de sözün doğrusunu dinle.*

11- II, 192, 7 beyit, başlık: *Siz harfsiniz, harflersiniz, Allah'ın kelamu ve kitabısınız.*

12- II, 198, 6 beyit, başlık: *Senin semtinin başı Arafat'tır, sarayın Kâbe'dir.*

13- II, 218-219, 10 beyit (ilave mısralar hariç), başlık: *(Müstezat) bu tenasüh değil, bir hakikattir.*

14- II, 297-298), 9 beyit, başlık: *Namaz kılan, melek sıfatlı olmak gerekir.*

Divan-ı Kebir'den Seçme Şiirler Cilt 3:

15- III, 37-38, 8 beyit, başlık: *Gaipten ne duydumsa, kendi iki gözümle gördüm.*

16- III, 38-39, 8 beyit başlık: *Ben, Hazretin akdoğanıyım.*

17- III, 39-40, 13 beyit, başlık yok: *Ben melekût bağının kuşuyum, toprak âleminden değilim.*

18- III, 44, 7 beyit, başlık: *İkiliği içimden atınca, iki âlemi bir gördüm.*

19- III, 50, 10 beyit, başlık: *Bizde ne cehennem kaygısı ne de cennet hırsı vardır.*

- 20- III, 58, 5 beyit, başlık: *Sen güneşsin; gözüm, cemalinle aydınlanmıştır.*
- 21- III, 61, 3 beyit, başlık: *Birliğin bekâ denizine batmışız.*
- 22- III, 67, 7 beyit, başlık: *Şarabın, kebabın, rebabın sarhoşu değiliz.*
- 23- III, 110-111, 10 beyit, başlık: *Mum, benim gibi, şamdanda yanıp bitiyordu.*
- 24- III, 135-136, 10 beyit, başlık: *Ah çelebi! Senin elinden.*
- 25- III, 142-143, 8 beyit, Sultan Veled'e aittir²⁷ Başlık: *Saçların gibi uzanarak ayaklarını öpmek için kıvraniyorum.*
- 26- III, 145, 9 beyit, başlık: *Şems-i Tebriz hazreti Muhammed'di hem Ali'ydi.*
- 27- III, 146, 11 beyit, başlık: *Ya göz gibi gör ya dil gibi söyle.*
- 28- III, 162-163, 11 beyit, Nizârî-i Kuhistânî'ye aittir.²⁸ Başlık: *Bilmiyorum, ben nasıl bir kuşum.*
- 29- III, 287-288, 14 beyit, başlık: *Yapabildiğin kadar, Allah'a kulluk et.*
- 30- III, 316, 9 beyit, başlık: *Nazım: Can saçan yüce devletli âşik.*
- 31- III, 316, 2 beyit, Mevlânâ'nın *Mektûbât*'ında bulunmaktadır.²⁹ Başlık: *Kıta: Sözüm beyana sığmıyor.*
- 32- III, 317, 4 beyit, başlık: *Nazım: Sır seni cemal temaşasına götürür.*
- 33- III, 320, 2 beyit (rubai), başlık: 807.

Burada sıralanan ve Furûzânfer'in hazırladığı *Kulliyât-ı Şems yâ Dîvân-ı Kebîr* neşrinde bulunmayan 33 gazelden bir kısmı³⁰ son asırda yayımlanan bir *Dîvân-ı Kebîr* baskısında yer almaktadır. Söz konusu gazeller büyük ihtimalle *Şemsu'l-hakâyık*'tan veya farklı yazma ve neşirlerden bu yayına intikal ettirilmiştir.³¹

Anılan seçkide yer alan ve şairleri belirlenemeyen 28 şiirden 5'i Farsça internet sayfalarında yazılı veya seslendirilmiş şekilde yayımlanmaktadır. Beytur'un çevirisindeki başlıklarıyla bu şiirler şunlardır: “*Siz harfsiniz, harflersiniz, Allah'ın kelamı ve kitabısınız (II, 192)*³², *Ben melekût bağının kuşuyum, toprak âleminden değilim (III, 39-40)*³³, *İkiliği içimden atınca, iki âlemi bir gördüm (III, 44)*³⁴, *Bizde ne cehennem kaygısı ne de cennet hırsı vardır (III, 50), Şarabın, kebabın, rebabın sarhoşu değiliz (III, 67)*³⁵, *Yapabildiğin kadar, Allah'a kulluk et” (III, 287-288)*³⁶. Bu şiirlerin bu denli dikkat çekmiş olmasının ve yayımlanmasının yine *Şemsu'l-hakâyık*'ın sayesinde olduğu ihtimalini hatıra getirmektedir.

DİVAN-I KEBİR'DEN SEÇME ŞİİRLER'DEKİ DİPNOTLARDAN ÖRNEKLER

Mithat Baharî Beytur çevirisinde az sayıda da olsa gerekli gördüğü yerlerde dipnotlarda bilgiler vermiş, Kur'ân-ı Kerîm'den iktibas edilen ayetlere ve hadislere yer yer işaret etmiştir. Kimi şairler ve coğrafi bölgeler hakkında bilgiler vermiştir. Çeviride Hz. Ali, Tebrizli Şems ve Mevlânâ hakkında aşkın ifadelerle övgü barındıran dipnotlar da mevcuttur. Eserin ve çeviriyi yapanın düşünce ve tercihlerine de işaret eden bazı dikkat çekici örnekler şu şekildedir.

1- Buradaki ilk örnekler “*Kaside: Na ‘t-i Ali*” başlığıyla verilen 45 beyitlik ilk şiir 33 ve 34. beyitleridir:

سرّ او دید سید کونین
از علی می شنید نطق علی
در شب قرب در مقام ولی
بعلی جز علی نبود آنجا

İki cihanın sultanı Muhammed, Hakk'a yakınlık gecesinde, Allah'a kavuşmanın harem yerinde onun sırrını gördü.

Ali'nin nutkunu, Ali'den dinledi. Ali ile birleşilen o yerde Ali'den başka bulunmaz.³⁷

Dipnottaki açıklama şu şekildedir: “*Çünkü Tanrı Kur'ân'da kendini: (Ali) diye vasfediyor*”

2- Aynı şiirin dipnotla açıklanan 39. beyti şudur:

بود با کلّ انبیا در سرّ
بود با مصطفیٰ معی جهراً

O, bütün peygamberlerin sırrında idi. Cenabı Mustafa: Benimle açıkça beraber bulundu, dedi.³⁸

Bu beyti açıklayan 2. dipnotta şu bilgi verilmektedir:

“ان الله بعث علياً مع كل نبي سرّاً و بعثه معي جهراً” *Tanrı, (Ali'yi her peygamberle gizli gönderdi, benimle ise açık gönderdi) hadisinden alınmıştır.³⁹*

Furûzânfer neşrinde yer almayan bilhassa bu ilk şiir, İran'da⁴⁰ ve Türkiye'de⁴¹ farklı arzu ve iddialarla kamuoyuna sunulmaktadır.

3- “*Kaside: Aşıkların ilkbaharı*” başlıklı şiirin ikinci beyti:

سمعا و طوعا زين ندا هر دم دو صد جانت فدا
يکبار ديگر بانگ زن تا برپریم بر هل اتی

Kulağım sesini duydu, istiyeye istiyeye uydum, her anda sana yüzlerce can feda... Bir kere daha seslen ki: (Hel etâ) ya uçayım.⁴²

15 beyitlik şiirin bu beytiyle ilgili dipnot şu şekildedir:

“Hel etâ”: Dehr sûresinin başlangıcıdır. Bu sûre, Tanrının insanlara olan vergi ve nimetlerini tasvir eden bir sûredir. Bilhassa Cenab-ı Ali'nin yüksek vasıflarına işaret ederek övmektedir”.

4- “Dördüncü Matla” başlıklı şiirin dördüncü beyti:

ای عشق خندان همچو گل ای خوش نظر چون عقل کل
خورشید را درکش بهل ای شهسوار هل اتی

*Ey gül gibi gülen! Ey akli gül gibi sevimli sevimli bakan aşk! Güneşi kucakla. Ey Hel etâ şehsuvarı! Kucakla...*⁴³

14 beyitlik şiirin bu beytiyle ilgili dipnot şu şekildedir:

“Hel etâ ayetiyle başlayan Dehr sûresi Cenab-ı Ali hakkındadır. Onun ve ona uyanların erecekler nimetlerin müjdeleriyle doludur. Onun için Mevlânâ, Hazreti Ali'ye işaret ederek “Hel etâ şehsuvarı” diyor.”

5- “Ah! Bana gene bir ateş düştü; bu deli gönül, gene sahralara düştü” beytiyle başlayan 12 beyitlik şiirin son beyti:

شمس حق دین تویی مالک ملک وجود آنکه ندیده چو تو عشق دگر کیقباد

*Ey Hakk'ın ve dinin Şems'i! Varlık mülkünün mâliki sensin. Aşk, sana benzer bir başka Keykubat görmemiştir.*⁴⁴

Son beyte eklenen dipnot şiirin geneliyle de ilgili olmalıdır:

“Mevlânâ'nın coşkun, ilâh ruhundan gelen bu nefesler, bu terennümler Allah'ın rahmet göğünden şiir şahikasına inen nurlardır; Allah'ın güzellik gülşeninden gönüllere serpilmiş, çiçekler şeklinde, birer müjde ayetidir.

Mevlânâ, şiirde tek, nüktede tektir. Allah'ın varlığında yok olmada tek, Allah'ın varlığında var olan bir tektir. Çünkü Hazreti Muhammed'in sırrını ve varlığını tam bir gösterendir. Hazreti Muhammed'de büsbütün fani olmuş ve bu fânilikte onun ruhunun varlığını, onun nurunun parlaklığını giyinmiştir. Yani Mevlânâ yoktur, onda görünen Hazreti Muhammed'dir.”

6- Beytur, “Biz her solukta ateşe nur hil'ati giydirelim. Dağları, tecelli nurundan bütün Turdağ'ı yapalım.”⁴⁵ beytine şu dipnotla açıklama yapmaktadır:

“Tercî'deki bu dördüncü bendin son beytinden bir evvelkisi olan

نار را هر نفسی خلعت نوری بخشیم کوهها را ز تجلی همه چون طور کنیم

beyti, tercümeme esas tuttuğum (Dîvân-ı Şemsu'l-hakâyık)'ın metninde yoktur. Ancak beytin birinci mısraı, beşinci bendin dokuzuncu beyti yerine yazılmış ve ikinci mısra yazılmayarak açık bırakılmıştır.”

Bu yanlıştın düzeltilmesini düşünerek Konya Müzesi Müdürü Mehmet Önder'e mektup yazdığını ve onun da kendisine dördüncü bendin fotokopisini Konya Mevlâna Müzesi Kitaplığı'ndaki bir *Dîvân-ı Kebîr* nüshasından gönderdiğini aktarmaktadır. İncelememiz neticesinde bu nüsha, şu yazma olmalıdır: Konya Mevlânâ Müzesi Müzelik Yazma Eserler, Numara 70, İstinsah tarihi: 805/1402, 511 yk., 25 satır, 320x230 mm.

7- Baharî merhum, “*Kendi gül bahçesinden, sevgilim başıma güller saçtı.*” başlıklı şiirin dipnotunda “*Dîvân-ı Şemsu'l-hakâyık*”taki 191 sayılı bu gazelin metnini eksik gördüm, bir suretini Konya'nın değerli müze müdürü dostum Mehmet Önder'e göndererek Mevlâna müzesi kitaplığındaki nüsha ile karşılaştırılmasını rica ettim. Müze ihtisas kitaplığı içinde 2105 sayıda kayıtlı çok eski bir Selçuk neshi ile yazılmış olan *Dîvân-ı Kebîr*'den aynen kopya edip gönderdiği on altı beyitli gazel metnini tercümemde esas tuttum. Bilhassa kendine teşekkür ederim.”⁴⁶

8- “*Hakkın solmaz, daimî baharı gelince...*” başlıklı gazelin makta beytinden önceki beytin dipnotu şöyledir:

“Mevlânâ'nın bu gazeli muammâsıdır. Bu beytinde: (Bu bakışla o bakışı birleştirdiler, diyor. Bu bakış dediği kendi bakışıdır. O bakış dediği de Hazreti Muhammed'in bakışıdır.”⁴⁷

Söz konusu beyit ve Beytur'un çevirisi şu şekildedir

من دهان بستم تو باقی را بدان کاین نظر با آن نظر آمیختند

Ben ağzımı kapadım, artık gerisini sen anla, zira bu bakışı o bakışla birleştirdiler.

9- “*Senin semtinin başı Araf'tır, sarayın Kâbe'dir.*” Başlıklı şiirin son iki beyti,

اشک سرخ و رخ زرد و لب خشک و غم دل باید اندر طلبش تا تو بیایى مقصود
سالها بر در او همچو ایازى می باش تا میسر شودت خدمت سلطان محمود

Onu istemekte maksadına ermen için, al gözyaşları, sarı yüz, kuru dudak, gönül derdi gerektir.

Birçok yıllar gönül kapısında, Ayaz gibi ol ki, Sultan Mahmud'un sohbetine eresin.

Dipnotta şöyle izah ediliyor: “Mevlânâ'nın bu sözü, kendindeki hakikat-i Muhammediye'nin kendine hitabıdır. Hakkın; İsâ, Hızır, Yûsuf, Dâvud peygamberlerde olan mucizevî vasıfları Mevlânâ'nın müstesna zatında toplanmış olduğuna bir işarettir.”⁴⁸

10- “*Gönüle gel ki, o Hakk'ın konağıdır.*” başlıklı şiirde yer alan şu beyte,

سقاھم ربھم برخوان و می نوش کہ هر دم عیش دیگر می توان کرد

(*Tertemiz şarabı, Rabları onlara sundu*) ayetini oku da o şarabı içmeye bak.

Yazılan dipnot: “*Dehr sûresinin 21’inci ayetinden iktibastır. Bu sure Cenabı Ali’nin vâsfındandır*”.⁴⁹

11- M. B. Beytur, “*Ben şarap kadehiyim, gönülleri nasıl gamlandırırım?..*” başlığını uygun gördüğü şiirin matla beyti:

کارى ندارد این جهان تا چند گل کارى کنم حاجت ندارد یار من تا که منش یارى کنم

*Bu cihanın bir kârı yoktur, ben daha ne kadar balçığa ekin ekmek için uğraşacağım? Sevgilimin ihtiyacı yok ki, ne diye ona yardım edeceğim*⁵⁰

“Matbu Dîvân-Şemsu’l-hakâyık’taki 506 sayılı gazeli eksik gördüğümünden gerçi müracaatım üzerine Konya’da Hazreti Mevlânâ Müzesi Kitaplığı’ndaki en eski yazma *Dîvân-ı Kebîr*’den müze müdürü değerli dostum Mehmet Önder’in kopya ederek gönderdiği tam gazeli tercümemde esas tuttum.”⁵¹

12-“*Bu âlem kadeh, o âlem ambardır.*” Başlıklı şiirin sonunda burada yer alan Türk adı ve ilgili ifadeler üzerine Beytur’un şu açıklaması dikkat çekmektedir.

“Bu güzel şiir, mâna ve mazmunu itibariyle Mevlânâ’nın Türklüğünün parlak bir sembolüdür. Şiirin ruhundaki güzellik, Türk kültürüyle Türk karakteriyle de süslenmiştir. Düşünüş Türkçe, yazış Farsçadır. Tasvirdeki belâgatın revnakını, teşbihteki milliyet hissini şevki, bir kat daha artırıyor. Bu şiirde Türkçe kışlak kelimesinin kullanılması da ayrıca bir belâgat ifadesidir.”⁵²

Sonuç

Divan-ı Kebîr’den Seçme Şiirler adıyla ilk defa 1959-1965 yıllarında Millî Eğitim Bakanlığınca üç cilt halinde yayımlanan eser, Türkiye’de tartışmalara ve yanlış anlaşılmalara sebep olmuştur. Bu seçki bu nedenle çeşitli çevrelerce eleştirilmiştir. Merhum Şefik Can bu üç ciltlik çeviriyi tenkit edenlerden biridir ve kendine ait *Dîvân-ı Kebîr Seçmeler* kitabında bu durumu şöyle dile getirmektedir:

“Bu tercüme Kültür Bakanlığı tarafından yayımlanmıştır. Ne yazık ki bu üç ciltlik tercümeye, Mevlânâ’ya ait olmayan birçok şiirler vardır. Bu şiirler bir takım Şii ve İsmâiliye mezhebinde olan şairlerin şiirleridir.”⁵³ Ne yazık ki bu şiirlerin bir ayıklama yapılmadan dilimize çevrilmesi yurdumuzda, Mevlânâ’nın yanlış tanınmasına sebep olmaktadır.”⁵⁴

Aynı konuyla ilgili şu ifadeler de yine ona aittir:

“Hz. Mevlânâ’nın şiirleri arasına, Mevlânâ’ya ait olmayan bazı şiirler karışmıştır. Bu şiirler, müfrit Şiiler’den İsmailiye mezhebi’nde bulunan

şairlerin Ali'yi tanırlaştırıran şiirleridir. Bu şiirlerin gerek üslup gerekse anlam bakımından Mevlânâ ile hiçbir ilgisi yoktur. Mesela daha önce de sözü geçmiş olan İranlı edip Hidâyet Han'ın *Dîvân-ı Şemsu'l-hakâyık* adı ile hazırlayıp 1280/1863 senesinde Tahran'da bastırıldığı eserde Mevlânâ'ya ait olmayan birçok şiir vardır.”⁵⁵

Mevlânâ'nın şiirleri arasına sokulan manzumeler konusunda *Dîvân-ı Kebîr* üzerinde en önemli çalışmaları ve yayınları yapan Bedî'uzzamân Furûzânfer ve Abdülbâkî Gölpinarlı'nın önemli tespit ve görüşleri vardır.⁵⁶ Bu tespitlerde iki husus öne çıkarılmaktadır. Birincisi *Dîvân-ı Kebîr*'e eklenen başka şairlerin şiirleri, ikincisi ise Mevlânâ'yı Şîa gösterme çabalarıdır. Bu iki konuya adı geçen iki bilim adamı olmak üzere araştırmacılar gerekli izahları yapmıştır. Bu tür şiirlerin *Dîvân-ı Kebîr*'e muhtemelen Safevîler döneminde (1501-1736) sokulmuş olmalıdır.⁵⁷

Hidâyet'in *Şemsu'l-hakâyık* adını verdiği seçkisi, Mevlânâ'dan çok sonra ona isnat edildiği anlaşılan bu gazellerden sadece birkaçını barındırmaktadır. Baharî Beytur çevirisinde bu şiirlere “Na't-i Ali (I, 1-6)”, “*Cihan var oldukça, Ali var olur, cihan var, olurken de Ali vardı* (II, 156-157) ve “*Şems-i Tebriz hazreti Muhammed'di hem Ali'ydi* (III, 145)” başlıklarını uygun görmüştür. Söz konusu seçkide, dolayısıyla Türkçe çevirisinde yer alıp Bedî'uzzamân Furûzânfer neşrinde bulunmayan şu şiirler ise, muhteva olarak bazı ince ve izahı güç mefhum ve anlamlar içermektedir: “*Ben bu âleme gelmeden önce vardım* (I, 92-94), “*Siz harfsiniz, harflersiniz, Allah'ın kelamı ve kitabısınız* (II, 192)”, “*Senin semtinin başı Arafat'tır, sarayın Kâbe'dir* (II, 198)”, “*Müstezat bu tenasüh değil, bir hakikattir* (II, 218-219)”, “*Ben melekût bağının kuşuyum, toprak âleminden değilim* (III, 39-40)” ve “*Ya göz gibi gör, ya dil gibi söyle* (III, 146)” Baharî Beytur, bu gazellerin bir kısmının dipnotlarında olduğu gibi yer yer bazı beyit veya şiirlere coşkun ve aşkın bir eda ile açıklamalar yapmıştır.

İncelememiz neticesinde *Divan-ı Kebir'den Seçme Şiirler* adlı kitap içerisinde yer alan, ancak *Dîvân-ı Kebîr*'in eski yazmalarında ve tenkitli neşrinde bulunmayan 33 adet şiirden bir kısmı, bazılarınca Mevlânâ'nın Şîa mezhebinden olduğunu ispat için kullanılmıştır.

Kaynakça

- Atik, H. (2017). “Bahâriye Mevlevihanesi Post-Nişinlerinden Ahmet Mithat Bahârî Beytur'un Mevlevîhâne Hatıraları” *İstem Yayın Dergisi*. (Sonbahar, 29, s. 1-24).
- Furûzânfer, B. (1986). *Mevlâna Celâleddîn*, (F. N. Uzluk, Çev.) İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Dikkaya, H. (2016). *Ahmet Mithat Bahârî Beytur'un Hayatı, Eserleri ve Mîhrâb-ı Aşk Adlı Eseri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

- Ekinci, M. (2007). Mevlana'nın İtikadî Mezhepler Arasında Tartışmalı Olan Bazı Konular Hakkındaki Görüşleri. *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (C. 12, s. 77-92).
- Gölpınarlı, A. (1985). *Mevlânâ Celâleddîn*. İstanbul: İnkılap Kitâbevi.
- Hidâyet Rızâkuli b. Muhammed Hâdî, (1393/1973). *Mesnevî-i Hidâyetnâme*, tashih ve mukaddime: Pigâh Muslih-Lîdâ Şücâî. Tahran, mukaddime Şerhi zindegî-i Rızâkuli Han Hidâyet. s. 13-43.
- Hidâyet, Rızâkuli Han (1382/1962). *Mecmau'l-fusahâ*, I-II, (nşr. Muzâhir-i Musaffâ) Tahran: İntişârât-i Emîr-i Kebîr.
- Işık, E. (2020). "Midhat Bahârî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (XXX, s. 6-7). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Karaismailoğlu, A; L. Menteşe, G. (2022). Dîvân-ı Kebîr Seçkisi Şemsu'l-hakâyik. *Doğu Araştırmaları*. (Sonbahar, II, s. 75-90).
- Küçük, S. (2011). *Mevlânâ ile Bir Ömür Şefik Can*. İstanbul: Sufî Kitap Yay.
- Mevlânâ Celâleddîn Muhammed (1378/1958). *Kulliyât-ı Şems yâ Dîvân-ı Kebîr*. (nşr. Bedî'uzzamân Furûzânfer) Tahran: Emîr Kebîr.
- Mevlânâ Celâleddîn (1999). *Mektûbât*, (A. Gölpınarlı, Çev.) İstanbul: İnkılâp Yay.
- Mevlânâ (2000). *Dîvân-ı Kebîr Seçmeler*, I-IV, (Ş. Can. Çev.) Ankara: Ötüken Yayınları.
- Mevlânâ (1989-1990). *Divan-ı Kebir'den Seçme Şiirler*, I-III. (M. B. Beytur, Çev.) İstanbul: MEB. Yay.
- Mevlânâ Celâleddin Rûmî (2011). *Divan-ı Kebîr*. Midhat Bahârî Beytur Seçkisi. İstanbul: Kırkambar Yayınları.
- Nizârî, K. (1371/1951). *Dîvân-ı Hekîm Nizârî-i Kuhistânî*, (nşr. Muzâhir Musaffâ) Tahran: İntişârât-i İlmî, II, 363 (gz.no: 101).
- Paul E. Losensky, *Hedâyat, Rezâqolî Khan*, the Encyclopedia Iranica, Vol. XII, Fasc. 2, pp. 119-121.
- Safâ, Z. (1979). *Târih-i Edebiyyât der İrân*, Cilt III/1, Tahran: İntişârât-i Firdevs.
- Storey (1972). Charles Ambrose., *Persian Literature: A Bio-bibliographical Survey I*, London.
- Sübhânî, T. (1371/1951). *Mektûbât-ı Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî*. Tahrân: Merkez-i Neşr-i Dânişgâhî.

Şems-i Mağribî (1348/1929). *Dîvân*, Tahran.

Şimşekler, N. (2009). *Pîr Aşkına*. İstanbul: Timaş Yayınları.

Şimşekler, N. (2003). *Midhat Bahari ve Feridun Nafiz Uzluk'a gönderdiği mektuplar*, X. Millî Mevlânâ Kongresi Tebliğler II 2-3 Mayıs 2002 (Doğumunun Yüzüncü yıldönümü anısına Prof. Dr. Feridun Nafiz Uzluk armağanı), Konya.

Şîrâzî, S. (1383/1963). *Kulliyât-ı Sa'dî*, (nşr. Muzâhir-i Musaffâ) Tahran: İntişârât-i Rûvzene.

Tokmak, A. Naci (2008) "Rıza Kulu Hân", *Türkiye Diyanet İslam Ansiklopedisi*. (XXXV, s. 64-65). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Veled, S. (1941). *Dîvân-ı Sultan Veled*. (nşr. F. Nâfiz Uzluk) Ankara: Uzluk Basımevi.

Yazıcı, T. (1994). "Divan-ı Kebir", *Türkiye Diyanet İslam Ansiklopedisi*. (IX, s. 432-433) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

<http://www.ya-shobeyr.blogfa.com/post/70> adresinden erişilmiştir. (Erişim tarihi 29.04.2023).

<https://forum.memurlar.net/konu/1118906> adresinden erişilmiştir. (Erişim tarihi 29.04.2023).

<http://www.islamquest.net/tr/archive/tr2199> adresinden erişilmiştir. (Erişim tarihi 06.06.2023).

1 1. cilt 1959 yılında 247 sayfa, 2. cilt 1961 yılında 285 sayfa, 3. cilt 1965 yılında 319 sayfa halinde basılmıştır. Ciltlerin daha sonraki yıllarda farklı adetlerde basıldığı görülmektedir. 1. cilt 1965, 1989, 1995 (Dördüncü basım 5 bin adet); 2. cilt 1965, 1989, 1990 (Dördüncü basım 20 bin adet); 3. cilt 1990, 1995 (Üçüncü basım 5 bin adet).

2 *Divan-ı Kebir'den Seçme Şiirler* kitabının farklı yıllarda farklı adetlerde basıldığı görülmektedir. 1. cilt 1965, 1989, 1995 (Dördüncü basım 5 bin adet); 2. cilt 1965, 1989, 1990 (Dördüncü basım 20 bin adet); 3. cilt 1990, 1995 (Üçüncü basım 5 bin adet).

3 Mevlânâ Celâleddin Rûmî (2010 ve 2011). *Divan-ı Kebîr*, Midhat Baharî Beytur Seçkisi. İstanbul: Kırkambar Yayınları. 2010 yılında birinci baskı bin adet, ikinci baskı 2011 yılında 2 bin adettir.

4 Yazıcı, T. (1994), "Divan-ı Kebir", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (IX, s. 433) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

- ⁵ Hidâyet'in hayat hakkında sadece birkaç önemli kaynak: Hidâyet, Rızâkuli Han, *Mecmau'l-fusahâ*, I-II, nşr. Muzâhir-i Musaffâ, Tahran, 1382/1962 (İntişârât-i Emîr-i Kebîr). Müellifin kendi kaleminden hayat hikâyesi, eserlerinin adları ve bazı şiirleri bu eserde mevcuttur: C. 2, s. 1789-2059; Hidâyet Rızâkuli b. Muhammed Hâdî, *Mesnevî-i Hidâyetnâme*, tashih ve mukaddime: Pigâh Muslih-Lidâ Şücâî, Tahran, 1393/1973, mukaddime Şerh-i zindegî-i Rızâkuli Hân Hidâyet s. 13-43; Paul E. Losensky, *Hedâyat, Reżâqoli Khan*, the Encyclopedia Iranica, C. XII, Fasc. 2, pp. 119-121.
- ⁶ Hidâyet'in hayatı ve *Şemsu'l-hakâyik* ile diğer eserleri hakkında ilave bilgi ve kaynaklar için bkz. Karaismailoğlu, A; L. Menteşe, G. (2022). *Divân-ı Kebîr Seçkisi Şemsu'l-hakâyik. Doğu Araştırmaları*. (Sonbahar, II, s. 75-90).
- ⁷ Şimsekler, N. (2009). *Pîr Aşkına*. İstanbul: Timaş Yayınları, s. 15-19 (Mithat Baharî merhumun kendi kaleminden).
- ⁸ Şimsekler, N., 2009, s. 10.
- ⁹ Işık, E. (2020). "Midhat Bahârî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (XXX, s. 6) İstanbul: *Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları*.
- ¹⁰ Atik, H. (2017). "*Bahâriye Mevlevihanesi Post-Nişînlerinden Ahmet Mithat Bahârî Beytur'un Mevlevihâne hatıraları*", *İstem Yayın Dergisi*, s. 4.
- ¹¹ Atik, H., 2017, s. 5.
- ¹² Şimsekler, N. (2009). s. 20-24.; Dikkaya, H (2016), *Ahmet Mithat Bahârî Beytur'un Hayatı, Eserleri ve Mihrâb-ı Aşk Adlı Eseri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, s. 38.
- ¹³ Şimsekler, N., 2009, s. 20-25.
- ¹⁴ Beytur, M. Mithat, 1989, s. II.
- ¹⁵ Çeviriden aktarılan kelime ve ifadelerin yazılımları aynen korunmuştur. Beyit çevirileri de Mithat Baharî Beytur'un kalemindedir.
- ¹⁶ Mevlânâ Celâleddin Muhammed, (1378/1958). *Kulliyât-ı Şems yâ Divân-i Kebîr* (nşr. Bedî'uzzamân Furûzânfer) Tahran: Emîr Kebîr, I, s. 174; gz.no: 1 280. یا منیر الخد یا مجیر البدر فی کبد السما یا روح البقا
- ¹⁷ B. Furûzânfer, I, s. 41 (gz.no: 55)
شب قدر است جسم تو کز او یابند دولت‌ها مه بدرست روح تو کز او بشکافت ظلمت‌ها
- ¹⁸ B. Furûzânfer, I, s. 283. (gz.no: 486)
به حلقه حلقه آن طره پریشانست به حق چشم خمار لطیف تابانست
- ¹⁹ B. Furûzânfer, III, s. 103-104. (gz.no: 1225)
همه مهرست و دلداری همه عیش است و آسایش ریاضت نیست پیش ما همه لطفست و بخشایش
- ²⁰ B. Furûzânfer, V, s. 14-15. (gz.no: 2135)
بیمانه خون شفق پنگان خون بیمای تو ای شعشعه نور فلق در قبه مینای تو
- ²¹ B. Furûzânfer, VI, s. 213-214. (gz.no: 2973)
مقصود حسن نوست و دگرها بهانه‌ای ای از جمال حسن تو عالم نشانه‌ای
- ²² B. Furûzânfer, VI, s. 165-166. (gz.no: 2892)
چشمه زندگانی گلشن لامکانی ای شه جاودانی وی مه آسمانی
- ²³ B. Furûzânfer, V, s. 276-277. (gz.no: 2571)
پنهان شده و افکنده در شهر پریشانی ای شاه مسلمانان وی جان مسلمانی
- ²⁴ Mevlânâ Celâleddin (1999). *Mektûbât*, (A. Gölpinarlı, Çev.) İstanbul, s. 98, 294.
- ²⁵ Şems-i Mağribî (1348/1929). *Divân*, Tahran, s. 6.

- ²⁶ Şîrâzî, S. (1383/1963). *Kulliyât-ı Sa'dî*, (nşr. Muzâhir-i Musaffâ) Tahran: İntişârât-ı Rûvzene, s. 388.
- ²⁷ Veled, S. (1941). *Dîvân*, (nşr. F. Nafiz Uzluk) İstanbul, s. 372.
- ²⁸ Nizârî, K. (1371/1951). *Dîvân-ı Hekîm Nizârî-i Kuhistânî*, (nşr. Muzâhir Musaffâ) Tahran: İntişârât-ı İlmî, II, 363 (gz.no: 101).
- ²⁹ Sübhânî, T. (1371/1951). *Mektûbât-ı Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî*. Tahrân: Merkez-i Neşr-i Dânişgâhî, s.189.
- ³⁰ Buradaki sıralamaya göre şu gazeller: I. cilt 1, 2; II. cilt 5, 6, 7, 9, 10, 14; III. Cilt 15, 20, 23, 24, 26, 27.
- ³¹ Mevlânâ Celâleddîn, *Kulliyât-ı Şems yâ Dîvân-ı Kebîr*, 1336hş, be inzimâm-i B. Furûzânfer ve Ali Deştî, Tahran: Emîr Kebîr, Söz konusu gazellerin bu makaledeki sıra numarası ve bu dipnottaki neşirde verilen gazel numaraları: Gazel No. 368, Gazel No. 419, Gazel No. 288, Gazel No. 206, Gazel No. 128, Gazel No. 882, Gazel No. 1021, Gazel No. 287, Gazel No. 135, Gazel No. 142, Gazel No. 625, Gazel No. 806, Gazel No. 850, Gazel No. 739.
- ³² İlk mısra: آنان که طلبکار خدائید خودانید
- ³³ İlk mısra: روزها فکر من اینست و همه شب سختم
- ³⁴ İlk mısra: چه تدبیر ای مسلمانان که من خود را نمی دانم
- ³⁵ İlk mısra: ما عاشق و دلداده و شوریده و مستم
- ³⁶ İlk mısra: دلا چه بسته‌ای این خاکدان بر گنرانی
- ³⁷ Hidâyet, Rizâkuli, *Şemsu'l-hakâyık*, s. 7; Mevlânâ, *Divan-ı Kebir'den Seçme Şiirler*, I, 5. Bu bölümdeki Farsça beyitler ve çevirileri, bu kitaplardan aynen aktarılmıştır. Mevlânâ, *Divan-ı Kebir'den Seçme Şiirler*, I-III. (M. B. Beytur, Çev.) İstanbul: MEB. Yay., 1989, s. 5.
- ³⁸ Hidâyet, Rizâkuli, *Şemsu'l-hakâyık*, s. 7.: Beytur, M. Mithat, 1989, I, 5.
- ³⁹ M. B. Beytur, hadis olarak belirttiği bu sözle ilgili kaynak zikretmemektedir. Şia kaynaklı olduğu anlaşılmaktadır: <http://www.islamquest.net/tr/archive/tr2199> adresinden erişilmiştir. (Erişim tarihi 06.06.2023).
- ⁴⁰ <http://www.ya-shobeyr.blogfa.com/post/70> adresinden erişilmiştir. (Erişim tarihi 29.04.2023).
- ⁴¹ <https://forum.memurlar.net/konu/1118906/> adresinden erişilmiştir. (Erişim tarihi 29.04.2023).; İkinci, Mustafa, Mevlana'nın itikadî mezhepler arasında tartışmalı olan bazı konular hakkındaki görüşleri, *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2007, C. 12, s. 77-92.
- ⁴² Hidâyet, Rizâkuli, s. 14; Beytur, M. Mithat, I, 23.
- ⁴³ Hidâyet, Rizâkuli, s. 17; Beytur, M. Mithat, I, 31.
- ⁴⁴ Hidâyet, Rizâkuli, s. 77; Beytur, M. Mithat, I, 182.
- ⁴⁵ Beytur, M. Mithat I, 210; krş. B. Furûzânfer, VIII, 134.
- ⁴⁶ Beytur, M. Mithat, II, 83-85; krş. Hidâyet, Rizâkuli, s.144-145; B. Furûzânfer, I, 198-199 (gz.no: 330).
- ⁴⁷ Hidâyet, Rizâkuli, s. 148-149; Beytur, M. Mithat, II, 143.
- ⁴⁸ Hidâyet, Rizâkuli, s. 191; Beytur, M. Mithat, II,198; bu gazel B. Furûzânfer neşrinde yer almamaktadır.
- ⁴⁹ Hidâyet, Rizâkuli, s. 196-197; Beytur, M. Mithat, II, 212.
- ⁵⁰ Hidâyet, Rizâkuli, s. 257; Beytur, M. Mithat, III, 41. Hidâyet'in neşrinde bu beyitle birlikte gazelin 11 beyti yok; B. Furûzânfer, age., III, 171 (gz.no: 1376).
- ⁵¹ Hidâyet, Rizâkuli, s. 257; Beytur, M. Mithat, III, 43; Hidâyet'in neşrinde bu beyitle birlikte gazelin 11 beyti yok; B. Furûzânfer, age., III, 171 (gz.no: 1376).

- ⁵² Beytur, M. Mithat, III, 196-197; krş. Hidâyet, Rizâkuli, s. 315-316; B. Furûzânfer, V, 125 (gz.no: 2320). Gazelin matla beyti: خرم دل بستان بین کامد دی دیوانه خوبان چمن رفتند از باغ سوی خانه
- ⁵³ Şefik Can'ın bilgi vermediği bu gazeller için bkz. makaledeki *Divan-ı Kebir'den Seçme Şiirler* başlıklı bölüm
- ⁵⁴ Can, Ş. (2000). *Dîvân-ı Kebîr Seçmeler I*. Ankara: Ötüken Yayınları, s. 9.
- ⁵⁵ Küçük, S. (2011), *Mevlânâ ile Bir Ömür Şefik Can*, İstanbul: Sufi Kitap, S. 117.
- ⁵⁶ Bedî'uzzamân Furûzânfer, *Mevlâna Celâleddîn*, (F. N. Uzluk, Çev.) İstanbul, 1986, s. 201-209; i Gölpinarlı, A. (1985). *Mevlânâ Celâleddîn*, İstanbul: İnkılâp Kitâbevi, s. 269-270.
- ⁵⁷ Safâ, Z. (1979), *Târih-i Edebiyyât der İrân*, Tahran, Cilt III/1, s. 369; Buradaki ifade: “Safevîler zamanında Mevlânâ'nın Şii olduğunu gösteren bazı gazel ve şiirler ona nispet edilmiştir. Ancak o, Sünnî ve Hanefî fakihiydi. Bazı örneklerini Kadı Nurullah'ın *Mecâlisu'n-nefâis*'te naklettiği bu şiirlerin Şia uydurmaları olduğu ve özellikle Safevîler zamanında oluşturuldukları açıktır.

تَجَلِّيَاتُ التَّنَاصِّ فِي شِعْرِ سَزَائِي قَرَأُقُوجِ*

Hany İsmail Ramadan**

ملخص

يمتلك الشاعر سزائي قراقوج أدوات شعرية متميزة، وقدرات فنية عالية فقد جمع في شعره بين جمال الأسلوب وجلال المعنى، وقلماً يجمع شعراء التجربة الدينية بينهما، وهذا ما أهله ليكون أحد رواد الشعر الإسلامي المعاصر في تركيا، بل والعالم الإسلامي.

ومن الأدوات الفنية التي برع سزائي قراقوج في توظيفها التناص بأنماطه المتنوعة سواء أكانت الدينية أم الأدبية، فقد حملت قصائده رموزاً ذات بعد إسلامي، وموروثاً تاريخياً ذا بعد وطني، وهو ما أكسبها روح الأصالة، والمعاصرة في آن واحد.

وعليه فإن هذه الدراسة تسعى إلى تسليط الضوء على التناص في شعر سزائي قراقوج محاولةً الكشف عن تنوعاته وأنماطه من جانب، ووظائفه ومحمولاته من جانب آخر، متوسِّلةً في ذلك بمنهج النقد التحليلي، وقد اقتضت طبيعة البحث أن يُقسَّم إلى المباحث التالية:

مقدمة: جدلية الأدب التركي والإسلام

سزائي: الجذور والروافد

التناص: الماهية والغاية

تجليات التناص: الأنماط والوظائف

الخاتمة: النتائج والتوصيات

الكلمات المفتاحية: الشعر الإسلامي، الشعراء الأتراك، التناص، قراقوج.

Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Metinlerarasılığının Tezahürleri

Öz

Sezai Karakoç, seçkin şiirsel unsurlara ve yüksek sanatsal yeteneklere sahip bir şairdir. O şiirlerinde üslubun güzelliğini ve anlamın ihtişamını

* Araştırma makalesi/Research article. Doi: 10.32330/nusha.1236306. Bu çalışma Uluslararası Sezai Karakoç Sempozyumu, Dicle Üniversitesi, 26-28 Mayıs 2022'de sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

** Doç. Dr., Giresun Üniversitesi, İslami İlimler Fakültesi, Temel İslam Bilimleri, Arap Dili ve Belâgatı, e-posta: hany.ramadan@giresun.edu.tr, Orcid İd: <https://orcid.org/0000-0001-5935-811X>

Makale Gönderim Tarihi: 19.01.2023

Makale Kabul Tarihi : 18.05.2023

birleştirmiştir; dinî alanda yaşanan deneyimler üzerine yazan şairler nadiren bu ikisini birleştirir. Bu niteliği, onu Türkiye'de ve hatta İşlam dünyasında çağdaş İşlam şiirinin öncülerinden biri olmasını sağlamıştır. Karakoç'un ustalıkla kullandığı sanatsal unsurlarda, dinî ve edebî çeşitli üsluplarda metinlerarasılık da vardır. şiirleri, İşlamî boyutlu semboller ve milli derinliği olan tarihi bir miras içermektedir. Özgünlük ve çağdaşlık ruhu kazandırdı. Aynı zamanda onun dizelerine asalet kazandıran ve çağdaşlığı yakalamasını sağlayan şeyde budur. Bu şalışma, Karakoç'un şiirindeki metinlerarasılığa, metinlerarasılığının varyasyonlarına ve örüntülerine ışık tutmayı hedeflerken, diğer yandan da işlevlerini ve muhteviyatını analitik bir yaklaşımla ortaya koymaya şalışmaktadır. Araştırmanın doğası, aşağıdaki konulara bölünmesini gerekli kılmıştır:

Giriş: Türk Edebiyatı ve İşlam Diyalaktiği

Sezai: Ekler ve Kökler

Metinlerarasılık: Mahiyet ve Gaye

Metinlerarasılık: Kalıpları ve Varyasyonları

Metinlerarası Tezahürler: Kalıplar ve İşlevler

Sonuç: Bulgular ve neriler

Anahtar Kelimeler: İşlamî şiir, Türk şairleri, Metinlerarasılık, Karakoç.

Manifestations of Intertextuality in Sezai Karakoç's Poems

Abstract

The poet Sezai Karakoc possessed outstanding poetic tools and high artistic abilities. In his poetry, he combined the beauty of style and the majesty of meaning, such features rarely combined by other religious poets. His talent qualified him to become one of the pioneers of contemporary Islamic poetry in Turkey and even the Islamic world.

One of the artistic tools that Karakoc excelled in using is intertextuality in its various styles, be it religious or literary. His poems carried Islamic symbols and historical touch with a national dimension, which gave them the spirit of originality and contemporaneity at the same time.

Accordingly, this study seeks to shed light on the intertextuality in Karakoç's poetry, in an attempt to reveal its variations and patterns on the one hand, and its functions and implications on the other, using the analytical criticism approach.

The nature of the research required that it be divided into the following topics:

Introduction: The dialectic of Turkish literature and Islam

Sizai: Roots and Tributaries

Intertextuality: Essence and Purpose

Intertextuality: Patterns and Variations

Intertextual Manifestations: Patterns and Functions

Conclusion: Findings and Recommendations.

Keywords: Islamic poetry, Turkish poets, Intertextuality, Karakoç.

Structured Abstract

Manifestation of Intertextuality in Sezai Karakoc's Poems

The poet Sezai Karakoc possessed outstanding poetic tools and high artistic abilities. In his poetry, he combined the beauty of style and the majesty of meaning, such features rarely combined by other religious poets. His talent qualified him to become one of the pioneers of contemporary Islamic poetry in Turkey and even the Islamic world.

Sezai grew up following the lead of his great predecessors in Islamic poetry in Turkey. He was passionate about their poetry and memorized a number of their poems since his early childhood. He studied the poetry of the Sufi leaders such as Jalāl al-Dīn Muḥammad Rūmī, Yunus Emre, Şeyh Gâlib, Alī Imādud-Dīn Nasīmī, and other Persian and Arab Sufis, especially Ḥāfez-e Shīrāzī, Mansur Al-Hallaj, and Ibn Arabi. In addition, he taught himself Persian and Arabic, and he even read Masnavi while he was in the second grade of middle school.

The personality of Sezai was formed by three tributaries: (his Family - Poet Necip Fazıl - College of Political Sciences), and these three tributaries influenced his work as well. His poems combined originality and contemporaneity, tradition and modernity, so he produced modern poetry merged with the spirit and fragrance of heritage, which granted him acceptance and became widely known among young people. He was even considered one of the most important Turkish poets during the republican period.

Sezai's works were characterized by abundance, as he had abundant imagination, a fertile mind, and renewable contribution, which is evident in his writings in various fields. He wrote in the intellectual, political, literature, theater, poetry, story, and translation fields. He was also well versed in heritage Turkish and Western literature as he spoke many languages such as Arabic, Persian, and French in addition to his native language Turkish. His knowledge of languages gave him the advantage of abundance in culture and thought, and gave him a wide base of vocabulary that he utilized in the intertextuality of his poetry effortlessly. Moreover, almost eleven of his books have been published,

all of which were overflowing with intertextuality, and there is hardly a poem that is devoid of one of the various types of intertextuality. This plethora of intertextuality in Sezai's works invites us to study this unique phenomenon.

One of the artistic tools that Karakoc excelled in using is intertextuality in its various styles, be it religious or literary. His poems carried Islamic symbols and historical touch with a national dimension, which gave them the spirit of originality and contemporaneity at the same time.

If we take a quick look at the titles of his collections, which represent the first impression of the text, we would notice that it reveals the intertextuality in his poems. For instance, if we look at the following titles: "Forty Hours with El-Khader", "The book of Taha", and "Layla and Majnun" we can sense that they evoke in the recipient a parallel text that carries in its pages historical and cultural connotations casting a shadow on the text before reading it. Such titles perform a pragmatic function, according to Gérard Genette who believes the title has four main functions: allurement, allusion, description, and indication.

Through his pioneering artistic experience, Sezai transformed the religious experience into refined poetry by drawing inspiration from the inherited literature and recalling religious and historical figures, best-using intertextuality and begging it to carry the message of contemporaneity and modernity rooted in heritage and originality. For a nation that beaks its connection with its past shall build a precarious future.

Sezai's efforts in using intertextuality were crowned with success, and this was proved by research conducted on some of his rich works. Sezai's experience is rich in intertextuality and its techniques, which require concerted efforts to study this pioneering and unique phenomenon in his poetry. This is what we recommend researchers and critics do.

Sezai's experience was both human and Islamic at the same time, as he expressed the plight of the contemporary Muslim with modernity and Westernization. In addition, he discussed philosophical and doctrinal issues that most young Muslims are indecisive about and offered them the needed emotional and intellectual answers.

مقدمة: جدلية الأدب التركي والإسلام

إن العلاقة بين الأدب التركي والإسلام علاقة متجدِّرة عبر التاريخ، وليست آنية أو حديثة، فمنذ أن اعتنق الأتراك الإسلام؛ اكتسب الأدب التركي الشفهي والمدون نكهة إسلامية، إذ تشير المصادر التاريخية إلى أن نشأة الأدب التركي جاءت نتيجة الاحتكاك بالحضارة الإسلامية، منذ ظهور أول شاعر

تركي أنتج عملاً إبداعياً رائداً "كُوتادُغُو بيليغ" للمفكر والشاعر يوسف خاص حاجب البلاساغوني في القرن الحادي عشر. (هالمان، ٢٠١٤، ١٤)

يكتسب هذا العمل قيمته التاريخية والأدبية من أنه يعد أول عمل أدبي كلاسيكي مدون في اللغة التركية (الأويغورية) وبفضل هذا الكتاب تَبَوَّأ مؤلفه يوسف خاص حاجب البلاساغوني منصب الحاجب الخاص بقصر الكشغر، ويتبين من عنوانه ومضمونه أنه وضع للتربية السياسية، "فكلمة قوتادغ تأتي بمعنى السعادة أو بمعنى السلطنة اللائقة بالسلطين، وكلمة قوت kut تستخدم بدلا من كلمات المهابة والحشمة والسلطنة، ويشبهها أيضا التركيب اللغوي "ايديكوت idikut" الذي يطلق على حكام باصمال والأيفور، ومن ثم فإن معنى اسم الكتاب هو: العلم الذي يهب السعادة، أو العلم اللائق بالسلطين" (المصري، د. ت، ٢٥) وقد صاغ المؤلف أفكاره في شكل منظومة شعرية بلغت ما ينيف عن ستة آلاف وخمسمائة بيت من الشعر، تضمنت قيما تربوية وحكما أخلاقية ونصائح سياسية، نابعة من الشريعة السمحة ومصطبغة بالرؤية الإسلامية.

عندما جاءت الدولة السلجوقية تميزت فنونها بالأدب الصوفي المتأثر بالأدب الفارسي، وبالرغم من أن اللغة الفارسية كانت اللغة الرسمية للدولة السلجوقية فإن من رحمها نشأ الأدب التركي أبا صوفيا إسلاميا، وعلى يد جلال الدين الرومي (ت ١٢٧٣ م) كتبت أول أبيات من الشعر باللغة التركية العثمانية (المصري، ١٨) وكان دافعه في ذلك رغبته الحثيثة في أن يدعو العامة من الناس إلى الزهد والتصوف من خلال الشعر، وأن ينزل بالشعر من عليائه إلى رحابة الشعب، بيد أنه اصطدم بعقبة كثود تمثلت في عدم فهم العامة للغة الفارسية، لغة الشعر والأدب وقتئذ، "فاضطر أن ينظم شعرا بالتركية يدعوهم إلى الزهد والتصوف" (بدر، ١٩٩٥، ٧) وقد سار على دربه ابنه بهاء الدين أحمد المشهور بسُلطان ولد (ت ١٣١٢ م) فضمن منظومته رباب نامة ما يفوق ١٦٠ بيتا باللغة التركية (Ocak, 1997, 545)

ويأتي يونس أمره (ت ١٣٢٨ م) لينظم شعرا تركيا خالصا يفيض بالروحانيات والتجليات الصوفية، المعبرة عن مشاعر الإيمان العميقة الراسخة في النفس التركية الأصيلة، المتشعبة بروح الإسلام وحب الله ورسوله، فقد كان يونس أمره من عامة الناس، "كان أميًّا كما تشير كتب التراجم" (المصري، ٢١) بهذه الثلاثية (الرومي، وسلطان ولد، ويونس أمره) تكتمل حلقة الأدب باللغة التركية وتؤتي ثمارها "فجلال الدين صاحب الفكرة وأول من نظم أبياتا بالتركية، وسلطان ولد شارح الفكرة، وناظم شعر تركي إلى جانب شعره الفارسي، أما يونس أمره فعبر عن الفكرة بشعر تركي خالص، وقد تأثر شعراء الترك بهم أجيالا طوالا" (المصري، ٣٣) واقطف أثرهم جل الشعراء قديما وحديثا، وظهرت أسماء في سماء الشعر التركي الإسلامي لها حضور وتأثير في المسيرة الأدبية والشعرية، منها على سبيل المثال لا الحصر: سليمان شلي (ت ١٤١١ م) وحاجي بيُرم ولي (ت ١٤٣٠ م) ونيازي

المصري (ت ١٦٩٤م) ففاضت قرائحهم بقصائد شعرية يفوح قريضها بالعشق الإلهي، ويتلأأ قصبها بالمدايح النبوية، ويهمس نغمها بالمناجاة الصوفية، ويزدان بحرهما بالملاحم التاريخية.

وفي العصر الحديث عندما تكالبت الأمم على الخلافة، دولة المسلمين ورمز الإسلام، فأخذت تنشب أظفارها في حاضرها وحضارتها؛ خرجت أصوات شعرية تدافع عن الأمة وثقافتها، وتدود عن الإسلام ومبادئه، وتجلو الغبار عن إنسانية دعوته، وعدالة شريعته، باعثة الأمل لأبنائه، كاشفة زيف أعدائه، مقاومة التغريب وأبواقه، مؤكدة على صلاحيته للحاضر والماضي، وأنه يتجاوز الزمن والزمن لا يتجاوزهم، يستوعب المكان والمكان لا يستوعبه، فهو صالح لكل زمان ومكان، من هذه الأصوات التي حملت مشاعل الفكر وأتارت الطريق للأمة: محمد عاكف أرصوي (ت ١٩٣٦م) ونجيب فاضل (ت ١٩٨٣م) وسزائي قراقوج (ت ٢٠٢١م)

سزائي: الجذور والروافد

نشأ سزائي - كما ذكرنا - مقتفياً أثر سلفه من كبار شعراء الإسلام في تركيا، فقد كان شغوفاً بأشعارهم، وحفظ من نعومة أظفاره جملة من قصائدهم، "فقرأ شعر أقطاب المتصوفة مثل: جلال الدين الرومي، ويونس أمره، والشيخ غالب، ونسيبي، وغيرهم من متصوفة الفرس والعرب، وبخاصة حافظ الشيرازي، والحلاج، وابن عربي" (قراقوج، ٢٠٠٦، ٧) وقد علم نفسه بنفسه الفارسية والعربية حتى أنه قرأ المثنوي وهو في الصف الثاني بالإعدادية، (Altuntaş, 2015, 1) فقد كان سزائي في طفولته راغباً عن اللهو والتجول مما جعله مقبلاً على القراءة فكان يقضي الساعات في البيت في قراءة الكتب، كما كان أبوه يقرأ له وللأسرة في أيام الشتاء: غزوات نامة، وسير النبي، والمحمدية، وما شابهها من كتب (Kula, 2021, 69) كما بدأ في تعليمه القراءة والكتابة في البيت منذ الرابعة من عمره، وفي عام ١٩٣٨ أدخله التمهيدي لمعرفة سزائي القراءة والكتابة لم يبق في الصف التمهيدي وتجاوزته إلى الصف الأول مباشرة (Erdem, 1995,8) وعمره حينئذ لم يتجاوز الخمس سنوات حيث إن سزائي مولود في ١٩٣٣.

ومن الملاحظ أن عائلة سزائي كانت عائلة محافظة ومجاهدة فقد التحق أبوه وأعمامه في العسكرية وشاركوا في الجبهة، حتى أن أباه وقع أسيراً عامين في الحرب العالمية الأولى للروس، وهو ما سينعكس تأثيره لاحقاً على شخصية سزائي وإنتاجه الفكري والأدبي، فلا شك أن أباه كان له بالغ الأثر ويُعد الرافد الأول والأساسي في تكوينه العلمي والشخصي فقد كان يصطحبه إلى المجالس العلمية والدينية ويحفظه الأشعار الصوفية، وكان يرغب في أن يلتحق بكلية الإلهيات، بيد أن الظروف المادية وقلة ذات اليد جعلت سزائي يقدم لمنحة دراسية في كلية العلوم السياسية في أنقرة حتى لا يكلف عائلته ما لا تطيق. (Kula, 2021, 70)

وإن كان والد سزائي يعد الرافد الأول في تكوين شخصيته الإسلامية، فإن الرافد الثاني الذي لا يقل أهمية عن سالفه هو نجيب فاضل الأب الروحي لسزائي، والمهمل الأدبي الأول الذي ارتوى منه سزائي حتى اشتد عوده، فقد تعرف إليه وهو في المرحلة الإعدادية عندما صدرت مجلة "الشرق الكبير" التي من كتبها البارزين نجيب فاضل، ففي عدد ٢٠ مايو ١٩٤٩ نجد رداً على رسالة لسزائي في عمود (معا فقط sizinle başbaşa) فيه اعتذار لطيف عن التأخر في الرد على رسالته، وفي عدد ١٥ تموز من العام نفسه، يكتب سزائي رسالة أخرى لنجيب فاضل ويجيبه فاضل في العمود نفسه بأسلوب راق، ثم يختم رسالته متمنياً الالتقاء به يوماً ما (Erdem, 1995,24) وتتحقق الأمنية فيما بعد وتدمج الصداقة بين المعلم فاضل والتلميذ سزائي سنوات، ويعملان سوياً في الشرق الكبير إلى أن أغلقت واعتقل نجيب فاضل بسبب ما عُرفَ بحادثة ملاطية في ١٩٥٢، وبعد خروج نجيب فاضل من السجن يعيد فتح الشرق الكبير مرة أخرى، وينشر فيها سزائي ويعمل في تحرير صفحة الفنون والأدب (Kula, 2021, 72) ويتضح تأثيره بشعر نجيب فاضل منذ نشر قصيدته الأولى في ١٧ فبراير ١٩٥٠ بعنوان الصبر Sabir ماهرة باسم محمد لافنت أوغلي Mehmet leventoğlu ثم توالى بعد ذلك أشعاره في الشرق وغيرها من مجلات.

أما الرافد الثالث الذي ينبغي الإشارة إليه لما له من أثر في شخصية سزائي الأدبية والفكرية: دراسته في كلية العلوم السياسية واطلاعه على الأدب الغربي لا سيما الفرنسي منه، وتعرّفه إلى الشاعر جمال سُريا الذي استمرت صداقتهما ٣ سنوات إذ كان سُريا في الصف الثاني عندما التحق سزائي بالدراسة، وبالرغم من اختلاف توجهاتهم الفكرية فإن الصداقة استمرت بينهما، وعززت منها مناقشاتهما الثقافية والأدبية حول فن الشعر ووظيفته. (Kula, 2021, 71)

هذه الروافد الثلاثة (الأسرة - نجيب فاضل - كلية العلوم السياسية) شكلت شخصية سزائي التي جمعت بين الأصالة والمعاصرة، بين التراث والحداثة، فأنتج شعراً حداثياً بروح التراث وعبقه، وهو ما أكسبه قبولاً وانتشاراً لدى الشباب حتى اعتبر واحداً من أهم الشعراء الأتراك في عصر الجمهورية (Pehlivan, 2018,4) وليس ذلك إلا لأنه عبر عن الموروث الثقافي للأمة الإسلامية بصفة عامة، والتركية بصفة خاصة؛ بلغة العصر وبأسلوب الحداثة، فجعل التراث نهراً متدفقاً بدلاً من بركة راكدة، وهو ما يتضح جلياً في توظيفه للتناس.

التناس: الماهية والغاية

يقتضي المقام قبل الخوض في الحديث عن تجليات التناس لدى سزائي تأصيل مفهوم التناس وماهيته، وإلقاء الضوء على جذوره التاريخية وروافده النقدية، وذلك ليكون مُتَكِّئاً ترتكز عليه الدراسة، إذ هو المحور الرئيس الذي تدور رحاها حوله.

والتناص في الأصل ترجمة للمصطلح الإنجليزي intertextuality الوافد من الفرنسية intertextualité "حيث تعني كلمة «inter» في الفرنسية: التبادل، بينما كلمة «text»: النص وأصلها مشتق من الفعل اللاتيني «textere» وهو متعد ويعني "نسج" وبذلك يصبح معني «intertext» التبادل الفني" (ميرزائي، ٢٠١١) أو التداخل النصي على وجه أدق، حسبما تُرجم في بعض الترجمات العربية، منها على سبيل المثال ترجمة بنيس، وتجدر الإشارة هنا إلى أن مصطلح intertextuality تُرجم إلى عدة ترجمات منها:

١. التناصية

٢. التناص

٣. التداخل النصي

٤. التفاعل النصي. (الطاهري، ٢٠٢١، ٤٣٩)، (بقشي، ٢٠٠٧، ١٦).

بيد أن مصطلح التناص لقي انتشاراً وذيوعاً عمماً سواه من ترجمات، وذلك لكونه أقرب للتعريب منه للترجمة، فهو لغة مشتق من الجذر (ن ص ص) الذي يدل على الارتفاع والارتفاع في الشيء، إذ إن (نصّ) كُليّ شَيْءٍ مُنْتَهَاهُ (الرازي، ١٩٨٦، ٢٧٦، ابن زكريا، ١٩٧٩، ٣٥٦/٥) "وَالنُّونُ وَالصَّادُ أَصْلُ صَحِيحٌ يَدُلُّ عَلَى رُفْعٍ وَارْتِفَاعٍ وَأَنْتِهَاءٍ فِي الشَّيْءِ" (ابن زكريا، ١٩٧٩، ٣٥٦/٥) وَنَصَّ الْمَتَاعَ نَصًّا: جَعَلَ بَعْضَهُ فَوْقَ بَعْضٍ، وكذلك منه مَنْصَّةُ العروس لارتفاعها وظهور العروس عليها، إذ نَصَّ الشَّيْءُ: أَظْهَرَهُ وَكُلُّ مَا أُظْهَرَ فَقَدْ نَصَّ، وكل ما جاء خلاف ذلك من دلالات ومعان فهو من المجاز نحو النَّصُّ بمعنى التَّغْيِينُ على شَيْءٍ مَا، كما في قولنا: نص القرآن والحديث، (الزبيدي، ١٩٧٩، ١٧٩/١٨ - ١٨٠) أو نَصَّصْتُ الرَّجُلَ: اسْتَقْصَيْتَ مَسْأَلَتَهُ عَنِ الشَّيْءِ حَتَّى تَسْتَخْرِجَ مَا عِنْدَهُ. (ابن زكريا، ١٩٧٩، ٣٥٧/٥) ومنه أيضا نص الكتاب بمعنى مثنه أو "صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف" (أنيس، وآخرون، ٢٠٠٤، ٩٢٦).

ومن هذا المعنى اشتق المترجمون مصطلح "التناص" على وزن تفاعل الذي يدل على المشاركة (الأفغاني، ٢٠٠٣، ٣٨) ولا يصح مجيء الفعل منه إلا من اثنين فأكثر (الزاملي، ٢٠١٤، ٧٧/٣) تقول تصافح الرجلان، وتسابق اللاعبون، فالفعل الأول تشارك فيه اثنان، أما الآخر فقد تشارك فيه مجموعة، وقد توهم بعض الباحثين أن التناص مأخوذ من تَنَاصَّ القَوْمُ بمعنى ازْدَحَمُوا وهو احتمال بعيد للمعنى، والأقرب منه أن يكون من النص بمعنى كلام المؤلف، ولذلك لُقِّبَ العلاقة بين المعنيين اللغوي والاصطلاحي، وما يؤيده إحدى ترجمات المصطلح بتداخل النصوص.

والتناص اصطلاحاً «حضور متزامن بين نصين، أو عدة نصوص، أو هو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر، بواسطة السرقة أو الاستشهاد أو التلميح» (بقشي، ٢٠٠٧، ٢٤) أو هو بعبارة أبسط "مجموع العلاقات التي تربط نصاً ما بمجموعة من النصوص الأخرى، وتتجلى من خلاله" (البادي، ٢٠٠٩، ٢١)

وقد ظهر التناص بوصفه مصطلحاً نقدياً على يد جوليا كريستيفا عام ١٩٦٩ في "أبحاث من أجل تحليل سيميائي" حيث قدمته على أنه "تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى" مستفيدة من فكرة باخين حول حوارية النص مع ما سواه من نصوص أخرى، ثم طورت من مفهوم التناص في كتاباتها التالية، فذكرت أنه التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة، ثم انتهت إلى أن كل نص ما هو إلا تسرب وتحويل لنص آخر (البادي، ٢٠٠٩، ٢٠)، (بقشي، ٢٠٠٧، ١٨) ويكاد يجمع النقاد على ما انتهت إليه كريستيفا، فإن جيرار جينيت يرى في كتابه أطراس ١٩٨٢ أنه لا يمكن الكتابة إلا على آثار من نصوص قديمة (البادي، ٢٠٠٩، ٢٢) أما "ميشيل فوكو" يؤكد على أنه لا وجود لما يتولد من ذاته، بل الوجود لما يتولد من حضور أصوات متراكمة متسلسلة ومتتابعة، فالتناص - كما يرى - يتصل بعملية الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي بعدد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي المحدد (البادي، ٢٠٠٩، ٢١) (مفتاح، ١٩٩٢، ١٢٤).

لا شك أن التناص يعبر عن الحضور الثقافي للمؤلف، وتفاعله مع النصوص التي كونت شخصيته الأدبية والفكرية، وبالتالي هو المرآة التي تنعكس عليها الخلفية الثقافية بمكوناتها المتنوعة في الوجدان، وتشكيلاتها المتجذرة في الذاكرة التي يستدعيها المؤلف عند إنتاج النص ضمناً أو علانياً، وسواء أكان هذا الاستدعاء عن طريق الوعي أم اللاوعي، فليس ثمة نص من عدم.

التناص: أنماطه وتنوعاته

تنوع أنماط التناص وتختلف باختلاف المدارس وبتباين رؤى النقاد، فهناك من يختزلها في نمطين تحت مسمى: التناص المباشر والتناص غير المباشر، (مراشدة، ٢٠٠٦) أو التناص الضروري والاختياري، أو التناص الداخلي والخارجي، أو التناص الواجب والاعتباطي (مفتاح، ١٩٩٢).

يُعدُّ تقسيم التناص المباشر وغير المباشر أشهرها، والتناص المباشر يوظف النص المرجعي دون مواربة، وغير المباشر هو ما لا يبيح النص فيه بالمرجع بل يؤول إليه من خلال دلالات خاصة في النص الحاضر. (الحوقاني، ٢٠١٢، ٢٥٥)

ثمة من يضيف قسماً ثالثاً وهو التناص الذاتي، الذي يأتي من تداخل نصوص الكاتب نفسه مع بعضها، معتبراً التناص الداخلي هو تفاعل النص مع النصوص المعاصرة، بينما التناص الخارجي

هو التفاعل مع النصوص السابقة والغابرة. (يقطين، ٢٠٠١، ١٠٠) وثمة تقسيماً أرحب حيث يقسم أنماط التناص إلى: التناص الموافق، والتناص المضاد، والتناص المحور، والتناص المجزوء. (البادي، ٢٠٠٩، ١٥٣)

المقصود بالتناص الموافق محاولة التوفيق بين الخطاب التراثي التاريخي مع رؤية المؤلف الإبداعية، ويكون غالباً من خلال توظيف إحدى الشخصيات التراثية داخل النص محاولاً التوفيق بين واقعها والواقع المعاصر، أما التناص المضاد فهو تمرد على التراث والوقوف على طرف النقيض منه كلياً أو جزئياً، في حين أن التناص المحور ينطلق من موقع الشخصية التراثية أو المتناص - بمعنى أدق - من النص إذ لا بد أن يكون المحور الأساسي فيه ويدور النص في رحابه، وعلى المقابل منه يأتي التناص المجزوء الذي يقوم على توظيف جزئي لا كلي للمتناص داخل النص.

يمكن - أيضاً - تقسيم التناص من حيث المتناص إلى تناص ديني، وتناص تاريخي، وتناص أدبي، وتناص شعبي (فلكلور) إلى غير ذلك، والخلاصة أن أنماط التناص متنوعة ومتداخلة في آن، فهي تقبل التعدد والتنوع الناتج من تعدد الرؤى لدى قارئ النص من جانب، وتباين المنطلقات لدى المؤلف من جانب آخر.

لا يخفى أن الوظيفة الأساسية للتناص هي تشكيل نص يعبر فنياً عن رسالة المؤلف وفكره، لذلك أجمَلَ أحد الباحثين الوظائف في ثلاث وظائف رئيسة هي: الوظيفة التعبيرية والوظيفة الجمالية والوظيفة الفكرية، والمقصود بالوظيفة التعبيرية "انفتاح النص على فنون قولية أو تشكيلية أخرى لتوسيع مجالات التعبير" بينما المقصود بالوظيفة الجمالية "تحويل المعنى القديم إلى معنى أجمل وأوسع" على حين المقصود بالوظيفة الفكرية هو توظيف نص ذي أثر متوقع على القارئ (جاسم، ٢٠٠٩، ٣٧)

هذا، فإن التناص يهدف إلى إنتاج نص مواز محمّل بدلالات مغايرة، معانٍ مشحونة بمضامين جديدة، تتوالد من النصوص المتناصّة وعليه "فإن الأمر لا يتعلق بإعادة إنتاج المادة المقتبسة بحالتها القائمة الأولى، ولكن بتحويلها ونقلها وتبديلها" (بقشي، ٢٠٠٧، ٢٤) وإلا أصبح الأمر اجتراراً للنصوص وإعادة صياغة لا إعادة إنتاج، ومن ثم فإن التناص سهل ممتنع لا يملك ناصيته إلا من انطلق من أرض صلبة، تستوعب التراث وتعيد قراءته وفقاً لرؤية هادفة، وغاية واضحة، وبعين فاحصة، دون تهويل أو تهوين، تنقده دون أن تنقضه، وهو ما تجلّى واضحاً عند سزائي، إذ جمع بين الأصالة والحداثة رامية لهضبة فكرية، باعنا لروح الأمل والعمل.

تجليات التناس: الأنماط والوظائف

إن إنتاج سزائي بصفة عامة غزير، فهو ذو قلم سيال، وفكر خصب، وعطاء متجدد، وهو ما يتضح في كتاباته في شتى المجالات والميادين، فكتب في الفكر والسياسة والأدب والمسرح والشعر والقصة والترجمة، كما أنه ذو اطلاع واسع بالتراث، وعلى دراية واسعة بالأدب الغربي، يعرف عدة لغات، منها العربية والفارسية والفرنسية فضلا عن التركية، وهو ما أكسب سزائي غنى في الثقافة والفكر، وأتاح له غزارة في توظيف التناس في شعره دون تكلف أو عناء، وقد صدر له أحد عشر ديوانا تقريبا (Erdem, 1995, 150) تفيض كلها بالتناس، ولا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من نمط من أنماط التناس، وشكل من أشكاله المتعددة، إن هذه المساحة الشاسعة من التناس لدى سزائي تجبرنا على أن يقتصر البحث على تناول بعض النماذج دون الحصر والاستقصاء.

عندما نلقي نظرة سريعة إلى عناوين الدواوين التي تمثل أولى عتبات النص تمييط اللثام عن مدى توظيف التناس في شعره، على سبيل المثال: "أربعون ساعة مع الخضر"، و"كتاب طه"، و"ليلي والمجنون"، تستدعي لدى المتلقي نصا موازيا يحمل في طياته محمولات تاريخية وتنبثق منه دلالات ثقافية، تلقي بظلالها على النص قبل الاطلاع عليه، مؤديا وظيفة تداولية - كما عند جيرار جينيت - إذ يرى أن للعنوان أربعة وظائف رئيسية هي: الإغراء، الإيحاء، الوصف، التعيين. (حمدادي، ١٩٩٧، ١٠٦).

أولا: أربعون ساعة مع الخضر

يستدعي العنوان شخصية دينية ورد ذكرها في القرآن الكريم، وهي شخصية العبد الصالح مع سيدنا موسى عليه السلام في سورة الكهف، ومع أن القرآن الكريم لم يذكر اسمه أو لقبه، واتسمت قصته بالإيجاز فإن كتب التفسير ذكرت أن اسمه الخضر، وتداولت العامة قصته في تراثها الشعبي، "لكن قصة الخضر حملت في التراث من الإضافات والتأويلات ما ابتعد بها عن أصلها القرآني حتى بلغت حد الأسطورة، ومن أشهر تلك الإضافات الأسطورية التي أدخلت على القصة ما يتعلق بإضفاء صفة الخلود على الخضر" (بركات، ٢٠٠٦، ١٨)

يأتي العنوان محملا بهذه الدلالات الدينية، من حيث قدسية الشخصية، وما لها من كرامات ومعجزات، ذلك من جانب ومن جانب آخر محملا بالبعد الشعبي الذي جعل من الشخصية شخصية أسطورية، تتسم بالخلود، وتمتلك قدرات خارقة.

وقد تناس الديوان مع هذه الشخصية ببعديها الديني والشعبي تناسا موافقا، تماهى فيه الشاعر مع الشخصية، واتخذ منها قناعا يعبر فيه عن آرائه ومواقفه، "فالخضر في ذلك الديوان قناع لسزائي قراقوج يعكس تفاعلا بين صوت الخضر وصوت سزائي قراقوج، ويمتزج فيه الماضي بالحاضر

والمستقبل، ففي ظل واقع حضاري مهتلك يلتقط قراقوج من التراث شخصية الخضر بما لها من أبعاد ودلالات خارقة فذة، ليتجاوز من خلاله أزمة الحاضر نحو مستقبل مأمول" (بركات، ٢٠٠٦، ٢٤)

وهو بهذا التناسل يستلهم الإيجابية من شخصية الخضر، فهو رجل مصلح وليس صالحاً فحسب، يؤدي دوره في إنقاذ المظلوم (صاحب السفينة) من الظالم، ويقف بجوار الضعيف (اليتيم) أمام المعتدين اللئام، ويبيد الفتنة (الغلام) قبل أن تشب عن الطوق حتى يعيش المجتمع في سلام، هذا كله في إطار وحي رباني وإلهام إلهي (الشريعة الإسلامية) تناسل متوافق الرؤى والمنطلقات، يسقط عليه الشاعر هموم الحاضر ويستمد منه فجر المستقبل، وواجب الحاضر، وقد وفق الشاعر عندما وظف التناسل الشعبي فجعل الخلود من ماء الحياة (شريعة السماء) ذلك الدين الذي دعا إليه كل الأنبياء:

نحن الخضر

نعرف منابع ماء الحياة في العالم

تطهرنا صلاتنا كالمشاعل المضيئة

نتلألأ في الصوم مع عيسى ومريم

مزامير داود في مسامعنا

وأصاحب الإنجيل في ذاكرتنا

وممالك التوراة نصب أعيننا

نمضي أمام فيلق ماء الحياة

كقائد يمتطي صهوة جواد عربي أصيل

نفتح البلاد

ومعنا ألواح طور سيناء

وجيش القرآن. (قراقوج، ٢٠٠٦، ٢٥)

ثانياً: كتاب طه

يثير العنوان تساؤلات عديدة وذلك من خلال تناصه مع سورة طه، فيا ترى ما هو كتاب طه؟ أهو القرآن الكريم؟ أم كتاب من النبي طه الأمين؟ أم رسالة من مسلم "اسمه طه" من عوام المسلمين؟ تساؤلات تُغري المتلقي بالخوض في مضمار الكتاب مستحضرة جملة من الإيحاءات، والتأويلات على رأسها أن الكتاب قد يكون له مفهوم مقدس وليس مجرد كتاب عادي فهو منسوب إلى طه، مما يحصر مفهومه في المعنى الديني للكتاب (القرآن) واسم طه أيضا يوحي بالانتماء إلى الإسلام، فهو اسم خاص بالمسلمين، واشتهر بين العامة أنه من أسماء النبي صلى الله عليه وسلم.

يَلِخُ الشاعر على أن طوق النجاة في اتباع شرع الله تلك الرسالة السماوية التي بعث الله بها الأنبياء قاطبة، ويبدو أن دعوى التغريب ومعاداة القيم الإسلامية هي التي أثارت حفيظته، وحركت روح الصوفي في وجدانه، فقد عاش ثنائية قاسية، ثنائية الماضي القريب/ الحاضر الغريب، ثنائية الشرق/ الغرب:

القادم والراحل

في ظاهرنا وفي باطننا

إسطنبول المحطة الأخيرة

أنقرة المحطة الأولى

Gelen ve giden

İçimizde ve dışımızda

Son durak İstanbul

İlk durak Ankara

(Karakoç, 2009, 326)

طه الشاب المسلم اسما ووجدانا وجد نفسه في صراع مع هذه الثنائية، بيد أنه يعلم أن لا كاشف لها من دون الله فيلجأ إلى ربه متضرعا وهو على يقين أن العدل سيسود بين العباد والنور سيعم البلاد فهو شريعة الله منذ أن خلق السماوات والأرض، وبعث الأنبياء:

يسجد طه سجدة تلو الأخرى

سلام عليك يا ذا الكفل

سلام عليك يا يحيى

سلام عليك يا عيسى

سلام عليك يا إبراهيم

سلام عليك يا موسى

سلام عليك يا سليمان

سليمان عليك يا داود

سلام عليك يا يوشع

سلام عليك يا أحمد

سلام عليك يا محمد

سلام عليك يا مصطفى

أيها المصطفى سلام عليك

يا أيها المختار

يا مصطفى سلام عليك

أيها الممدوح

سلام عليك يا محمد

Secdeden secdeye sıçrayarak Taha

Selam sana Zülküfül

Selam sana Yahya

Selam sana İsa

Selam sana İbrahim

Selam sana Musa

Selam sana Süleyman

Selam sana Davut

Selam sana Yuşa

Selam sana Ahmed

Selam sana Muhammed

Selam sana Mustafa
 Mustafa selam sana
 Ey seçilmiş seçilmiş
 Mustafa selam sana
 Ey öğülmüş öğülmüş
 Muhammed selam sana
 (Karakoç, 2009, 350)

هذه الثنائية التي يعيشها المسلم حتى الوقت الراهن، وتناول سزائي سلبياتها وإيجابياتها، وطرح جملة من الحلول والإيجابيات عن تساؤلات المسلم المعاصر لا سيما الشباب؛ منح شعره عالمية وخصوصية في آن، فهو عالمي من حيث البناء الفني والطرح الوجودي والفلسفي، وهو ذو خصوصية من حيث الإسلام عقيدة وحضارة.

الثالث: ليلى والمجنون

إن كانت عتبة النص في العنوانين السابقين تستدعي نصا دينيا موازيا فإن ليلى والمجنون يستدعي نصا عربيا من التراث الأدبي، يحتل مكانة في فن الغزل العذري تجاوزت هذه المكانة الثقافة العربية إلى الثقافة الفارسية والتركية، فأصبحت قصة ليلى والمجنون معادلا موضوعيا لكل عاشق صادق، ورمزا للحب النقي العفيف، الذي يعف عن الغزل الصريح للمرأة، بل يصف مشاعرا فياضة، ويعبر عن عاطفة جياشة، حتى أصبح عنوانا بارزا لمكابدة العاشقين ومعاناتهم.

ومن ثم فإن المتلقي يتوقع من العنوان وموضوعه، وهو ما يندرج تحت الوظيفة الرابعة عند جنينيت وهي وظيفة التعيين، بيد أن سزائي كعادته يستلهم التراث ويلبسه الحاضر وملابساته، فيعطي قصة الحب تفسيرا جديدا ومعاصرا، محافظا على مثالية هذا الحب. (Ocak, 2015, 58)

متوسلا به إلى بث روح الأمل والتفاؤل برغم الصعاب والعقبات:

شكراً، حدثتنا بكلمات طيبة.

رويت عجائب لا تصدق من الأخبار.

شُنفت أذاننا بقصة

ربما أشد حرقة من الشمس الحارقة

لكن كما فهمت

النهاية سعيدة

Sağolun. Bize güzel sözler söylediniz

.Anlaşılmaz garip haberler verdiniz

Bir öykü dinlettiniz

Yakıcı güneşten daha yakıcı belki

Ama Anladığım kadarıyla

(Karakoç, 2012,11) Sonu iyi

الخاتمة:

مما لا ريب فيه أن الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الأذان (الجاحظ، ١٩٩٨، ٨٣/١). فإن كلمات سزائي خرجت من قلبه، وكتبها بمداد وجدانه فنزلت بردا وسلاما على قلوب المتلقين، وكتب لها الخلود، فقد استطاع سزائي من خلال تجربته الفنية الرائدة أن يحيل الخبرة الدينية إلى شعر راق من خلال استلهام الموروث، واستدعاء الشخصيات الدينية والتاريخية، موظفا تقنية التناص خير توظيف، متوسلا به في حمل رسالة المعاصرة والحداثة المتجدرة بالتراث والأصالة، فالأمة التي تقطع صلتها بالماضي تبني مستقبل على شفا جُرْف هارٍ.

وقد تكلفت جهود سزائي بالنجاح في التوظيف، وذلك ما أكده البحث من خلال عرض غيض من فيض أعماله الثرية، فإن تجربة سزائي غنية بالتناص وتوظيف تقنياته، وهو ما يتطلب تضافر الجهود لإجراء دراسات عن هذه الظاهرة الرائدة والفريدة في شعره، وهو ما نوصي به الباحثين والنقاد.

وقد تميزت تجربته بأنها تجربة إنسانية وإسلامية في آن، تعبر عن محنة المسلم المعاصر مع الحداثة والتغريب، وقد ناقش قضايا فلسفية وعقدية ما زال جُلّ الشباب من المسلمين في حيرة منها، وطرح لها إجابات وجدانية وفكرية هم في حاجة إليها، وهو ما يشجع على الدعوة إلى إدراج أعمال سزائي في المناهج الدراسية، لا سيما أن الشباب "في فترة الطفولة والمراهقة عُرضةً للتأثر بكل دخيل على العلوم والثقافة، فتكون النتيجة هي الأثر السلبي في تكوين شخصياتهم إذا لم تراعى المناهج الدراسية حاجاتهم بمنظور إسلامي". (الدغيم، ٢٠٢١، ٢٧٠).

ولا شك أن ترجمة أعمال سزائي إلى اللغة العربية واللغات العالمية سيسهم في رفع الوعي لدي الجيل الجديد، وتحصينهم من الدعوات المغرضة، والأفكار الهدامة، وإن الدور المنوط بالباحثين والمختصين يستدعي تسليط الضوء على سزائي وأمثاله من شعراء الأمة الذين زادوا عن حياضها

بالكلمة والمداد، وأن يفردوا مساحات من كتاباتهم وأعمالهم ليتناولوا هذه الأعمال بالدراسة والنقد والتحليل.

Kaynakçe

- Altuntaş, S. (2015). *Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Peygamber Kıssaları*. Yüksek lisans tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, İstanbul.
- el-Duğım, K. İ. (2021). *Dirasât fi't-terbiyeti'l-İslâmiyye Usûlühe ehdefühe eselibühe êsêrühe*. İstanbul: Mektebetü'l-Üsretü'l-Arabiyye.
- Erdem, Ö. (1995). *Sezai Karakoç Hayatı-Şiiri*, Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Karakoç, S. (2009) *Gün Doğmadan*, (7. Baskı). İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2012) *Leyla ile Mecnun*, (7. Baskı). İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Kula, F. (2021). Sezai Karakoç'un Hayatına Dair. *Türk Dili*, 70 (840), 68-76.
- Ocak, B. (2015). *Fuzûlî, Mehmet Âkif ve Sezai Karakoç'da Leylâ*, Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Ocak, F. T. (1988). Sultan Veled'in Rebâb-nâmesi. *Erdem*, 5 (11), 541-592.
- Pehlivan, G. (2018). *Sezai Karakoç Şiirinde Umut*, Yüksek lisans tezi, Kırıkkale Üniversitesi, Kırıkkale.
- Bakşi, A. (2007). *et-Nasu fi'l Hitabi'n Nakdi ve'l*, Belaği: Afrika eş-Şark.
- Bedr, A. (1995). *Alemiyyetü'l Edebu'l İslamiyye*, Mecelletü'l Edebu'l İslamiyye. 2 (5), 3-13.
- Casim, A. M. (2009). *et'Tanasu ve Enmatuhu ve Vazaifuhu fi Şiir'I Muhammed Rıda eş-Şebibi*. Mecelletu Vasıt li'l Ulum el-İnsaniyye. 5(10). 33-56.
- Efgani, S. (2003). *el-Mu'cezu fi Kavaidi'l Lugati'l Arabiyye*. Beyrut: Daru'l Fikr
- el-Badi. H. (2009). *et-Tanas fi's Şiir'il-Arabiyye el-Hadis el-Bergusi Nemuzec'en* Amman: Daru'l Kunuz el-Ma'rife.
- el-Cahız, A. B. (1997). *el-Beyan ve't Tebyin*. (thk. A. M. Harun): el-Kahire: Mektebetü'l Hanci.
- el-Havkani, İ.S. (2012). *et-Tanasu fi Şiir Nizar Kabbani*. Amman: Mektebetü'l Gabra.
- el-Mısıryyi, H. M. (t.y.). *Tarihu'l Edebu't Turki*. Kahire: ed'Darus es'Sakafiyye.

- Enis, İ., ez-Zeyyad, A. H., Abdulkadir, H., en-Neccar, M. A. (2004) *el-Mu'cem 'ul Vasiit*. (4. Baskı) Kahire: Mektebetü's Şuruk ed-Devliyye.
- er-Razi, E. (1986). *Muhtaru's Sihah*. Lübnan: Mektebetu Lübnan.
- et-Tahiri, K. (2021). *İşkaliyyat Tercemetu Matalahat et'Tenasu ila Luğatu'l Arabiyye*. Mecelletu'l Luğatu'l Vazifiyye. 8 (2).
- ez-Zamli, M. H. (2014). *Mu'cemu's Savabi'l Luğaviyye fi Ebniyyeti'l Efa'l*. Lübnan: Daru'l Kütüb el' İlmiyye.
- ez-Zebidi, M. (1979). *Tacu'l Arus fi Cevahiri'l Kamus*. (thk. A. el-İzbavi). el-Kuveyt: Vizaratu'l İ'lam.
- Halman, T. S. (2014). *Elfiyyetu min'el Edeb et-Türkiyye Tarihu'n Mucez*. (Mehmet H. S.). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Hamdavi, C. (1997). *es-Simyutika ve'l Unvane*. Alemu'l-Fikr, 25(3). 79-112.
- İbn Zekeriya, A. F. (1979). *Mu'cem mekayyisü'l-luga*. (thk. A. Harun). Lübnan: Darü'l-Fikr.
- Karavic. S. (2006). *Divan Erbain Saat mea'l Hudur*. (A. Barakat, Çev.). el-Kahire: Daru'l Hedaye.
- Miftah, M. (1992). *Tahlil el-Hitab eş'Şi'riyye İstirateciyyetu't Tanas*. (3. Baskı). ed'Daru'l Beyda: el'Merkezu es'Sekafiyyu'l Arabiyye.
- Mirzai, H. (6 Eylül 2011). *et'Tanasu'l Edebi; ve Mefhumuhu fi'n Nakd'ul Arabiyy*. el'Hadis. (2021, 8 Mayıs) Erişim Adresi: <https://www.diwanalarab.com/التناصن-الأدبي/>
- Muraşide, A. (2006). *et-Tenasu fi'ş Şiiri'l Arabiyye el-Hadis es-Seyyab ve dunkul ve derviş Enmuzec'en*. Amman: Daru Verd.
- Yakdin, S. (2001). *İnfitahu'n Nasu'r Ruvai en'Nas ve'Siyak*. (2. Baskı). ed'Daru'l Beyda: el'Merkezu es'Sekafiyyu'l Arabiyye.

المرأة في مجموعة (أفاعي الفردوس) الشعرية للشاعر إلياس أبوشبكة (دراسة أسلوبية)*

Enas Boubes**

الملخص

نلقي الضوء في هذا البحث على أهم الظواهر الأسلوبية التي رسمت ملامح المرأة في مجموعة (أفاعي الفردوس) الشعرية للشاعر إلياس أبي شبكة، وقد اخترت هذه المجموعة الشعرية لأنها تحمل في طياتها رسماً للمرأة التي حطمت صورة المرأة المثال في فكر أبي شبكة، وصورة المرأة التي أتتها وأدبها بكشف الغطاء عن مثاليها.

وسبب مقارنة هذه المجموعة الشعرية مقارنة أسلوبية هو أن أحداً لم يدرس تفصيل الظواهر الأسلوبية فيها باستقراء تام أو موسّع، وهذا ما عمدت إليه في دراستي، إذ استقرأت بعض الظواهر الأسلوبية في المجموعة استقراء تاماً كالتكرار والمفارقة، واستقرأت بعضها استقراءً موسّعاً لأن البحث يضيق عن استيعابها باستقراء تام كالانزياح.

وخلص البحث إلى نتائج عدة، وأثبت في ختامه إحصائية للألفاظ التي كثرت في المجموعة كثرة تميزها من غيرها، وبيئت ما لذلك من دلالات نفسية خطتها الظواهر الأسلوبية بأدوات فنية وعبقرية فذة.

الكلمات المفتاحية: ظواهر أسلوبية- إلياس أبو شبكة- دراسة أسلوبية- أفاعي الفردوس- المرأة.

İlyas Ebû Şebeke'nin "Firdevsin Yılanları" Adlı Şiir Mecmuasında Kadın: Üslupbilimsel Bir İnceleme

Öz

Bu araştırmada İlyas Ebû Şebeke'nin "Firdevsin Yılanları" adlı şiir mecmuasında kadının karakteristik özelliklerini betimlemede kullandığı üslup özelliklerine ışık tutulacaktır. Bu mecmuayı seçmemin nedeni, mecmuanın satır aralarında, Ebû Şebeke'nin ideal kadın portresini yerle bir eden bir kadın betimi

* Araştırma makalesi/Research article. Doi: 10.32330/nusha.1229899

** Dr. Öğr. Üyesi. Katip Çelebi Üniversitesi. İlahiyat Fakültesi. Temel İslam Bilimleri Bölümü. Arap Dili ve Belagatı Anabilim Dalı, e-posta: eboubes@gmail.com Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-9358-7186>

Makale Gönderim Tarihi: 05.01.2023

Makale Kabul Tarihi : 05.06.2023

bulunuyor olmasıdır. Ebû Şebeke bu kadının kötülüklerini açığa çıkararak onu kınar ve yola getirmeye çalışır.

Kadın konusu çağlar boyunca kalpler üzerinde baskınlığını sürdürmüş, ruhlar bu konunun gizemli yönlerini gün yüzüne çıkarma özlemi duymuştur. Ebû Şebeke, ilgili mecmuasıyla destekleyici ve karşıt birçok görüşün duyarlılığını harekete geçirmiştir. Bununla beraber çok sayıda eleştirmenden “mecmuanın modern Arap şiirinin en önemli eserleri arasında yer aldığı” itirafını çekip almayı da başarmıştır.

Mecmuanın üslupbilimsel değerlendirmeye ele alınmasının sebebi, birçok araştırmacının ilgisine konu olmasına rağmen üslupbilimsel özelliklerinin tam veya eksik tümevarıma dayanan bir incelemesinin yapılmamış olmasıdır. Çalışmamda bunu gerçekleştirmeyi amaçladım. Mecmuada yer alan tekrar ve ironi gibi bazı üslup özelliklerini tam tümevarımla inceledim. Dil sapması gibi bazı özellikleri ise araştırmanın sınırları elverişli olmadığı için eksik tümevarımla inceledim. Bu nedenle bu araştırmanın, mecmuanın büyük ölçüde eksik tümevarım yöntemiyle tetkikine dayandığını söylemek mümkündür. İnceleme, değerlendirme ve analizde ise üslupbilimsel yöntem esas alınmıştır.

Ebû Şebeke'nin zihin dünyasına hâkim olan, iffet ve fahişelik arasında gidip gelen kadın portresinin betiminde rol oynayan bazı üslupbilimsel özelliklerin incelenmesinin ardından araştırma birçok sonuca ulaşarak tamamlanmıştır. Ayrıca araştırmanın sonunda, mecmuada belirgin bir sıklıkla kullanılan sözcüklere ilişkin bir istatistik verilmiş, bu kullanım sıklığının psikolojik gönderimleri olduğu ve üslupbilimsel özelliklerin sanatsal araçlar ve eşsiz bir başarı ile bu gönderimleri görünür hale getirdiği ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Üslupbilimsel özellikler, İlyas Ebu Şebeke, Üslupbilimsel inceleme, Firdevsin Yılanları, Kadın.

Women in the Poetry Collection of: “The Snakes of Paradise” by Ilyas Abu Shabakah An Analysis of Poetic Style

Abstract

In this research, we shed light on the most important stylistic phenomena that shaped women's features in the poetic collection of “The Snakes of Paradise” by the poet Ilyas Abu Shabakah.

I chose this poetic collection because it contains a drawing of the woman who destroyed the image of the ideal woman in the thought of Abu Shabakah.

This research is based on the expanded induction of the group, and adopted the stylistic approach in study, approach and analysis. The research concluded with several results, and in its conclusion proved a statistic of the many words

in the group that distinguish them from others, and showed the psychological connotations that were planned by the stylistic phenomena with artistic tools.

Stylistics, as a method of reading the text, occupies an important rank in the scale of ranks occupied by the angles of modern critical consideration. The idea of style is an old idea dating back to the beginning of European literary thinking, and its association with rhetoric more than its association with poetry is due to the fact that style has been studied as an element of influence in rhetoric, so it received a kind of special contemplation.

Stylistic research is based on a deep linguistic study of literary texts. This approach found its way after the dominance of impressionistic research in the study of literature on the critical arena.

The most important fields of modern stylistics are identified in the study of the author's style, the style of a particular school, or the study of the style of a particular era. As for the stylistic features, some scholars call them stylistic indicators, and they define them as those linguistic elements that appear only in a specific contextual group, in proportions that vary in frequency from one case to another. The difference between stylistics and stylistics is that stylistics is the writer's way of expressing a position, and expressing his literary personality... Stylistics is the science of studying style.

The poet around whom this study revolves is an honest poet, and he is the free witness to his era and society, the poet who rebelled against literary theories and schools. It was and still is the subject of admiration for the Arab reader. We should mention that he left to the Arab library many of his valuable works and collections of poetry. The poet in this study adores beauty wherever it is found, so it is not surprising that he adores it in women, and if we searched for women in his poetry and writings, we found her in her two faces: the prostitute woman and the pure woman. He always associated this woman with the devil, the snake, darkness, shame, and so on, and he did not stop reprimanding her and giving her lessons in chastity. This work is one poem in thirteen pieces of poetry, which he composed in the period between (1928-1938). The study of stylistic phenomena reflects the poet's poetics and his ability to present his visions.

After this short excursion in the poetic group that I studied in this research, I found that the poet proved an outstanding ability to present his philosophical vision towards women, and he wanted to call her to renounce corruption and sin and to be characterized by the purity that befits her, and he rebuked and disciplined her by shedding light on the horror and ugliness of what sin brings upon her. from pests, and it was issued in all of this from a sincere spirit that pushes towards idealism and morals, and from a spirit that truly lived the emotional experience. The research also concluded that the poet is superior to others with distinction, so one collection of his poetry is sufficient to build his own poetic lexicon, due to its attributional, semantic, and syntactic shifts. The

poet was able to include stylistic phenomena, such as intertextuality, parallelism and repetition, displacement in its various forms, paradox, and antithesis, in addition to color spaces; To clarify his intent and draw artistic paintings for the readers that suggest the desired goal of the poetic collection, and confirm the importance of the message he wanted to deliver to the recipients.

Keywords: stylistic phenomena - Elias Abu Shabakah - stylistic study - snakes of paradise - women.

المقدمة

سَوْفَ تُمَحَى رُؤْيَى وَتَمَّارُ أَحْلَا مُمْ وَتَبْلَى مُنَى وَحُبِّي دَائِمٌ¹

يختصرُ هذا البيتُ الشَّعْرِيُّ فلسفةَ الشَّاعرِ إلياسِ أبي شبكةٍ في الحُبِّ والحياة، وفي هذا البحثِ دُرِسَتْ مجموعتهُ الشَّعريةُ (أفاعي الفردوس) دراسةً أُسْلوبيَّةً، وذلكَ بالتركيزَ على صورةِ المرأةِ فيها، كيفَ رسمها وكيفَ عبَّرَ عن رؤيته لها ومشاعره نحوها، اعتمادًا على إحصاءِ بعضِ الظَّواهرِ الأُسْلوبيَّةِ، وتحليلها تحليلًا نفسيًّا. وتكمن أهميَّةُ البحثِ في الهدفِ المُرَجَّوِّ منه؛ وهو الكشفُ عن دورِ الظَّواهرِ الأُسْلوبيَّةِ في التعبيرِ عن خفايا نفسِ الشَّاعرِ من جهة، وأفكاره التي أرادَ بَيَّانها وإيصالها إلى القُراءِ من جهةٍ ثانية.

اعتمدَ المنهجُ الاستقرائيُّ في إعدادِ هذا البحثِ، وكان استقراءُ المجموعةِ الشَّعريةِ استقراءً مُوسَّعًا، وابتدأَ البحثُ على منهجِ التحليلِ النَّفسيِّ والأُسْلوبيِّ. أمَّا خطةُ العملِ والبحثِ فجاءتْ كالآتي: بدأَ البحثُ بإثباتِ لمحَّةٍ وَجِيزَةٍ عن الأُسْلوبيَّةِ، ثم عرَّفَ بالشَّاعرِ إلياسِ أبي شبكةٍ ومجموعتهِ الشَّعريةِ المدروسةِ (أفاعي الفردوس)، وعرضَ بعضَ الآراءِ النَّقديةِ التي قيلتِ حولها، ثم دَلَّفَ إلى استعراضِ أهمِّ الظَّواهرِ الأُسْلوبيَّةِ التي تَجَلَّتْ في المجموعةِ وبَيَّنَ دلالاتها؛ إذ رَصَدَ مواطنَ التَّنَاصُ، وزوايا التَّوَازي والتكرار، ومحطَّاتِ الانزياحِ بأشكاله المختلفة: الإسنادي، والدلالي، والتَّركيبي المتمثِّلُ بـ (الحذف، والتَّقديم والتَّأخير، والالتفات)، ثم دَلَّفَ لِلحديثِ عن المُفَارَقَةِ، والتضاد، وفضاءاتِ اللون، وانتهى إلى إثباتِ إحصائياتٍ لألفاظٍ كُرِّرَتْ كثيرًا في المجموعةِ الشَّعريةِ. ثم خُتِمَ البحثُ بِخُلاصةٍ تُبيِّنُ أهمَّ النَّتائجِ التي وصلَ إليها، مَتبوعةً بِفهرسِ المصادرِ والمراجعِ.

ما الأُسْلوبيَّةُ؟

قصيدة (حين أقبلتُ والهوى فيك يحبو) المؤلفة من مئة وأربعة عشر بيتًا هذا البيت الشعري من ديوان إلياس أبي شبكة، من¹ شعريًا، من البحر الخفيف.

الأسلوبية صرّب من البلاغة المعاصرة، التي لا تنسخ البلاغة القديمة نسخاً، ولكنها تُفيد منها، وتنتفع بها، فيما تفيد منه، وتنتفع به من معطيات الدرس اللساني الحديث (خليل، ١٩٩٧ م: ١٦١).

وتحتلّ الأسلوبية بوصفها منهجاً من مناهج قراءة النصّ مرتبةً سنيّة في سلّم المراتب التي تحتلّها زوايا النّظر النقديّ الحديث، وقد جاءت هذه المرتبة نتيجةً لضرورة لاعتماد الأسلوبية معطيات الدرس اللساني في اكتناه لغة الشّعر عامّة، ولغة النصّ الأدبيّ على وجه الخصوص. وفكرة الأسلوب فكرة قديمة ترجع إلى بداية التفكير الأدبي الأوروبي، وارتباطها بالبلاغة أكثر من ارتباطها بالشّعر يعود إلى أن الأسلوب درس من حيث هو عنصر التأثير في الخطابة، لذا حظي بنوع من التأمّل الخاصّ (يُنظر: خليل، ١٩٩٧ م: ٧-٦٧).

تقوم الأبحاث الأسلوبية على دراسة النصوص الأدبية دراسة لغوية عميقة، وقد اختطّ هذا المنهج طريقه بعد سيطرة الأبحاث الانطباعية في دراسة الأدب على الساحة النقدية (سليمان، ٢٠٠٧ م: ٣٥).

وتتحدّد أهمّ مجالات علم الأسلوب الحديث في دراسة أسلوب المؤلف، أو أسلوب مدرسة معينة، أو دراسة أسلوب عصر معين. أمّا الملامح الأسلوبية فيطلق عليها بعض العلماء اسم المؤشّرات الأسلوبية، ويعرّفونها بأنّها تلك العناصر اللغوية التي تظهر فقط في مجموعة سياقية محدّدة ينسب تتفاوت في معدّلاتها كثرةً وقلّةً من حالة إلى أخرى (يُنظر: فضل، ١٩٨٥: ١٥-٢١٩).

ويُفرّق محمد عزّام بين الأسلوب والأسلوبية فيقول: "الأسلوب هو طريقة الكاتب في التعبير عن موقف ما، والإبانة عن شخصيته الأدبية... أما الأسلوبية فهي علم دراسة الأسلوب" (عزام، ١٩٨٩ م: ١٠).

أما بيير غيرو Pierre-Noël Giraud فيقول: "الأسلوب طريقة في الكتابة، وهو من جهة أخرى طريقة في الكتابة لكاتب من الكُتاب، ولجنس من الأجناس، ولعصر من العصور... والأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مُضاعف: علم التعبير، وهي نقد للأساليب الفردية" (غيرو، ترجمة: عياشي، د. ت: ٥).

ويُعرّف شريف أكتاش الأسلوب بالنّظر إلى وظيفته التي يؤديها فيقول: "الأسلوب: هو تنظيم شخصي داخلي للكلمات بحسب الموضوع الذي يتمّ تناوله مع الانتباه لترتيب الكلمات وتزامنها وأخذ ذلك بعين الاعتبار"، ويقول أيضاً: "الأسلوب مهارة تُكتسب بالصبر والعمل المستمر، وهو مهارة للتأثير في القراء والمستمعين من خلال الدمج بين الفكرة والزمان والنوع والشخصية" (Aktaş, 193-192: 1973).

وللأسلوبية أنواع كالأسلوبية الوصفية التي تنظر إلى البنى ووظائفها داخل النظام اللغوي، والأسلوبية التكوينية وهي التي تدرس الأسباب، أما الأسلوبية الوظيفية فلا تهتم بمصدر الشكل الأسلوبي، ولكنها تهتم بأهدافه وآثاره. وتتحدد مهمة الأسلوبية في معرفتها لمختلف أنواع التعبير ووصفها وتحديدها وتصنيفها من جهة، وفي معرفتها لمختلف نماذج الملفوظات من جهة أخرى (يُنظر: غيرو، ترجمة: عياشي، د. ت: ٢٩_٨٩).

إنّ علاقة النَّصِّ بصاحبه علاقة وثيقة، فاللُّغة لم تعد انعكاساً في الدّائرة الإنسانيّة لشكل خارجي، ولكنها صارت أداة للتعبير عن تجربة حسّية ومُعاشة للإنسان، وفي ذلك يقول علم النفس الأسلوبي: "إنّ الأسلوب مصمم كمنتوج من منتوجات الفرد، وهو يبدو كواقعية معزولة ومفردة وغير قابلة للقياس مع أي أسلوب آخر" (يُنظر: غيرو، ترجمة: عياشي، د. ت: ٢٣_٥٩).

ويمكننا أن نُحدّد التّجربة الشّعريّة بأنها في أساسها تجربة لغة، فالشّعر هو الاستخدام الفنّي للطّاقات الحسيّة والعقليّة والنّفسيّة والصّوتيّة للغة، والشّعر كذلك بناء لغويّ مميز ينبني على تفجير طاقة اللّغة (شرتج، ٢٠٠٥ م: ٥).

إلياس أبو شبكة في أسطر:

في قرية الرّوق الرّائعة القابعة على المنحنى الكسرواني الجميل ترعرع الشّاعر إلياس أبو شبكة، حيث الطّبيعة السّاحرة والأجواء الرومانسية الخلّابة التي تُحوّل النّفْسَ الإنسانيّة المرهفة الأحاسيس إلى نفسٍ شاعرة يسيل الكلام فيها بشكل تلقائيّ دون تكلف وكأنّه العسل المُصقّى، وكان مولده في نيويورك عام ١٩٠٣. وقد توفّي والده وهو ما يزال دون العاشرة من عمره، وأصل الأسرة من قبرص، وكان جدّه يطرح الشّبّكة للصيد في البحر، فلقتب الأسرة بأبي شبكة. وكان إلياس أبو شبكة قد دخل معهد (عينطورا) قبل وفاة والده بسنتين أي في العامين ١٩١١ و ١٩١٢ في عداد تلامذة الصّفّ التّاسع الابتدائي، وبقي في هذا المعهد مدة ثلاث سنوات أعلنت في ختامها الحرب الكبرى وأقفلت المدارس في لبنان، وبعد انتهاء هذه الحرب عاد إلياس إلى (عينطورا) ليقضي فيها عامين دراسيين آخرين، بعدها ترك المدرسة نهائياً بعد أن أنهى الصّفّ الرابع الفرنسي والثّالث العربي (يُنظر: رزوق، ١٩٧٠ م: ٣٨-٦٦) و(ينظر: جبر، ١٩٩٣ م، ١٢-٤٠).

وفي عام ١٩٣١ اقترن بالأنسة أولغا من سكّان بلدته الرّوق وإحدى طالبات دير الزيارة (عينطورا) بعد قصّة غرام دامت تسعة أعوام، وقد تغنّى بمحبوبته في شعره الذي أصبح على كل لسان.

بعد ذلك عمل إلياس أبو شبكة في جريدة صوت الأحرار مدة طويلة، إذ قدّم لها خلاصة قلمه وفكره المتوقّد الفيّاض، وتميّز بجراته التي جعلت منه الصّحافيّ البارز. وأخذ إلياس أبو شبكة ينتشر، وازدادت عبقريته نضوجاً، ووصل اسمه إلى ما وراء تخوم بلاده وأفاق أُمّته، كما عمل مديراً للإذاعة اللّبنانية إلاّ أنه ظلّ يغدّي الصّحافة اللّبنانية بمقالاته ولاسيّما العاصفة والمعرض وصوت الأحرار والمكشوف والجمهور. وتوقّاه القدر في السابع والعشرين من كانون الثاني عام ١٩٤٧ بعد عراك أليم مع المرض، وهو دون الرابعة والأربعين من العمر، وكان لرحيله صدى في الأوساط الأدبيّة في الوطن والمهجر وفي كل مكان حطّ به فكتب عنه كثيرون وعدّوه بحق فقيده الأدب والشّعْر والصحافة (يُنظر: رزوق، ١٩٧٠م: ٣٨-٦٦) و(ينظر: جبر، ١٩٩٣م، ١٢-٤٠).

وقد عُرف عن إلياس شغفه بشعر العذريّين وشعر المعريّ، فجمع بين الحبّ والنّقمة؛ الحبّ الذي ربطه بمفاهيم تعلو عن غلواء العالم الواقعيّ إلى عالم المثال؛ والنّقمة التي كان يحسّ بها عنيفة على الواقع الاجتماعيّ والسّياسي والاقتصاديّ لبلاده يومذاك، وعلى الحياة التي تضيق بأمثاله من الأحرار.

أمّا ثقافته فقد جمع من كل بستان من بساتين الثقافة أجمل أزهاره، من الأدب الفرنسي إلى العربي إلى الكتب السماوية، وبشكل خاص العهد القديم. وكان شعره وليد حالات نفسية، وكان ذا نفس متقدة، فعبّر في قوافيه عن آلام لا حدّ لها ولا طرف؛ آلام من الحب وآلام من أعباء الحياة، كان لا ينظم إلاّ منفعلًا مهتاجًا، في ساعة يأس أو في ليلة سَمَر، فيؤثر شعره في قارئه. وقد عُرف إلياس أبو شبكة بحبه للطبيعة التي كان لها أثر بالغ وعميق في شعره ونفسه المفتونة بالجمال.

أمّا المرأة فقد أجرت في شعره نهراً من الحب، ألهمت عروقه، وكانت سبب ذهوله وانقباضه وربيبته، هي الوهج في ألوان كلامه، وفي عينها يجد أمانيه وأحلامه وآماله وانكساراته، وقد مزج أبو شبكة المرأة بذاته الحنونة فأحبها ملء أضلاعه، واندمج بها اندماجاً كلياً، فروحها في روحه، وعقلها في عقله حتى إنه في تضرعه لا ينسى حبيبته (يُنظر: رزوق، ١٩٧٠م: ٣٨-٦٦) و(ينظر: جبر، ١٩٩٣م، ١٢-٤٠).

وعرّف المرأة الأفعى، ففضح ما فيها من رغباتٍ أئمة، وصبّب عليها جام غضبه مُضطرباً في الجحيم الذي جرّته إليه فأسقطته في لهيبه، تجرّاً وتعرّض لمواضيع كانت تعدّ من المحرمات، وتجرّأ على أعراف في الشّعْر كانت تعدّ من المقدسات، وثار على عصره الذي ذاقت فيه الإنسانية ويلات حربين عالميتين مهولتين: الفقر والجوع والقهر والعهْر، وكَم ألمه انجرار الشبيبة خلف الملذات، وغرقهم في بؤر الفساد.

إلياس أبو شبكة الشَّاعر الصَّادق، والشَّاهد الحُرُّ على عصره ومجمعه، الشَّاعر المتمرد على النظريات والمدارس الأدبية. وقد كان ولا يزال موضع إعجاب القارئ العربي.

وينبغي أن نذكر أنَّ إلياساً ترك للمكتبة العربية كثيراً من مؤلفاته القيمة والدواوين الشَّعرية؛ نذكر منها: الحب العابر، والقيثارة ١٩٢٦، وجوسلين ١٩٢٦، وطاقت زهر ١٩٢٧، والعمال الصالحون ١٩٢٧، وأفاعي الفردوس ١٩٣٨، والألحان ١٩٤١، إضافة إلى مجموعات شعرية أخرى، وكتب أخرى، ومجموعة كبيرة من المقالات المتنوعة التي نشرت في الصحف والمجلات العربية والقصائد والدراسات والترجمات (يُنظر: رزوق، ١٩٧٠م: ٣٨-٦٦) و(ينظر: جبر، ١٩٩٣م، ١٢-٤٠).

مجموعته الشَّعرية أفاعي الفردوس (تعريفٌ وآراء):

إلياس أبو شبكة شاعرٌ يعشق الجمال أينما وُجدَ، فلا عجب أن يعشقه في المرأة، وإن فتشنا عن المرأة في شعره وكتاباتهِ وجدناها بوجهيها: المرأة المُستَهْتِرةُ بِعَقْمِها والمرأة الشَّريفة الطَّاهرة، أما الأولى فتملاً صفحات (أفاعي الفردوس)، حيث يصورها لنا امرأة أئمة خائنة تُطِيعُ شيطانها فلا تحفل بزوج مخدوع ولا بطفل بريء مسكين. يصورها لنا ابنتي لوط: القوم الذين خسفت بهم الأرض لشيوع الفاحشة بينهم، ويصورها لنا دليلة البغي التي أحبها شمشون الجبار وهو رجل من بني إسرائيل مُنح قوة هائلة كانت مصدر خوف ورعب للفلسطينيين، إلا أنَّ امرأة تُدعى دليلة استطاعت أن تذله! كان دائماً يقرن هذه المرأة بالشَّيطان والأفعى والظلام والعار وغير ذلك، وكان لا يكف عن تأنيبها وإعطائها دروساً في العفة. وفي زمن توبته أحرق الأفاعي وأقبل على الفردوس الحقيقي (ينظر: البقاعي، ١٩٩٥م: ١١٣).

إنَّ هذا العمل يعدُّ قصيدة واحدة في ثلاثة عشر نشيداً، نظمها في فترة ما بين (١٩٣٨-١٩٢٨)، ويرى الدكتور خليل الموسى أنه مما يرجح هذه النظرة أن الأناشيد جميعها تقول شيئاً واحداً، وهي ذات مناخ واحد، فالمرأة في هذا العمل واحدة، هي تلك المرأة الأئمة التي حلَّت عقدة الرباط المقدس، بالإضافة إلى أننا لا نجد ضمن الأناشيد نشيداً واحداً يحمل عنوان المجموعة، والأناشيد هي: الصلاة الحمراء ١٩٢٨، الأفعى، هيكل الشهوات، الخيال النقي، عهدان، الشهوة الحمراء، شهوة الموت، حديث في الكوخ ١٩٢٩، سدوم ١٩٣١، شمشون، الدينونة ١٩٣٣، القاذورة ١٩٣٤، الطرح ١٩٣٨. ونستطيع أن نقول إنَّ أفاعي الفردوس هي قصيدة الشهوة الجامحة التي تصف المرأة الشَّيطان في الشَّعر العربي الحديث (ينظر: الموسى، ٢٠٠٠م: ٥٧-٥٨).

عندما صدرت مجموعة (أفاعي الفردوس) كان القُرَّاء بانتظار قصيدة (غلاء) التي ظل الشَّاعر ينسجها سنين طويلة ويُعدُّ بنشرها، فكانت المفاجأة صدور هذه المجموعة عن دار المكشوف

مع مقدمة طويلة في حديث الشَّعر، عرض الشَّاعر فيها نظراته الجماليَّة ودور الإلهام في الشَّعر، وقد استُقبلت المجموعة بوصفها حدثاً أدبياً بارزاً. قال عنها ميخائيل نعيمة (١٩٨٨): "إنها بحق تحفة نادرة في شعرنا العربي، وما أعرف شاعراً من شعراء عهدنا الجديد يستطيع أن يأتي بمثلها، أو أن يُدانها في وصف الشُّهوات الجسديَّة الجامحة". لكن المجموعة لم تسلم من النَّقاد، فكرم ملحم كرم (١٩٥٩) كتب عن المجموعة مقالاً بعنوان (شعر لا يشرف الأدب العربي)، إضافة إلى أنَّ المقدِّمة أثارت ضجَّةً لا تقلَّ عن ضجَّة المجموعة الشَّعريَّة (ينظر: جبر، ١٩٩٣ م: ١٠٨).

وسَتعرض لبعض الأقوال النَّقدية في المجموعة، ففي موضع آخر قال ميخائيل نعيمة (١٩٨٨) عن شاعرنا في كلمته (شاعر يغمس قلمه في قلبه): "ولكنني لا أرى شاعرنا بلغ قَمَّة الشَّاعرية إلا في أفاعي الفردوس، فهذه المجموعة هي بحق تحفة نادرة في شعرنا العربي" (رزوق، ١٩٧٠ م: ٢٠٨).

وقال فؤاد سليمان (١٩٥١): "اقرأ أفاعي الفردوس لتؤمن مثلي بعد أن تقرأه أن أبا شبكة يخيم بجناحيه على هؤلاء الشَّعراء الأرقام الذين تحسبهم جبابرة"، وقال مارون عبود (١٩٦٢): "إن صاحب أفاعي الفردوس أصدق شعراء اليوم على الإطلاق"، وقال أحد النَّقاد: "أبرز ما في أفاعي الفردوس جدته، فهو فتح جديد في عالم الشَّعر العربي على الإطلاق"، وقال آخر: "لون جديد في الأدب العربي ينفرد به أبو شبكة، ويبقى له، ولا تمتد له يد الفناء" (ينظر: رزوق، ١٩٧٠ م: ٢٠٨).

وممَّا يَدكُرُ في هذا المقام أنَّ شوقي ضيف (٢٠٠٥) يقول في أحد أقواله إنَّ أبا شبكة لا يصدر في هذه المجموعة عن تجربة، ويُفَيِّدُ قوله اعترافُ أبي شبكة بعكس ذلك، وأغلب الظنِّ أن ضيف كان يريد الدفاع عن أبي شبكة الذي لم يكن يرى أن الخطيئة عند الاعتراف بها تبقى خطيئة! وهذه الأناشيد نُظم منها سبعة في ١٩٢٩، وواحدة في ١٩٣١، واثنتان في ١٩٣٣، وواحدة في ١٩٣٤، وواحدة في ١٩٣٨ (ينظر: رزوق، ١٩٧٠ م: ١٧٩-١٨٠).

أهمُّ الظواهر الأسلوبية التي تجلَّت في المجموعة ودلالاتها:

١. التَّنَاص:

التَّنَاص: أحد مميزات النَّصِّ الأساسيَّة، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها (علوش، د. ت: ٢١٥)، والتَّنَاص لا يكون بالضمون فقط، وإنما يكون بالمفردات والتراكيب والبناء والإيقاع والصورة والرمز، وللتَّنَاص أنواع: التَّنَاص الديني، والتاريخي، والأدبي، ومن التَّنَاص التاريخي ما يكون باسم العلم أو الكنية، وهو تناص يقوم على مجرد استدعاء الاسم أو الشخصية فقط، دون ذكر لبيان الشخصية في النص، لذلك يُعدُّ هذا النوع أقلَّ آليات الاستدعاء فنية، بالمقارنة مع آلية استدعاء الدور أو القول (ينظر: مجاهد، ١٩٨٨ م: ١١٥).

والنصّ المتناصّ: نصٌّ منفتح بلا حدود لأنه نصّ تتوالد على منشئه كتابات سابقة ومعاصرة، وتترافد عليه أنسقة وبنيات وتتراحم وتتحاشد من نصوص سائلة أو مجاورة زمنياً، باعتبار أن النصّ يجب أن يكون زاوية رؤية رؤيية يستشف من خلالها الأديب معطيات الماضي وأبعاد الحاضر وأفق المستقبل، والنصّ المتناصّ إن لم يحقق هذه الثلاثية؛ الماضي والحاضر والمستقبل يكون نصّاً عقيماً (شريح، ٢٠٠٥م: ١٦٧).

وتُعرّفه جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) مَنشئة المصطلح بأنه: "النقل لتعابير سابقة أو مترامنة... وهو اقتطاع أو تحويل". ويشكل التناصّ ظاهرة من ظواهر الحدائثة في الأدب الحديث، وما يميزه عن التضمين الذي عُرف في العصر العباسي أنه أكثر خفاءً وباطنية، ويُقصد بالتناصّ التاريخي -مثلاً- أن يستحضر الشّاعر بعض الأحداث التاريخية التي تنسجم مع رؤية معاصرة يتخذها الشّاعر؛ وذلك من أجل تعميق هذه الرؤية وتكريسها (ينظر: سليمان، ٢٠٠٧م: ١٢٣، ١٢٥، ١٢٧، ١٤٩). وقد استلهم شعراء الحدائثة رموزاً عدّة من التّراث الدّيني الإسلامي ومن الكتب المقدّسة الأخرى مثل التّوراة أو الإنجيل، فأخذوا منها شخصياتٍ، أو سورته كاملة، أو قصصه، ونجد من هؤلاء الشّعراء: "إيليا الحاوي"، "أدونيس"، محمود درويش، بدر شاكر السّياب "غادة السّمّان" "أحمد مطر"... وغيرهم، وتأثّرهم هذا دلّ إلى حدّ ما على الصّلّة الوثيقة مع التّراث، وإذا كانت مدرسة البعث والإحياء قد رسمت لنفسها حيّزاً مشابهاً، فإنّ تيار الحدائثة قد وظّف التّراث بشكل مختلف جعله أكثر ارتباطاً بالواقع الإنساني وبمآسيه وتغيّراته (قدوم، ٢٠٢٢م: ١٤٦١).

ومع الشّروع في دراسة مجموعة (أفاعي الفردوس) يجد الدارس أن التناصّ يلغها لفاً، وقد أبدع أبو شبكة في ثنائية الحضور والغياب حتى بات الغائب حاضراً والحاضر غائباً وراءه في نسيج لا تنفك عُراه إلا بفهم عميق لإيديولوجية العمل التي انطلق منها المبدع، فالنشيد الأول الذي تُفتتح به المجموعة يحمل عنوان (شمشون)، وشمشون اسم يستدعي إلى الذاكرة دليلاً البغي، والقصة التي وردت في صفحات العهد القديم، لكنك تجد دليلاً التي كانت تؤدي دوراً قومياً في العهد القديم تتحول إلى مجرد بغي تستطيع باغوائها لشمشون البطل أن تحط به من عرش الرزانة والصلابة إلى حضيض النذل والانكسار، وفي ذلك مفارقة تحول وأدوار فقد انتقلت دليلاً من الإيجابية في دورها الحقيقي الذي مثلته إلى السلبية في استحضار صورة البغي فحسب وتجريدها من رسالتها الوطنية، وفي ذلك ما يخدم فكرة النصّ والمجموعة بأكملها التي يريد منها أبو شبكة أن تسلط الضوء على آثام المرأة، علّ هذا الوميض يدفع بها من ذل العهر إلى علياء الطهر، ومما يدلّك على ذلك المزج الدائم بين المتضادات التي تعكس جدلية المجموعة التي تعكس بدورها جدلية المثالية والدونية التي تسكن فكر أبي شبكة اتجاه المرأة، وسيرد تفصيل التضاد ودلالته في موضعه، وما يهمننا هنا التركيز على فكرة التناصّ التي

لَقَّت النشيد من عنوانه إلى آخر كلمة فيه، فانظر إلى قول أبي شبكة (أبو شبكة، ١٩٦٢م: ٢٧):
[الخفيف]

مَلَّقِيهِ بِحُسْنِكِ الْمَاجُورِ	وَادْفَعِيهِ لِإِنْتِقَامِ الْكَبِيرِ
أَسْكَرْتَ خَدْعَةَ الْجَمَالِ هَرْقَلًا	قَبْلَ شَمَشُونَ بِالْهَوَى الشَّرِيرِ
وَالْبَصِيرُ الْبَصِيرُ يُخَدَعُ بِالْحُسْنِ	بِ وَينَقَادُ كَالضَّرِيرِ الضَّرِيرِ
حَيِّمِ اللَّيْلِ يَا ذَلِيلَةَ فِي الْغَا	بِ وَأَغْفَى حَتَّى الشَّدَا فِي الزُّهُورِ
أَيْنَ شَمَشُونَ يَا صَحَارَى يَهْوَذَا	أَيْنَ حَامِي ضَعِيفِكَ الْمُسْتَجِيرِ

يستدعي أبو شبكة في البيت الثاني قصة هرقل وزوجته ديجانير بالأسلوب عينه، إذ تراه يعري القصة التاريخية من مفهومها الحقيقي ويسلط الضوء على خيانة الزوجة لزوجها دون أن يذكر أنها ألبسته الثوب المسموم وهي لا تعلم بأنه مسموم وما كان ذلك إلا لتعيد حبه لها، لكنك تجد أبا شبكة وقد غيَّب هذه الحكاية، وما استدعى الاسم والقصة التاريخية إلا ليدل على خيانة المرأة التي يصفها بالأفعى، وكأنه أراد بقوله: (أسكرت خدعة الجمال هرقلًا قبل شمشون) أن يخبرنا أن الخيانة أصل متأصل في طبيعة المرأة مذُوجدت، فكما فعلت ديجانير فعلت دليلة وستفعل ذلك غيرهن من النساء، ويتابع في هذا النشيد سرد حكاية شمشون الجبار حتى النهاية عندما يستعيد شمشون قوته ويعلن أن قوته تتركز في شعوره لا في شعره، إذ يقول (أبو شبكة، ٢٠١٥م: ١٧): [الخفيف]

إِنْ تَكُنْ جَزَّتِ الْخِيَانَةُ شَعْرِي

فِي ضَلَالِي فَقُوتِي فِي شُعُورِي

وفي نشيد (سدوم) يبدو التَّنَاصُّ الديني جلياً مرة أخرى ومن خلال العنوان، ففي هذا النشيد يستحضر أبو شبكة قصة النبي لوط عليه السلام وابنتيه، لكن كما وردت في العهد القديم -بنسخته التي لا نعرف مدى دقَّتْها-، ويركز الضوء على فكرة الفجور من غير أن يذكر السبب الذي دفع إليه، فالقصة تقتضي أن ارتكاب الإثم كان للحفاظ على النسل، لكنه يركز على بشاعة الفعل فحسب، وأراد بذلك تأكيد فكرته وفكرة المجموعة الشعيرية التي تدور حول فساد المرأة وانصياعها وراء رغباتها غير أهية بحرمة أو دين أو عُرف، وفي النشيد تصرخ المفارقة بشكل كبير عندما يلجأ أبو شبكة إلى أسلوب الحث على الخطيئة وهو يريد عكس ذلك، فتراه يحذّر بأسلوب الإغراء، ولم يقتطف من النص الديني الوارد في العهد القديم إلا الوجه الذي يخدم فكرة المجموعة ويدل على فساد المرأة، والأبيات طويلة وفيها من الكشف والتصوير ما يضيّق البحث عن ذكره وسرده؛ ومنها قوله (أبو شبكة، ١٩٦٢م: ٥٥): [الكامل]

إِنْ تُرْجِعِي دَمَكِ الشَّيْبِي لِنَبْعِهِ كَمْ جَدُولٍ فِي الْأَرْضِ رَاجِعٍ مَنَبَعَهُ
مَاذَا فَعَلْتِ سُدُومٌ أَيْنَ جَوَاذِبُ كَانَتْ عَلَى تِلْكَ الْخُدُورِ مُجَمَّعَهُ

ومن الواضح من خلال نشيدي شمشون وسدوم كم كان شاعرنا متأثراً بالعهد القديم، وكم كان بارعاً في استحضار النصوص التوراتية التي تخدم فكرته، وبذهل القارئ كيف استطاع أن يغيب عن النصوص التي استحضرها مسوغات الخطيئة، وكيف ألقى الضوء على فضاة الإثم ليخدم الفكرة المسيطرة على فكره وعلى المجموعة الشعريّة برمّتها. وهذان النشيدان هما أكثر القصائد التي تجلّى فيها التّناسّ الديني ولفّ أوصالها بدءاً من العنوان وحتى النهاية.

٢. التّوازي والتّكرار:

نُعدُّ ظاهرة التّوازي من الظواهر الأسلوبية التي لفتت انتباه كثيرٍ من النقاد في العصر الحديث، فاهتمّوا بدراستها وبادروا بالتّفسير لها وتبسيط الضّوء عليها (ينظر: الرواشدة، ١٩٩٨ م: ١٠). ويقصد بالتّوازي الصوتي أثر الصوت في تشكيل النصوص الشعريّة من خلال المخارج والصفات والتّكرار في القصيدة أو المقطوعة، وعلاقة ذلك بالمعنى. فيما يركز التّوازي الصرفي على اشتقاقات اللفظة، أو تكرار صيغة بعينها داخل النصّ الشعري، ويظهر التّوازي النحوي دور التّركيب وتكراره وانسجامة مع المعنى. ولللقافية أهمية في التشكيل العام للإيقاع، وذلك للدور المهم الذي تؤديه، ولأنّ الوزن الشعري يتماش مباشرة مع مبدأ التّوازي. ولا ريب أن تكرار مجموعة من الحروف في القطعة الشعريّة يكسبها إيقاعاً متجدداً رتبيّاً على زاوية إيقاعية يريدها الشّاعر (ينظر: الرواشدة، ١٩٩٨ م: ١٠).

وترى نازك الملائكة في هذا النمط الشعري ابتكاراً إن حقق اتساقاً مع الدلالة، أما إذا خالف ذلك فهو سمة من سمات الشّعراء الذين تضيق بهم سبل التعبير، فيلجؤون إلى مثل هذا التّكرار (ينظر: الملائكة، ١٩٨٣ م: ٢٦٥).

ويقال في تعريف التّكرار: هو إلحاح على جهة مهمة من العبارة، يُعنى بها الشّاعر أكثر من عنايته بسواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيّمة، إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المهيمنة على الشّاعر. ويقول محمد مفتاح عن التّكرار: ليس ضرورياً لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية، ولكنه شرط كمال أو محسّن أو لعب لغوي، ومع ذلك فإنه يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الإقناعي (ينظر: مفتاح، ١٩٩٢ م: ٣٩)، وللتكرار أقسام: التّكرار الاستهلاكي وأولها، وهو تكرار كلمة واحدة أو عبارة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية، ووظيفته التأكيد والتنبه وإثارة انتباه السامع ليشارك الشّاعر بإحساسه، ويسهم هذا النوع من التّكرار بما يوفره من دفع غنائي في تقوية النبذة الخطابية، وتمكين الحركات الإيقاعية من الوصول إلى مراحل الانفراج بعد

لحظات التوتر القصوى. أما تكرار الضمير فقد يدل على حضور الذات أو اضمحلالها، لأن الضمير يشكل على نحو من الأنحاء عالم الشَّاعر وحدود رؤيته له وإدراكه لأبعاده (ينظر: عبد المطلب، ١٩٩٧م: ١٤٤). وهناك ما يسمى بالتكرار البياني وهو الذي يأتي لرسم صورة أو لتأكيد كلمة أو عبارة تتكرر دائماً في القصيدة، وقد يمتد التكرار ليشمل بيتين متتاليين، والغرض العام منه هو تصوير انفعال الشَّاعر ونظرته الجدلية للأشياء. ولدينا التكرار المقطعي وهو تكرار بيت شعري أو أكثر في نهاية كل مقطع من مقاطع القصيدة، ويسهم في تجانس النص وتلاحمه وتكثيف المعنى (ينظر: شرتح، ٢٠٠٥م: ٧-٢٧).

وأول مواطن التكرار في المجموعة قوله في نشيد شمشون: (أبو شبكة، ٢٠١٥م: ١٦):

[الخفيف]

والبَصِيرُ البَصِيرُ يُخَدَعُ بالحُسْنِ وَبِنِقَادُ كَالضَّرِيرِ الضَّرِيرِ
والعَظِيمُ العَظِيمُ تُضْعَفُ أنثى فَبِنِقَادُ كَالْحَقِيرِ الحَقِيرِ

والتكرار هنا يدل على تأكيد قدرة أفاعي الفردوس على الإغواء، فالبصير والعظيم لا يقوى على دفع شرهن، وينقاد وراءهن كالضيرير الذي لا يبصر من الحق والحقيقة شيئاً سوى جمالهن الأخاذ الدافع إلى الإثم، والمؤدي بالضرورة إلى الذل والمهانة! ويتكرر لفظ (مَلْقِيَه) مرات كثيرة في النشيد؛ إذ يقول (أبو شبكة، ٢٠١٥م: ١٥): [الخفيف]

مَلْقِيَه بِحُسْنِكِ المَاجورِ وَادْفَعِيَه لِإِنْتِقَامِ الكَبِيرِ
مَلْقِيَه فَفِي أَشْعَّةِ عَيْنِي لِكِ صَبَاحِ الهَوَى وَوَلِيْلِ القُبورِ

وفي هذا التكرار لصيغة فعل الأمر استنكار لهذا الفعل المشين، فالشَّاعر يتبع أسلوب الإغراء للتحذير من هذا الفعل وعواقبه، ويكرر هذا اللفظ ليؤكد على الفعل الذي تتبعه بعض النساء في الإغواء، وهذا التكرار يدلنا على الحضور السلي لأفعال الأنثى الحاضرة في ذهن أبي شبكة.

وفي نشيد القاذورة يكرر لفظي الفردوس والجحيم، وكأن هذه الثنائية الضدية تسيطر على فكره وتشكل معادلاً موضوعياً لثنائية الطهر والعهر التي يرى أن المرأة تتناوب على طرفيها، وتميل للجحيم أكثر من ميلها للفردوس الطاهر، إذ يقول (أبو شبكة، ١٩٦٢م: ٤٠): [الطويل]

أَلَا أَغْلِقِي الفِرْدوسَ فِي وَجْهِ شَاعِرِ يَضُمُّ طَنَابِيرَ الجَحِيمِ وَيُنشِدُ
لَئِن تَلَّكَ نَارُ البُغْضِ تَلْظَى بِعَيْنِهِ فَفِي قَلْبِهِ النُّوَارُ لِلْحُبِّ مَزودُ

يُجَسُّ فَرَادِيَسَ الْحَيَاةِ بِرُوحِهِ وَلَيْسَ يَرَى إِلَّا جَحِيمًا مُهَيِّدًا

وفي نشيد (الأفعى) يشخص من نفسه رجلاً آخر ويَعده بأنه سيملك المرأة نفسها مراراً مادام قد ملكها لمرة واحدة، وفي ذلك تحقير من شأن تلك المرأة التي رخصت نفسها وتبعث رغبتها الأثمة، وقد كتب هذه القصيدة في امرأة راودته عن نفسه وصرح بذلك في مذكراته، وهذه الحادثة كانت فتيل النار الذي أشعل في روح أبي شبكة كل ذلك التأنيب الذي انهال به على المرأة للحفاظ على عفافها، فبطلة النشيد امرأة متزوجة سافر زوجها لكسب العيش وتركها مع ابنتها، فاتبعته خطوات الشيطان وراودت خطيب نسيبتها عن نفسه، فكانت صاحبة خيانة مثلية؛ خانت زوجها وابنتها ونسبتها، أما هو فقد خان حبيبة روحه غلواء وخان تعاليم ربه وخان المرأة المثل في فكره. يقول (أبو شبكة، ١٩٦٢م: ٤٧): [الطويل]

سَتَمَلِكُهَا مَا شِئْتَ بَعْدُ فَلَا تَخَفْ وَتَمْتَصِّهَا حَتَّى تُصَيِّرَهَا قِشْرًا
سَتَمَلِكُهَا مَا شِئْتَ بَعْدُ فَلَا تَخَفْ فَإِنَّ ابْنَهَا لَمَّا يَزَلُ يَجْهَلُ الْأَمْرَا

وفي (هيكل الشهوات) ينعته بأخت الشقا، ويكرر هذه التسمية مراراً، وكأنه يحاول بذلك التكرار أن يفرغ ما يعتلج في صدره من ألم عليها ومنها، علّ هذه التسمية تبعدها عن التبذل الذي يجعل منها رخيصة مرافقة للشقاء طوال عمرها، فالشقاء رفيق الإثم، والصفاء في الحياة شقيق الطهر، يقول: (أبو شبكة، ٢٠١٥م: ٢٥): [البيسط]

مَا لِي أَرَى الْقَلْبَ فِي عَيْنَيْكَ يَلْتَمِبُ أَلَيْسَ لِلنَّارِ يَا أُخْتَ الشَّقَا
وَلَا تَخَافِي عَذُولًا فَالْعَذُولُ مَضَى وَالْعَصْرُ سَكَرَانُ يَا أُخْتَ الشَّقَا

وفي (شهوة الموت) نجد حضور التوازي الصرفي شديد الوضوح مع الانزياح التركيبي للعبارة المتوازنة نحوياً، فقد لجأ الشاعر إلى حذف المبتدأ وهو ضمير الذات لأهمية الخبر الذي يدل على حال الشاعر النائر على الحياة، الناقم على الفحش والرذيلة، إذ يقول (أبو شبكة، ١٩٦٢م: ٧٥): [مجزوء الرمل]

نَاقِمٌ ... حَاقِدٌ عَلَى الْبَشَرِ

وهو في هذا النشيد يشتهي الموت هرباً وفراراً من لون الخطيئة الذي يلاحقه؛ هرباً من الواقع الملوث بالآثام، وفراراً من المثل النسوي الذي حطمه الواقع المشين.

وفي نشيد (الصلاة الحمراء) يطالنا التكرار المقطعي، حيث يختم الشّاعر كل مقطع بابتهاله إلى ربّه بقوله: (رباه عفوك إني كافر جان)، وهذا التكرار ما هو إلا للتخفيف من عبء الخطيئة التي أثقلت كاهل الشّاعر المرهف الإحساس، الذي يتوب في نهاية المطاف ويندم ويفكر بسبيل للتكفير عن تلك الخطيئة التي ارتكها فملك إثمها عليه عقله، وكأنه في هذا النشيد أيضاً يستحضر موقف الصلاة الحقيقية التي تعتمد تكرار بعض العبارات التقديسية. وفيه حضور شديد لضمير الذات التي تخاطب ربّها وترجو منه العفو وتلجّ، حيث يقول (أبو شبكة، ١٩٦٢ م: ٨٤): [المجتث]

لَمَّا اسْتَفَاقَتْ عِيُونِي فِي ذَلَّتِي وَهَوَانِي
فَلَم أَجِدْ لِي مَفِيضاً يَوْماً مِنَ الإِذْعَانِ
رَبَّاهُ عَفْوَكُ إِنِّي كَافِرٌ جَانِ

وتراه في هذه الصلاة يحاول أن يسوّغ لنفسه ويستعطف ربّه ليعفوَ ويصفح عنه، ويختم مقاطع النشيد كلها بهذه العبارة (رَبَّاهُ عَفْوَكُ إِنِّي كَافِرٌ جَانِ) التي تريحه بعد توتر العرض الذي يتطلب العفو والصفح من صاحب الأمر كله.

وفي نشيد الدينونة الذي يخاطب فيه إبليس على وجه المفارقة، ويكرر اسمه وكأنه يستعطفه ليتركه خارج سرب الجمع الذي سيأخذ بيده إلى جهنم، ويكرر المقطع الذي استهل به النشيد في منتصفه، حيث يقول (أبو شبكة، ١٩٦٢ م: ٩٦): [المجتث]

حَاوِلْ خَيَالَكَ عَنِّي وَلَا تَخُفِّمْ عَلَيَّ
فَلَيْسَ أَهْلُكَ مِنِّي وَلَا اللَّطِي مِنْ يَدَيَا
لَمْ أَغْشَ فِي النَّفْسِ مَائِمٌ وَلَمْ أَنْادِمْ رَجَالَكَ
إِبْلِيسُ لَيْسَتْ جَهَنَّمُ ذَارِي فَحَاوِلْ خَيَالَكَ

يعكس هذا المقطع وتكراره في النشيد الخوف الذي كان يعايشه الشّاعر بسبب الذنب الذي بقي يلاحقه طويلاً، ولم يسامح نفسه عليه بسهولة، فقد كان في عيني نفسه خائناً لتعاليم الدّين التي هجرها ثلاث سنين، ثم عاد إليها بعد صحوة القلب والضمير التي جعلت منه لساناً مقرعاً للمرأة الأثمة. وتكرار الضمير في النشيد مجدداً يعكس جرأة الشّاعر وقدرته على الاعتراف بالخطأ، ويعكس قوّته وإصراره على العودة عن الخطيئة، ورغبته في تصويب المسار، ويعكس حضور الذات الشديد، وليس غريباً على أبي شبكة مثل ذلك، فهو الواثق من نفسه التي تحثّه على الكمال في كل قول وعمل.

٣. الانزياح:

الانزياح باب من أبواب الأسلوبية، ويقصد به استعمال المبدع للغة استعمالاً يخرج بها عما هو معتاد ومألوف، بحيث يحقق المبدع ما ينبغي له أن يتصف به من تفرّد وإبداع وقوة وجذب (ينظر: قصبجي وويس، ١٩٩٠ م: ٣٠). ويُعنى الباحث في اللغة بتعقّب الانزياحات في اللغة المكتوبة لأنها تميزها عن أي لغة مكتوبة، فاللغة الأدبية أو الشّعيرية مصطلح مختلف تماماً، وهي الاستعمال اللغوي الذي نراه في الآثار الشّعيرية والأدبية (ينظر: Önal، ٢٠٠٨ م: ٢٥). ويقوم الانزياح على المفاجأة والتغير وعدم الثبات، وينقلُ المسدّي تعريفَ الانزياح عن غيره فيقول إنّه: "انحراف الكلام عن نسقه المألوف وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته" (المسدّي، ١٩٨٢ م: ١٦٤). وللانزياح أقسام:

أ- الانزياح الإسنادي أو الاسمي:

قد يشيع في شعر أحدهم حتى يشكّل ظاهرة، وقد استخلص جان كوهن قانوناً يتعلّق بتأليف الكلمات في جمل يقتضي أن يكون المسند ملائماً للمسند إليه في كل جملة إسنادية، وحدد هذا الأسلوب بالملاءمة، ويرى كوهن أيضاً أن "العودة إلى النظام الطبيعي للتركيب تقتل الشّعير" (ينظر: كوهن، تر: الولي والعمري، ١٩٨٦ م: ١٠٤ و١٢٩). وتعكس الملاءمة قدرة القارئ على تأويل النصوص، ذلك أن "الكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسه لمتابعة القراءة، أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه" (سليمان، ٢٠٠٧ م: ٣٩).

ب- الانزياح الدلالي:

يعد الجانب الدلالي هدفاً نقصده المستويات اللغوية جميعها، وهو تركيبي لكنه لا يركز على الإسناد، ويرى كوهن أن الدلالة ليست إلا "مجموع التأليفات المتحققة لكلمة ما" (كوهن، ١٩٨٦ م: ١٠٦)، ويندرج تحت هذا العنوان الإضافة والنعت، والإضافة تفيد التخصيص أو التعريف وكذلك النعت.

ج- الانزياح التركيبي:

لا يكسر هذا الانزياح قوانين اللغة المعيارية، لكنه يخرق القانون بما يعد نادراً فيه، ويندرج تحت الانزياح التركيبي التقديم والتأخير الذي يسميه كوهن القلب، والحذف الذي يؤدي أغراضاً معنوية، والالتفات الذي يعرفه ابن المعتز بقوله: "هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك" (ابن المعتز، تح: خفاجي، ١٩٩٠ م: ١٥٢)، وذلك لتنشيط السامع. والانزياح عامة يكسب الشّعير الخاص بشاعر ما معجماً شعرياً خاصاً به.

والانزياح في شعر أبي شبكة وافر الكم عديد الدلالات، ويشكل في شعره ظاهرة قوية الحضور، حتى إنك لا تكاد تجد جملة واحدة لا يلامس الانزياح أركانها، وفي ذلك تظهر براعة أبي شبكة الذي جعل اللغة كعجينة بين يديه تتلوى كيف شاء وأتى أراد، ومن ذلك ما بدا لنا بجلاء في قوله في نشيد شمشون (أبو شبكة، ٢٠١٥م: ١٥): [الخفيف]

مَلَّقِيهِ بِحُسْنِكِ الْمَاجُورِ وَادْفَعِيهِ لِلْإِنْتِقَامِ الْكَبِيرِ
أَسْكُرْتُ خَدْعَةَ الْجَمَالِ هِرْقَالاً قَبْلَ شَمْشُونِ بِالْهَوَى الشَّرِيرِ
وَالْبَصِيرُ الْبَصِيرُ يُخَدَعُ بِالْحُسْنِ نِ وَيَنْقَادُ كَالضَّرِيرِ الضَّرِيرِ

إذ نراه يصف حسن دليلة بأنه ماجور، والوصف تخصيص للموصوف، وفي ذلك انزياح دلالي، فمنذ متى كان الحسن ماجوراً! وإن كانت الواقعة الحقيقية تقتضي ذلك، فهذا لا يلغي براعة الوصف والتخصيص في الدلالة على البغاء الذي حصلت دليلة البغي على ثمنه، فكانت امرأة تُباع بثمن مقدور، وهذا ما أراد الشاعر إيصاله إلى الأذهان المتلقية، فهو انزياح دلالي يخدم فكرة النص. وفي بيت تالٍ يقول: (إن في الحسن يا دليلة أفعى)، وفيه انزياح تركيبى يتجلى في تأخير اسم إن (أفعى) وتقديم متعلق الخبر (في الحسن)، والتقديم يكون كما هو معلوم للركن الأهم في الجملة، وأراد أبو شبكة أن يلفت نظر القارئ إلى الحسن بداية ليفاجئه بإسناد الأفعى إلى الحسن فيما بعد، وهو بذلك يصف الحال التي تودي بالرجل الجبار الذي يرى في بدء الأمر حسن المرأة، لكنه لا يلبث أن يكتشف أنها أفعى في جسد امرأة جُبلت على الإثم والخيانة. وفي البيت الثاني نجد الانزياح الإسنادي مجدداً، حيث يسند فعل السكر إلى خدعة الجمال، وكأنه يثبت في الأذهان أن الجمال خدعة مُسكرة فلا تقرها يا صاحب البصيرة!

والالفتات في النشيد واضح من صيغة الأمر في البيت الأول إلى الإخبار في الأبيات التالية، ثم إلى الإنشاء من جديد عند تكرار فعل الأمر (ملقيه)، والرجوع من الإنشاء إلى الإخبار حتى نهاية النص. ومن الانزياح الدلالي الذي يخدم فكرة النص قوله: شهوة الردى، ملمس الردى، حية عدن، رقصة الموت، يا دليلة الخبث، يا موقد الثأر، يا زوابع النار، هيكل الإثم، شبح الرق، دعائم الكذب؛ وكل ذلك أوصاف لتلك المرأة التي حطمت مثال المرأة النموذج في فكر الشاعر. ومن أمثلة الانزياح الإسنادي قوله: الليل سكران، جزت الخيانة شعري، وكل هذه الانزياحات اللغوية تخدم فكرة النشيد في التذليل على فساد المرأة وتبذليها في حين لا ينبغي لها أن تكون كذلك.

وفي (القاذورة) تراه يقول: (مقادر تمشي في الحياة طروبة) انزياح إسنادي يدل على نقمة الشاعر على كل من لا يرعوي امتثالاً لمثل الإنسانية وقيمها، ويخص النساء الأثمات بذلك. وفي قوله: (نمت

حشرات فاجرات) انزياح دلالي وإسنادي يدل على ضعة هؤلاء النساء الرخيصات اللواتي يحارهن في مجموعته الشعيرية ليعدن إلى عفافهن المسلوب بإرادتهن. وفي قوله: (على فمها الوردى للإثم مورد) انزياح تركيبى وإسنادي، فمتى كان للإثم مورد يورد؟! والمفارقة تكمن في كون هذا المورد على شفاه النساء الفاسدات. وانظر إلى قوله: (عواهر أفنت في الفجور شبابها)، ففيه انزياح تركيبى، إذ حذف المبتدأ وبدأ بالخبر لأهميته فيما يخدم فكرة النص. وأما في قوله: (وداعاً عذارى الحب في خيم الهوى) انزياح دلالي يدل على يأس الشاعر من وجود عذارى طاهرات لا يلجن خيم الهوى. وقوله: (وثمّ جرادات عطاش غوارث) فيه انزياح دلالي يعكس نظرة الشاعر للنساء السيئات وسخطه عليهن.

وجاء في نشيد الأفعى قوله (أبو شبكة، ١٩٦٢ م: ٤٦): [الطويل]

أَقُولُ لَهَا ثُوبَ الْعَفَافِ تَذَكَّرِي فَفِي سَاعَةِ الْإِكْلِيلِ لَمْ يَكْ مُغْتَبَرَا

نرى هاهنا الانزياح الدلالي في ثوب العفاف، وفي ذلك تذكير وحث للمرأة على ارتداء الثوب الذي يليق بها؛ وهو ثوب الطهر والعفاف. وفي النشيد نفسه التفاتٌ من الخبر إلى الإنشاء عندما يشخص نفسه ويقول: ستملكها.

وفي هيكل الشهوات يقول (أبو شبكة، ١٩٦٢ م: ٤٩): [البيسط]

ذَكَرْتُ لَيْلَةَ أَمْسٍ فَاخْتَلَجْتُ لَهَا وَاللَّيْلُ سَكَرَانُ مِمَّا سَحَّتِ السُّحُبُ
فَهَنَّ مِنْ حَيَّةِ الْفِرْدَوْسِ أَمْزِجَةٌ يَثُورُ فَمِنْ مَنْ أَعْقَابِهَا عَصْبُ
أَبْقَى لِي الْأَمْسُ مِنْ غُلُوءِ عَقْمِهَا وَلَمْ يَزَلْ فِي دَمِي مِنْ رُوحِهَا نَسْبُ
وَحَقِّ رُوحِكِ يَا غُلُوءًا وَلَوْ غَدَرْتُ بِي اللَّيَالِي وَأَصَمَّتْ قَلْبِي النُّوْبُ
إِنْ كُنْتُ فِي سَكْرَةٍ أَوْ كُنْتُ فِي دَعْرِ وَمَرَّ طَيْفُكَ مَرَّ الطَّهْرِ وَالْأَدْبُ
وَلَا تَخَافِي عَدُوًّا فَالْعَدُوُّ مَضَى وَالْعَصْرُ سَكَرَانُ يَا أَخْتَ الشَّقَا

في هذا النشيد يطالعنا أبو شبكة بالحديث عن تجربته الشخصية مع أفعى الفردوس، ونرى الانزياح الإسنادي في قوله: والليل سكران، والعصر سكران، وكأن الكون تحول في عينيه من حال الصحوة إلى حال السكر بسبب فجور النساء الذي انعكس على الكون برمته. وفي البيت الثاني تقديم وتأخير، فقد أخرج الخبر (أمزجة) وقدم عليه متعلقه (من حية الفردوس) لأهميته في العبارة، فهو انزياح تركيبى يخدم فكرة النص ويسلط الضوء على حضور أفعى الفردوس في نفس الشاعر

وإلحاحها عليه في الحضور حتى باتت تتسرب على لسانه وبين كلماته، هذه الأفعى التي أسند إليها بشاعة الفعل بقوله: (تغتصين الليل) حتى (تجمد التعب). ثم يذكر (غلاء) ويقابل بين الحالتين، ويقدم اسمها بانزياح تركيبى على لفظ العفة لحضورها اسماً وشخصاً في ذاته، فهي رمز الطهر والعفاف عنده، ويكمل حديثه عنها وينتقل من أسلوب الخبر إلى الإنشاء، فهي النموذج الذي يستمد منه قوته في تلك الحرب الضروس التي يشتمها على الفساد وصاحباته.

وفي نشيد (سدوم) تراه يقول (أبو شبكة، ١٩٦٢ م: ٥٦): [الكامل]

عَقَبْتُ بِي الذِّكْرَى إِلَيْكَ فَأَشْعَلْتُ قَلْبِي وَأَجْفَانِي رُؤَاكِ المَوْجِعَهِ
سَكَّرْتُ بِكَ الدُّنْيَا سَدُومٌ فَكَلَّمَهَا زُمُرٌ عَلَى طَرَقِ الحَيَاةِ مُتَعَتِعَهِ
وَأَثَرْتُ حُنْجُرَةَ الفُجُورِ فَأَطْلَقْتُ حِمَمًا عَلَى نَعْمِ الجَحِيمِ مُوقِعَهِ

يبدو الانزياح بأشكاله كلها واضح المعالم والحضور في الأبيات السابقة، إذ يتجلى انزياح تركيبى في تأخير المبتدأ وتقديم متعلق الخبر في قوله: (في صدرك المحموم كبريتاً)، وذلك لأهمية الخبر ودلالته في الجملة، بالإضافة إلى الانزياح الدلالي في قوله (صدرك المحموم)، وكذلك الانزياح الإسنادي في قوله (لعبت به الشهوات)، والانزياحات الواردة في النشيد بكل أشكالها كقوله: أشعلت قلبي رؤاك الموجعة، شهواتك المتسرفة، سكرت بك الدنيا، حنجرة الفجور؛ كلها تؤدي الدور الدلالي المنشود منها وهو تأكيد فظاعة الإثم وبشاعته، وتنفير القارئ من تلك الآثام الوضيعة التي تحط بالمرأة من علياء الطهر والعفاف إلى حضيض الرذيلة. ويهرك أبو شبكة بهذه العقلية الإبداعية المتوقدة عندما يجعل للفجور حنجرة وللعضات مسحوقاً، وعندما يسند فعل السكر للدنيا برمتها، وهدفه من كل ذلك التحذير من بشاعة مآلات الفساد والخطيئة التي يختل توازن الكون من جرائرها.

إن مجموعة أفاعي الفردوس تعج بظاهرة الانزياح بكل أشكاله، ولو أردنا أن نفرّد لدراسة الانزياح وحده في المجموعة بحثاً لضافت الصفحات، فالدارس لشعره يستطيع أن يجمع من انزياحاته معجماً شعرياً خاصاً به دون غيره.

٤. المفارقة:

عرّفها بعض النقاد العرب بأنها "تعبيرٌ لغويٌّ بلاغيٌّ يرتكز أساساً على تحقيق العلاقة الدّهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو التشكيلية، وهي لا تنبع من تأملات راسخة مستقرة داخل الدّات فتكون بذلك ذات طابع غنائي أو عاطفي، ولكنها تصدر أساساً عن ذهن متوقّد ووعي للدّات بما حولها"، وهي أيضاً "رفض للمعنى الحرفي للكلام لصالح المعنى الآخر" (إبراهيم، ١٩٨٧ م: ١٣٢). وللمفارقة أنواع:

مفارقة السّخرية: وهي الإتيان بموقف يناقض ما ينتظر فعله تماماً، إذ يأتي الفعل مغايراً تماماً للوجهة التي يجدر بالإنسان أن يقوم بها. ومفارقة الإنكار: وهي مساقٌ يفيض بالسّخرية، لكنّه يتوسّل بالسؤال لإظهار السّخرية والإنكار لما يتحقق، والفرق بين مفارقة السّخرية ومفارقة الإنكار أنّ التّمط الأول يعتمد اللّغة الخبرية، ويعتمد الثّاني اللّغة الإنشائيّة. ومفارقة التّحوّل: هي تحوّل في الدلالة بين الإيجاب والسلب. ومفارقة الأدوار: هي تخلي صاحب الموقف الطيب عن موقفه الذي اقترن به في ذاكرة الثّقافة ليؤدّي دوراً جديداً مفارقاً لما عُرف به. ومفارقة الفجاءة: هي حدوث ما لا يتوقّع، وذلك لأنّ البرهة الزّمنية التي تفصل بين التّوقّع والنتيجة قصيرة. وهناك ما يسمى بمفارقة العنوان للمضمون (ينظر: سليمان، ٢٠٠٧م: ١٨٥-٢١٣).

تطالعنا ظاهرة المفارقة من اللّحظة الأولى لقراءة عنوان المجموعة (أفاعي الفردوس)، فكيف سكنت الأفاعي الفردوس المنشود! وكيف سلم له هذا الإسناد الذي يثير الدهشة، لكنه عنوان على مفارقتة وعلى ما يثيره في النّفس من فضول وعجب يناسب المعنى العميق الذي أراد أبو شبكة أن يرسّخه في الأذهان، وليس غريباً أن توصف النساء المتخليات المتنحيات عن عفتن بذلك؛ فهنّ على حسنهنّ ساكنات الخدور في الفردوس الموعود، لكنهنّ بفجورهن كالأفاعي التي تبدل جلودها وتتلوّن بألف لون ولون! وإنّه من البراعة بمكان أن يكون العنوان الذي تنضوي تحته الأناشيد ذا إشكاليّة تستنفر قوى الفضول لاستكشاف كُنْهها.

ومن مطلع النّشيد الأول (شمشون) تباغتنا المفارقة، إذ يقول: (مَلِيقِيهِ بِحُسْنِكِ المَأْجُورِ)، وهي مفارقة إنكار تعتمد الإنشاء في صيغة الأمر، فأبو شبكة يسخر وينكر بأسلوب الإغراء، كالأم التي تقول لابنها: لا تطع أمري! وتريد منه عكس ذلك. وتجد مفارقة الإنكار في قوله من النشيد عينه (أبو شبكة، ٢٠١٥م: ١٧): [الخفيف]

رَقِصَةُ المَوْتِ يَا دَلِيلَهُ هَٰذِي أَمْ تُرَاهَا إِخْتِلَاجَةً فِي الخُمُورِ؟
أَحْكِيمٌ مِنَ العُتَاةِ تَدْرِي شَعْرَةُ قَيْنَةٍ مِنَ المَاخُورِ؟

إذ يسأل في البيت الأول بسخرية مفعمة تنضح الكلمات بها؛ ما هذا التلوي يا دليلاً؛ هل هو دلّ ودلال أم أنه رقصة الموت الذي تعدينه لشمشون الحكيم؟! وفي البيت الثاني مفارقة إنكارية، إذ يستنكر قدرة الجارية على إغواء شمشون الجبار وإضعافه وإسقاطه ذليلاً!

ومن مفارقات المجموعة قوله في نشيد الأفعى (أبو شبكة، ٢٠١٥م: ٢٣): [الطويل]

رَسَائِلُكَ الحَمَقَاءُ أَصْبَحْنَ فِي يَدِي أُعِيدُكَ بِالشَّيْطَانِ مِنْ هَذِهِ

تكنن المفارقة في تعويذه إياها بالشیطان، وهي مفارقة سخرية، وكأنه أراد من ذلك أن يدلّ على أنها لا تستحق أن تعوذ إلا بمن هي من حزبه، فتلك المرأة التي خانت زوجها وطفولة ابنها من حزب الشيطان وأنصاره.

وفي هيكل الشهوات يقول (أبو شبكة، ١٩٦٢ م: ٥٣): [البيسط]

قُولِي لَهُ هَذِهِ الْأَيَّامُ مَهْرَلَةٌ وَلَيْسَ إِلَّا مَنْ يَنْشَى بِهَا الْغَلْبُ
قُولِي لَهُ عِقَّةُ الْأَجْسَادِ قَدْ ذَهَبَتْ مَعَ الْجُدُودِ الْأَعْقَاءِ الْأُلَى ذَهَبُوا
وَلَا تَخَافِي عَذُولاً فَالْعَذُولُ مَضَى وَالْعَصْرُ سَكْرَانٌ يَا أَخْتَ الشُّقَا

والأبيات السابقة تحكيها المفارقة الساخرة والإنكارية في تزواج بديع، وتراه يعتمد أسلوب النبي عن طريق الأمر بعكس ما يريد، وتشم من الأبيات رائحة الألم المرير على واقع مريض يعجز بالأثام، فأبو شبكة يطلب من تلك الأئمة أن تدعو ابنها إلى الفساد لأن العصر عصر آثام وخطايا، لكنه طلب ساخر يريد عكسه، ويشعرك هذا الأسلوب بمقدار النقمة والمرارة التي كان يستشعرها أبو شبكة من ذلك الوضع المخزي الذي وضعت تلك المرأة نفسها فيه.

214

ويستمر أبو شبكة بهذا الأسلوب في نسج المجموعة كاملة. ومن مفارقة التحوّل والأدوار مفارقة سدوم التي تحوّلت فيها رمزية ابنتي لوط - كما جاءت الحكاية في العهد القديم- من الناحية الإيجابية إلى الناحية السلبية. وكذلك الأمر مع دليّة البغي المناضلة الوطنية التي جردها أبو شبكة من سمو هدفها وألبسها ثوب الأفعى اللعوب.

وفي (شهوة الموت) تباغتت المفارقة من العنوان، فكيف صار الموت شهوة؟! لكنه أراد أن الموت صار شهوة ليرتاح المرء من هذا الواقع الذي ملأ العهز أركانه. وتراه يقول أيضاً (أبو شبكة، ١٩٦٢ م: ٧٥): [الرّمّل]

صِرْتُ أَمَقْتُ الصِّفَاءِ صِرْتُ أَعَشْتُ الْكَدْرِ
غَيْرَ مَشْهُدِ الصِّفَاءِ لَا أَجِبُّ فِي الصَّوْرِ
لَا لُفْكَ رِي بَعْدِ قَدْ يَجِي وَلَا نَفِيْق

نقع في هذه الأبيات على مفارقة المفاجأة التي تفصل بين الكلمات بلحظات الترقب، فعندما يقول: صرت أمقت، يتوقع المتلقي أن يذكر شيئاً بشعاً من مظاهر الفساد، فيتفاجأ عندما يكمل فيقول: صرت أمقت الصفاء، ويتفاجأ عندما يطلب من تلك المرأة أن تعدّ نفسها للخطيئة، لكن المعنى

العميق والدلالة التي يحملها أسعى من ذلك، ويدل هذا الأسلوب على ما يعانیه الشّاعر من ألم الازدواجية والتنازع بين رغبات النفس والخطيئة من جهة، وبين المثالية ونسقي الأخلاق من جهة أخرى.

وفي الصلاة الحمراء يواجهنا النشيد بمفارقة صارخة في عنوانه، فهل للصلاة لون، أم أن لشاعرنا صلاة خاصة مصبوغة بلون الخطيئة لأنها تكفير عن الإثم؟ ويندرج هذا النوع من المفارقة تحت مفارقة المفاجأة. وفي نشيد الدينونة مفارقة أدوار تصدم القارئ عندما يرى الشّاعر يتوسل لإبليس أن يتركه وشأنه فهو ليس من حزبه، وتكمن المفارقة في الدور الذي يعطيه الشّاعر لإبليس وكأنه هو صاحب الأمر في ذلك! لكن هذه المفارقة في الأدوار تعكس الصراع الذي يدور في خلد أبي شبكة في رسم صورة المرأة بين العلوية والدونية.

وكذلك الأمر في نشيد الطرح، إذ تتوالى المفارقة الساخرة والإنكارية لتعكس ذلك الألم الذي يعتصر فؤاد أبي شبكة، الألم الذي جلبته إليه حسناوات الفردوس المغريات اللواتي تحولن بفساد أفعالهنّ إلى أفاعٍ، فانظر إلى قوله (أبو شبكة، ١٩٦٢م: ١٠٧): [الخفيف]

فَرَأَيْتُ الْمَسْخَ الْمُخِيفَ عَلَى أَكْ	مَلِّ حُسْنِي وَالْقَزْمُ فِي الْعَمَلِاقِ
وَلِسَانَ الثُّعْبَانَ فِي قُبْلَةِ الصِّ	دِيقِ وَالسَّمِّ فِي الشَّرَابِ الْوَاقِي
وَسَمِعْتُ الْفَحِيحَ فِي النَّعْمِ الْعَدِ	بِ وَصَوْتِ الْعَدُوِّ فِي الْمِيثَاقِ
لَذَّةِ الْإِثْمِ كَيْفَ تَمَقَّتْهَا النَّفْ	سُ وَيَحْلُو عَصِيرُهَا فِي الْمَذَاقِ

كل المفارقات التي تملأ الأبيات السابقة تحكي ما في نفس أبي شبكة من ازدواجية بين الظاهر والباطن، كيف صار العملاق الجبار قرماً أمام مغريات الحياة وشهواتها، وكيف صار الصديق عدواً في ثوب صديق، وكيف صارت الأنثى رمز الطهر والعفاف والعذوبة أفعى عندما امتهنت العهر وباعت نفسها للشيطان.

إن المفارقات التي ملأت صفحات المجموعة تعود بشكل أو بآخر إلى العنوان الذي تنضوي تحته المجموعة كاملة، ويجمع بين الضدين في بوتقة واحدة تثير العجب وتُفَلِّقُ الرُّوحَ المحلقة المُشْرِئِبَةَ دوماً نحو المثال الأعلى والأرقى.

٥. التّضاد:

تقوم الأضداد بدور حيوي فاعل في تأسيس الوجه الأهم في البنية الحركية في النص، وتؤدي إلى تصعيد الحركة الداخلية، وإنتاج الدلالات المطلقة. وهناك تضاد بين الأسماء وتضاد بين الأفعال،

ويساعد التضاد بين الأفعال على عكس موقف الذات وأفعالها المتناقضة وحالاتها العقلية، ويمثل العلاقات الإنسانية المتفاعلة التي تنتجها حركة العلاقات الداخلية في النص، كما يتحول الفعل بقوته البنائية إلى مولد للطاقة التي تمد عناصر النص بدفعات متوالية وتشحنها بالقوة الحركية والتوالية، بدءاً من الإيقاع وانتهاء بالتوليد الغني للعلاقات الداخلية في النص. ويقول في ذلك صلاح فضل: "إن عمليات التضاد الأسلوبية تخلق بنية مثلها في ذلك مثل بقية التقابلات المثمرة في اللغة" (فضل، ١٩٨٨ م: ٢٥٦)، وتقوم الأضداد بتكوين حركة داخلية تفجر الدلالات الضدية التي ستقوم بنقض الدلالات الصريحة لهذه السياقات في سطح النص بأزمائها المختلفة.

ولدينا ما يسمى بالتضاد التصافري بين صيغتي الاسم والفعل، وهو يولد نوعاً من الصراع المتواتر والجدلية الديناميكية والحركة المتحولة في بنية النص بين الثنائيات المتضادة، ويهدف هذا النوع من التضاد إلى استدعاء العلاقات المتضادة وتعميقها وتخصيبها وتحويل حركتها إلى شبكة مفتوحة من الثنائيات التي تدخل عالم المتناقضات والمفارقة إلى النص، إذ تقيم جدلاً بين العلاقات، فالاسم يدل على الثبات في حين يدل الفعل على التجدد، والجمع بين المتناقضات طقس إبداعي، والأضداد في النص تعكس جدلية الثنائيات من خلال علاقة الإنسان بالكون سلباً وإيجاباً (ينظر: شريح، ٢٠٠٥ م: ٤٣-٦٣).

إن مجموعة (أفاعي الفردوس) برمتها تقوم على فكرة التضاد التي تسكن نفس الشاعر بين العهر والطهر في المرأة، ومن النشيد الأول (شمشون) نلاحظ التضاد القائم بين ثنائية القوة والضعف التي مثلتها أسماء الحيوانات، إذ قال (أبو شبكة، ٢٠١٥ م: ١٧): [الخفيف]

وَنُسُورُ الكَهُوفِ أَوْهَتْهَا الحُـ	بُ فَهَانَتْ لَدَيْهِ كَالشَّحَرِورِ
وَعَنَا اللَّيْثُ لِلْبُهْوةِ كَالطَّبْـ	ي فَمَا فِيهِ شَهْوَةٌ لِلرَّئِيرِ
وَنَزَا مِنْ عَرِينِهِ تَشْطَى	حِمَمٌ مِنْ لَطَاهِ فِي الرَّمْهَرِيرِ
وَاللُّهَاتُ المَحْمُومُ مِنْ رَتَلِيهِ	يُشْعِلُ الغَابَ فِي الدُّجَى المَقْرُورِ
مَخَقَّ اللّهُ فِي شَرِّ ظَلَامِي	فَلتُضئ فِي الحَيَاةِ حِكْمَةً نوري

فالتضاد هنا واقع بين صورة النسر والليث القوي الجبار الذي يعادل شمشون، وبين صورة الشحوروديع الذي أوهنته قوى الحب والهوى الأثم. وفي البيت الثالث يوجد تضاد بين الحمم التي تسكن الجسد المستسلم لرغباته، وبين البرد الذي يمثل قيم الأخلاق والمجتمع التي تحيط بالمرء من

كل جانب. أما في البيت الخامس فيدعو الشاعر الله أن يمحي عنه ظلام الإثم الذي ارتكبه وأن يكسوه بنور التوبة والعودة إلى الله.

وفي نشيد الفاذورة يقابل بين الحلم الشهي والكوابيس، وبين الفردوس والجحيم، وبين الحب والبغض، حيث يقول (أبو شبكة، ٢٠١٥ م: ٢٠): [الطويل]

أَلَا أَغْلِقِي الْفِرْدَوْسَ فِي وَجْهِ شَاعِرٍ يَضُمُّ طَنَابِيرَ الْجَحِيمِ وَيُنْشِدُ
لَيْنَ تَكُ نَارُ الْبُغْضِ تَلْظَى بِعَيْنِهِ فَفِي قَلْبِهِ النُّورُ لِلْحُبِّ
يُحْسِنُ فَرَادِيسَ الْحَيَاةِ بِرُوحِهِ وَلَيْسَ يَرَى إِلَّا جَحِيمًا مُهْدَدًا^{٤٥:}
فَثَمَّةَ جِرْدَانٍ تَرَى النُّورَ أَفَّةً فَتَوَثَّرُ أَوْجَارَ الظَّلَامِ وَتَلْبُدُ

وكلّهما مقابلات تعكس ما في نفس أبي شبكة من اضطراب جدلي يتراوح بين الصّواب والخطيئة التي تعمّ الواقع المرير، فتراه متردداً بين ثنائيتين اثنتين، بين الجحيم والفردوس، وبين النور والظلام، وبين جمال الطهر وبشاعة العهر.

ومن هيكل الشّهوات قوله (أبو شبكة، ٢٠١٥ م: ٢٥): [البيسط]

بَعْضُ القُلُوبِ ثِمَارٌ مَا يَزَالُ بِهَا عَرَفَ الْجَنَانِ وَلَكِنْ بَعْضُهَا
إِنْ كُنْتُ فِي سَكْرَةٍ أَوْ كُنْتُ فِي دَعْرِ^{حَطًا} وَمَرَّ طَيْفُكَ مَرَّ الطَّهْرِ وَالْأَدْبِ^{هُ}

في هذه الأبيات يخاطب (غلواء) رمز الطهر والعفاف لديه، ويقابل بين القلوب الحيّة الصادقة التي ترعى حرم الإنسانية، وبين القلوب القاسية التي لا ترعوي ولا تحسب للشرف حساباً، ويقابل بين صورة (غلواء) صورة الطهر المفقود في واقع المستنقعات للأخلاقية، وبين صورة الفساد التي تمثلها كثير من النساء السيئات، ويريد من هذه المقابلة أن يعرّي صورة الخطيئة أمام صورة العفاف؛ فيضدّها تبيّن الأشياء.

وفي الصلاة الحمراء ينجلي التّضاد عن جدليّة منطقيّة بين طرفي الكماشة التي يناوشهما أبو شبكة بكلماته وفلسفته، إذ يقول (أبو شبكة، ٢٠١٥ م: ٤٣): [البيسط]

رَبَّاهُ عَفْوُكَ إِنِّي كَافِرٌ جَانٍ جَوَّعْتُ نَفْسِي وَأَشْبَعْتُ الْهَوَى

يقابل في هذا البيت بين عطش النفس الروحي وجوعها للخلق والفضيلة، وبين تجويعها عند افتقادها لذلك في ذاتها وفي مَنْ هم حولها، ويقرن بين الإثم وجوع النَّفس، فالإثم عندما يحوك في النَّفس يجعلها فارغة من كلِّ طاقة إيجابية تقوِّمها على مجاهدة الرغبات والشهوات الجامحة.

٦. فضاءات اللّون:

للألوان سيمياء تعكس وراءها عوالم أخرى، وإن تناولنا أثر اللّون الرّمزي والنّفسي لوجدنا أنّ الوقت يمضي بسرعة تحت أشعة خضراء، ويمضي ببطء تحت أشعة حمراء، ويعود السبب في ذلك إلى أنّ اللّون الأخضر لون مُهدئ ومريح للأعصاب، مما يجعل شعور المرء بمرور الوقت ضعيفاً، في حين أنّ اللّون الأحمر معروفٌ بأنه مثير ومهيج ومقلق ومتعب للأعصاب، مما يجعل المرء يشعر بثقل الوقت. ومن ناحية أخرى يؤدي اللون الأحمر دور المنبه ويستثير هرمون الأدرينالين، أما اللّون الأصفر فيزيد الحركة ويدعو للتوتر والارتياح في آن واحد. أما عن علاقة اللون بالطعم فيقترن اللون الأحمر بالطعم الحلو، والأبيض كذلك لكن بشكل ثانوي، ويرتبط اللون الأصفر بالطعم الحامض. وتتحدد علاقة اللون بالمادة أو بالموضوع تبعاً للتجربة الشّخصية والشّعور الناتج عنها.

ولكلّ لون معنى نفسي يرتبط به ويتكون نتيجة للتأثير الفيزيولوجي للّون على الإنسان، ويتكون هذا المعنى من خلال الخبرة الشّخصية والشّعور الداخلي، فاللون الأصفر يمثل الحدّ الفاصل بين الألوان الباردة والحارة، وهو يعني التعامل والمشاركة والحسد والاستهزاء، وهو رمز للضّعة والخداع والغش. واللون الأخضر رمز للأنانية، لكنها الأنانية الناتجة عن الكفاح من أجل العيش والبقاء، وهو لون الأشخاص الحساسين، وهو لون إيجابي يدلّ على الهدوء والسّلام والاكتفاء في حدود معقولة. واللون الأحمر لون حيّ حركي، يعني حبّ السيطرة والأنانية، وفيه قوّة روحية كالنار، وهو لون الإرادة القويّة وحبّ التّعبير عن الذات، وهو لون العواطف ومثيرها ورمز الحب الملتهب والقوة والنشاط، ويستعمل للدلالة على الإثم والخطر والغضب والقسوة. واللّون الأبيض يدلّ على نقاط الضّعف والهزيمة والنظافة والملائكية في الوقت نفسه، وهو لون الطّهر والسّلام. أما اللّون الأسود فيعبّر عن الإرادة الاضطرارية وردّ الفعل الإجباري، وهو لون الظلام وعدم الطّهر ولون الخطيئة والخراب (ينظر: دملخي، د. ت: ٧٣-٥٨).

وباستقراء الألوان التي ملأت صفحات المجموعة نلاحظ أنّ اللّون الأحمر كان أكثرها حضوراً، فهو رمز الإثم والخطيئة وأجيج النار والدم النازف من الصّميم، لا سيما أنّه ممزوج بسواد اللّعنة والرؤى الجهنمية، واصفرار الهلع والدعر. وقد تنوعت دلالات اللون الأحمر باختلاف ما أسند إليه، إلا أنّه كان في أغلب المواضع لون الفساد والخطيئة والإثم، وذلك يناسب اللون الأحمر فيزيولوجياً ونفسياً، ومن مواضع اللّون الأحمر في المجموعة: الفتن الحمراء، اللّطخة الحمراء، الشّهوة الحمراء [مكررة]، أغنية حمراء أنشدها الخنى، اللّيالي الحمر، أشقى بلدتي الحمراء، الصلاة الحمراء، الظلمة

الحمراء تحرقني، تجرهم بومة حمراء في يدها فأس على جانبيها صور الدعر؛ كلُّ هذه المواضع تحمل دلالة واحدة لإقوله: الصلاة الحمراء، فالعبارات السابقة يدل اللون الأحمر فيها على الخطيئة والإثم وبشاعته، ومن المناسب أن توصف الشهوات باللون الأحمر لأنه لون مثير ومنته، والإثم يلاحق المرء زمناً طويلاً كاللون الأحمر الذي يستقر في الذاكرة زمناً أطول من غيره، أما قوله: الصلاة الحمراء فربما وصفها بأنها حمراء اللون، لأنه أراد فيها أن يتطهر من أدران الخطيئة الحمراء التي ملكت عليه عقله وروحه، وكبلته عن رؤية المرأة إلا من منظورها الدامي لروح العفاف والطهر والفضيلة.

أما اللون الأسود فقد ورد في المجموعة مرتين حيث قال (أبو شبكة، ٢٠١٥م: ١٩): [الطويل]

فألقيتُ دنيا من فواجِعِها الورى على بائِها لَوْحٌ مِنَ الرِّقِّ أسودُ

وقال (أبو شبكة، ٢٠١٥م: ٢٥): [البيسط]

وما السَّوادُ الَّذِي فِي مِخْجَرِيكَ بَدَا إِلَّا بَقايا مِنَ الْأَحْشاءِ نُغْتَصَبُ

وفي الموضوعين عبّر باللون الأسود عن دالتين سلبيتين، فحال الناس بسبب فواجع الدنيا كاللون الأسود في دلالاته السلبية المعبرة عن الشقاء والضيق والخوف، ولعله أراد في البيت الثاني أن يقول: إن أحشاءك سوداء اللون كلون الإثم الذي ترتكبه، ولعله أراد من ذلك أن يُنقِرَ المرأة من إثمها واتباع هوى نفسها.

وقد ورد اللون الأبيض والأخضر والأصفر في المجموعة، ومن نشيد الأفعى قوله (أبو شبكة، ٢٠١٥م: ٢٣): [الطويل]

لَقَدْ أَيْسَ التَّكْفِيرُ أَزْهَارَ عَهْدِها فَسَلَّمَتِ المَجْنونَ أَحلامِكَ الخُضْرًا

إن استخدام الشاعر للون الأخضر في وصف الأحلام في قمة الاتساق والانسجام، فاللون الأخضر لون السلام والهدوء والنضال من أجل البقاء، وهل أحلام المرء إلا نضال للبقاء في بوتقة الحياة الحري؟ وهذه الأحلام هي أحلام الطهر الذي تخلت عنه المرأة فأساءت لبقائها بوصفها هدية الفردوس الموعود، وحارت إلى أفعى في جلد امرأة. وقال أبو شبكة في النشيد عينه بيتاً يصف فيه عظام المرأة التي حطمت صورة المرأة المثال في عينيه، ووصفها فيه بأنها ذات أعظم صفراء اللون، واللون الأصفر لون يدل على ضعة الموصوف، واستهزاء الواصف.

ومن نشيد سدوم قوله (أبو شبكة، ١٩٦٢م: ٥٧): [الكامل]

خَضْرَاءُ طَاهِرَةُ الغراسِ كَأَنَّها بِصَفَاءِ عَدْنٍ لا تَزالُ مُبرِّقَعَةً

وَرَأَيْتُ حُوراً فِي شُفُوفِ زَنَابِقٍ بِيضَاءَ مِنْ لَبَنِ الْجِنَانِ مُشَبَّعَهُ

يصف الشّاعر في هذه الأبيات حال سدوم قبل شيوع الفاحشة في أرضها، ونلاحظ استخدامه للون الأخضر؛ لون الطّهر والهدوء، واللّون الأبيض؛ لون السلام والنقاء، في وصف حالها الأولى في عهد الطّهر، وقبل استساغتها للفواحش التي صيّرت ألوانها النّقيّة مشوبة بلون الأثام الحمراء.

ومن الشهوة الحمراء قوله (أبو شبكة، ١٩٦٢ م: ٧٣): [البسيط]

وَسَرَّحِي يَدُكَ الصَّفْرَاءَ فَوْقَ هَوَى يَسِيلُ فِي مَجْرِيهِ الْجَهْدُ
وَالْتَعَبُ

وَلتَكُنْ هَذِهِ الْإِشَارَةُ رَمَازاً

لِإِصْفِرَارٍ عَلَى الْمَلْدَاتِ مَرّاً

لَوْنِهَا بِالْإِصْفِرَارِ إِلَى أَنْ

يَخْتَمُ الْمَوْتُ نَزْعَهَا الْمُسْتَمِرّاً

نراه في هذه الأبيات يعمد إلى مفارقة الإنكار في توجيه الخطاب إلى المرأة الخارجة عن حدود العِقة، ويسند اللون الأصفر ليدها الأثمة، واللّون الأصفر لون المشاركة والتّعامل والاستهزاء، وقد جاء في موقعه تماماً، فالشّاعر يسخر من مقارنة المرأة للخطيئة وفعالها الذي يوجب المشاركة لغيرها في الإثم عينه.

٧. إحصائيات لألفاظ محددة:

إن الحديث عن الأسلوب يعني الحديث عن الاختيار، فالكاتب ينتقي من المعجم وينتقي من دلالات اللغة التي يستخدمها، ثم يأتي بعد ذلك الاختيار التّانوي وهو اختيار المعاني، ومجال الانتقاء واسع لأن الكاتب يفكر باختياراته لإيصال أحاسيسه للمتلقّي. وعند دراسة المنتج بعيداً عن ظروف المنتج يكتسب العمل صفة الدراسة الأسلوبية، وإذا استطاع الدارس من خلال الاستقصاء أن يصل إلى فهم جديد للشّكل الأدبي فسيُعطي البحث الأسلوبيّ الثّمار المرجوة منه (ينظر: خليل، م: ٧٤-٧٦).

ويقال: إن العمل الفني اختيار، أي أن لكل مبدع طريقته الخاصة في انتقاء معانيه و ألفاظه وإيقاع شعره، فاختياره لشيء دون الآخر يعود إلى إحساسه بأنه الأكثر قدرة على نقل تجربته (ينظر: الداية، ١٩٨٢ م: ٤٣).

ويفيد الإحصاء في تمييز المبدعين عن بعضهم، كلُّ بخصائصه الأسلوبية، مع ملاحظة أن إغفال السياق في الإحصائيات يفقد المفردة دلالتها الأسلوبية (ينظر: عزام، م: ٦٧).

أ_ ألفاظ الخطيئة:

كانت الخطيئة سيفاً مصلتاً على رأس أبي شبكة من جزاء الرّواسب الدّينيّة، فقد كان في صراع داخلي عنيف بين نار الجحيم ونور النّعيم، وكانت محور المجموعة الشّعريّة أفاعي الفردوس، وكثرت في المجموعة الألفاظ التي تدلّ عليها، ومنها:

الخطيئة، الدّنس، الشّرّ، البغاء، الفسق، الرجس، سدوم، الدينونة، الإثم، الخيانة، الغدر، الضّلال، الكفر، الدّنب، الشّيطان، الجحيم، النّار، سقر، السّعير، خدعة، الفجور، تعربد، الخزي، الشّمّهات، الشّقاء.

ب_ ألفاظ النّدم والإيمان:

وإن كانت الخطيئة داء فعلاجه التّوبة والغفران والرب رؤوف رحيم غفور، وقد كثرت ألفاظ النّدم والإيمان كثرة ألفاظ الخطيئة، ومنها:

ربّاه، نعيم، عدن، عفوك، الصّلاة، قديس، سماء، هيكل، النّور، مطهر، لقد ندمت، عقاب ربك، إيماني القديم، ويغفره، أعياد مقدسة، الأهواء المحرّمة، الدين والأديان، أنوار الملائ الأعلّى.

ج_ ألفاظ صاحبة منفرة:

في شعره كما في شعر الثّورة والتمرد ألفاظٌ فجّة، صاحبة، منفرة حتى الفظاظ، وعبارات عصبيّة حدّ التّشنّج، ومن هذه الألفاظ:

القاذورة، الدّيجور، الجيفة، خفافيش، أرجاس، نشيش، أفاعي، لطخة، توابيت، العرى، نتن، سقاطة، ثعبان، أراجيف، بؤرة، ديدان، فحيح، حيّة، اختلاجة، مستنقع، جردان، صدى الجن، يقىء نخاعه، جرادات، يجتر، العطب، مدماة، مشوّهة، اللّظى، المسوخ.

الخاتمة

إنّ دراسة الظّواهر الأسلوبيةّ تعكس شعريّة الشّاعر وقدرته على تقديم رؤاه. وبعد هذه الرحلة القصيرة في رياض الفردوس الذي سكنته الأفاعي أثبت أبو شبكة قدرةً فائقةً على تقديم رؤيته الفلسفيّة اتجاه المرأة، وقد أراد أن يدعواها إلى نَبذِ الفساد والخطيئة والأتّسام بالطهر الذي يليق بها، وأنّها وأدبها بإلقاء الضّوء على فظاعة وبشاعة ما يجره عليها الإثم من آفات، وقد صدر في كلّ ذلك عن روح مُشرّبيّةٍ لمساقيات المثاليّة والأخلاق، وعن روح عابنت التجربة الشعوريّة بحق.

فبعد دراسة مجموعة (أفاعي الفردوس) تبين لنا أن الشاعر اعتمد اعتماداً كبيراً على التناص، وكان مبدعاً في العزف على سيمفونية ثنائية الحضور والغياب، وقد عمد إلى المزج بين المتضادات التي تعكس جدلية المجموعة القائمة على جدلية المثالية والدونية التي كانت تسيطر على فكر أبي شبكة اتجاه المرأة عامّة. ولجأ إلياس أبو شبكة في كثير من أناشيده الشعريّة إلى أسلوب الحث على الخطيئة، لكنّه أراد عكس ذلك، لذلك وجدناه في أحيان يحذّر بأسلوب الإغراء. وقد استند في كثير من أناشيده إلى القصص التي وردت في العهد القديم، لكنه لم يقتطف من تلك النصوص الدينية إلا الوجه الذي يخدم فكرة المجموعة.

اعتمد الشاعر على أسلوب التكرار كثيراً، تكرر الحرف والضمير والكلمة والجملة أحياناً، وقد عكس ذلك الأفكار التي تدور في رأسه وتؤرقه وتدفعه للتعبير عنها بهدف الإصلاح المجتمعي بالدرجة الأولى، وقد دلّ ذلك على حضور الذات في أشعاره. أما الانزياح فقد كان له حضور كبير وواسع في أناشيد المجموعة الشعريّة، وشكّل ظاهرة قوية الحضور في المجموعة الشعريّة المدروسة، حتى إنك لا تكاد تجد جملة واحدة لا يلامس الانزياح أركانها، وكل هذه الانزياحات اللغوية موظفة لتخدم فكرة الشاعر الأساسية، وكلها تؤدي الدور الدلالي والهدف المطلوب منها؛ وهو في هذه المجموعة التحذير من بشاعة مآلات الفساد والخطيئة.

وقد طالعنا ظاهرة المفارقة من اللحظة الأولى لقراءة عنوان المجموعة (أفاعي الفردوس)، فكيف تسكن الأفاعي الفردوس المنشود! وكذلك تعكس المفارقات الساخرة والإنكارية الألم الذي يعتصر فؤاد أبي شبكة مما تُوصّل إليه الخطيئة عندما يسلم الإنسان نفسه لها، وتحكي المفارقات التي تملأ الأناشيد ما في نفس أبي شبكة من ازدواجية بين الظاهر والباطن. أما التضاد فقد قام بدور حيوي فاعل في تأسيس الوجه الأهم في البنية الحركية في النصوص، وأدّى إلى تصعيد الحركة الداخلية، وإنتاج الدلالات المطلقة، ووجدناه بين الأسماء وبين الأفعال، وساعد على إظهار الحضور الذاتي للشاعر وحديثه عن النفس البشرية وأفعالها المتناقضة وحالاتها العقلية. وكان للألوان حضور مهمّ في المجموعة، فلكلّ لون معنى نفسي ارتبط به وتكون نتيجة للتأثير الفيزيولوجي للون على الإنسان، ولا يتكون هذا المعنى في النفس إلا من خلال الخبرة الشخصية والشعور الداخلي.

وانتهى البحث أيضاً إلى أنّ أبا شبكة شاعر مقدّم بامتياز فمجموعة واحدة من شعره كفيلا ببناء معجم شعريّ خاصّ به لما اتّسمت به المجموعة من انزياحات إنشائية ودلالية وتركيبية. واستطاع بما ضمّنه في مجموعته الشعريّة من ظواهر أسلوبية كاللتناس، والتوازي والتكرار، والانزياح بأشكاله المختلفة، والمفارقة، والتضاد، إضافة إلى فضاءات اللون؛ أن يوضّح مراده ويرسم للقراء لوحات فنيّة تُوحى بالهدف المنشود من المجموعة الشعريّة، وتؤكد أهميّة الرسالة التي أراد إيصالها للمتلقين.

المصادر والمراجع

- البياعي، إيمان. (١٩٩٥). *إلياس أبو شبكة والفردوس المشتى*. بيروت: دار الكتب العلمية.
- جير، جميل. (١٩٩٣). *إلياس أبو شبكة شاعر الحب*. بيروت: دار الجيل.
- خليل، إبراهيم. (١٩٩٧). *الأسلوبية ونظرية النص*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- الداية، فايز. (١٩٨٢). *جماليات الأسلوب*. حلب: منشورات جامعة حلب.
- دملخي، إبراهيم. (د.ت). *الألوان نظرياً وعملياً*. دمشق: منشورات جامعة دمشق.
- رزوق، رزوق فرج. (١٩٧٠). *إلياس أبو شبكة وشعره*. لبنان: منشورات دار الكتاب اللبناني.
- سليمان، محمد. (٢٠٠٧). *ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان*. الأردن/عمان: اليازوردي للنشر.
- أبو شبكة، إلياس. (١٩٦٢). *أفاعي الفردوس*. بيروت: دار الحضارة.
- أبو شبكة، إلياس. (٢٠١٥). *أفاعي الفردوس*. المملكة المتحدة: مؤسسة هندواي.
- شرتج، عصام. (٢٠٠٥). *ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- عبد المطلب، محمد. (١٩٩٧). *قراءات أسلوبية في الشعر العربي المعاصر*. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- عزام، محمد. (١٩٨٩). *الأسلوبية منهجاً نقدياً*. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
- علوش، سعيد. (د.ت). *معجم المصطلحات الأسلوبية المعاصرة*. لبنان/بيروت: دار الكتاب اللبناني.
- غبرو، بيير. (د.ت). *الأسلوب والأسلوبية*. (منذر. عياشي، ترجمة). بيروت: مركز الإنماء القومي.
- فضل، صلاح. (د.ت). *علم الأسلوب - مبادئه وإجراءاته*. بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة.
- كوهن، جان. (١٩٨٦). *بنية اللغة الشعرية*. (محمد. الولي، ومحمد. العمري، ترجمة). الدار البيضاء/المغرب: دار توبقال للنشر.
- مجاهد، أحمد. (١٩٨٨). *أشكال التناص الشعري*. مصر: الهيئة العامة المصرية للكتاب.
- المسدي، عبد السلام. (١٩٨٢). *الأسلوبية والأسلوب*. د.م: الدار العربية للكتاب.
- ابن المعتز، عبد الله. (١٩٩٠). *البيديع*. (عبد المنعم. خفاجي، تحقيق). بيروت: دار الجيل.
- مفتاح، محمد. (١٩٩٢). *الخطاب الشعري*. د.م: المركز الثقافي العربي.
- الملائكة، نازك. (١٩٨٣). *قضايا الشعر المعاصر*. بيروت: دار العلم للملايين.
- الموسى، خليل. (٢٠٠٠). *قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

المجلدات:

- أكتاش، شريف. (١٩٧٣). *مسألة الأسلوب*. مجلة حركة الفن والفكر، العدد ٨٨/ نيسان.
- أونال، مهميت. (٢٠٠٨). *اللغة الأدبية والأسلوب*. مجلة معهد الأبحاث التركية، أضروروم، العدد ٣٦.
- إبراهيم، نبيلة. (١٩٨٧). *المفارقة*. مجلة فصول، القاهرة: المجلد ٧، العدد ٣.
- الرواشدة، سامح. (١٩٩٨). *التوازني في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة*. مجلة أبحاث اليرموك، الأردن/أربد: المجلد ١٦، العدد ٢.
- قدم، محمود. (٢٠٢٢م). *القصة القرآنية في شعر محمود درويش بين التشكل الجمالي والبعد الرمزي: قصة سيدنا يوسف عليه السلام نموذجا*. مجلة كلية الإلهيات، جامعة هيتيت، تركيا: المجلد: ٢١، العدد: ٢.
- قصبجي، عصام. وويس، أحمد محمد. (١٩٩٠). *وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية*. سوريا: مجلة بحوث حلب، العدد ٢٨.

Kaynakça

- Abdülmuttalib, Muhammed. (1997). *Kırâât üslûbiyye fi 'ş-şi 'ri 'l-arabiyyi 'l-muâsır*. Mısır: el-Hey'etü'l-Mısriyye'l-Âmme li'l-Kitâb.
- Aktaş, şerif. (1973). "Üslûp Meselesi", Fikir ve Sanatta Hareket dergisi, S. 88, Nisan.
- Allûş, Said. (t.y). *Mu'cemu'l-mustalahâti 'l-üslûbiyyeti 'l-muâsıra*. Beyrut: Dâru'l-Kitâbi'l-Lübnânî.
- Azzâm, Muhammed. (1989). *el-Üslûbiyye menhecen nakdiyyen*. Dimeşk: Menşûrâtü Vizâreti's-Sekâfe.
- Bukâi, İmân. (1995). *İlyas Ebû Şebeke ve 'l-fırdevsu 'l-müştehá*. Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye.
- Cebr, Cemil. (1993). *İlyas Ebû Şebeke şâiru 'l-hubb*. Beyrut: Dâru'l-Cil.
- Cohen, Jean. (1986). *Bünyetü 'l-lügati 'ş-şi 'riyye*. (Muhammed. el-Vâlî & Muhammed. el-Umerî, çev). Kazablanka: Dâru Tûbkâl li'n-Neşr.
- Ebû Şebeke, İlyas. (1962). *Efâi el-fırdevs*. Beyrut: Dâru'l-Hadâra.
- ed-Dâye, Fâyiz. (1982). *Cemâliyyâtü 'l-üslûb*. Halep: Menşûrâtü Câmîati Haleb.
- el-Meseddî, Abdüsselam. (1982). *el-Üslûbiyyetu ve 'l-üslûb*. y.y.
- Demlehî, İbrahim. (t.y). *el-Elvânu nazariyyen ve amelîyyen*. Dimeşk: Menşûrâtü Camiati Dimeşk.
- Fadl, Salâh. (t.y). *İlmu 'l-üslûb – Mebâdiuhu ve icrââtuh-*. Beyrut: Menşûrâtü Dâri'l-Âfâki'l-Cedîde.
- Guiraud, Pierre. (t.y). *el-Üslûb ve 'l-üslûbiyye*. (Münzir. Ayyâşî, çev). Beyrut:

- Merkezü'l-İnmâi'l-Kavmî.
- Halil, İbrahim. (1997). *el-Üslûbiyye ve nazariyyetu'n-nass*. Beyrut: el-Müessesetü'l-Arabiyye li'd-Dirâsâti ve'n-Neşr.
- İbrahim, Nebîle. (1987). “*el-Müfâraka*”. Mecelletü Fusûl, 7/3.
- İbnu'l-Mu'tez, Abdullah. (1990). *el-Bedi'*, thk. Abdülmun'im Hafâcî. Beyrut: Dâru'l-Cil.
- KADDUM, Mahmud. (2022). *Eстетик Oluşum ile Sembolik Boyut Arasında Mahmud Derviş'in Şiirinde Kur'ânî Kıssalar: Hz. Yusuf'un Kıssasını İşletme Noktasında Bir Okuma: Hitit İlahiyat Dergisi, Cilt 21, Sayı 2*.
- Kasabcı, İsam & Veys, Ahmed Muhammed. (1990). “*Vazîfetü'l-inziyâh fî manzûri'd-dirâsâti'l-üslûbiyye*”. Mecelletü Buhûsi Haleb, 28.
- el-Melâike, Nâzik. (1983). *Kadâya's-ş-ri'l-muâsır*. Beyrut: Dâru'l-İlmi li'l-Melâyîn.
- Miftâh, Muhammed. (1992). *el-Hitâbu's-ş-ri'. y.y.*, el-Merkezü's-Sekâfi'l-Arabî.
- el-Musa, Halil. (2000). *Kirâât fî's-ş-ri'l-arabiyyi'l-hadisi ve'l-muâsır*. Dimeşk: Menşûrâtü İttihâdi'l-Küttâbi'l-Arab.
- Mücahid, Ahmed. (1988). *Eşkalu't-tenâssı's-ş-ri'*. Mısır: el-Hey'etü'l-Âmmetü'l-Mısıriyye li'l-Kitâb.
- Önal, Mehmet. (2008). *EDEBÎ DİL VE ÜSLUP*. A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi Sayı 36 Erzurum.
- Ravâşide, Sâmi. (1998). “*et-Tevâzî fî ş-ri'ri Yûsuf es-Sâiğ ve eseruhu fî'l-ikâi ve'd-delâle*”. Mecelletü Ebhâsi'l-Yermük, 16/2.
- Razzûk, Razzûk Ferec. (1970). *İlyas Ebû Şebeke ve ş-ri'ruh*. Lübnan: Menşûrâtü Dâri'l-Kitâbi'l-Lübnânî.
- Süleyman, Muhammed. (2007). *Zavâhir üslûbiyye fî ş-ri'ri Memdûh Advân*. Amman: el-Yâzurdî li'n-Neşr.
- Şertah, İsam. (2005). *Zavâhir üslûbiyye fî ş-ri'ri Bedeviyyu'l-Cebel*. Dimeşk: Menşûrâtü İttihâdi'l-Küttâbi'l-Arab.

نگاهی به ویژگیهای قهرمانی رستم و سیف بن ذی یزن در دو اثر حماسی:

شاهنامه فردوسی و سیره ملک سیف بن ذی یزن*

Moustafa Albakour**

چکیده

بررسی تطبیقی ادبیات فارسی و عربی، به ویژه در حوزه ادبیات حماسی یا قهرمانی، یکی از پیچیده‌ترین و جذاب‌ترین بخش‌های ادبیات تطبیقی است. مقاله حاضر به بررسی دیدگاه‌های مختلف در زمینه ویژگی‌های قهرمان و عناصر حماسه فارسی و سیره شعبی عربی با تکیه بر شاهنامه حکیم ابو القاسم فردوسی و سیره ملک سیف بن ذی یزن پرداخته است. این نوشتار با مقایسه ویژگی‌های رستم و ملک سیف بن ذی یزن، دو قهرمان این دو اثر حماسی فارسی و عربی روشن کرده است که به رغم برتری زبانی، سبکی و ساختاری شاهنامه بر سیره ملک سیف بن ذی یزن، اشتراکات زیادی به لحاظ مضمونی و نیز ویژگی‌های قهرمانی، به ویژه از نظر ارزش‌های اخلاقی، در این دو اثر یافت می‌شود. همچنین، تفاوت‌های این دو اثر را افزون بر ویژگی‌های سبکی مولف، می‌توان به متفاوت بودن اوضاع اجتماعی، دینی، فکری و تاریخی دو ملت فارس و عرب و آرمان‌های آنها نسبت داد.

226

واژگان کلیدی: ادبیات فارسی، ادبیات عربی، شاهنامه، رستم، سیف بن ذی یزن

İKİ HAMASÎ ESERDE RÜSTEM VE SEYF B. ZİYEZEN'İN KAHRAMANLIK ÖZELLİKLERİNE BİR BAKIŞ: FİRDEVSÎ'NİN ŞEHNAMESİ VE SİRET-İ MELİK SEYF B. ZİYEZEN

Öz

Arap-İran karşılaştırmalı incelemeleri, özellikle de kahramanlık içeren (Hamâsî) edebiyat alanında olanlar en önemli uluslararası karşılaştırmalı araştırma örneklerindedir. Bunlar bu alanın en canlı ve en karmaşık olanlarındandır. Bu makalede, İranlı şair Ebu'l-Kâsım el-Firdevsî'nin *Şâhnâme* ve Melik Seyf b. Zî Yezen'in *Sîret*'ine dayanarak, İran ve Arap kavmiyetçiliği yapısı hakkında bir dizi eleştirel görüş sunmaya ve bu iki edebiyat türündeki

* Araştırma makalesi/Research article. Doi: 10.32330/nusha.1228785

** Doç. Dr. Artvin Çoruh Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Temel İslam Bilimleri Bölümü, Arap Dili ve Belagatı Ana Bilim Dalı, Artvin, Türkiye. e-posta: m.albakour1977@artvin.edu.tr Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-9135-3511>

Makale Gönderim Tarihi: 03.01.2023

Makale Kabul Tarihi : 18.06.2023

NÜSHA, 2023; (56): 226-257

kahramanlık ve milliyetçilik özelliklerini tanıtmaya çalışılmıştır. Ancak bu makalenin asıl amacı, bu iki eserin ana kahramanlarının hamasî değerlerini tanıtmaktır. Bunlar Rüstem ve Melik Seyf b. Zî Yezen'dir. Bu değerler İranlı ve Arap kahramanlıklarının özelliklerini adeta özetlemektedir. Bu makalede söz konusu iki benzer ve farklı vasıfları incelenmiştir. Çalışma sonucunda varılan netice şu şekilde ifade edilebilir: Bu iki kahramanlık eseri, özellikle kullanılan dil, biçim ve üslup olmak üzere, pek çok konuda farklılık göstermesine rağmen, iki ana kahramana özgü hamaset ve kahramanlığa dair yine pek çok ortak öğeye de sahiptir. İran ve Arap kahramanları arasındaki farklı unsurlar ise, yazarlarının etkisine ek olarak, İran ve Arap milletlerinin farklı sosyal, dinî, fikrî, tarihî koşullarından ve ayrıca değer ve ideallerindeki farklılıktan kaynaklanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: İran Edebiyatı, Arap Edebiyatı, Şâhnâme, Rüstem, Seyf b. Zî Yezen

A Look at the Heroic Characteristics of Rustam and Saif ibn Ziyazan in the Two Works of Shahnama Fardowsi and King Saif Bin Zi Yazan's Sirat

Abstract

Arab Iranian comparative studies, especially in the literature of enthusiasm, are considered among the most important comparative world studies as well as the most complicated and controversial ones. I attempted in this article to survey a set of critical views concerning the Persian national zeal and Arab Sirat. I defined the zealous and heroic characteristics of these two literary genres. I relied on the Farsi poet Abu Qasem Al Fardosi and King Saif Bin Zi Yazan's biography. However, the main goal of this article is to introduce the heroic values of the major hero of these two works of enthusiasm: Rustam and King Saif Bin Zi Yazan. They are values that almost sum up the features of the Farsi zealous hero and the Arab zealous hero. Besides, this article attempts to trace the most important heroic features, both the similar and the different ones between these two heroes. We come to a conclusion that these two works of enthusiasm, despite their different views in many aspects, especially the type of language used as well as the form and style, they share many heroic and zealous elements between the two major heroes. As for the different elements between the two Arab and Farsi heroes, they result from the different social, religious, intellectual and historical situations for the Arab and Farsi nations in addition to their different values and principles, not to mention the impact of their authors.

Keywords: Persian literature, Arabic literature, Shahnameh, Rustam, Saif Bin Zi Yazan

ادبیات حماسی یا قهرمانی در معنی کلی و عام خود در همه زبان ها و ادبیات های جهان وجود دارند؛ اما ممکن است از لحاظ اسلوب تغییر کند و تفاوت یابد؛ گاه به شکل شعری کامل و زیباست همچون حماسه های بزرگ ایللیاد و اودیسه هومیر و شاهنامه فردوسی، و گاه همانند برخی اشعار حماسی عربی در دوره جاهلی به شکل قصائدی حماسی و کوتاه است، و گاهی نیز در نثری که به زبان شعری و آرایه های بیانی مزین شده است، دیده می شود. همچنان که در سیره های ملی عربی، که به نام (السیر الشَّعبیَّة) معروفند همچون: سیره ملک سیف بن ذی یزن و عتره بن شداد و ظاهر بیبرس، و همچنین در داستانهای عامیانه ی حماسی فارسی مانند حمزه نامه و ابو مسلم نامه، این ویژگی را مشاهده کنیم.

شاهنامه حکیم ابو القاسم فردوسی و سیره الملک سیف بن ذی یزن^۱ هر دو اثر حماسی هستند، ولی متعلق به دو ملت و دو نوع ادبی هستند، چه از لحاظ سبک و چه از لحاظ مضمون. ما در این مقاله قصد نداریم وارد تعریف این دو نوع ادبی شویم و تفاوت سبک ادبی و مضامین و محتوایی آنها را، مورد بررسی قرار دهیم. همچنین قصد نداریم شاهنامه فردوسی و سیره ملک سیف را معرفی کنیم، که هر دو در بسیاری از منابع فارسی و عربی و جهانی بسیار مشهور هستند، اما هدف اصلی مان در این مقاله مقایسه مهمترین عنصر در این دو اثر، یعنی مفهوم قهرمانی، با تکیه بر قهرمان اصلی هر دو اثر است، نقاط شباهت ها و تفاوت های این دو اثر را به روشنی بررسی کنیم.

هدف اصلی تحقیق معرفی مهمترین جنبه های قهرمانی این دو اثر حماسی فارسی و عربی و جواب دادن به مسائل ذیل است:

۱. چه ویژگیهای قهرمانی مشترکی بین رستم و ملک سیف در دو اثر حماسی مشاهده می شود؟

۲. وجوه تمایز بین قهرمان های رستم و سیف چیست؟

۳. دلایل وجوه تشابه و تمایز در ویژگیهای قهرمانی فارسی و عربی چیست؟

۴. تا چه حد این ویژگیها به شرایط تاریخی و اجتماعی و عقیدتی ارتباط دارد؟

درآمدی بر ویژگیهای قهرمان و قهرمانی در ادبیات حماسی فارسی و عربی:

شخصیت قهرمان در ادبیات حماسی عنصر مهمی برای فهمیدن مشخصات اجتماعی و فکری مردم ایجاد کننده آن ادبیات است، چرا که شخصیت یک قهرمان از معنویات مردم سرچشمه می گیرد، و نمونه ای از همه آرزوها و تصورات آنها به شمار می رود، از این رو قهرمانان یک ملت همان شکلی را خواهند داشت که آن ملت دارد، و در بسیاری از موارد شخصیت قهرمانان به همان گونه ای خواهد بود که آن ملت دوست دارند، خود آنگونه باشند، و جنگ و درگیری میان ملتها و مردمهای مختلف مستقیماً به جنگ میان قهرمانان آنها منجر می شود، اما نبرد قهرمانان درون یک ملت، نبرد ارزشها محسوب می شود.^۲ بر این اساس، میزان اهمیت موضوع قهرمان در عرصه ادبی تنها به همین مقدار است که قهرمان نماد و رمز یک مسئله عمومی می باشد، که مردم در یکی از مرحله ها موجودیت تمدنی خود آن را پشت سر می گذارد، و مردم "ممکن است زندگی خود را طبق الگوی قهرمانان افسانه ای خود طراحی کنند"^۳.

داستان قهرمان از محتوا و درون مایه مؤثری برخوردار است، چرا که این قصه بیش از آنکه احساسات محدود شده به وسیله ی حد و مرزهای ملی و قومی را مورد خطاب قرار دهد، بشریت را به شکل عام و کلی مخاطب خود قرار می دهد، از این رو "قهرمان تنها از یک تجربه فردی سخن نمی گوید بلکه از یک تجربه عمومی، و یا از انسان کلی حرف می زند...، او به انجام کارهایی می پردازد که همه مردم پرداختن بدانها را دوست دارند"^۴.

مسئله شخصی یک قهرمان تنها به همان میزانی که رمز و نماد یک امر عمومی به شمار می رود ارزش دارد، بنابراین قهرمانی مجموعه ای از ارزشهاست که همه انسانها را به سوی آن جذب می کند. و قهرمان چه در سطح جهانی، و چه در سطح یک ملت خاص، یک نفر نیست چرا که عواملی همچون عوامل خارجی و سبک و سیاق تاریخی با زمینه طبیعی شخصی و اجتماعی و اقتصادی در ساختن شخصیت قهرمان و کمک کردن به او دخیل هستند. "پس

قهرمان پیوسته در حال تحول و پیشرفت است تا با اوضاع و ارزشهای جامعه خود تناسب و هماهنگی باید^۵.

از این رو شایسته است به این نکته اشاره کنیم که وجود مشابهت های مهم در شعر حماسی و قهرمانی ملتهای مختلف، چه در محتوای کلی و چه در ویژگیهای هنری انواع ادبی، و یا در اسالیب و حوادث، وجود اختلافات مهم و حیاتی در میان آنها را نفی نمی کند، بلکه وجود این اختلافات به ویژگیهای ملی باز می گردد، و متکی بر خصوصیات زندگی تاریخی یک ملت و ویژگیهای محیط اقتصادی و اجتماعی و سنت های تمدنی و عقاید دینی آنهاست؛ مثلاً: تصویر قهرمان در شعر حماسی - غنایی عربی تجلی می باید سراسر تناقضات دراماتیکی است که به بیان تناقضات حقیقی موجود در واقعیت می پردازد، پس قهرمانی که طعم مرگ را با ضربات قدرتمند خود به دشمنانش می چشانند، در عین حال خود از احساس مرگ و ایمان به نزدیکی و حتمی بودن آن رنج می برد. اما در شعر حماسی فارسی، و همینطور یونانی، قهرمان از تمامی ویژگیهای قهرمانی برخوردار است، و در شکل پهلوان کاملی ظاهر می گردد، که دارای نیروی جسمانی کامل است، و حتی در شکنجه و عذاب نیز، توازن هارمونی خود و قدرت زیبایی را از دست نمی دهد.^۶

قهرمان در معنی به معنای اصطلاحی خود، شخصیتی ادبی است که ارزشها و افکار نوین در عصر خود را به همراه دارد، و حتی حامی و مدافع آنها نیز به شمار می رود، از این رو شایسته است هنگام بررسی این قهرمان، حرکت خود را از نقطه ی "اوضاع تاریخی" آغاز کنیم، یعنی از "جریان تاریخی" که این قهرمان را پدید آورده "چرا که بدون وجود چنین بررسی تاریخی، قادر به فهم جوهر موضوعی نمونه ادبی نخواهیم بود"^۷، و "با مطالعه زندگی انسانی چنین پهلوانان می توان پی برد که انسان عهد باستان چه تصویری از انسان والا داشته، و جهان بینی او نسبت به دنیای خارج چگونه بوده است"^۸.

معمولاً در هر حماسه ملی یا در هر داستان حماسی یک قهرمان اصلی وجود دارد که محور اصلی آن حماسه محسوب می شود، و حوادث آن حماسه به دور آن می چرخد. گاه حماسه به نام همان قهرمان نامیده می شود و به بررسی زندگی او از زمان تولد و حتی پیش از آن می پردازد، و سپس مرحله کودکی و حوادث و دشواریهایی که قهرمان در همه مراحل بعدی

زندگی، وحتى پس از مرگش با آنها روبرو می شود، ادامه می دهد، که می توان آشکارترین مثال آن را دو قهرمان مورد بررسی مان در این دو اثر حماسی بدانیم.

غالباً ما شاهد حضور قهرمانی شرور و بد ذات هستیم که از زمان ولادت قهرمان اصلی برای از بین بردن زندگی او می کوشد و در صورت امکان موانعی بر سر راه او قرار می دهد، گاه همزمان با افزایش مراحل زندگی این قهرمان تعداد قهرمان شرور نیز افزایش می یابد. همچنین در داستان حماسی قهرمان یاری کننده ای وجود دارد که نمایانگر صفات و ویژگیهای خاصی است که در وجود قهرمان اصلی وجود ندارد، اما همین ویژگی ها ابزار قهرمان اصلی را تکمیل، و قدرت او را در رویارویی با خطرهای کامل می کند. این قهرمان یاری کننده، وسایل و روشهایی به کار می گیرد که قهرمان اصلی امکان استفاده از آنها را ندارد، چرا که او به سنتها و اخلاق قهرمانان پایبند و مقید است، و خروج از این قوانین و معانی اخلاقی والا برای او ممکن نیست، حتی اگر مسأله به مرگ او منجر شود.^۹

گاهی اوقات موانع واقعی در زندگانی قهرمان از بین می رود، زمان در خدمت او قرار می گیرد، و طبیعت دوست و مطیع او می گردد، آنگاه عالم حیوان و گیاه و بشر و جهان غیب با هم مخلوط می شوند، و درهای هر یک بر دیگری باز می شود، و به یاری هم می شتابند. پس " ابر پهلوان حماسه علاوه بر زورمندی و دلیری باید ابعاد بزرگ شخصیتی نیز به عنوان انسان بی زمان و مکان داشته باشد"^{۱۰}. او مافوق طبیعت است، پس کردار او نیز طبیعی نیست.

قهرمانان حماسی غالباً به صفات خداپرستی، شجاعت، وطن دوستی، مهربانی و جوانمردی و فتوت آراسته اند، و همواره برای کسب افتخار و حفظ کیان و استقلال ملت تلاش می کنند، و با دیوها و نیروهای اهریمنی خوی خویش در پیکارند. در واقع مبارزاتشان نوعی نبرد میان خیر و شر، با مقابله قدرتهای اهورایی با عوامل شیطانی است که به صورت جریانی سیال و دائمی در بستر حوادثی جالب و عبرت آموز شکل می گیرد، و توأم با دادخواهی و ظلم ستیزی است.^{۱۱} و قهرمان حماسی گاهی در نبردها شکست می خورد یا حتی کشته می شود^{۱۲}، ولی همیشه او در خدمت دفاع از حق و شرافت انسان و پاسداری از فضایل رفتار می کند.

پهلوانان اولیه یا نسب ایزدی داشتند (مانند گیل گمش و هرکول و اخیلوس) و یا برخوردار از فر پهلوانی بودند که نیز بخشش ایزدی است (مانند رستم و شاه سیف)، و در هر حال نیرویی مرموز برتر از نیروی انسانی با آنها بوده است.^{۱۳}

قهرمان حماسه چندین مرحله را پشت سر می گذارد:

۱. مرحله ی تکوین و شکل گیری: در این مرحله بعد درونی قهرمانی غلبه دارد، و به مشکل شخصی قهرمان می پردازد و یک بعد تراژدی دارد، سپس به شکل رضایتمندی حل می شود، و همراه با پایان مشکل قهرمان، و پیروزی او بر بحران خود پایان می پذیرد، حال اگر این مشکل مسأله نژاد یا اصل و نسب یا رنگ باشد، وضعیت به همین شکل خواهد بود.

۲. مرحله قهرمانی: در این مرحله قهرمان به شکل یک پهلوان حامی حق و عدالت ظاهر می گردد، در حالی که از مردان و پهلوانان همراه خود که با آنها آشنا شده و در مرحله اول آنان را تحت سیطره خود قرار داد، کمک می گیرد.

۳. مرحله ی حماسی: در این بخش قهرمان در روابط خود با سایر کشورها و ملیت های اطرافش به شکل نماد بینش و تفکر ملی پدیدار می گردد، آنگاه با دشمنان ملت خویش وارد جنگ می شود تا برتری ملت خود را بر سایر ملل به اثبات رساند.

۴. مرحله امتداد و گسترش: در این مرحله فرزندان قهرمان اصلی و قهرمانانش، رسالت قهرمان و نقش حیاتی و قهرمانی او را تکمیل میکنند و ادامه می دهند.^{۱۴}

پس از ذکر مهمترین ویژگیهای قهرمانی می توانیم از خود پرسیم که این خصایص در مورد دو قهرمان اصلی حماسه موضوع ما، یعنی شاهنامه فردوسی و سیر ملک سیف بن ذی یزن تا چه حدی صادق است؟

مهمترین عناصر تشکیل قهرمانی و حماسی رستم و ملک سیف:

حماسه هر ملتی بیان کننده آرمانهای آن ملت، ومجاهدات وی در راه سربلندی واستقلال است که برای نسلهای بعدی روایت می کند. چون قهرمان مرکزی یک حماسه نماینده ومنعکس کننده آرمانهای وویژگیهای حقیقی از حماسه است، بنابراین می توان گفت که بررسی مسئله قهرمانی رستم و ملک سیف، و عناصر تشکیل دهنده حماسه قهرمانان این دو ملت جز بحث وبررسی ویژگیهای کلی آن دو ملت نیست؛ یعنی اخلاق، آرزوها، عقاید و اساطیر و ادیان... و در این بخش از این مقاله خلاصه مهمترین ویژگیهای مشترک ومتفاوت را یاد آوری می کنیم و اسباب این تفاوت و تشابه را تا حد امکان بیان می کنیم:

- انتقام و کین خواهی:

در شاهنامه به طور کلی، ودر زندگی رستم مخصوصاً، "کین خواهی وانتقام جویی برای محو آثار روانی تجاوز بوده...، و چون در آن روزگار هیچ مرجع و راه حل دیگری وجود نداشته، چنین ضرورتی ایجاد می نموده و همین امر باعث برانگیختن یک سلسله جنگهای طولانی شده است"^{۱۵} که هر کشنده، خود کشته ی دیگری می شود، و زندگی بدینگونه ادامه می یابد. مهمترین شواهد این مسأله جنگهای "کین خواهی" رستم است از قبیل جنگ کین خواهی سیاوش، و جنگ انتقامجویانه در زمان کیخسرو، که حس انتقام، بزرگترین محرک تمام آن جنگها و اعمال جنگجویانه می باشد. علاوه بر این، "در زمان اساطیری، خود انتقام بمنزله ی یک عدالت تلقی می شود"^{۱۶}، چنانکه رستم به فرزند کاووس شاه می گوید:

بدو گفت سالار و مهتر توی سیاوش رد را برادر توی
 میان را به کین برادر ببند ز فتراک مگشای بند کمند
 میاسای از کین افراسیاب ز تن دور کن خورد و آرام و خواب
 همه داد کن تو به گیتی درون که از داد هرگز نشد کس نگون^{۱۷}

انتقام و کین خواهی در نبردهای رستم ناشی از اسباب وعلل گوناگون است، اما بسیاری از این انتقامها به خونریزیهای مفرط می انجامد؛ چنانکه رستم در انتقام خون سیاوش، توران زمین را با خاک یکسان می کند، و بسیاری از کودکان و پیران و جوانان از دم تیغ می گذرند:

همی سر بریدند برنا و پیر زن و کودک خرد کردند اسیر^{۱۸}

در شاهنامه هر کسی تلاش می کند تا انتقام پدر ویا اجداد خود را بگیرد، اگرچه چند نسل بر آنان گذشته باشد، ولی رستم به دست خود انتقام خویشان را گرفت، و پس از سقوط در چاه برادر خود شغاد، او را به درخت دوخت، و بادافراه آن بدکار هم در حیات خویش بدر داد.^{۱۹} اما با وجود این در شاهنامه، کیفر و انتقام جویی و صدمه و کشتن بی مورد هرگز تشویق و تبلیغ نمی شود.

اما در سیره ی سیف این امر تا حدودی تفاوت کامل دارد، چرا که مسأله اصلی در این سیره فکر دینی است، و اجرای دعوت پیغامبر نُوح علیه السلام، که مبتنی بر ازین رفتن پادشاهی حبشه و دین آنها، و غلبه مسلمانان بر آنها است محقق ساختن این مسأله با مسأله انتقام که در زندگی رستم و شاهنامه وجود دارد متفاوت است، و نیز با مسأله انتقام در عصر جاهلی عرب تفاوت دارد.

چیزی که در سیره ملک سیف ملاحظه می کنیم به شکل زیر است: سیف تلاش می کند ارزشهای دینی را گسترش دهد، اما از طرف دشمنان با موانعی مواجه می شود، بنابراین تا حد پیروزی به مبارزه با آنها بر می خیزد. در آن وقت فرماندهی لشکر دشمن را به اسلام فرا می خواند، اگر او و پیروانش اسلام آوردند نجات پیدا کرده و جنگ تمام می شود، و اگر اسلام نیاورد کشته می شود، و بعد از او پیروانش به دین اسلام می گروند:

"برنوخ گفت: ای پادشاه خوشبخت! تو ما را برای حضور دعوت کردی، پس ما آمدیم، و نیز تمام پادشاهان و دولتمردان حاضر شدند. در همه ی احوال به گذشت و عدم انتقام و عفو عادت دادی، پس چه چیز تو را ناراحت و گرفته ساخته است، در حالی همه ی ما تحت اراده ی فرمان شما هستیم؟ ملک سیف به سوی او رو کرده در حالی که در نهایت سرگردانی بود، گفت: ای برادرم برنوخ، چگونه مکدر و ناراحت نباشم، در حالی که همسرم ناهد کشته شده، و قاتل او طامه است و علت این امر مادرم قمریه، چرا که او به من خیانت کرده و لوح عیروض از من گرفته، و به جای آن لوحی دیگر به من داد، و با این مکر این همه کارها کرد، و باعث ایجاد این فتنه ها شد؟"^{۲۰}

این ظلم قمریه با پسرش سیف شایسته انتقام بود، اما او به هیچ وجه این کار را نکرد، چرا که دین او به او اجازه اذیت و بیحرمتی نسبت به مادرش را نمی دهد تا چه برسد به کشتنش. اما در مورد اصرار ملک سیف بر قتال دو حکیم سقردیون و سقردیس، قصد او انتقام از آن دو نبوده، بلکه هدف او این بود که از بین بردن تمام فرصتهایی که دشمن می توانست از آنها استفاده کند، و خطر بزرگی علیه دستاوردهای او ایجاد کند.^{۲۱}

- شجاعت و قدرت خارق العاده:

قدرت فرا آدمی یکی از چشمگیرترین ویژگی های قهرمان های حماسه ای است. از آنجا که قهرمان یک شخصیت غیر عادی است، پس فرض ما این است که قدرت او چنین باشد، و این امری است که با ویژگیهای حماسه ی مبتنی بر مبالغه و اغراق در وصف قدرت قهرمان و شجاعت آن سازگار است. و به نظر می رسد که هر دو قهرمان، رستم و سیف، در زمانی زندگی می کردند که نیروی جسمانی ارزش زیاد داشت، و پیروزی آن دو پیروزی ملتشان به حساب می آمد. شاید این قهرمانی و نیروی خارق العاده ساخته و پرداخته ی تخیلات ملی باشد که از طریق تحسین صفات والای آن دو شکل گرفته است.

ظاهراً اسطوره ی نیروی رستم مفصلتر از اسطوره ی سیف است، شاید بدان دلیل که "ملت ایران در آن عصر بیشتر از ملت عرب در عصر جاهلی که در محیط صحرا و به صورت ساده و بدوی زندگی می کردند، میل به اساطیر و خرافات داشتند"^{۲۲}. و علت دیگر آن است که اندیشه اسلامی که در سیره ملک سیف وجود دارد، مبتنی بر تسخیر نیروهای خارق العاده مانند جن و سحر جهت رسیدن به اهداف دین و گسترش دین اسلامی است.

از طرف دیگر رستم از تمام ویژگیهای یک قهرمان از لحاظ قدرت فوق العاده و جسم عظیم برخوردار است؛ صفاتی که در سخت ترین شرایط توازن خود را از دست نمی دهد، علاوه بر این قدرت جسمانی او با ابزاری استثنایی مخصوصاً "رَخْش" همراه است. این ویژگیهای جسمانی و ابزاری با هم سازگارند و هیچ تناقضی با هم ندارد، بر خلاف ویژگیهای قهرمانی سیف که آکنده از تناقضاتی است که نشان دهنده تناقضات موجود در جامعه خود می باشد. برای مثال رستم با افتادن در گودالی پر از نیزه ها و تیرها توازن و تعادل خود را از

دست نمی دهد، و انتقام خود را می گیرد تا قبل از کشته شدن. یک ارزش و ویژگی قهرمانی را ثبت کند. مثلاً این توصیف افراسیاب بر بر زبان رستم است:

سواری پدید آمد از تخم سام	که دستانش رستم نهادست نام
بیامد بسان نهنگ دژم	که گفتی زمین را بسوزد بدم
همی تاخت اندر فراز و نشیب	همی زد به گرز و به تیغ و رکیب
ز گرزش هوا شد پر از چاک چاک	نیرزید جانم به یک مشت خاک
کمر بند بگسست و بند قبای	ز چنگش فتادم نگون زیر پای
بدان زور هرگز نباشد هژبر	دو پایش به خاک اندر و سر به ابر
به دست وی اندر یکی پشهام	و زان آفرینش پر اندیشه ام
همانا که کوپال سیصد هزار	زدندش بر ان تارک ترگ دار
تو گفتی که از آهنش کرده اند	ز سنگ و ز رویش برآورده اند
چه دریاش پیش و چه بیر بیان	چه درنده شیر و چه پیل ژیان ^{۲۳}

این مثال از شاهنامه را با مثالی از سیره سیف در زیر مقایسه می کنیم:

"سعدون به وحش الفلا نگاه کرد، و او را لاغر اندام یافت، و به همین دلیل در او طمع و به او حمله کرد و خواست که او را اذیت کند، و دست خود را در پهلوی او گذاشت و او را از زمین کند، و پرت کرد، و با این کار خواست که او را زود از بین ببرد و معدوم کند. در حالی که وحش الفلا بر روی پاهای خود همچون شیری در مقابل او ایستاد، یقین پیدا کرده بود آن ظالم او را در قبر جای خواهد داد و با خودش گفت: چگونه می توانم از این بحران و مصیبت بزرگ رهایی یابم؟ خشم و غضب و عرق سراسر وجود او را گرفته بود..."^{۲۴}

به نظر می رسد که سیف در اینجا آکنده از تناقضات است، او زمانی چون شیر است، و زمانی دیگر متردد و ترسان و عرق ریزان. علاوه بر این او لاغر و نحیف در مقابل دشمن

ایستاده، بر خلاف رستم که جسارت همیشه همراه زوربازوی وی بوده، و شاید این خودباوری، و^{۲۵} این جسارت ناشی از اطمینان او به شکست ناپذیری خویش است.

- بلاغت و زبان آوری

بلاغت و قدرت بیانی یکی از بهترین معیارهای قهرمانی است، چرا که شخصیت قهرمان آرمانی فقط با داشتن اسباب بلاغت و بیان، و قدرت او بر خطابت و انشاد شعر کامل می شود، و لذا اینکه همه قهرمانان - که در شعرها و حکایات ملی موروثی ذکر شده اند - شعرای بزرگ هستند، موضوعی اتفاقی نیست، بلکه یکی از شروط قهرمانی و یکی از ویژگیهای مهم آن به شمار می آید، و همینطور فخر و مباهات یک قهرمان آرمانی به استواری اندیشه و حکمتش در کنار نیرو و شجاعت و پیروزیهایش، مسأله اتفاقی نیست.^{۲۶} علاوه بر این جاری شدن شعر بر زبان قهرمان، لذت هنری را افزایش می دهد، فضایی از خیال و رقّت بر آن می افزاید، و قصه را به حقیقت نزدیک می کند، و همچنین وی را انسانی و واقعی جلوه می دهد، و بوی اسطوره ای و افسانه ای را از آن منتفی می کند.^{۲۷}

عموماً شعر قبل از برخورد مسلحانه و به خصوص جنگ تن به تن و در عرصه مباهات و فخر بر زبان قهرمانان جاری می گردد، و بلافاصله طرف مقابل نیز شعری با همان وزن و قافیه در مباهات و فخر خویشتن می سراید، و بعد از شعر و مفاخره نبرد با شمشیرها آغاز می شود.

کارکرد شعر آن است که هر دو طرف را برای شعله و رتر کردن دشمنی و بحرانی کردن جو، پیش از معرکه بر می انگیزاند، و شاعر در این مورد تنها در صدد آن نیست که تجربه فردی و قهرمانیش را به تصویر بکشد، بلکه می خواهد ترس و وحشت را در قلب داستان بیفکند، واراده و همت سوارکاران و لشکریانش را برانگیزاند.^{۲۸} و در هجا قهرمان عیوب شخصی و قومی و سختیهای زندگی، طرف مقابل را بر ملا می کند، و برای همین است که هجا شعری تلخ و نیش دار است.^{۲۹}

البته شواهدی فراوان درباره رجزخوانی در زندگی و برخوردهای رستم و سیف با دشمنانشان وجود دارد؛ مثلاً رستم در خوان پنجم، چون با اولاد روبرو می شود، و اولاد نام وی را جويا می شود جواب می دهد:

چنين گفت رستم که نام من ابر اگر ابر باشد به زور هژبر
 همه نیزه و تیغ بار آورد سران را سراندر کنار آورد
 به گوش تو گر نام من بگذرد دم و جان و خون و دلت بفسرد
 نیامد به گوشت به هرانجمن کمند و کمان گو پیلتن
 هران مام کاو چون تو زاید پسر کفن دوز خوانیمش ار مویه گر^{۳۰}

نمونه دیگر در جنگ وی با اشکبوس است که عالی ترین صحنه های تن به تن را می نماید، و در آن طنز گویی و چالاکي و دلاوری و زبان آوری با هم آمیخته می شوند:

بدو گفت خندان که نام تو چیست تن بی سرت را که خواهد گریست
 تهمتن چنین داد پاسخ که نام چه پرسی کزین پس نبینی تو کام
 مرا مادرم نام مرگ تو کرد زمانه مرا پتک ترگ تو کرد
 کشانی بدو گفت بی بارگی بکشتن دهی سر بیکبارگی
 تهمتن چنین داد پاسخ بدوی که ای بیهده مرد پرخاشجوی
 پیاده ندیدی که جنگ آورد سر سرکشان زیر سنگ آورد
 بشهر تو شیر و نهنگ و پلنگ سوار اندر آیند هر سه بجنگ
 هم اکنون ترا ای نبرده سوار پیاده پیاموزمت کارزار
 پیاده مرا زان فرستاد طوس که تا اسپ بستانم از اشکبوس^{۳۱}

فلسفه پنهان کردن نام قهرمان، تمایل او به جلوگیری از قرار گرفتن در معرض دشمن، آگاه ساختن دشمن از اسرار او و جلوگیری از تسلط و تسلط بر او است^{۳۲}. همینطور در جنگ

رستم با اسفندیار این دو پهلوان بزرگ نه تنها از حیث زور بازو و نامداری بلکه از لحاظ زبان آوری نیز دو نمونه ی بی نظیر هستند. این مسأله در سیره ملک سیف نیز به فراوانی یافت شود، و اگرچه بیشتر آن نثر است. مقاطع شعری نیز دربردارد، ولی از نظر سبک با شعر فردوسی قابل مقایسه نیست. به عبارت دیگر هر چند که مضامین آن تا حدودی بلند است، از نظر قدرت توصیف و تخیل به شعر نمی رسد، و شاید دلیل اصلی آن، این باشد که این سیره، یک داستان عامیانه ای در همه ابعادش است، و به سطح شعر حماسی نمی رسد.

بیشتر موضوعات شعر در سیره ی سیف به صورت وصف یک پدیده زیبا یا خلاصه ی حوادث مکرر است، که قبلاً در سیره به شکل نثر آمده است. شاید فلسفه دیگر آن این باشد که عربها زبان شعر را مقدس می دانند، و معتقدند آنچه درباره آن شعری سروده شده، حتماً حقیقت دارد و آنچه بر زبان قهرمانان قبل از مبارزه و شروع جنگ جاری می گردد نیز از مواضع شعری است، و چه بسا از مهمترین آن مواضع باشد، از جمله اشعاری که در خلال مبارزه ملک سیف با ملک روض آمده است:

"راوی می گوید: همین که صحبتش به پایان رسید، درها گشوده شد، و لشکریان و مردان از آنها بیرون آمدند، و آنها جماعتی بودند که همچون ریگ بیابان قابل شمارش نبودند، و همه ی آنها می خواستند که مبارزه این دو ملک ببینند، پس ملک روض قصد سیف کرد، و تصمیم به حمله گرفت، در حالی که می گفت:

یا سیدی هیأ للنزال وبادر کی تلتقی مع لیث غاب جائر
 إنی أنا الروض المحيط بزهره وترانی کالبحر العمیق الفائر
 کم من ملیک أتانی طالباً حربی فذلّ وعاد مثل الحائر
 اثبت لحربی تلتقینی فارساً یوم اللقا مثل الهزبر الکاسر
 ولسوف تبقى فی التراب معقراً وتصیر من طعنی کأمس الدابر
 و معنی ابیات بالا به عبارت زیر است:

ای سرور، آماده جنگ شو و بدان اقدام کن تا با شیر درنده بیشه روبرو شوی.
من روض هستم همچون باغی پر گل در حالی که مرا همچون دریای عمیق وجوشان
خواهی دید.

چه بسیار پادشاهانی که به قصد جنگ من آمدند، ولی خوار شدند و سرگردان برگشتند.
برای جنگ با من ثابت قدم باش تا در روز جنگ سوارکاری را ببینی که همچون شیری
درنده است.

بزودی در خاک ذلیل و خوار، و در اثر ضربه های من همچون روزهای گذرنده، نیست
خواهی شد.

و ملک سیف نیز در جواب او می گوید:

قد قلت إنك مثل روض زاهر كذباً لأنك كافر من كافر
وطردت عن باب الكريم ولم تخف من نعمة الله العزيز القادر
و برزت للميدان تطلب ملتي حربي فكن للبأس اصبر صابر
فلسوف تبقى في التراب معقراً من طعتي بسنان رمح سابر
وأشئت الجمع الذي جمعته وسط الفلا في بلقع ومحاجر^{۳۳}
ومعنى:

گفتی که همچون باغ گلی، ولی دروغ گفתי چون تو کافر و کافرزاده هستی.
واز در رحمت خدا رانده شدی و از عذاب خدای عزیز و توانا نمی ترسی.
به قصد جنگ با من به میدان آمدی، پس برای سختی و شدت صبر بسیار پیشه کن.
بزودی در اثر زخمی های وارد شده از نیزه های سابری من در خاک ذلیل و خوار خواهی
شد.

ولشکریانی که گرد آورده ای در میان بیابانهایو محاجر پراکنده خواهم کرد.

در اینجا ملاحظه می‌کنیم که بیشتر معانی رجزِ دشمنِ سیف (ملک روض) حول افتخار به نیرو و تهدید سیف دور می‌زند، اما رجز ملک سیف در رد و هجو آن دشمن بر اساس معانی دینی است؛ ولذا شکست دشمن حتمی است، چرا که او کافر و کافر زاده است و از رحمت الهی دور شده، بدین جهت کشته شدن او قطعی است، و در نهایت سیف به خود و نیرویش افتخار می‌کند. و شاید این تنوع و تفاوت در هجا و استفاده از معانی دینی متأثر از ماهیت اسلامی سیره باشد، که این موضوع در زبان قهرمانان شاهنامه کمتر یافت می‌شود.

- محبوبیت

محبوبیت قهرمان - که در شعر حماسی به چشم می‌خورد - رمز طراوات و تازگی صورت او، و ثبات آن در اذهان مردم است، و باعث ارتقاء جایگاهش در میان مردم می‌شود، و جاودانگی او در افکار عمومی در گذر تاریخ است.

به نظر می‌رسد که تصویر قهرمان حماسه با تصویر قهرمانانی که شاعران مدایح پرداز درباری و سرایندگان شعر رسمی ارائه می‌دهند، تا حدی متفاوت است. و از آنجا که ملت جزئی از عالم قهرمان و آرزوهای محسوب می‌گردد، مردم سلطه‌ی او را به طور طبیعی و ناخودآگاهانه می‌پذیرند نه از روی اجبار و اکراه، و عشق و علاقه‌شان نسبت به قهرمان نه به واسطه قانون یا عادات حاکم یا اداره و حاکمیت اوست، و به راستی که "قهرمان جاودان نمی‌ماند مگر هنگامی که مردم او را بخواهند، او را همراهی کنند و او نیز به مردم خدمت کند."^{۳۴} اما این ویژگی در دو قهرمان ما؛ رستم و ملک سیف چگونه منعکس شده است؟

رستم برترین آفریده فردوسی است، و محبوبیتش از همان لحظات اول ولادتش و حتی قبل از ولادت آشکار است؛ چرا که از ابتدا ولادت این منجی را پیشگویی کرده اند، و هنگامی که متولد می‌شود از او به شادمانی استقبال می‌کنند، و این محبوبیت تا آخرین لحظه وجود دارد؛ زیرا او نجات دهنده همه ملت است، اعم از پادشاهان و افراد آن ملت. او "نمونه آرمانی شاهنامه و یگانه نماینده و نماد توده های ایرانی است"^{۳۵}.

علاوه بر این، اوج محبوبیت در ارزش‌ها و معیار‌های که در چشم اعضای آن جمعیت برتری دارد بروز می‌کند، که بر عدل و آزادی و راستی و مساوات قائم است، ارزشهایی که براساس آن تسلیم شدن در برابر اسفندیار را نمی‌پذیرد، زیرا اسفندیار را در مقابل ارزشها و آرمانهای مردم خود می‌بیند، از سستی و تسلیم شدن ابا دارد به هر نتیجه‌ای که ختم شود، حتی اگر به خاطر آن بمیرد، و این چیزی است که به راستی اتفاق افتاده، و تأثیر فراوانی بر روح ملتش گذاشته است.

اگر علاقه و ارتباط رستم با ملتش از همان لحظه‌ی اول تا آخرین لحظه بر اساس آشتی و هماهنگی بود، این علاقه در مورد سیف و جامعه اش اینچنین نبود، چرا که علاقه و ارتباط آنها یک علاقه چند جانبه‌ای بود، که با برتری جامعه بر او شروع شد. ابتدا مردم او را نمی‌پذیرند و به قهرمانی و حقوقش اقرار نمی‌کنند.

در مرحله‌ی بعدی درگیری قهرمان با جامعه شروع می‌شود تا وجودش را محقق بسازد، و پس از آن هر دو به یک سازگاری و اتفاق کامل می‌رسند، و در مرحله‌ی بعد، بر عکس مرحله اول، قهرمان بر جامعه برتری می‌یابد، و اثر جامعه کم‌رنگ‌تر می‌شود تا آنجا که از او حمایت و به دنبال او حرکت می‌کنند. پس کمال او محقق می‌شود و او را به طرف آزادی و آرزوها راهنمایی می‌کند و بالا می‌برد^{۳۶}.

آنچه اینجا برای ما مهم است همان مرحله پایانی است که محبوبیت و هماهنگی بین قهرمان و اجتماعش را نشان می‌دهد. البته ارزشهای والای سیف فقط مخصوص عالم انسانی نیست بلکه بسیاری از آنها ارزشهایی است که عالم حیوان نیز به آن احتیاج دارد تا با یک پرنده، مار یا ماهی منصفانه برخورد شود. همچنان که عالم جن به آن محتاج است تا باستمگران بجنگد، و از مظلوم دفاع کند. همچنان که سیف هراسی ندارد از اینکه در راه نجات یکی از خادمانش از جنیان و فرام کردن مهر ازدواجش وارد ماجراجویی‌هایی شود. البته این مسئله با تفکر دینی هماهنگ است، زیرا قهرمان (رحمة للعالمین) است.

- زن و عشق

شکی نیست که وجود داستانهای عاشقانه در شعر حماسی علاوه بر تنوع زیبایی، بدان عمق و جلال و شکوهی می بخشد. به نظر می رسد بیشتر قهرمانان شاهنامه که اخبار آنها به ما رسیده - مانند زال و بیژن- عاشق بوده اند، و برای رسیدن به معشوق یا برای محافظت از وی راههای طولانی و خطرناکی را می پیمودند.

در اکثر اوقات خیال و طیف زن را همراه با خیال قهرمان در جنگهایش می بینم، در حالی که او را به استقامت و بردباری و پیشروی تشویق میکند. و مصداق عشق و ویژگیهای آن را در شرح احوال رستم و سیف بسیار فراوان است، که شاید بارزترین نمونه آن عشق رستم و تهیمینه باشد، و این قصه در بردارنده بسیاری از ارزشها و آرمانهای انسانی است که مهمترین آن عبارت است از:

- دل باختن پیش از دیدن دلدار: این ویژگی یکی از جنبه های سستی عشق به ویژه در حال و هوای داستانهای شرقی است.^{۳۷}

- اتکا به قوانین و مقررات دینی: رستم نیز در عشقهای خود جانب دین و مراسم دینی را مهمل نمی گذارد، چون رستم عشق غیر معتاد تهیمینه را به خود دید، با آنکه دختری زیبا و دل انگیز بود، از خواندن موبد و نکاح کردن او خودداری نتوانست کرد.

- عشق مقدمه حادثه یا تراژدی: ظاهراً این عشق، بویژه عشق زنان در شاهنامه، مقدمه حوادث سیاسی یا تراژدی ناگوار است، مانند عشق سودابه به سیاوش که اساس جنگها و کینه کشیهای ایران و تورانیان، و بر افتادن سلطنت افراسیاب، و نیز عشق کاووس به سودابه مقدمه جنگ بزرگ رستم با پادشاه هاماوران گردید. عشق تهیمینه به رستم نیز مقدمه تولد سهراب، و پدید آمدن یکی از بزرگترین داستانهای پهلوانانی و غم انگیز است.^{۳۸}

مسأله مهم دیگر آن است که در داستانهای عاشقانه شاهنامه، ویژگیهای یک زن محبوب و آرمانی منعکس شده است، از جمله "خوش قد و قامتی، داشتن چشمهای سیاه و خمار و مژه های بلند، با شرم و ناز....، زیور و هنر اصلی زنان در شایستگی و آهستگی و شرم توأم

با ناز و وقار آنان است، و مهربانی و خلق و خوی نیکو، چهره آنان را صد چندان محبوب تر می کند^{۳۹}.

عناصر زیبایی ته‌مینه عبارتند از:

دو ابرو کمان و دو گیسو کمند	به بالا به کردار سرو بلند
روانش خرد بود تن جان پاک	تو گفتی که بهره ندارد ز خاک
از او رستم شیردل خیره ماند	برو بر جهان آفرین را بخواند
پرسید زو گفت نام تو چیست	چه جویی شب تیره کام تو چیست
چنین داد پاسخ که ته‌مینه‌ام	تو گویی که از غم به دو نیمه‌ام
یکی دخت شاه سمنگان منم	ز پشت هژیر و پلنگان منم
به گیتی ز خوبان مرا جفت نیست	چو من زیر چرخ کبود اندکیست
کس از پرده بیرون ندیدی مرا	نه هرگز کس آوا شنیدی مرا
به کردار افسانه از هر کسی	شنیدم همی داستانت بسی
که از شیر و دیو و نهنگ و پلنگ	نترسی و هستی چنین تیز چنگ ^{۴۰}

این قضاوت نسبت به زن و دلایل عشق وی به رستم آیا از شیوه تفکر خود سراینده برخاسته، یا از منبع اصلی داستان، یا تحت تأثیر زمان و روزگار مرد سالاری آن عصر؟

اهمیتی که زن و عشق در سیره سیف دارد، کمتر از اهمیتش در شاهنامه و سیره ی رستم نیست، بلکه می توان گفت که در زندگی سیف زن و عشق شدت بیشتری دارد، بخصوص در عشق اول سیف به شامه دختر ملک افراح حبشی.

عشق رستم و ته‌مینه عشقی آسان است، یعنی وصال بین دو معشوق در لحظاتی اندک میسر می گردد، ولی عشق سیف به شامه نشان دهنده تناقضات بسیاری است چون سیف عاشق

شامه می شود، می خواهد با ازدواج کند، و این امر را ممکن می داند، چرا که محبوبه اش نیز عاشق او است، ولی در عمل وصال این دو به دلایل زیر بعید به نظر می رسد:

تفاوت نژادی و ملی: سیف یمنی بود و شامه حبشی.

جایگاه اجتماعی: سیف در زمانی که نزد ملک افراح زندگی می کرد مجهول النسب بود، در حالی که شامه شاهزاده بود، ارزشها و رسم و رسوم اجتماعی به چنین وصلتی اجازه نمی داد.

اذن پدر: شامه بر ازدواج با سیف بدون رضایت پدر اصرار داشت، ولی سیف آن را نپذیرفت و برای رویارویی با مشکلات بر توانایی و نیروی خود تکیه کرد.

مهریه سنگین و خطرناک: حکیم سقر دیون - که ولی امر ازدواج شامه بود - در طلب کردن مهریه ای سخت و خطرناک از ملک سیف چند هدف داشت: به هلاکت رسیدن او در طول راه، و بر اثر آن دور کردن ملک سیف از معشوقه اش، و این نشان می دهد که حکیم نمی خواهد به سیف اعتراف کند، و می خواهد به این طریق از اجابت دعای نوح جلوگیری کند.^{۴۱}

به هر حال این عشق و دیگر عشقها نشان دهنده برخی مسائل، و باعث بعضی درگیریها در زندگی قهرمان می شود، از جمله درگیریهای سیاسی و دینی، مثل ماجرای عشق سیف به شامه که به جنگها و نتایج مطلوب دینی و به اضمحلال پادشاهی حبشه و دین حبشیان، و انتشار دین اسلام منجر شد.

مسأله ای که در این سیره تکرار می شود، و ما مثل آن را در سیره ی سیف نیز دیده ایم، این است که خود قهرمان معشوق دختری است در طی یک عمل قهرمانانه به دست قهرمان از یک مصیبت و شر نجات یافته است. شجاعت قهرمان قلب دختر را تسخیر می کند و به او متمایل می شود؛ برای نمونه اتفاقی که برای سیف با شامه و ناهد رخ داد، و بسیاری دیگر از اینگونه اتفاقات که ذکر آنها در خلاصه سیره آمده است.

- ارزشهای اخلاقی

تمدن‌ها فقط بر عوامل و نیروهای مادی استوار نیستند، بلکه به پایه‌های روحی و ارزشهای اخلاقی نیز احتیاج دارند. قهرمان نیز فقط در بازو و شمشیر و کمر و فرّ خلاصه نمی‌شود، بلکه معلم ارزشها و پیامبر رهایی و شعله اخلاق است. همانطور که گفتیم، یک جمعیت هر طور که باشد قهرمانش نیز همانطور است، چرا که در نهایت اخلاق و ارزشهای قهرمان چیزی جز اخلاق امتهای، و سرمایه روحی و انسانی آنها نیست.

به طور کلی این ارزشها از محدوده زمان و مکان فراتر می‌رود، و این ارزشها فقط به یک ملت اختصاص ندارند، بلکه آرمان همه جهان و همه امتهاست که خیر و خوبی اش دوست داشتنی و دلخواه، و شر و بدی اش ناپسند و منفور است، و لذا صحبت کردن از صدق رستمی و صدق سیفی، یا کرم فارسی و دیگر عربی، گفتاری ساده لوحانه است چرا که ارزشهای یکی است.

بارزترین و آشکارترین ارزشهای اخلاقی این دو قهرمان عبارت است از صداقت و وفای به عهد، کرم و عدل و عزت و حیا و گذشت در هنگام توانایی، و قدرت و اخلاص و تواضع و مسالمت، و اتکا بر ارزشهای دینی همچون دعا و تضرع و صبر و توکل و اعتقاد و ایمان به قضا و قدر و...

- ویژگیهای ما وراء طبیعی

در بررسی درونمایه این دو اثر حماسی، مضامینی به نظر می‌رسد که آنها را باید جزء باورهای ما وراء طبیعی یا اسطوره‌ای محسوب داشت، و خیال مردم از این مضامین استفاده کرده و آنها را پرو بال داده و به آرایششان پرداخته است. و "گمان می‌رود که (ناقلان اخبار) برای افزودن اعجاب شنوندگان خویش در آنها عمداً تصرف کرده اند"^{۲۱}. و این ویژگیها در حماسه باعث "لذت و قبول خاطر"^{۲۲} می‌گردد. به هر حال به معروفترین عناصر ما وراء طبیعی در زندگی رستم و ملک سیف اشاره می‌کنیم:

۱- دیو و جن

به نظر می‌رسد که "دیو" در شاهنامه فردوسی همان "جن" در سیره ملک سیف است. دیو در شاهنامه گاه تجسمی از نامردی و بدی است که به دام پهلوان نیکی می‌افتد، مانند

داستان اکوان دیو با رستم. یا می شود گفت که دیو در اینجا به معنای مردم بد کردار و خدا ناشناس است:

تو مر دیو را مردم بد شناس کسی کو ندارد ز یزدان سپاس
هرانکو گذشت از ره مردمی ز دیوان شمر شمر از آدمی^{۴۴}

دیو نیز به موجودات اهریمنی نیز اطلاق شده است که حقیقتی ترسناک و زشت و غالباً سیاه‌رنگ دارند، و برخی از آنها شاخدار و غول مانند هستند. این موجودات عفریت گونه در سحر و افسونکاری و انجام کارهای فوق طبیعی و خارق العاده قدرتمندند، و در چند داستان مربوط به ادوار اساطیری و پهلوانی شاهنامه پادشاهان و پهلوانان ایرانی می‌جنگند^{۴۵}، نظیر رزم هوشنگ و کیومرث با دیو سیاه، و کشته شدن سیامک به دست همین دیو، و یا جنگهایی که رستم در جریان هفت خوان خود برای رهایی کیکاووس در مازندران انجام می‌دهد، و در خوان پنجم اولاد دیو را اسیر می‌کند، و در خوان ششم ارژنگ دیو را و بالآخره در خوان هفتم دیو سفید را از پای درمی‌آورد. یا جنگ با اکوان دیو که هنگام پادشاهی کیخسرو انجام می‌گیرد و جهان پهلوان او را این گونه سرانجام می‌کشد:

تهمتن چو بنشید گفتار دیو بر آورد چون شیر جنگی غریو
ز فتراک بگشاد پیچان کمند بیفگند و آمد میانش به بند
بپیچید بر زین و گرز گران بر آهیخت چون پتک آهنگران
بزد بر سر دیو چون پیل مست سر و مغزش از گرز او گشت پست
فرود آمد آن آبگون خنجرش بر آهیخت و بیرید جنگی سرش^{۴۶}

از لحاظ اسطوره شناسی یا دانش مربوط به اسطوره‌ها، دیوها، زاده‌های هدف بد هستند و جایگاهشان در مگاها و تاریکیهای بی پایان است، آنها می‌توانند صورت ظاهریشان را عوض کنند و به شکل چاپلوسانه مار و مرد جوانی ظاهر شوند. هدف آنها همیشه نابود کردن آفرینش اورمزد است، و برای رسیدن به چنین مقصودی به دنبال اعمال آفریدگاران، تا

آنها را به تباهی بکشاند. همانگونه که اورمزد زندگی را می آفریند، اهریمن و دیوان مرگ را به وجود می آورند. و در برابر تندرستی، بیماری و در برابر زیبایی، زشتی را ایجاد می کنند.^{۴۷}

همچنین جن در زندگی ملک سیف نقش بسیار مهم و اساسی دارد، ضمن داد و ستد با عالم انسانی ساختار کاملی پیدا می کند. گاه به سیف کمک می کند و حتی با تولد او و در همه مراحل زندگی خود با او ارتباط دارد. برخی از این ویژگی های جن در سیره ملک سیف ممکن است با دین اسلام منطبق باشد، اما بر کسی پوشیده نیست که افسانه های در مورد جن وجود دارد که توسط عموم مردم منتشر می شود، و به این داستانها راه پیدا کرده است.

۲- جادو و جادوگری

جادوگران نیز به نیروی سحر و افسونکاری کارهای خلاف طبیعی انجام می دهند و با چشم بندی و استفاده از طلسمات امور عجیب و غریب پدید می آورند.^{۴۸} در شاهنامه بزرگترین جادوان از دیوانند، ولی ساحری تنها کار دیوها نیست، و آدیان از هردو جنس به این کار زشت دست می زنند؛ مثلا جادوان پیر زنانی گنده هستند که در قیافه خوبرویی زیبا و جوان در خون چهارم از هفت خون رستم و اسفندیار قصد دارند تا چشم زخمی به این دو پهلوان برسانند، اما آنان با استعانت از خداوند بر جادوان غلبه می کنند، و آنها را می کشند:

تهمتن به یزدان نیایش گرفت ابر آفرینها فزایش گرفت

چو آواز داد از خداوند مهر دگر گونه تر گشت جادو به چهر

بیندخت از باد خم کمند سر جادو آورد ناگه به بند

میانش به خنجر به دو نیم کرد دل جادوان زو پر از بیم کرد^{۴۹}

اما عالم سحر در سیره ملک سیف همانگونه که در عالم جن مشاهده کردیم، وسیع و گسترده و متعدد است. سیره ملک سیف در اصل بر اساس عالم جن و سحر یا بر ابزار خارق العاده تکیه دارد تا پیروزی را در اختیار قهرمان قرار دهد. ابزاری که بدان نیروی شر را نابود می کند؛ نیروی شری که هدفی جز شکست شاه سیف و مسلمانان ندارد، نیروی شری که در صدد پیروزی ستاره پرستان و دیگر دشمنان اسلام بر شاه سیف و اسلام و عربهاست.

قهرمان این سیره سیف بن ذی یزن پادشاه یمن حمیری است، او در حالی وارد سیره می شود که بازتاب پیروزی خود بر اهل حبشه، و اخراج آنها از سرزمین یمن را در درون مخاطب ایجاد می کند، و در این حال حامل بوی جادویی است که در سرزمین یمن شناخته شده؛ جادویی که با بخور و لبان و افسانه های ملتهای نابود شده و کاهنان و جادوگران آن، و به خدمت در آوردن نیروهای غیبی، بویژه اجنه، در ارتباط است، و کتابهای تاریخی عربی قدیمی آکنده از آنها است.

غالباً مشاهده می شود که برغم استفاده فراوان از سحر، خود ساحر شریر انتظار پایانی وحشتناک دارد، و ساحر خوب منتظر پایانی موفقیت آمیز است. همینطور استفاده از سحر به مبدع این سیره اجازه می دهد تا گرایشهای باطنی قهرمان شریر را آشکار سازد، و آن را در بدترین و زشت ترین صورت ظاهر کند. بعلاوه به او فرصت می دهد تا درستی را در برابر نادرستی و خوبی را در مقابل بدی قرار دهد، و بر حتمی بودن عقوبت شر و پیروزی خیر تأکید کند.

میان رابطه رستم و کلا شاهنامه با سحر، و ارتباط سیف با سحر، اختلاف وجود دارد، اما یک فکر مذهبی مشترک در هر دو دیده می شود چنانکه در شاهنامه سحر در برابر نام خدا و قدسیت اسم پروردگار، آنچنان که در هفتخوان رستم با آن زن جادوگر شریر دیدیم، از بین می رود.

۳- حیوانات و مرغان افسانه ای

وجود حیواناتی مانند اسب و اژدها و مرغان، چنانکه در صفحات قبل ملاحظه کردیم، در هر دو اثر حماسی اهمیت بسیاری دارد و به طور مستقیم با قهرمان مرتبط است، و چه بسا از آنها نیز کارهای غیرعادی و خارق العاده سر می زند، چرا که اساس کار حماسی اغراق و خیال پردازی است:

- اسب

ویژگیهای اسب رستم (رخش) و نقش آن را در زندگی قهرمانی رستم تا پایان عمر او ادامه دارد. رخس در مقایسه با دو اسب اسطوره ای سیف تا حدودی دارای عناصر واقعی و هماهنگ با شخصیت و ویژگیهای رستم است، در حالی که در سیره سیف اسب (خواص) دو سر دارد، و می تواند در اعماق دریا فرورود، و اسب (بَرَق البروق یاقوتی) که می تواند در آسمان پرواز کند.

- سیمرغ

سیمرغ نقش مؤثری در چند ماجرای رستم دارد؛ اول آنکه زال را می پرورد، و به هنگام زاده شدن رستم با راهنمایی وی رودابه به شیوه سزارین فرزند خود را به دنیا می آورد، و در نبرد رستم و اسفندیار زال و رستم را در از بین بردن اسفندیار روین تن راهنمایی می کند، که از چوب گز نیر بسازند و به چشم اسفندیار زند. در مقابل سیمرغ شاهنامه، چند حیوان در سیره سیف وجود دارد که پاره ای از ویژگیهای سیمرغ را همراه دارند، همچون آهویی که سیف را در کودکی پس از آن که مادرش او را در بیابان رها کرده بود شیر داد، همچنین نمونه دیگر خروسی است که غیلونه - آن زن حکیمه - پَر آن را به سیف داده است و گفت:

250

"بدان که تو آن خروس را می گیری و به راه می افتی، صبح هنگام همه غولها به دنبال تو می آیند، آن هنگام که به تو رسیدند، یک پَر از آن خروس را بکن و در میان آنها بیفکن، پس آن پَر همچون نیزه مشتعل و آتشین از دست تو خارج می شود، و هنگامی که در بین آنها افتد هر کس را که به آن نگاه کند هلاک می کند"^{۵۰}.

ویژگیهای پَر این خروس در نابودی دشمنی عظیم و بزرگ (غولها) تا حدی با حیل سیمرغ در چاره اندیشی رستم در از بین بردن اسفندیار روین تن شباهت دارد، همچنین در سیره سیف پرنده (شمردل) را می بینیم که ملک سیف جوجه هایش را از دست ماری عظیم نجات داد:

"شاه سیف پرسید در بین پرندگان تو چه نام داری؟ پرنده جواب داد: سرورم! اسم من شمردل است، و هیچ پرنده ای مانند ما سخن نمی گوید چرا که تعداد ما کم است، و ما هرگز در عمران و آبادانی سکونت نمی کنیم، و نوع ما هم بسیار نادر است"^{۵۱}. و سپس این پرنده

سیف را به شهر ملک قرنان می برد. خصوصیات مشترک این پرنده با سیمرغ در توانایی آن دو بر تکلم است که این امری خارق العاده می باشد.

تشابه دیگری نیز در درمانگری سیمرغ در شاهنامه و دو پرنده دیگر در سیره ملک سیف وجود دارد. در شاهنامه سیمرغ در چند مورد به درمانگری می پردازد، بویژه در تولد رستم، در سیره ملک سیف نیز زمانی که مادرش به او زخمی وارد کرد و او را زیر درختی رها نمود، دو پرنده در برابر او پدیدار می شوند و درباره آنچه اتفاق افتاده و نجات سیف از این را هم با یکدیگر صحبت می کنند، و می گویند: زخمهای سیف با جویدن برگهای درختی که زیر آن آرمیده، و قرار دادن آنها بر روی جراحتش مداوا می شود، و به راستی هم چنین شد.

این عناصر خیر که برای قهرمان مسخر شده است، شاید به دلیل تاثیر تفکر اسلامی که خداوند جن و انس را در اختیار و خدمت بندگان صالح می گذارد، و در مقابل آن حیوانات شرور است مانند "اژدها" است که یکی از لوازم حماسه و ویژگیهای آن این است که قهرمان یک حیوان وحشی مانند اژدها را بکشد، همینطور که در هفتخوان رستم و در بسیاری از مواقع زندگی سیف مشاهده کردیم. البته در سیره ملک سیف موجودات دیگری وجود دارد که در شاهنامه نیست، و آنها عبارتند از موجودات مسخ شده که بیش از یک نوع است و با دیگر انواع متفاوت است، همچون ابر مردان و غولها و کلبیون.

"غول" عبارت است از یک انسان زن و دود آتش و منی گرگ و منی آدمی، اما "کلبیون" عبارت هستند از سگ و یک انسان زن، و اما ابر مرد "عملاق" هفتاد ذراع طول دارد در حالی که "اله یاقوت" فقط سه وجب است. تکوین ذاتی این مخلوقات و طریقه شکل گیری آنها شگفت انگیز و مخالف روال طبیعی است، و شاید سیره ملک سیف در بین دیگر سیره های عربی نسبت به این نوع شخصیتها بیشترین بهره را دارد که به حق "گنجینه عجایب عربی"^{۵۲}، به شمار می آید.

۴- ولی صالح

از شخصیت‌های عجیب در سیره سیف ظهور ولی صالح است که در شاهنامه وجود ندارد، و نقش محوری و اساسی در خدمت قهرمان و هدفش بازی می‌کند. اگر ساحر از فرهنگ ساحری و خدمتکارانش از جنیان کمک می‌گیرد، "ولی" از آنچه در نتیجه عبادت و زهدش از توجه ربانی به او رسیده مدد می‌جوید، و به همین دلیل قدرت و معرفتش والاتر و بلند مرتبه تر از ساحر است. اگر ساحر برای پیمودن مسیرهای طولانی بر تشک سوار می‌شود، ولی از قهرمان می‌خواهد چشمانش را ببندد و نام خدا را بر زبان بیاورد و بعد از آنکه چشمانش را گشود، می‌بیند که مسافتهای دورتر و طولانی تری را طی کرده است. در تمام لحظاتی که شخصیت ولی آشکار می‌شود کارهای خارق العاده و غیر ممکن تحقق می‌یابد.

شیخ جیاد از هویت سیف به او خبر می‌دهد، و مرگ خویش را پیشگویی می‌کند. از سیف می‌خواهد که او را دفن کند و مثل همین کار را شیخ عبد السلام انجام می‌دهد. این دو پس از مرگ برای سیف در هیأت دو پرنده ظاهر می‌شوند، و سیف را از آنچه برای بهبود جراحات وارد شده بر او از سوی مادرش باید انجام دهد مطلع می‌سازند و سپس پرواز می‌کند. به نظر می‌رسد که در این سیره ولی چه مرده و چه زنده نقش بسیار مهمی دارد، و همه اولیاء به صورت فردی و مستقل یا به صورت گروهی تحت فرمان (ولیّ الأولیاء) الخضر ابو العباس (ع) کار می‌کنند. حضور این شخصیت خضر در فرهنگ عربی - اسلامی در همه سیره های ملی مشاهده می‌کنیم، و او همانطور که در بیداری به صورتهای متنوع ظاهر می‌شود، در رؤیا و در هر مکان دیگری نیز پدیدار می‌گردد. او همه چیز می‌داند، و در لحظات بحرانی آشکار می‌شود تا حوادث به بن بست رسیده را در مسیر خاصی هدایت کند. مثلاً هنگامی که هم قهرمانان و یا خود سیف به دست ساحری ستیزه جو اسیر می‌شوند، خضر در حالی که نیزه ای آتشین به دست گرفته به رویای آن ساحر می‌آید و از او می‌خواهد که مسلمان شود و قهرمان را آزاد کند و از پیروان او گردد^{۵۳}.

خلاصه و نتایج:

در پایان این مقاله خلاصه مهمترین ویژگیهای مشترک و متفاوت قهرمانی رستم و سیف در دو اثر حماسی؛ شاهنامه فردوسی و سیره الملک سیف بن ذی یزن را یادآوری می‌کنیم:

- در مورد مسأله زن و عشق و ویژگیهای آن، هر دو قهرمان، رستم و سیف، به دلیل قهرمانی های حماسیشان معشوق واقع می شوند، و همینطور هر دو در احترام گذاشتن به سنتهای دینی ازدواج همچون عقد و غیره، و اینکه عشقشان مقدمه ای برای حوادث و درگیری است، مشترکند و همینطور در ارائه الگوی زن مطلوب از نظر اخلاقی و زیبایی و اصل و نسب با یکدیگر مشابهت دارند.

- هر دو قهرمان به ارزشها و خصوصیات اخلاقی والا، چه در جنگ و چه در صلح متصفند، که باعث شد هر دو قهرمان محبوبیت داشته باشند.

- توانایی بلاغی و فصاحت و سرعت بداهه گویی و هوشمندی، از ویژگیهای هر دو قهرمان است.

- مجموعه ای از عناصر و نیروهای اسطوره ای و خارق العاده ای همچون پرندگان و اسبها و جن و ساحران، هر دو قهرمان را همراهی می کنند، لکن به نظر می رسد این ویژگی در سیره سیف شیوع و تأثیر بیشتری دارد و متنوع تر است.

- در اکثر جنگهای رستم انتقام و درگیریهای نژادی و قومی محرک و عامل اصلی است، و این مسأله در پیدایش پایان دردناک آنها تأثیر دارد، اما در سیره سیف موضوع فرق می کند، زیرا او بیشتر اوقات تابع ارزش ها و اخلاق اسلامی است.

- با اینکه هر دو قهرمان به شجاعت و نیروی خارق العاده ای متصف شده اند، ولی این نیرو در شخصیت رستم متوازن تر و منسجم تر دیده می شود، که اغلب بر نیروی خاص جسمانی خود متکی است.

منابع

ارسطو، فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، تهران، انتشارات امیر کبیر، ۱۳۵۷ش.

اسلامی ندوشن، محمد علی، آواها و ایماها، تهران، انتشارات توس، ۱۳۵۴ش.

- اسلامی ندوشن، محمد علی، داستان داستانها، تهران، انتشارات آثار، ۱۳۷۶ش.
- اسلامی ندوشن، محمد علی، زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه، تهران، انتشارات آثار، ۱۳۷۶ش.
- تاریخ سیستان، ویرایش جعفر مدرس صادقی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۳ش.
- التونجی، محمد، دراسات فی الأدب المقارن، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ۱۹۸۲م.
- ثاقب فر، مرتضی، شاهنامه فردوسی و فلسفه تاریخ ایران، تهران، نشر قطره، ۱۳۷۷ش.
- حسینی، ساعد شاهنامه شاهکار اندیشه، شیراز، انتشارات نوید، ۱۳۷۴ش.
- حمیدیان، سعید، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۲ش.
- خورشید، فاروق، أدب السیره الشعیبة، بیروت، ناشرون، لونجمان، ۱۹۹۴م.
- رزمجو، حسین، انسان آرمانی و کامل در ادبیات حماسی و عرفانی فارسی، تهران، انتشارات امیر کبیر، ۱۳۷۵ش.
- رزمجو، حسین، قلمرو ادبیات حماسی ایران (ج ۲)، تهران، انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۱ش.
- زیمور، علی، قطاع البطولة والترجسية فی الذات العربیة، بیروت، دارالطبعة، ۱۹۸۲م.
- سیره الملك سيف بن ذی یزن، (۴ جلد)، بیروت، مکتبه التریة، ۱۹۸۴م.
- شمیسا، سروش، انواع ادبی، چاپ سوم، تهران، انتشارات فردوسی، ۱۳۷۴ش.
- صفا ذبیح الله، حماسه سرایی در ایران، تهران، انتشارات فردوسی، ۱۳۷۲ش.
- الطبری، محمد بن جریر، تاریخ الطبری؛ تاریخ الرسل، تحقیق محمد أبو الفضل إبراهيم، ج ۲، القاهرة، دار المعارف، ط ۲، ۱۹۶۸م.
- فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه، تهران، نشر قطره، ۱۳۸۰ش.

المرعى، فؤاد، الوعى الجمالى عند العرب قبل الإسلام، دمشق، طبع دار الأبجدية،
١٩٨٩..

هينلز جان، شناخت اساطير ايران، ترجمه: ژاله آموزگار، احمد تفضلى، تهران، نشر
چشمه، ١٣٧٩ش.

ولك، رنه، و وارن اوستن، نظريه ى ادب، ترجمه ضياء موحد، پرويز مهاجر، تهران،
انتشارات علمى و فرهنگى، ١٣٧٣ش.

يقطين، سعيد، قال الراوى: البنيات الحكائية فى السيرة الشعبية، بيروت، المركز الثقافى
العربى، ١٩٩٧م.

Kaynakça

Altuncî, M. (1982) *Dirâsât fi'l-edebi'l-mukâren*. Şam: İttihâdu'l-
Kitâbi'l-'Arabî

el-Mer'î, F. (1989). *el-Ve'yu'l-cemâlî 'inde'l-'Arab kable'l-İslâm*.
Dimeşk: Dâru'l-Ebcediyye.

et-Taberî, Muhammed b. Cerîr (1968). *Târîhu't-Taberî, Târîhu'r-rusul*.
(M. Ebu'l-Fadl İbrâhîm, thk.). 2 Cilt. Kahire: Dâru'l-Me'ârif.

Firdevsî, Ebu'l-Kâsim (1380). *Şâhnâme*. Tahran: Neşr-i Katre.

Hamîdiyân, S. (1372). *Der Âmedî ber endîşe u hüner-i Firdevsî*.
Tahran: Neşer-i Merkez.

Heinzl, J. (1379). *Şenâhat-i esâtîr-i Îrân*. (J. Âmuzkâr – A. Tefaddulî,
çev). Tahran: Neşr-i Çeşme.

Hûrşîd, F. (1994). *Edebu's-Sîreti's-Şa'biyye*. Kahire: eş-Şirketu'l-
Mısıriyye el-'Âlemiyye li'n-Neşr, Longman.

Hüseynî, S. (1374). *Şâhneme-i Şâhkâr-i Endîşe*. Şiraz: İntişârât-ı
Nevîd.

Nedüşen, İ., Ali M. (1354). *Âvâhâ ve İmâhâ*. Tahran: İntişârât-ı Tûs.

-----, (1376). *Dâstân dâstânâhâ*. Tahran: İntişârât-ı Âsâr.

-----, (1376). *Zindegi u Merg-i Pehlevân der Şâhnâme*. Tahran:
İntişârât-ı Âsâr.

- Ruzmecô, H. (1375). *Însân-ı ârmânî u kâmil der edebiyât-ı hamâse u irfân-i Fârisî*. Tahran: İntişârât-ı İmirkebîr.
- , (1381). *Kalemrô-i Edebiyât-ı Hamâse-i Îrân*. Tahran: İntişârât-ı Pejôhşegâh-ı 'Ûlûm-i Însânî u Mutâle'ât-ı Ferhengî.
- Safâ, Z. (1374). *Hamâse-i Serâyî Der Îrân*. Tahran: İntişârât-ı Firdevsî.
- Sâkıb Fur, M. (1377). *Şâhnâme-Firdevsî u felsefe-i târîh-i Îrân*. Tahran: Neşr-i Katre.
- Sîratu'l-Melik Seyf Zî Yezen*, (4 Cilt). Beirut: Mektebetu't-Terbiye, 1984.
- Şemîsâ, S. (1374). *Envâ-i Edebî*. Tahran: İntişârât-ı Firdevsî.
- Târîh-i Sîstân*. Virâyeş-i Ca'fer Müderris Sâdikî. Tahran: Neşer-i Merkez, 1373.
- Vellek, R., Ousten V. (1373). *Nazariyyey-i Edeb*. (Z. Muvahhad, P. M., çev) Tahran: İntişârât-ı İlmî u Ferhengî.
- Yaktîn, S. Kâle'r-Ruvây (1997). *el-Binyâtu'l-Hikâiyye fi's-Sîrati'ş-Şa'biyye*. Beirut: ed-Dâru'l-Beydâ, el-Merkezu's-Sekâfi el-'Arabî.
- Zeyôr, A. (1982). *Kitâ'u'l-butûle ve'n-nercîs fi'z-zâti'l-'arabîyye*. Beirut: Dâru't-Tuley'a.

- ۱ سیف بن ذی یزن (قرن ششم میلادی) از شاهزادگان خاندان جمیر و فرزند ذی یزن از پادشاه زادگان یمن، نام وی معدیگرب و لقبش سیف بود. سیف در زمان چیرگی حبشیان بر یمن در سده ششم میلادی از ساسانیان کمک خواست. به فرمان خسرو انوشیروان گروهی متشکل از هشتصد تن را به فرماندهی پیرمردی به نام وهرز دیلمی به گشودن یمن فرستاد. در پیرامون ۵۷۰ میلادی این گروه به یاری هواخواهان سیف بر حبشیان پیروزی یافتند و در یمن جای گرفتند و سیف نیز به پادشاهی گماشته شد. سرانجام سیف در صنعاء به قتل رسید. محمد بن جریر الطبری، تاریخ الطبری؛ تاریخ الرسل، تحقیق محمد أبو الفضل إبراهیم، ج ۲، (القاهرة، دار المعارف، ۱۹۶۸م)، ص ۱۳۹-۱۴۸.
- ۲ علی زیعور، قطاع البطولة والنرجسية في الذات العربية (بيروت، دار الطليعة، ۱۹۸۲م)، ص ۲۵-۲۶.
- ۳ رنه ولک، واران اوستن، نظریه ی ادب، ترجمه ضیاء موحد، پرویز مهاجر(تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳ش)، ص ۱۰۹.
- ۴ علی زیعور، قطاع البطولة والنرجسية، ص ۳۴.
- ۵ فاروق خورشید، ادب السيرة الشعبية (بيروت، ناشرون، لونجمان، ۱۹۹۴م)، ص ۲۵.
- ۶ فؤاد المرعي، الوعي الجمالي عند العرب قبل الإسلام (دمشق، طبع دار الأجدية، ۱۹۸۹م)، ص ۴۴.
- ۷ همان، ص 39.
- ۸ محمد علی اسلامی ندوشن، آواها وایماها (تهران، انتشارات توس، ۱۳۵۴ش)، ص ۱۷۹.
- ۹ فاروق خورشید، ادب السيرة الشعبية، ص ۱۱۸-۱۱۹.
- ۱۰ سعید حمیدیان، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، تهران، چاپ مرکز، ۱۳۷۲ش)، ص ۲۴۷.
- ۱۱ حسین رزمجو، قلمرو ادبیات حماسی ایران (ج ۲)، (تهران، انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۱ش)، ص ۲۴۵.
- ۱۲ سیروس شمیسا، انواع ادبی، (تهران، انتشارات فردوسی، ۱۳۷۴ش)، ص ۱۱۰.
- ۱۳ محمد علی اسلامی ندوشن، داستان داستانها، (تهران، انتشارات آثار، ۱۳۷۶ش)، ص ۸۲.

- ۱۴ سعید حمیدیان، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، ص ۳۹۶.
- ۱۵ ساعد حسینی، شاهنامه شاهکار اندیشه، (شیراز، انتشارات نوید شیراز، ۱۳۷۴ش)، ص ۴۹.
- ۱۶ هنری ماسه، فردوسی و حماسه ملی، پیشین، ص ۲۸۶.
- ۱۷ ابو القاسم فردوسی، شاهنامه (یک جلد)، (تهران، نشر قطره، ۱۳۸۰ش)، ص ۲۸۱.
- ۱۸ همان، ص ۲۸۲.
- ۱۹ ذبیح الله صفا، حماسه سرایی در ایران، (تهران، انتشارات فردوسی، ۱۳۷۲ش)، ص ۲۴۵.
- ۲۰ سیرة الملك سيف بن ذي يزن (۴ مجلدات)، (بیروت، دار التریبة، ۱۹۸۴)، ج (۱)، ص ۴۹۶.
- ۲۱ سعید یقظین، قال الراوي؛ البنیات الحکائیة فی السیرة الشعبیة، (بیروت، المركز الثقافی العربی، ۱۹۷۷)، ص ۲۱۴.
- ۲۲ محمد التونجی، دراسات فی الأدب المقارن، (دمشق، اتحاد الکتاب العرب، ۱۹۸۲)، ص ۱۲۱.
- ۲۳ فردوسی، شاهنامه، ص ۱۲۵-۱۲۶.
- ۲۴ سیرة الملك سيف، پیشین، ج ۱، ص ۸۵.
- ۲۵ محمد علی اسلامی ندوشن، زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه، (تهران، انتشارات آثار، ۱۳۷۶ش)، ص ۳۰۴.
- ۲۶ فؤاد المرعی، الوعي الجمالی، پیشین، ص ۶۸.
- ۲۷ فاروق خورشید، أدب السیرة الشعبیة، ص ۱۳۸.
- ۲۸ فؤاد المرعی، الوعي الجمالی، پیشین، ص ۴۹.
- ۲۹ علی زیعور، قطاع البطولة والنرجسیة، پیشین، ص ۴۷.
- ۳۰ فردوسی، شاهنامه، پیشین، ص ۱۴۲.
- ۳۱ فردوسی، شاهنامه، ص ۳۸۴-۳۸۵.
- ۳۲ سیروس شمیسا، انواع ادبی، پیشین، ص ۸۳.
- ۳۳ سیرة الملك سيف، ج (۲)، پیشین، ص ۲۸-۲۹.
- ۳۴ علی زیعور، قطاع البطولة والنرجسیة، ص ۳۳.
- ۳۵ مرتضی ثاقب فر، شاهنامه فردوسی و فلسفه تاریخ ایران (تهران، نشر قطره، ۱۳۷۷ش)، ص ۱۹۶.
- ۳۶ علی زیعور قطاع البطولة والنرجسیة، پیشین، ص ۱۴۴.
- ۳۷ سعید حمیدیان، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، پیشین، ص ۲۰۷.
- ۳۸ ذبیح الله صفا، حماسه سرایی در ایران، پیشین، ص ۲۵۱-۲۵۲. ص ۲۵۲-۲۵۱.
- ۳۹ ساعد حسینی، شاهنامه شاهکار اندیشه، پیشین، ص ۱۰۶-۱۰۹.
- ۴۰ فردوسی، شاهنامه، پیشین، ص ۱۷۴.
- ۴۱ سعید یقظین، قال الراوي، پیشین، ص ۲۱۴.
- ۴۲ عبدالحسین زرین کوب، یادداشتها و اندیشه ها، پیشین، ص ۲۴۴.
- ۴۳ ارسطو، فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، (تهران، انتشارات امیر کبیر، ۱۳۵۷ش)، ص ۱۶۱.
- ۴۴ فردوسی، شاهنامه، ص ۴۳۲.
- ۴۵ حسین رزمجو، قلمرو ادبیات حماسی، پیشین، ص ۳۴۹.
- ۴۶ فردوسی، شاهنامه، ص ۴۳۲.
- ۴۷ جان هینلز، شناخت اساطیر ایران، ترجمه: ژاله آموزگار، احمد تفضلی، (تهران، نشر چشمه، ۱۳۷۹ش)، ص ۸۱.
- ۴۸ حسین رزمجو، قلمرو ادبیات حماسی، پیشین، ص ۲۴۶.
- ۴۹ فردوسی، شاهنامه، ص ۱۴۰-۱۴۱.
- ۵۰ سیرة الملك سيف، ج (۱)، پیشین، ص ۲۸۸.
- ۵۱ همان، ج (۱)، ص ۲۸۸.
- ۵۲ یقظین، قال الراوي، ص ۹۵-۱۰۲.
- ۵۳ سعید یقظین، قال الراوي، پیشین، ص ۱۰۱-۱۰۲.

