

NÜSHA

Cilt: XVI
Sayı: 42
2016

ISSN 1303-0752

Şarkiyat Araştırmaları Dergisi
Journal of Oriental Studies

- Senglâh'ın Yeni Neşri İle Klâsik Fars ve Türk Şiirleri Açısından Önemi
- Çağdaş İran Şiirinde Bir Romantik Ferîdûn-i Tevellelî
 - Ebu'l-Kâsım-i Lâhûtf'nin Gözüyle Maksim Gorki
 - حیات ادبی ضیا پاشا و زبان فارسی
 - Dîvân Ekolü
- Yabancı Dil Eğitiminde Bireysel Farklılıklara Bir Çözüm Önerisi: Yaratıcı Drama Yöntemi ve Etkinlikleri
- Kuzey Afrika'daki Amâzîg (Berberî) Kültürel Hareketine Sosyo-Tarihsel Bir Bakış
 - Maltacada Arapçanın Üretkenliği
 - التحليل الوصفي لأنشطة المحادثة
 - أهمیة اللغة العربية في فهم العلوم الدينية
- الدلالات اللغویة لـ"السَّماء والأرض" في القرآن الكريم (دراسة تحليلية)
 - تلازم الغنائية والإيقاع (دراسة نقدية في شعر محمد القيسي)
 - سیمياء العنوان في شعر علي جعفر العلق

Fiyatı: 10 TL (KDV Dahil)

Nüsha

Şarkiyat Araştırmaları Dergisi
Journal of Oriental Studies

Yıl/Volume: XVI, Sayı/Issue: 42,
Ocak-Haziran/January-June, 2016

Nüsha

Şarkiyat Araştırmaları Dergisi
Journal of Oriental Studies

Cilt: 16, Sayı: 42

Ocak-Haziran, 2016

Altı Ayda Bir Yayınlanır Hakemli Dergi

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

Fatih Altunbaş

Yayın Kurulu (Editorial Board)

Prof. Dr. Hicabi Kırlangıç (Ankara Üniversitesi)

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

Prof. Dr. Musa Yıldız (Hoca Ahmet Yesevi Üniversitesi)

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

Doç. Dr. Kemal Tuzcu (Ankara Üniversitesi)

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

Türkçe Redaksiyon (Proofreading)

Yard. Doç. Dr. Soner İşimtekin (Yüzüncü Yıl Üniversitesi)

Arş. Gör. Zafer Ceylan (Ankara Üniversitesi)

İngilizce Redaksiyon (English Redaction)

Okt. Ahmet Kurnaz (Kırıkkale Üniversitesi)

Yönetim yeri (Address)

Şehit Savaş Bıyıklı Sk. No: 27

II. Kalaba-Keçiören-Ankara

İletişim Bilgileri

(Correspondence Address)

Telefon: (535) 4533070

E-Posta:

akademiknusha@gmail.com

Yıllık Abone Bedeli

(Annual Subscription Rates)

Kişiler (for individuals):

Yurt İçi: 20 YTL

Yurt Dışı (abroad): 30 \$

Kurumlar (for institutions):

Yurt İçi: 50 YTL

Yurt Dışı (abroad): 70 \$

Abonelik için

Banka hesap no: (Bank Account)

Türkiye İş Bankası Ankara

Cebeci Şubesi 4205-2131185

İBAN:

TR430006400000142052131185

(Osman Düzgün adına)

Baskı (Press)

Bizim Büro Ltd. Şti. Ankara

Tel: 0312-229 99 28

Nüsha (Şarkiyat Araştırmaları Dergisi) TÜBİTAK ULAKBİM

Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri

Tabanı (SBVT) ve Akademia

Sosyal Bilimler İndeksi (ASOS

Index) tarafından taranmaktadır.

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

Danışma Kurulu (Advisory Board)

- Prof. Dr. A. Kazım Ürün (Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Adnan Karaismailoğlu (Kırıkkale Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Güzelyüz (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Altan Çetin (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Bedrettin Aytaç (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Celal Soydan (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Faruk İslim (İdlib Üniversitesi)
Prof. Dr. Halil Toker (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Hasan Çiftçi (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Hüseyin Yazıcı (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Kenan Demirayak (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Faruk Toprak (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Şirin Çıkar (Yüzüncü Yıl Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet Kanar (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Mürsel Öztürk (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Nevzat H. Yanık (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Nimet Yıldırım (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Rahmi Er (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Ramazan Tosun (Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Süleyman Tülüücü (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Veyis Değirmençay (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Yusuf Öz (Kırıkkale Üniversitesi)
Doç. Dr. Bilal Çakıcı (Ankara Üniversitesi)
Doç. Dr. İsrail Babacan (Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)
Yard. Doç. Dr. Ali Mohammad Ali Ghareb (Kırıkkale Üniversitesi)
Yard. Doç. Dr. Celal Turgut Koç (Gazi Üniversitesi)
Yard. Doç. Dr. Cihaner Akçay (Gazi Üniversitesi)
Yard. Doç. Dr. Derya Adalar Subaşı (Ankara Üniversitesi)
Yard. Doç. Dr. Fahrettin Coşguner (Kırıkkale Üniversitesi)
Yard. Doç. Dr. İbrahim Ethem Polat (Gazi Üniversitesi)
Yard. Doç. Dr. Muath A. H. Eshtaya (el-İstiklâl Üniversitesi)
Yard. Doç. Dr. Murat Demir (Gazi Üniversitesi)
Yard. Doç. Dr. Murat Özcan (Gazi Üniversitesi)
Yard. Doç. Dr. Soner İşimtekin (Yüzüncü Yıl Üniversitesi)

YAYIN İLKELERİ

- 1- Nüsha, şarkiyat alanında uluslararası çapta yayın yapan ve altı ayda bir olmak üzere yılda iki sayı yayımlanan hakemli bir dergidir.
- 2- Dergiye, şarkiyat alanında yazılmış makale, yazma eser tahkik ve tanıtımı, bilimsel eleştiri ve kitap tanıtımı ile çeviri makale gönderilebilir. Makaleler e-posta yoluyla gönderilmedikleri takdirde makalelerin ekinde makalenin kaydedildiği bir cd bulunmalıdır. Yazarlar, e-posta adreslerini bildirmelidirler.
- 3- Yayımlanmak üzere gönderilen çalışmalar, yayın kurulunun incelemesinden sonra yayımlanmaya değer buldukları takdirde bilimsel açıdan incelenmek üzere ilgili alandaki bilimsel çalışmalarıyla tanınan iki ha-keme gönderilir. Hakeme gönderilen çalışmaların yazarları gizli tutulur. Ayrıca hakem raporları gizlidir. Raporlardan birinin olumsuz olması durumunda yayın kurulu çalışma yayın programından çıkarır ya da yeni bir hakeme daha gönderir ve bu hakemin raporunun sonucunu dikkate alır. Raporlar dergi tarafından beş yıl süreyle saklanır.
- 6- Yayımlanan çalışmaların sorumluluğu yazarlarına aittir.
- 7- Derginin yayın dili Türkçedir. Ancak editörler kurulunun kararıyla, yayımlanan çalışmaların toplamının üçte birini geçmeyecek ölçüde İngilizce, Arapça ve Farsça makaleler de yayımlanabilir. Ayrıca 20 sayfayı geçmeyen Arapça ya da Farsça yazma eser metinleri yayımlanabilir.
- 8- Kitap tanıtımı dışındaki çalışmalara her biri en az 50, en fazla 100 kelimedenden oluşan Türkçe ve İngilizce özet (abstract) ve anahtar kelimeler (keywords) ile makalenin İngilizce başlığı eklenmelidir.
- 9- Çalışmalar, PC bilgisayarda 16x24 cm boyutunda “word belgesi” olarak, 12 punto Times New Roman ile ve 1,5 satır aralıklı yazılmalı ve 15 sayfayı aşmamalıdır.
- 10- Çalışmalarda çizim, şekil ya da harita yer alacaksa bunlar, dergi boyutuna uygun biçimde metinden ayrı olarak aydıngere ya da yüksek gramajlı beyaz kâğıda belirgin çizgilerle çizilmeli, ayrıca numarası ve metin içindeki yeri belirtilmelidir. Yukarıda belirtilen boyutlarda hazırlanmayan tablo ve çizim barındıran makaleler işleme konulmayacaktır.
- 11- Çalışmalarda kullanılan notlar son not şeklinde düzenlenmeli, bu son notlarda kitap adları italik, makale adları düz karakterle tırnak içinde yazılmalıdır. Son notta kullanılan metin kitap ise şu sıra takip edilmelidir: Yazarın adı soyadı, *kitap adı*, basım yeri ve yılı, cilt, sayfa. Son notta kullanılan metin makale ise sıralama şu şekilde olmalıdır: Yazar adı ve soyadı, “makale adı”, *sürelî yayın ya da makalenin yer aldığı kitap vs.*, cilt veya yıl, sayı (basım tarihi), sayfa.
- 12- Makalenin sonunda yararlanılan kaynakları gösteren bir kaynakça yer almalıdır.

İÇİNDEKİLER/ CONTENTS

Senglâh'ın Yeni Neşri İle Klâsik Fars ve Türk Şiirleri Açısından
Önemi

The New Publication of Senglâh And The Impotance of Its With
Regard To Classical Persian And Turkish Poetry

İsrafil Babacan 1-20

Çağdaş İran Şiirinde Bir Romantik Ferîdûn-i Tevellefi

A Romantic in Contemporary Iran Poetry: Fereydoun Tavallali

Ümit Gedikli21-36

Ebu'l-Kâsım-i Lâhûtî'nin Gözüyle Maksim Gorki

Maxim Gorky Through The Eyes Of Abu'l-Qasım Lahoti

Soner İşimtekin 37-54

حیات ادبی ضیا پاشا و زبان فارسی

Zia Pasha's Career in Literature And Persian Language

Mehnâz Semenderî/Esedullâh Vâhid.....55-68

Dîvân Ekolü

Dîvân School

Hüseyin Polat69-94

Yabancı Dil Eğitiminde Bireysel Farklılıklara Bir Çözüm Önerisi:
Yaratıcı Drama Yöntemi Ve Etkinlikleri

A Solution For Individual Differences in Language Teaching,
Creative Drama And Its Activities

Senem Soyer.....95-104

Kuzey Afrika'daki Amâzîg (Berberî) Kültürel Hareketine Sosyo-Tarihsel Bir Bakış	
Socio-Historical Perspective on The Amazigh (Berber) Cultural Movement in North Africa	
Abderrahman el Aissati/Kamil Karasu	105-116
Maltacada Arapçanın Üretkenliği	
The Productivity of Arabic in Maltese	
Manwel Mifsud/Gamze Yüçetürk	117-134
التحليل الوصفي لأنشطة المحادثة	
Descriptive Analysis of Speaking Activity	
Ahmet Aldyab	135-146
أهمية اللغة العربية في فهم العلوم الدينية	
The Importance of Arabic at The Understanding of Religious Sciences	
Aydın Kudat	147-164
الدلالات اللغوية لـ "السَّماء والأرض" في القرآن الكريم (دراسة تحليلية)	
Linguistic Connotations of "The Heaven and The Earth" in The Qur'an (An Analytical Study)	
Luay Hatem Yaqoob	165-188
تلازم الغنائية والإيقاع (دراسة نقدية في شعر محمد القيسي)	
The Interrelation of Music And Rhythm: A Critical Approach To Mohammed Alqaisi's Poems	
Muhammed Cevâd Ali	189-208
سيمياء العنوان في شعر علي جعفر العَلّاق	
Aesthetics Title in The Poetry of Ali Jafar al-Alaq	
Sâcide Abdulkerîm Halef	209-228

SENGLÂH'IN YENİ NEŞRİ İLE KLÂSİK FARS VE TÜRK ŞİİRLERİ AÇISINDAN ÖNEMİ

İsrafil BABACAN*

Öz

Divânü Lügâti't-Türk ile başlayan Türk Leksikografi geleneği çok köklü bir geçmişe sahiptir. Bunun en önemli örneklerinden biri, Çağatay sahasına ait Mirzâ Mehdî Hân-ı Estrabâdî'nin XVIII. yüzyılın ikinci yarısında, Ali Şîr Nevâî'nin eserlerine dair kaleme aldığı Senglâh adlı Türkçe-Farsça lügattir. Bu lügatin en mühim hususiyeti, Ali Şîr Nevâî'nin eserlerinde geçen Türkçe-Farsça-Arapça söz varlığı yanında diğer Çağatay şairleri ile Anadolu sahasından bazı şairlere ait edebî ibareler ve Türkçede geçen kimi Moğolca kelimelere yer vermesidir. Ancak eserin önemi bununla sınırlı değildir. Senglâh, klâsik Türk ve Fars şiirine dair önemli hususiyetler de içerir. Senglâh'ın 2015 yılında İran'da, Hüseyin Düzgün tarafından en yeni ilmî neşri yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Edebiyatı, Klâsik Fars Şiiri, İran Edebiyatı, Senglâh, Leksikografi (Sözlük Bilim), On Sekizinci Yüzyıl.

The New Publication Of Senglâh And The Impotance Of Its With Regard To Classical Persian And Turkish Poetry

Abstract

Turkish Lexicography tradition which begins with Divanü Lügati't Türk, has a deep-rooted history. One of the most important example of this tradition is Turkish-Persian Dictionary named Seglâh which belongs to Chagatai field and is drawn up written-work oriented of Ali Şîr Nevâî in 18. Century by Mirza Mehdî who was Khan of Astrabadî at that point. The most essential part of this dictionary is to give place some mongol-oriented words which take place in Turkish and some literal expressions used in poems from Anatolian field beside that Turkish-Persian-Arabic vocabulary which were used in Ali Şîr Nevâî Works. Nevertheless, the importance of the work is much more than this. Senglâh also comprises properties belong to Turkish and Persian poetry. A scientific publication of Senglâh has been done by Huseyin Düzgün in Iran in 2015.

Keywords: Turkish Literature, Classic Persian Poetry, Iran Literature, Senglâh, Lexicography, 18. Century.

* Doç. Dr., Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, (ibabacan76@gmail.com).

GİRİŞ

Edebî eserler, kültürel ilişkilerin en açık ve en kalıcı ürünlerinden biridir. Asırlardır gerek siyasî gerekse coğrafi münasebetlerini devam ettiren İran ve Türk milletleri arasındaki bağ en çok edebî sahada ürüne dönüşmüştür.

Kültürel etkileşim, tarafların birbirini tanımlarıyla başlar. Bu etkileşim, doğal olarak öncelikle dil aracılığıyla başlar. Dil aracılığıyla tesirin ilk adımı ise karşılıklı dil öğrenimini kolaylaştıran sözlük yazımıdır. Yani milletler birbirlerinin dilini sözlükler aracılığıyla öğrenir ve bunu nesilden nesile sözlükler yardımıyla aktarırlar. Çünkü sözlük, dilin hem muhafazasını hem de öğretilmesini sağlar. Bahsedilen bu durum, Türkler ve İranlılar arasında tarih boyunca, iki dilli sözlük yazımı biçiminde gelişmiştir.

Türk ve İran milletleri, dünyada dil ve kültür bakımından birbirlerine en yakın örneklerden birini teşkil eder. Özellikle İslamiyetten sonra aynı medeniyet dairesinde ve benzer estetik özelliklere sahip bir dile/edebiyata sahiptirler. Bu yüzden başta sözlükler olmak üzere, bir tarafta husule gelen edebî ürün çoğu kez diğer taraf için de başlıca kaynak addedilebilir. Bilhassa iki dilli tarihî Farşça-Türkçe ya da Türkçe-Farşça lügatler, her iki edebiyat için de vazgeçilmez kaynaklardan sayılır. İşte bu yazımızda söz konusu ettiğimiz Senglâh adındaki Türkçe-Farşça tarihî lügat ve onun en yeni ilmî neşri, ileride görüleceği gibi, bu iki edebiyat için son derece önemli bir lügattir.

I. SENGLÂH'IN MAHİYETİ VE SENGLÂH HAKKINDA YAPILAN İLMÎ ÇALIŞMALAR

1. Eserin Adı, Müellifi ve Yazılış Tarihi

Senglâh ismi, Farşça “seng” (taş) adı ile yer/mekân bildiren “lâh” ekinden müteşekkildir ve “taşlık” anlamına gelir. Kelimeye “lık” manasını katan “lâh” ekinin kökeni hakkında Farşça kaynaklarda yeterince bilgi yer almaz. Örneğin, Farşçanın en mühim gramer kaynaklarından *Ferheng-i Câmi‘-i Zebân-ı Fârsî* adlı eserde “lâh” ekinin çokluk, genişlik ve mekâna delâlet ederek korkunç, korku verici ve iğrenç manaları veren sıfatlar teşkil ettiğine işaret edilir: Senglâh, dîvlâh, ehremenlâh vs. gibi¹. Yine eski ve yeni Farşça lügatlerden *Burhân-ı Kâtî‘* ve *Ferheng-i Fârsî‘*de ekin kökenine değinilmeden yer-makam anlamı katması söz konusu edilir ve isimlerle mutlaka birleşik halde kullanıldığı yani tamamen bir ek olduğu konusu üzerinde durulur². Farşça kaynaklardan yalnızca *Lügatnâme-i Dehhudâ‘*da rûdlâh, senglâh gibi kelimelerin sonuna gelen bu ekin, “kumluk” ve “kayalık” örneklerinde görülen Türkçe

“lık/lik” eki gibi olduğu ve Azerî Türkçesinde “luk” ve “luh” şekillerinde kullanıldığı vurgulanır³. Yani zımnen, ekin Türkçe olabileceği ihtimali üzerinde durulur. Gerçekten de Farsçayla Batı Türkçesi’ne göre daha yakın ilişkide olan Çağatay Türkçesi’nde, “lâh” ile aynı görevdeki ekin, “luk/lük” ve “luğ/lüğ” şekillerine de rastlanır⁴. Farsçadaki bütün mekân teşkil eden eklerden farklı görünen bu ekin bizce, Türkçe “lık/lik” ekinde ses değişimi yoluyla “lâh” şekline büründüğü açıktır.

Senglâh’ın müellifi Mirzâ Mehdî Hân-ı Estrabâdî, Senglâh’ın mukaddimesinde, “lafızların sertliği ve lügatlerin güçlüğü yüzünden bu kitaba Senglâh adını verdiğini” söylemiştir⁵. Atalay eserin bir adının da “Mebâniü’l-Luga” olduğunu söylüyorsa da⁶ eser üzerine çalışan Janos Eckmann bu adın, Senglâh’ın Çağatay gramerini içeren giriş kısmının adı olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca Orta Asya Türkçesi üzerine çeşitli çalışmalar yapan Thury Yojef de bu kanaattedir⁷. Bu düşünceleri destekler mahiyette Zebîhullâh Safâ da “Mebâniü’l-Luga” adının eserin önsözü olduğunu ve müellifin, burada Türkçe ile ilgili iddialarını dile getirdiğini belirtir⁸. Dolayısıyla eserin asıl adının, “Senglâh” olduğu hususunda şüphe edilmemelidir.

Senglâh müellifinin bilinen adı *Mirzâ Mehdî Han-ı Estrabâdî*⁹ olup künyesinin *Mehmed Hâdiyyi’l-Hüseyni’s-Safevî*¹⁰ olduğu görüşü doğru değildir¹¹. O kendini, *Târîh-i Cihângüşâ* adlı eserinde, *Muhammed Mehdî b. Muhammed Nasır-ı Estrabâdî* olarak tanıtmış olup babasının adı, Muhammed Nasır’dır¹². Bir görüşe göre de mahlası Kevkeb’dır¹³. Doğum tarihi belli değildir. Ailesi hakkında, babasının ismi dışında kaynaklarda bilgi yer almamaktadır. Çocukluğu, gençliği ve eğitimi hakkında da ciddi bir bilgi mevcut olmamakla birlikte Düzgün, Mirzâ Mehdî’nin çocukluğunda kısa bir süre İsfahan’da, “kendisini akranlarından öne geçirecek” bir eğitim aldığından söz eder. Ayrıca gençliğinde edebiyat ve inşa ile uğraştığı hatta şair olup “Kevkeb” mahlasıyla şiirler yazdığını söyler¹⁴. Ayrıca, yine Düzgün onun, son bağımsız Safevî sultanı Hüseyin Safevî (hük. 1694-1722) zamanında, “Bağbâncıbaşı” veya “Riyaset-i Büyûtât” makamlarına getirildiğini belirtir. Ancak Mirzâ Mehdî, o dönemde Afganların İsfahan’a hakim olması üzerine bu vazifelerden el çekmiştir. Daha sonra Şâh II. Tahmasb (hük. 1722-1732) ve Nadir Şah’ın (hük. 1736-1747) İsfahan’ı geri almaları (1142/1720-1730) üzerine, Mirzâ Mehdî onların hizmetine girmiş ve Nadir Şah onu tekrar keşfederek “münşilik” hizmetine almıştır. Sonrasında Nadir

SENGLÂH'IN YENİ NEŞRİ İLE KLÂSİK FARŞ VE TÜRK ŞİİRLERİ AÇISINDAN ÖNEMİ

Şah'ın maiyetinde Meşhed'e giden Mirzâ Mehdî, Şah'ın tüm seferlerinde yanında bulunmuştur. Bu seyahatler esnasında Şah, Düzgün'ün tahminine göre Mirzâ Mehdî'yi Türk, Arap ve Farş edebiyatlarına hâkimiyetinden dolayı “Vekâyî-Nigârî” yani tarih yazıcılığı makamına getirmiştir¹⁵. Bu vazifesinin yanında o, İncil'i Farşçaya tercümeyle memur edilen Rum ve Ermeni rahiplerinin tercüme işlerine de yardım ediyor ve Çağatayca-Farşça lügati olan Senglâh'ı hazırlamaya devam ediyordu. Nadir Şah hükümdarlığının son zamanlarında onu, İstanbul'a elçi olarak göndermiş ancak Estrabâdî, Şah'ın katli üzerine Bağdat'ta iken seyahatine son vermiştir. Şah'ın katli sonrası İran'da çıkan karışıklıklar üzerine, bir süre Bağdat'ta kalmış ve sonrasında Tebriz'e gelerek Senglâh'ı tamamladığı 1760'tan sonra ölmüştür¹⁶. Bu durum, Nadir Şah'ın ölümünden sonra en az on üç yıl yaşayan Mirzâ Mehdî'nin, devlette başka resmî bir görev almadığını göstermektedir.

Mirzâ Mehdî Han hakkındaki diğer kaynakların aksine Düzgün, onun ölüm tarihinin, Senglâh'ı tamamladığı 1183 hicrî yani 1769-1770 yıllarından sonra olduğunu iddia eder¹⁷. Başvurduğumuz diğer belli başlı kaynaklarsa hem Senglâh'ın 1760'ta tamamlandığı hem de Mirzâ Mehdî'nin vefatının bu tarihten sonra olduğu hususunda müttefiktir¹⁸. Tahsin Yazıcı, Mirzâ Mehdî Han'ın *Târîh-i Cihângüşâ-yı Nâdirî*, *Dürre-i Nâdire* veya *Dürre-i Nâdirî* ve *Târîh-i Rûzâne-i Nâdir Şâh* adlarındaki tarih kitaplarını; *İnşâ* veya *Münşâ'ât* adındaki mensur mecmua ile Türkçe-Farşça lügat olan *Senglâh*'ı onun eserleri olarak sayar. Ayrıca, *Mebâniü'l-Lügâ*'yı bazen Senglâh ile birlikte yazmalarda yer almasına rağmen müstakil bir eser olarak zikretse de¹⁹ bu bilginin araştırmacılarca doğru kabul edilmediğinden bahsetmiştik. Düzgün, sayılan bu eserler dışında Mirzâ Mehdî'nin, bazı tezkire ve şiir mecmualarında söz edilen ancak bugün elde nüshası olmayan *Dîvân-ı Eş'âr* ile *Vekâyî-i Nâdirî*, *Zevâhirü't-Tabî'a* ve *Dürretü'l-Asgar* adlı eserlerinin de olduğunu söylese de²⁰ bunlardan *Dîvân* dışındakilerin, Yazıcı'nın adını andığı eserlerin farklı adları olması muhtemeldir.

2. Senglâh'ın Mahiyeti

En genel anlamıyla Senglâh, “XVI. yüzyılda meydana getirilen Abuşka sözlüğü gibi her şeyden önce, Ali Şîr Nevâî'nin eserlerinin anlaşılması için yazılmıştır. Aslında bir Çağatayca sözlük olan Senglâh, Azerî Türkçesi, Anadolu Türkçesi ve birtakım Moğolca kelimeleri de bünyesinde toplayarak altı bin kadar kelimeyi ihtiva eden zengin bir lügat halini almıştır”²¹. Ali Şîr Nevâî'nin şiirleri

üzerine yazılan Abuşka ve benzeri sözlükler dikkate alındığında Nevâî'nin divanlarında geçen Türkçe kelimelerin manaları üzerine birçok kitap yazıldıysa da Estrabâdî, Senglâh'ta kelimelere daha fazla açıklama getirmiştir²². Senglâh'taki kelime sayısı 6000 ve örnek beyit sayısı ise 2500'dür²³. Eser üzerine kapsamlı bir inceleme yazan Janos Eckmann, eserin yapısını şöyle tanıtır:

“Sözlük, muhtelif harflere göre, “Kitâbü'l-elif”, “Kitâbü'l-bâ”, “Kitâbü't-tâ v.s. başlıkları taşıyan bölümlere, her kitap “Bâbü'l-meftûhât”, “Bâbü'l-meksûrât” ve “Bâbü'l-mezmûmât” isimli bâblara, bunlar da ilk vokallerinden sonra gelen harflere göre daha küçük kısımlara ayrılmaktadır. Fiilden başka kelimeler ayrıca “mine'l-cevâmid” ibaresiyle belirtilmiştir. Fiillerin evvela mastarı, ondan sonra uzunca bir liste halinde çeşitli şekilleri gelir. Esas fiilden sonra -varsa- faktitiv, passiv, refleksiv ve resiprok şekilleri sıralanmakta, ancak ekseriyetle bunların müştakları bırakılarak “esas fiilde olduğu gibi” kaydıyla iktifa edilmektedir. Telaffuzun açıklanması için -diğer eski sözlüklerde olduğu gibi- Arap gramer tarifleri kullanılmıştır... Bu usûlün ne kadar kifayetsiz olduğu meydanda ise de, bütünü de faydasız değildir”²⁴.

Anlaşıldığı kadarıyla eserde, klâsik Şark leksikografi geleneğinin izleri görülmekte olup, Arapça ses ve gramer tasnifi tercih edilmiştir. Bu yönüyle Senglâh, kelimelerin doğru imlası açısından iyi bir niteliğe sahiptir. Ancak, Türkçe kelimeleri bulmak açısından zorluklar taşımaktadır.

Eser, başlıca üç bölümden oluşmaktadır: *Mebâniü'l-Luga* adlı birinci bölüm, Çağatay Türkçesine ait dilbilgisi konularını içerir. Eserin sözlük kısmı ikinci bölümdür. Üçüncü bölüm lahika/zevl olup Nevâî'nin 12 manzum eserinde ve özellikle Mahbûbu'l-Kulûb'undaki Arapça, Farsça kelime ve deyimler açıklanmıştır. Her üç bölümdeki açıklamalar Farsçadır²⁵. Düzgün, eserin üçüncü kısmının, önceki sözlüklerde Nevâî'nin eserlerindeki Arapça-Farsça ifadelerle dair yeterince bilgi verilmemesi nedeniyle hazırlandığı kanaatindedir²⁶. Öte yandan eserin ikinci kısmında dikkat çeken husus, Estrabâdî'nin Çağatay Türkçesindeki kelimeleri asıllarıyla değil, Nevâî'nin eserlerinde geçtiği şekliyle vermiş olmasıdır²⁷. Dolayısıyla Senglâh, Çağatay Türkçesi'nin dil tarihi, grameri ve kelimelerin/deyimlerin edebî kullanımını açısından da dikkate değer bir eserdir.

Estrabâdî, lügatini hazırlarken Nevâî'nin 12 cilt manzum ve 9 cilt mensur eserini incelemiştir. Lügatteki örnek beyitlerin çoğu Nevâî'ye ait olmakla birlikte eserin mukaddimesinde, Lütfi-i Herevî, Sultan Hüseyin Baykara ve Bâbü'r divanları ile Çağatayca bir Kelile ve

SENGLÂH'IN YENİ NEŞRİ İLE KLÂSİK FARŞ VE TÜRK ŞİİRLERİ
AÇISINDAN ÖNEMİ

Dimne'den de faydalandığı söylenir²⁸. Hatta eser içerisinde, Fuzulî başta olmak üzere Anadolu sahası Türk edebiyatı şairlerinin şiirlerinden de örnekler görmekteyiz. Dolayısıyla eser, bir bakıma Türk edebiyatının farklı saha şiirlerinin dar kapsamlı bir antolojisi olarak da değerlendirilebilir.

Estrabâdî eserin mukaddimesinde, bu lügati, Türkçeyi, Arapça ve Farşça karşısında iddialı bir konuma getirmek için hazırladığını dile getirir. Estrabâdî burada, “Türkçenin ölçü ve masdar yapısından uzak” olduğu tezinin tahkikten yoksun olduğunu söyleyerek bu görüşün insaf ve ızanla bağdaşmayacağını belirtir. Aksine Türkçedeki kurallılığın, Arapça ve Farşçada bile olmadığını öne sürer. Mukaddimenin sonundaki “tarsif” kısmında ise, bu görüşüne delil olmak üzere, Türkçe masdarlar ve bunların çekimlenmesi hakkında örnekler verir. Mukaddimenin en sonunda ise, Türkçe gramer üzerine kendisinden evvel bir çalışma yapılmadığından bahseder²⁹. Elbette Estrabâdî'nin Türkçe gramer üzerine ilk çalışmayı yaptığı iddiasını kabul etmek mümkün değildir. Özellikle Anadolu sahasında Türkçe gramerin öncüsü sayılabilecek çalışmalar vardır³⁰. Ancak Çağatay sahası açısından, müellifin bu iddiası bir ölçüye kadar kabul edilebilir. Bununla birlikte Besim Atalay, Mehdî Han'ın, Türkçenin yapısını ve kuruluşunu iyi anlamış olmakla büyük bir zeka örneği gösterdiği kanaatindedir. O, eserinin gramer kısmında, Arapça ve Farşçayı esas tutmamakla kendinden önce Türkçe gramer çalışması yapanlardan ayrılır³¹. Mehdî Han'ın, Türkçe fiiller ile bunların emir kipine göre çekimlenmesi, isimler, sıfatlar ve bunların farklı tasrifi hususunda da tamamen Türkçe yapıya uyarak getirdiği izahlar, onun gramerciliğindeki en orijinal yanı teşkil eder.

Senglâh'ın, gramer ve kelime hazinesi dışında da önem taşıyan yönleri vardır. Caferoğlu, Senglâh'ın hem Çağatay hem de içerisine aldığı “Turan ve Maveraünnehir Özbekleri ile Rum ve Arran” Türkçesi araştırması için iyi bir kaynak olduğu kanaatindedir. Yani Mirzâ Mehdî Han, Azerî Türkçesi başta olmak üzere Batı Türkçesini de ihmal etmemiştir³². Türkçenin farklı lehçeleri yanında Senglâh'ın, Türkçe-Farşça sözlük olması hasebiyle İran sözlükçülük tarihi bakımından da ehemmiyete haiz olduğu açıktır³³. Farşça açısından diğer bir ehemmiyeti ise, Burhân-ı Katî' lüğatinin Farşça örneklere getirdiği izahlar gibi bir usûlü Nevâî'nin şiirleri için getirmiş olması³⁴ ve böylece Burhân-ı Katî'nin tesirlerini takip etmeye yardımcı olmasıdır.

3. Senglâh'tan Etkilenen Eserler ve Senglâh Üzerine Yapılan Akademik Çalışmalar

Besim Atalay, İran'da, Şeyh Mehmed Salih adında bir zatın, 1846-1849 yılları arasında, Çağataycadan Türkçeye bir lügat kitabı yazarak bu eserinde Senglâh'ı esas aldığını belirtir. İkinci olarak 1841 yılında, Kazvinli bir Türk olan Feth Ali Kaçar'ın *Behcetü'l-lügat* adlı eserinin, Senglâh'ın sadece bir ıslahı olduğunu söyler. Yine İran'da, Mehmed Hoyî'nin *Hulâsa-i Abbasî'sini* ve Osmanlı sahasında Şeyh Süleyman Efendi'nin *Lügat-i Çağatayî ve Osmanî* adlı eserini, Senglâh'tan faydalanan eserler olarak zikreder³⁵. Bu bilgiler Senglâh'ın, kaleme alınmasından hemen sonra başta İran'ın batısı olmak üzere Türkçenin yaygın olduğu bölgelerde tesirini gösterdiğini ispatlar.

Yukarıda zikredilen eserler dışında Senglâh'ın, *Kitâb-ı Adn* adlı bir özeti de yapılmıştır ancak yazarı bilinmemektedir³⁶. XIX. yüzyılın başından itibaren, Batılı müsteşrikler de Senglâh'a ilgi duymaya başlamışlardır. Senglâh üzerine belli başlı çalışmaları yapan batılı araştırmacılar, Denison Ross, Janos Eckmann, Gerard Clauson ve ve Karl Menges'tir.

Öncelikle 1910 yılında Senglâh'ın Mebâniü'l-lüga adlı kısmı, Denison Ross tarafından British nüshasına dayanılarak yayınlanmıştır. Bu kısım hakkında yapılan ikinci çalışma, Janos Eckmann'a aittir. Bu çalışma 1942-1947 yılları arasında yayınlanmıştır ve gramer ile ses bilgisi açısından, Ross neşrinden daha geniştir. Karl Menges de eserin Mebâniü'l-lüga kısmını neşredenlerden olup çalışması, sentaks ve söz varlığı incelemeleri bakımından kendinden önceki neşirlerden daha sistematiktir. Bu eser, 1956'da neşredilmiştir. Senglâh'ın sözlük bölümü üzerine çalışan ilk kişi ise 1960'ta incelemesini tamamlayan Gerard Clauson'dır. Senglâh'ın düzeni, yapısı ve söz varlığı hakkında o güne kadar yapılan en geniş çalışma budur. Ancak Clauson neşri de bir tıpkıbasımdır³⁷. Ülkemizde kitap boyutunda Senglâh ile ilgili tek çalışma, Besim Atalay'ın, eserin Mebâniü'l-lüga kısmını 1950 yılında kısa bir inceleme ve tıpkıbasımıyla yaptığı yayındır.

Senglâh hakkında bütün dünyada yapılan en son, en kapsamlı ve akademik çalışma ise bu yazımızın üçüncü bölümünde tanıtıp inceleyeceğimiz Tebrizli Türk bilim adamı Hüseyin Düzgün'e ait neşirdir.

II. SENGLÂH'IN SON AKADEMİK NEŞRİ VE ÖNEMİ

Tebrizli Türk araştırmacı Prof. Dr. Hüseyin Düzgün 1394/2015 yılında Tebriz'de Senglâh'ı tam adıyla, *Senglâh, Ferheng-i Türkî be-Fârsî, der-Müşkilât-ı Lugât-ı Âsâr-ı Türkî-i Emîr Ali Şîr Nevâyî, Mukâbele ve Tashîh* adıyla Neşr-i Ahter yayınları arasında

SENGLÂH'IN YENİ NEŞRİ İLE KLÂSİK FARŞ VE TÜRK ŞİİRLERİ
AÇISINDAN ÖNEMİ

yayımlamıştır. Aslında üç cilt olarak planlanan bu eserin şu anda ilk iki cildi basılmış olup üçüncü cildi yayına hazırlanmaktadır.

Düzgün neşrinin ilk cildi eserin Mebâniü'l-lüga bölümünü ve eliften te harfine kadar olan sözlük kısmını içerir. İkinci ciltte ise, cim harfinden ye harfine kadar olan sözlük kısmı ile “tezyîl” eki yer almaktadır. Tezyîl kısmında Estrabâdî, daha önce Nevâî'nin eserlerinde geçen Çağatayca kelimelere dair sözlüklerde bilgi verilmeyen Arapça-Farşça ibarelere yer vermiştir.

Düzgün, kendi neşrinin ilk cildinin başında, Senglâh'ın mahiyeti ve kaynakları hakkında bilgiler verir. Bu bilgilerin ekseriyeti önceki kaynaklarda zikredilmiş olup bazıları, yukarıda yer yer değindiğimiz gibi, Düzgün tarafından tespit edilen bilgilerdir. Bu ilk cildin 16. sayfasından itibaren Düzgün, hem kendi neşrinde esas aldığı ve daha önceki araştırmacılar tarafından incelenmeyen Senglâh'ın Tahran Üniversitesi ile İran Meclis Kütüphanesi nüshalarını hem de Besim Atalay'ın neşrettiği faksimile nüshayı ve Claouson'in faksimile neşrinin ayrıntısıyla tanıtır. Araştırmacı, eserin oldukça problemlili olan Tahran Üniversitesi ve İran Meclis Kütüphanesi nüshaları üzerine yoğun bir çalışma yürüttüğünden bahseder. Zira araştırmacıya göre bu nüshalar çok önemli olmakla birlikte kimi ciddî zorluklar içerirler. Mesela, “Meclis Kütüphanesi nüshasında madde başı olan kelimeler hakkında açıklama içeren notlar sıralı olmadığı halde bu notlar kendisi tarafından düzenlenmiştir. Üniversite nüshasında da yine sayfalar, kendisi tarafından numaralandırılmıştır”³⁸. İlk cildin 17. sayfasında, “*Reviş-i Tashîh*” başlığıyla yaptığı “tenkitli neşir” hakkında bilgi verir. Buna göre Düzgün, neşrinde göz önünde bulundurduğu ve yukarıda adları zikredilen dört nüshanın hiçbirini, her birinin kendine has öneminden dolayı, tam olarak esas almadığını söyler. Her birinde zayıf gördüğü noktaları aparata almıştır. Nüshalara eklenmesi gereken noktaları ya da nüshaların eksik olduğu kısımları tenkitli neşirde, (+) veya (-) ile gösterdiğini belirtir. Daha sonra ilk cildin 19-22. sayfaları arasında Arap harfli metinlerin Türkiye’de ve İran’da latinize edilmeleri sırasındaki farklılıklar ve zorluklardan bahsederek kendisinin de esas aldığı Türkiye’de kullanılan transkribe (latinize) metodunu bir tablo halinde tanıtır. Çünkü Düzgün, Senglâh'ın kendi yaptığı neşrinde, Türkçe kelime ve şiirleri hem Arap harfli hem de transkribe edilmiş şekilleriyle vermiştir. Bu durum, akademik açıdan Düzgün neşrinin ehemmiyetini daha da artırmaktadır.

Eserin daha önce bahsettiğimiz kısımlarını ve tezyîl bölümünü ilk iki ciltte tenkitli bir neşir şeklinde veren Hüseyin Düzgün, neşrinin üçüncü cildini henüz yayınlamamıştır. Ancak ricamız üzerine bu cildin taslağını tarafımıza göndermiştir. Üçüncü cilt, “Mirzâ Mehdî

Hân-ı Estrabâdî” başlığı altında, müellifin biyografisi ve eserleri hakkında geniş bir bölümle başlar (s. 2-8). Akabinde, s. 9-22 arasında Ali Şîr Nevâî'nin biyografisi ve eserleri hakkında bilgi verilir. 22-47. sayfalar arasında da “Türkî-i Çağatayî” başlığı altında, Çağatayca'nın mahiyeti, Türk lehçeleri arasındaki yeri, ses-imla özellikleri ve grameri ele alınır. Sonrasında, “Kitâbhâyî ki der-Senglâh Nakd Şodeend” başlığı ile Senglâh müellifinin türlü yönlerden ele alıp eleştirdiği Çağatayca için kaynak sayılan ve çoğu lügat olan yirmi eserin tanıtımı yapılır (s. 48-59). Görüldüğü gibi üçüncü cildin söz konusu bu kısımları, Senglâh'ın mahiyeti, müellifi, Ali Şîr Nevâî ve Çağatay Türkçesinin kaynakları açısından son derece önemli incelemeler olup bu sahada çalışanların göz önüne alması gereken bir kısımdır.

Henüz yayınlanmayan bu üçüncü cildin en mühim yönü, 15 adet ayrıntılı dizini içermiş olmasıdır. Bu da Senglâh'ın Düzgün tarafından yapılan neşrini son derece kullanışlı ve ilmî bir hale getirmiştir. Bu dizinler sırasıyla şunlardır: Şahıs ve kavim adları dizini, mekân adları dizini, kitap adları dizini, hayvan ve bitki adları dizini, alet isimleri ve musiki terimleri dizini, Arapça madde başları dizini, Farsça madde başları dizini, Anadolu Türkçesi madde başları dizini, Moğolca madde başları dizini, diğer dillerden gelen kelimeler dizini, Hüseyin Baykara'ya ait beyitler dizini, Fuzulî'ye ait beyitler dizini, diğer şairlere ait beyitler dizini, tüm şiirlerin genel dizini, mensur ibareler dizini ve örnek verilen Arapça ibareler dizini. Görüldüğü gibi bu dizinler, Senglâh'ın zenginliğini ve kapsamını en güzel şekilde yansıtmaktadır. Bu durum Hüseyin Düzgün'ün, çalışmasına ne derece emek harcadığını ve dizinlemede ne kadar titiz davrandığını göstermektedir.

Düzgün, eser üzerinde dokuz yıl çalıştığını söylemektedir. İran tarihinde “orta asırların en geniş sözlüğü” saydığı bu eserin neşriyle İran'da, bir taraftan Türkçe sözlükçülüğün yaygınlaştırılmasına diğer taraftan Türkoloji araştırmalarının değer ve itibarını artırmak mesuliyetiyle toplumsal ve fikrî Türkçülük hareketlerine gerekli ilginin gösterilmesi düşüncesine işaret ettiğini belirtmektedir³⁹. Bu da onun, ilmî hassasiyeti yanında İran'da mensup olduğu Türk toplumuna karşı içtimaî ve millî bir şuurla hareket ettiğini ortaya koymaktadır.

Hüseyin Düzgün, çalışması hakkında yaptığı bir söyleşide, eserin neşrinin serencamı ve neşir sırasında karşılaştığı zorluklar hakkında ayrıntılı bilgiler vermektedir. Buna göre, aslında 1362/1982'de Türkiye'deki eğitimini tamamladıktan sonra Tebriz'de Dr. Şehidî'nin tavsiyesi ile Senglâh'ın ilmî bir neşrini yapmaya karar vermiştir. Ardından, 1384/2005 yılına kadar yirmi üç yıl boyunca eserinin

SENGLÂH'IN YENİ NEŞRİ İLE KLÂSİK FARS VE TÜRK ŞİİRLERİ AÇISINDAN ÖNEMİ

bilinen nüshalarını toplayarak bunlar üzerine çalışmıştır. Önce eserin İran Meclis Kütüphanesi nüshasını ele alarak işe başlamış ancak bu nüshada müstensihin anlamadığı ya da okuyamadığı yerleri kendi tahminince yazdığını anlaması üzerine Tahran Üniversitesi nüshası ve Ankara nüshaları üzerine çalışmaya başlamıştır⁴⁰. O, nüsha farklarını ve tashihi tamamlayabilmek için bunları 10-15 kez gözden geçirdiğini vurgular. Dizinlerin bilgisayar ortamına aktarılması sırasında türlü teknik sorunlar yüzünden binleri bulan sayfaları defalarca çıktı alarak üzerlerinde düzeltme yaptığını söyleyen yazar, dizinlerin sayısal boyutları hakkında bilgi verirken bu dizinlerde 720 mensur ifade, 4900 beyit, 600 şahıs ve kavim ismi, 96 kitap adı ve yaklaşık 1000 bitki ve hayvan adının yer aldığını vurgular⁴¹. Bu kitabı hazırlamaktaki hazırlamaktaki maksadını, önce kendi diline yani Türkçeye hizmet, sonrasında da kültürel hizmetleri hedef tutmak olarak belirtir. Yazara göre, böyle bir eserin yayınlanması için güçlü bir devlet desteğine ihtiyaç olduğu halde bu desteği alamadığından söz eder. Düzgün, eser üzerinde öylesine geniş bir çalışma yürütmüştür ki Senglâh'ın sadece baskısını düzeltmek için altı ay harcamıştır⁴². Takdir etmek gerekir ki sözlüklük tarihinde bir eser üzerine bu derece uzun ve titiz çalışma yürüten çok az ilim adamı vardır.

Görüldüğü gibi, Prof. Dr. Hüseyin Düzgün'ün bu Senglâh neşri, gerek neşirde esas aldığı nüsha sayısı ve neşir metodu gerekse inceleme ve dizinleriyle kendinden önce başta Clauson ve Atalay tarafından yapılan yayınları daha da ileriye taşımıştır.

III. SENGLÂH'IN KLÂSİK FARS VE TÜRK ŞİİRLERİ AÇISINDAN ÖNEMİ

Yazımızın ilk kısmında Senglâh'ın mahiyetinden söz ederken onun Çağatay, Anadolu ve Azerî Türkçeleri yanında bu lehçelerde yer alan Moğolca kelimelere de yer verdiğinden söz etmiştik. Senglâh, içerdiği örnekler açısından Ali Şir Nevâî'nin şiirleri dışında, Fuzulî, Bâbü, Hüseyin Baykara, Lütfî-i Herevî ve daha pek çok meşhur Türk şairinin şiirlerine yer vermesi bakımından kısmî bir klâsik Türk şiiri antolojisi görünümündedir.

Senglâh, içerdiği kelime hazinesi göz önüne alındığında ve leksikografik açıdan değerlendirildiğinde, yukarıda sayılan edebî-ilmî değerleri dışında, Türk ve Fars şiirleri açısından da kimi önemli yönleri sahiptir. Bu durumu dikkate alarak eser üzerine yaptığımız leksikografik ve semantik incelemede Senglâh'ın, altı açıdan klâsik Türk ve Fars şiirinde öneme haiz olduğunu gördük. Bunlardan klâsik Fars şiiri açısından mühim yönleri şunlardır: Türkçe şiirlerde anlamları değişen Farsça kelimeler, Fars şiirinde geçen Türkçe

kelimeler, eserin “tezyîl” kısmında geçen nadir Farsça ibareler. Klâsik Türk şiiri açısından mühim yönleri ise şunlardır: Türkçe mecâzî ifadeler, klâsik Türk şiirindeki bazı söz varlıklarının Türkçe karşılıkları ve Türkçede kullanılan Moğolca kelimeler. Şimdi eserin bu yönlerini sırasıyla ele alalım:

1. Türkçe Şiirlerde Anlamları Değişen Farsça Kelimeler

Senglâh'ta kimi Farsça kelimelerin, Nevâî'nin şiirlerinde ya da örnek gösterilen başka Türkçe şiirlerde, yaygın sözlük ya da edebî anlamlarının dışında olduklarını görmekteyiz. Estrabâdî bu manaları, örnek verdiği metinlerden yola çıkarak ortaya koymuştur. Bu noktada klâsik Fars şiiri açısından mühim olan husus, söz konusu kelimelerin Türkçe şiirde farklı anlam kazanmasına benzer bir şekilde Farsçada da anlam kaymasına uğrayıp uğramadığının araştırılması gereğidir. Gerçekte Fars şiiri araştırmacılarının bir sorunu olan bu konuya biz sadece değinmekle yetineceğiz. Örneğin, “âbdân” kelimesine Burhân-ı Kâtî'da suyun toplandığı derin yer, su kabı, su toplanan yer gibi anlamlar verildiği halde⁴³ Senglâh'ta kelimeye, aşağıdaki örnek beyit esas alınarak “güzel ve hoş” anlamları verilir⁴⁴:

*Yazar firişte kuyaş safhasığa vasfını
Meger kim ol feleki tapsa âbdân kâğaz*

Aynı şekilde “âşâm” kelimesine yine Burhân-ı Kâtî'da az-azıcık yiyip içmek, kuvvet, su ve şarap içmek, Bengâl'de bir vilayet gibi manalar verilir⁴⁵. Estrabâdî, bu manalar yanında kelimenin Çağatay Türkçesindeki ilk manasının, “mertebe ve tabaka” olduğunu söyler⁴⁶ ki biz bu anlama Farsça sözlüklerde rastlamadık. Bu yönde bir başka örnek vermek gerekirse Senglâh'ta, “rûşen” kelimesinin Çağatay Türkçesinde “üç yönlü bir temren” olduğu ve Farsçada ise “maruf” yani bilinen anlamında olduğu söylenerek⁴⁷ kelimenin Türkçedeki değişimine dikkat çekilir. Öte yandan Estrabâdî, Farsça kelimelerin sadece Çağatay Türkçesindeki değil, Anadolu Türkçesindeki mana değişimlerine de dikkat çeker. Mesela, “sengsâr” (sansar) kelimesinin Anadolu Türkçesinde bir tür hayvan adı olduğu zikredildikten sonra, bu kelimenin Farsçada “sengbârân” olarak da zikredilen bir tür siyaset adı olduğunu söyler⁴⁸. Bu da müellifin, Farsça kelimelerin farklı Türk lehçelerindeki kullanımı hususundaki dikkatini gösterir.

Bununla birlikte Estrabâdî fonetik konularda, semantikte olduğu kadar dikkatli değildir. Örneğin Anadolu Türkçesinde bugün “sığ” olarak kullandığımız kelimenin Çağatay Türkçesindeki “sih” telaffuzunu, Farsça “şiş, kebab şişi” anlamındaki şekliyle bir tutar ve kelimenin Çağataycada “derin olmayan su” anlamını verdikten sonra

SENGLÂH'IN YENİ NEŞRİ İLE KLÂSİK FARŞ VE TÜRK ŞİİRLERİ
AÇISINDAN ÖNEMİ

Farşcadaki anlamını da belirtir⁴⁹. Yani, aslında Farşça olan kelimenin Çagataycada anlam değişimine uğradığını zannederek sesteşliği göz ardı eder.

2. Farş Şiirinde Geçen Türkçe Kelimeler

Senglâh'ta, Çagatay Türkçesi olup kimi zaman Farşçada farklı manalar taşıyan kelimelere de rastlanır. Bazen bu kelimelerin Farşçada mecazlaştığı da görülür. Ancak Farşça açısından dikkat çekene nokta, Senglâh'ta yer alan bu kelimelerin Farş şiirinde ne türlü anlamlar kazandıkları meselesidir. Senglâh'ta zikredilen Farş şiirinde geçen ve sayısı yüzlerle ifade edilebilecek Türkçe kelimelere bir örnek verelim: Senglâh'ta, “surağ” kelimesine araştırma, inceleme, belirti, eser ve haber anlamları verilerek şu beyit örnek gösterilir:

*Ey harâbât ehli rüsvâ könlüm itmiş bu taraf
Kılmışam tapıp surağ ol rind-i bed-nâmum gerek⁵⁰*

Bu kelimeye Ânandrâc'ta ise, ayak izi, talep etmek anlamları verilerek birçok İran şairinin beyitlerinden örnekler verilir⁵¹. Bunlardan biri Abdülkâdir-i Bîdil'in şu beytidir:

ای سبکرو حان گرانجانی است اظهاراثر بوی گل هر جا رود با خویش بر دارد سراغ⁵²

Aynı şekilde çeper, çerçi, kalpak, kalteban ve kıcı⁵³ gibi Farş şiirinde de geçen birçok kelime Senglâh'ta yer almıştır.

3. Senglâh'ın Tezyîl Kısmında Yer Alan Nadir Farşça İbareler

Estrabâdî, Senglâh'ın “tezyîl” kısmının başında buradaki maddelerin daha çok Nevâî'nin *Mahbûbu'l-Kulûb* adlı eserinden alındığını ve bu ibarelerin bazılarının, lügat kitaplarında bulunmadığını söyler. O gün için terk edilen bu ibarelerin, Nevâî'nin şiirlerinde yaşadıklarını ve onun şiirleriyle şahitliğe ihtiyaç duyduklarını belirtir⁵⁴. Bu ibarelere baktığımızda, çoğunun mecazlaşmış şiirsel ifadeler olduklarını görmekteyiz. Burada Farş şiiri araştırmaları açısından en mühim husus, söz konusu ibarelerin klâsik Farş şiirinde var olup olmadıkları ve eğer varsalar, Nevâî'nin kullandığı manalarla aynı yönde olup olmadıklarıdır. Aynı konuda ikinci önemli nokta, Farş şiirinde anlamları çözülemeyen ya da tam olarak anlamlandırılmayan ve Nevâî tarafından kullanılan bazı ifadelerin, Nevâî'nin şiirindeki şahitlikle çözülebilmesidir.

Örneğin, Senglâh'ta zikredilen bahr-i bîh-i şâh (cömert ve bağışlayıcı el/kişiden kinaye), cevher-i seyyâl (şaraptan kinaye), husrev-i zeng (aydan kinaye), sâyir-i ulûm-ı makâm (Hazret-i Cebrâil'den kinaye), hayl-i rûhânî (meleklerden kinaye), sebz-i huşk

(mor attan kinaye) ve subh-ı elest (zamandan kinaye)⁵⁵ gibi mecâzî şiirsel ifadeler, Farsça oldukları halde Fars şiirinde kullanıldıklarına dair herhangi bir delile rastlamadık. Bu da söz konusu ifadelerin, Nevâî ya da diğer Türk şairleri tarafından teşkil edilen Farsça mecazlar olduğunu gösterir. Dolayısıyla başka Türkçe şiirlerde rastlanabilecek bu ibarelerin çözümü, Senglâh sayesinde gerçekleşebilecektir.

Yukarıda bahsedilen türdeki bazı ifadelerin, Fars şiirinde kullanıldıkları halde Senglâh'ta verilen manalardan az çok farklılaştıklarını görmekteyiz. Örneğin, Senglâh'ta kötü huylu, çok arpa yiyen yük hayvanından kinaye olan bed-alef ve kızıl şaraptan kinaye biçiminde kullanılan kebûter-i dem⁵⁶ ifadelerinin Ânendrâc'ta sırasıyla, kirli yiyecek ve abartılı âşık öpücüğü⁵⁷ manalarıyla karşılandıklarını görmekteyiz. Bu durum Fars şiirindeki bazı mecazların, Senglâh'taki manaları da göz önüne alınarak tekrar değerlendirilmeleri gerektiğini ortaya koymaktadır. Ânendrâc'ta bed-alef ifadesine örnek verilmemekle birlikte kebûter-i dem ifadesine Zuhûrî'nin şu beyti örnek gösterilir:

گنجشك نهاده سينه بر سينه باز تا صبح مدار بر کبوتر دم بود⁵⁸

Senglâh'ın tezyîl bölümündeki kimi mecâzî ibarelerin ise, Türkçe şiirdeki kullanımlarına paralel olarak Farsçada da benzer veya aynı manalarda sarf edildiklerini görmekteyiz. Örneğin bu kısımda sarhoş anlamındaki dürd-âşam ve hoş kokulu şarap anlamındaki râh-ı reyhanî⁵⁹ ibareleri, aşağıdaki örneklerde görüleceği gibi⁶⁰, Fars şiirinde bu anlamlarda kullanılmaktadırlar:

می با جوانان خوردنم باری تمنای می کند تا کودکان در پی فتند این پیر درد آشام را⁶¹
 کرد باید سکاھن افشانی⁶² وا نگھی راح ریحانی

4. Türkçe Mecâzî İfadeler

Senglâh'ın klâsik Türk şiiri açısından en mühim yönlerinden biri, başka lügatlerde hemen hemen hiç rastlamadığımız Türkçe mecâzî ifadelerle yer vermesidir. Dolayısıyla Nevâî sonrası Türk şiirinde rastlanması muhtemel bu ifadelerin Senglâh sayesinde çözümü mümkün görünmektedir.

Aşağıda Senglâh'tan alınan örneklerde, atlanur ayağ, ata binme sırasında tutulan şarap kâsesinden kinaye; hovlan, nevrüzî, bac ve haraçtan kinaye ve katığ gözlük, şaşkın gözden kinaye⁶³ şeklinde anlamlandırılmıştır. Bu mecâzî ifadelerin örneklerine, Osmanlı sahası klâsik Türk şiirinde rastlamadık:

Sâkiyâ bezm işidin boldı ferâğ
Tutgil imdi mana atlanur ayağ

SENGLÂH'IN YENİ NEŞRİ İLE KLÂSİK FARS VE TÜRK ŞİİRLERİ
AÇISINDAN ÖNEMİ

*Ger yığsa bizip kumaşığa pîç
Teklîf ite almayın kişi hîç
Şehr içide hâcevâr cevân
Eylep ne selâmı vü ne **hovlan***

*Gözünün alda nergis kilip **katığ gözlük**
Yüzün kaşıda gül-i âteşin savuğ yüzlük*

Aşağıda örnekleri verilen bağı kara (susuz taşlı sahradan kinaye), tavşan uykusu (gafletten kinaye) ve kulağ tutmak (ahdetmek ve kavs-i kuzaktan kinaye)⁶⁴ mecâzî tabirleri, Osmanlı sahası Türk şiirinde Senglâh'ta gösterilen manalardan ve kullanım şekillerinden farklı manalar/biçimler kazanmıştır. Klâsik Türk şiirinde bağı (yüreği) kara(rmak), içine karamsarlık ve sıkıntı çökmek⁶⁵; tavşan uykusu (vermek) tabiri yalancı vaatlerle aldatmak⁶⁶; kulağ tutmak, dinlemek⁶⁷ manasında kullanılmıştır:

*Bu tâze tükân kim gamıdın könlüm aradur
Könlüm kuşu gam deştîârâ **bağı karadur***

***Tavuşkan uykusu** andın alıp hûş
Sığınıp dil-berîden hâb-ı hargûş*

*İki gevher kim benâgûşunda dür encüm gibi
Hüsnârâ ay dik yüzün alda **tutmuşlar kulağ***

Yine aynı doğrultuda, Senglâh'ta sağanak kelimesi, geçici hadiselerden kinaye ve sığrak/sağrak kelimesi mecazen şarap içilen kadeh anlamlarıyla⁶⁸ karşılandıkları halde, Osmanlı sahası metinlerinde bu kelimelerin farklı şekilde manalandırıldıkları görülmektedir.

5. Klâsik Türk Şiirindeki Bazı Söz Varlıklarının Türkçe Karşılıkları

Senglâh'ta, klâsik Türk şiirinde kullanılan bazı söz varlıklarına Türkçe karşılık verilmesi ve bazı kelimelerin de bilinen anlamları dışındaki anlamlarına değinilmesi eserin edebî açıdan dikkat çeken özelliklerindedir. Örneğin, klâsik Türk şiirinde ferkadân veya ferkadeyn denen yıldızlarla ilgili bir tabir vardır ki kuzey kutbuna yakın iki yıldıza verilen addır. Daima buldukları yerden doğup batırlar. Günümüz Türkçesinde “ikizler” diye bilinen bu yıldızlar, Büyük Ayı yıldız kümesinin en parlak iki yıldızdır⁶⁹. Aşağıda ferkadânın bu manada kullanımına örnek verilmiştir:

*Olsun erkânı müretteb ol saâdet-hânenin
Kopmasın bir taşı ger kopsa yerinden **ferkadân** (Nef'î)*

Oysa Senglâh'ta bu kelime Türkçe, "Arayucu yıldızlar" olarak madde başı şeklinde yer alıp ve ferkadân ile karşılanmıştır⁷⁰. Yine klâsik Türk şiirinde çok kullanılan kul kelimesine, Senglâhta altı değişik mana verilmiştir. Bunların içerisinde mecazen el, tepe, sırt, ordu merkezi ve istemekten emir anlamları⁷¹ bilinen sözlüklerimizde yer almaz. Bu manalardan mecazen el ve ordu merkezine şu örnekler verilmiştir:

*Visâli ruk'ası yitmes mana hoş ol nevmîd
Ki kâsıdı **kulda** hatt-ı istimâli bar
Kılıp kavlini barça Rûmî sipâh
Tapıp zînet ol **kul** bile rezmgâh*

Benzer biçimde, "kurban" kelimesinin anlamlarından birinin bir tür kap olarak verilmesi ve kılavuz kelimesinin başağın kılıfından çıkmasından kinaye olarak kullanımının da bulunduğu söz edilmesi⁷², Senglâh müellifinin şiirlerdeki kelimelerin farklı anlamlarını yakalamasına birer örnektir.

6. Türkçede Kullanılan Moğolca Kelimeler

Senglâh'ın, sadece Nevâî'nin şiirlerinin bir sözlüğü değil aynı zamanda Çağatay ve Anadolu sahası şairlerinin şiirlerinden örnekler içeren devrinin bir tür Türk şiiri antolojisi olduğundan söz etmiştik. Eser Türkçe ve Farsça kelimeler dışında Türkçede geçen ve müellif tarafından Moğolca oldukları belirtilen kelimeleri de içerir. Bu kelimelerin gerçekten Moğolca olup olmadıkları bir tarafa, eserde Moğolca olduklarının belirtilmesi, Türkçede kullanılan orijini tartışmalı kimi kelimelerin tespit ve tahlili için önemli bir husustur. Bunlardan bazıları şunlardır: Adırgan, alik, nemed, talay, çağan, çilamış, subusun, gusun ve kut⁷³.

SONUÇ

Leksikografi (sözlükbilim), bilhassa çift dilli sözlükler göz önüne alındığında, hazırlandığı diller ve bu dilleri kullanan milletlerin kültürlerini dil üzerinden en sağlam biçimde tanımları açısından son derece önemli bir bilimdir. Bu bilgi esas alınarak Türk ve İran kültürel ilişkilerini sözlükbilim ve bu bilimin ürünleri olan lügatler açısından tekrar ele alma gereği, bir zaruret olarak karşımızda durmaktadır.

Türkçe veya Farsça pek çok sözlük türünden en çok dikkat çeken şüphesiz tek bir şair ya da dönemi esas alan monografik sözlüklerdir. Bu alanda en fazla, büyük Türk şairi Ali Şîr Nevâî'nin eserleri hakkında ürün verildiğini düşünmekteyiz. Onun vefat ettiği XVI.

SENGLÂH'IN YENİ NEŞRİ İLE KLÂSİK FARS VE TÜRK ŞİİRLERİ
AÇISINDAN ÖNEMİ

yüzyılın başından itibaren eserleri hakkında, çok fazla zaman geçmeden -hepsi tam bir eser olmasa da- lügatler ve şerhler kaleme alınmaya başlanmıştır. Başta Abuşka lügati olmak üzere giderek daha kapsamlı eserler de vücuda getirilmiştir. Ancak bunların en mühimi şüphesiz, Mirzâ Mehdî Hân-ı Estrabâdî'nin XVIII. asrın ikinci yarısında İran'da kaleme aldığı Senglâh'tır. Senglâh en genel anlamıyla, Alî Şîr Nevâî'nin eserlerindeki söz varlığını esas tutan Çağatay Türkçesinden Farsçaya bir lügattir. Ancak eserde, Nevâî devri ve sonrasındaki bazı Çağatay edebiyatı şairlerinin eserleri başta olmak üzere, Anadolu sahası Türk şairlerinin şiirlerinden de örnekler yer alır. Bu durum Senglâh'ı, çok geniş olmasa da, bir XVI. yüzyıl Türk edebiyatı antolojisi hüviyetine büründürmüştür.

Senglâh'ta, yapı ve kurgu bakımından klâsik Şark leksikografi geleneğinin izleri görülmekle birlikte eser, Arapça ses ve gramer anlayışına dayanır. Bu durum söz varlığında yer alan maddelerin doğru imlalandırılması açısından önemliyse de Türkçe kelimeleri kendi dil hususiyetleriyle bulmak açısından onu, zor kullanımlı bir lügat haline getirmiştir. Estrabâdî eserinin başında, Çağatay Türkçesinin grameri hakkında kısmen ayrıntılı bilgiler de vermektedir. Bu bilgiler içerisinde en orijinal ve iddialı olanı, Türkçenin Arapça ve Farsça gibi ölçü ve mastar yapısından uzak olduğu iddiasını şiddetle reddederek bu konularda Türkçenin, Arapça ve Farsçadan daha ileride olduğunu örneklerle ispatlamaya çalışmasıdır. Bu bakımdan Estrabâdî'yi, Çağatay Türkçesinin Kaşgarlı Mahmud'u olarak nitelendirebileceğimizi düşünmekteyiz.

Senglâh hakkında XIX. asırdan itibaren batıda ve ülkemizde pek çok akademik çalışma yapılmıştır. Bunlar makale düzeyinden tek nüshayı esas alan faksimile baskılara kadar farklı boyutlardadır. Ancak Senglâh üzerine yapılan en ciddî ve akademik çalışma, İran'da Azerî Türklerinden Prof. Dr. Hüseyin Düzgün (Sıddîk) tarafından yapılmıştır. Eser, üç cilt olarak planlanmış olup 2015 yılında ilk iki cildi yayınlanmıştır; üçüncü cildi ise henüz taslak halindedir. Bu çalışmanın en mühim tarafı, önceki faksimile basımların aksine, birden fazla önemli nüshayı göz önünde tutan karşılaştırmalı neşir olmasıdır. Ayrıca basılacak üçüncü ciltteki 15 ayrı dizinle birlikte eser, son derece kullanışlı hale gelecektir.

Senglâh, Çağatay Türkçesi, Azerî Türkçesi ve Anadolu Türkçesi yanında, Türkçede geçen Moğolca kelime varlığından da söz eder. Fakat onun ehemmiyeti bunlarla sınırlı değildir. Senglâh ayrıca Türkçe şiirlerde geçen anlamları değişen Farsça kelimeler, Fars şiirinde geçen Türkçe kelimeler, eserin tezyîl kısmında yer alan nadir Farsça ibareler bakımlarından klâsik Fars şiiri; Türkçe mecâzî ifadeler, klâsik Türk şiirindeki bazı söz varlıklarının Türkçe

karşılıkları yani Dîvân şiirindeki kimi mecazların anlamlandırılması ve Türkçede kullanılan Moğolca kelimeler bakımlarından da klâsik Türk şiiri açısından önemlidir.

Türk leksikografî geleneğinin, gramer bilgisi, farklı Türk edebiyatı sahalarına ait şiir örnekleri, iddialı dil teorileri, kompleks sözlük yapısı ve farklı edebî hususiyetleriyle bariz bir klâsiği olan Senglâh, bu çalışmada tanıttığımız yeni neşriyle birlikte önümüze yepyeni ufuklar açmaktadır.

KAYNAKÇA

Afîfî, Rahîm, *Ferhengnâme-i Şi'rî C. II*, İntişârât-ı Surûş, Tahran, 1376/1996.

Aksoy, Ömer Asım, *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü C. II*, TDK Yayınları, Ankara, 1981.

Atalay, Besim, *Bergamalı Kadri ve Müyessiretü'l-Ulûm*, İbrahim Horoz Basımevi, İstanbul, 1946.

_____ *Senglâh-Lûgat-ı Nevâî-Tıpkıbasım*, Bürhaneddin Erenler Matbaası, İstanbul, 1950.

Bozkurt, Fuat, *Türklerin Dili*, KB Yayınları, Ankara, 2002.

Caferoğlu, Ahmet, *Türk Dil Tarihi C. II*, İstanbul Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul, 1964.

Dehhudâ, Ali Ekber, *Lûgatnâme-i Dehhudâ C. XIII*, İntişârât-ı Dânişgâh-ı Tahran, Tahran, 1377/1998.

Düzgün, Hüseyin, *Senglâh Ferheng-i Türkî be-Fârsî Cild-i Evvel*, (İnceleme-Metin), Neşr-i Ahter, Tebriz, 1394/2015.

Eckmann, Janos, *Çağatayca El Kitabı*, (çev. Günay Karaağaç), Akçağ Yayınları, Ankara, 2003.

-----, "Mirzâ Mehdî'nin Senglâh Adlı Çağatayca Sözlüğü", *VIII. Türk Dil Kurultayı'nda Okunan Bilimsel Bildiriler 1957* (İstanbul 1960).

Eyüboğlu, E. Kemal, *On Üçüncü Yüzyıldan Günümüze Şiirde ve Halk Dilinde Atasözleri ve Deyimler C. I*, Doğan Kardeş Matbaacılık, İstanbul, 1975.

Hümâyünferruh, Abdürrâhim, *Destûr-ı Câmî'-i Zebân-ı Fârsî*, İntişârât-ı Matbûât-ı Ali Ekber-i İlmî, Tahran, 1338/1959.

Muîn, Muhammed, *Ferheng-i Fârsî C. III*, İntişârât-ı Emîr Kebîr, Tahran, 1381/2003.

Muhammed Pâdişâh, *Ânendrâc Ferheng-i Câmî'-i Fârsî C. III*, (yay. haz. Debir Siyâkî), Kitâbfurûşî-i Hayyâm, Tahran, 1363/1983.

Onay, Ahmet Talat, *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü*, (yay. haz. Cemal Kurnaz), Berikan Yayıncılık, Ankara, 2013.

Ölmez, Zuhâl Kargı, "Çağatayca-Türkçe Sözlükler", *Kebikeç*, 6, (1998), 5-6.

Öz, Yusuf, *Tarih Boyunca Farsça-Türkçe Sözlükler*, TDK Yayınları, Ankara, 2010.

SENGLÂH'IN YENİ NEŞRİ İLE KLÂSİK FARŞ VE TÜRK ŞİİRLERİ
AÇISINDAN ÖNEMİ

Pala, İskender, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, L&M Yayıncılık, İstanbul, 2002.

Safâ, Zebîhullâh, *Târîh-i Edebiyyât Der-Îrân C. VI*, İntişârât-ı Firdevs, Tahran, 1366/1985.

Senglâh Maddesi, *Dergâh Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, Dergah Yayınları, İstanbul, 1990, C. VII.

Şükrhudâî, Seyyid İhsan, “Musâhabe bâ-Doktor Hüseyin Muhammedzâde Sıddîk (Düzgün) Derbâre-i Ferheng-i Türkî be-Fârşî Senglâh”, *Mecelle-i Hoyniğâr*, 53-54 (1394/2015), 53-60.

Tanyeri, M. Ali, *Örnekleriyle Divan Şiirinde Deyimler*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1999.

Tebrizî, Muhammed Hüseyin bin Halef, *Burhân-ı Katı C. I ve II*, (yay. haz. Muhammed Muîn), İntişârât-ı Emîr Kebîr, Tahran, 1357/1979.

Yazıcı, Tahsin, *İslam Ansiklopedisi*, TDV Yayınları, İstanbul, 1955, C. VII.

Yojef, Thury, “Orta Asya Türkçesi Üzerine Tetkikler”, *Millî Tettebular Mecmuası*, C. I, (İstanbul 1331/1913), 206-232.

¹ Abdürrâhim Hümâyûnferruh, *Destûr-ı Câmî'-i Zebân-ı Fârşî*, Tahran, 1338/1959, s. 158-159.

² Bkz: Muhammed Hüseyin bin Halef-i Tebrizî, *Burhân-ı Katı C. II*, (yay. haz. Muhammed Muîn), Tahran, 1357/1979, s. 1875; Muhammed Muîn, *Ferheng-i Fârşî C. III*, Tahran, 1381/2003, s. 3523.

³ Ali Ekber-i Dehudâ, *Lügatnâme-i Dehudâ C. XIII*, Tahran, 1377/1998, s. 19516.

⁴ Janos Eckmann, *Çağatayca El Kitabı*, (çev. Günay Karaağaç), Ankara, 2003, s. 46.

⁵ Hüseyin Düzgün, *Senglâh Ferheng-i Türkî be-Fârşî Cild-i Evvel*, (İnceleme-Metin), Tebriz, 1394/2015, s. 27.

⁶ Besim Atalay, *Senglâh-Lûgat-ı Nevâî-Tıpkıbasım*, İstanbul, 1950, s. 3.

⁷ Janos Eckmann, “Mirzâ Mehdî'nin Senglâh Adlı Çağatayca Sözlüğü”, *VIII. Türk Dil Kurultayı'nda Okunan Bilimsel Bildiriler 1957* (İstanbul 1960), s. 38; Thury Yojef, “Orta Asya Türkçesi Üzerine Tetkikler”, *Millî Tettebular Mecmuası*, C. I, (İstanbul 1331/1913), s. 217.

⁸ Zebîhullâh Safâ, *Târîh-i Edebiyyât Der-Îrân C. VI*, Tahran, 1366/1985, s. 394.

⁹ Besim Atalay, *a.g.e.*, s. III; Yusuf Öz, *Tarih Boyunca Farşça-Türkçe Sözlükler*, Ankara, 2010, s. 310; Fuat Bozkurt, *Türklerin Dili*, Ankara, 2002, s. 188.

¹⁰ Besim Atalay, *a.g.e.*, s. IV.

¹¹ Bu görüş İslam Ansiklopedisi'ndeki ilgili maddede yalanlanır. Buna göre Besim Atalay, Mirzâ Mehdî Han ile Hint-Türk imparatorluğuna dair bir tarih yazmış olan Nizâmeddîn Muhammed Hadî b. Muhammed el-Hüseynî el-Safevî'yi birbirine karıştırmaktadır. Bkz: Tahsin Yazıcı, *İslam Ansiklopedisi*, C. VII, İstanbul, 1955, s. 485.

- ¹² Hüseyin Düzgün, *Senglâh Ferheng-i Türkî be-Fârsî Cild-i Sevvom*, (Basılmamış cilt), s. 2.
- ¹³ Tahsin Yazıcı, *a.g.m.* s. 485.
- ¹⁴ Hüseyin Düzgün, *a.g.e.*, C. III, s. 2.
- ¹⁵ Hüseyin Düzgün, *a.g.e.*, C. III, s. 2.
- ¹⁶ Tahsin Yazıcı, *a.g.m.* s. 486.
- ¹⁷ Hüseyin Düzgün, *a.g.e.*, C. III, s. 3.
- ¹⁸ Tahsin Yazıcı, *a.g.m.* s. 486; Fuat Bozkurt, *a.g.e.*, s. 188; Yusuf Öz, *a.g.e.*, s. 310; Dergâh Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, C. VII, İstanbul, 1990, s. 516.
- ¹⁹ Tahsin Yazıcı, *a.g.m.* s. 486-488.
- ²⁰ Hüseyin Düzgün, *a.g.e.*, C. III, s.5- 6.
- ²¹ Dergâh Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, *a.g.m.*, s. 516.
- ²² Zebîhullâh Safâ, *a.g.e.* C. V/3, s. 1810.
- ²³ Hüseyin Düzgün, *a.g.e.*, C. I, s. 14.
- ²⁴ Janos Eckmann, *a.g.m.*, 39.
- ²⁵ Yusuf Öz, *a.g.e.*, s. 311.
- ²⁶ Hüseyin Düzgün, *a.g.e.*, s. 14.
- ²⁷ Thury Yojef. *a.g.m.*, s. 218.
- ²⁸ Hüseyin Düzgün, *a.g.e.*, s. 13-14.
- ²⁹ Hüseyin Düzgün, *a.g.e.*, s.28-31.
- ³⁰ Örneğin Bergamalı Kadri, *Müyessiretü'l-Ulûm* adlı eserinde bize, hem gramer numuneleri vermiş hem de XVI. asır Türkçesinin zengin ve değerli bir “doku çözümlemesi”ni yapmıştır. Bkz: Besim Atalay, *Bergamalı Kadri ve Müyessiretü'l-Ulûm*, İstanbul, 1946.
- ³¹ Besim Atalay, *a.g.e.*, s. 6.
- ³² Ahmet Caferoğlu, *Türk Dil Tarihi C. II*, İstanbul, 1964, s. 240.
- ³³ Hüseyin Düzgün, *a.g.e.*, s.14.
- ³⁴ Zebîhullâh Safâ, *a.g.e.*, s. 394.
- ³⁵ Besim Atalay, *a.g.e.*, s. 10.
- ³⁶ Tahsin Yazıcı, *İslam Ansiklopedisi*, C. VII, s. 487.
- ³⁷ Zuhâl Kargı Ölmez, “Çağatayca-Türkçe Sözlükler”, *Kebikeç*, 6, (1998), s. 17.
- ³⁸ Düzgün, *a.g.e.*, C. I, s. 17.
- ³⁹ Düzgün, *a.g.e.*, C. I, s. 22-23
- ⁴⁰ Seyyid İhsan Şükrhudâî, “Musâhabe bâ-Doktor Hüseyin Muhammedzâde Sadîk (Düzgün) Derbâre-i Ferheng-i Türkî be-Fârsî Senglâh”, *Mecelle-i Hoynigâr*, 53-54 (1394/2015), s. 4.
- ⁴¹ Seyyid İhsan Şükrhudâî, *a.g.m.*, s. 5-6.
- ⁴² Seyyid İhsan Şükrhudâî, *a.g.m.*, s. 10.
- ⁴³ Muhammed Hüseyin bin Halef-i Tebrizî, *a.g.e.*, C. I, 9, s. 5.
- ⁴⁴ Hüseyin Düzgün, *a.g.e.*, C. I, s. 229.
- ⁴⁵ Muhammed Hüseyin bin Halef-i Tebrizî, *a.g.e.*, C. I, s. 44.
- ⁴⁶ Hüseyin Düzgün, *a.g.e.*, C. I, s. 289.
- ⁴⁷ Hüseyin Düzgün, *a.g.e.*, C. II, s. 1155.
- ⁴⁸ Hüseyin Düzgün, *a.g.e.*, C. II, s. 1194.

SENGLÂH'IN YENİ NEŞRİ İLE KLÂSİK FARŞ VE TÜRK ŞİİRLERİ
AÇISINDAN ÖNEMİ

- ⁴⁹ Hüseyin Düzgün, *a.g.e.*, C. II, s. 1265.
- ⁵⁰ Hüseyin Düzgün, *a.g.e.*, C. II, s. 1223.
- ⁵¹ Muhammed Pâdişâh, *Ânandrâc Ferheng-i Câmi'-i Fârsî C. III*, (yay. haz. Debir Siyâkî), Tahran 1363/1983, s. 2374.
- ⁵² İnce eleyip sık dokumak, latif kimselerin işaretidir. Gül kokusu gittiği her yerde kendisinden ayak izi bırakır.
- ⁵³ Hüseyin Düzgün, *a.g.e.*, C. II, s. 1041, 1223, 1393, 1482.
- ⁵⁴ Hüseyin Düzgün, *a.g.e.*, C. II, s. 1792.
- ⁵⁵ Hüseyin Düzgün, *a.g.e.*, C. II, s. 1798, 1810, 1815, 1827, 1817, 1835.
- ⁵⁶ Hüseyin Düzgün, *a.g.e.*, C. II, s. 1799, 1849.
- ⁵⁷ Muhammed Pâdişâh, *a.g.e. C. I ve C. V*, s. 630 ve 3359.
- ⁵⁸ Serçe, doğan ile göğüs göğse verince sabaha kadar aşk öpücüğünü tutma.
- ⁵⁹ Hüseyin Düzgün, *a.g.e.*, C. II, s. 1818, 1822.
- ⁶⁰ Rahîm Afîfî, *Ferhengnâme-i Şi'ri C. II*, Tahran 1376/1996, s. 917 ve 1114.
- ⁶¹ Gençlerle içki içmemi Hak istiyor. Böylece, bu içki içen yaşlının peşine düşünler diye.
- ⁶² Güzel kokulu şaraba ilaveten, karanlık da saçmalı.
- ⁶³ Hüseyin Düzgün, *a.g.e.*, C. I, s. 242 ve C. II, s. 1123, 1353.
- ⁶⁴ Hüseyin Düzgün, *a.g.e.*, C. I, s. 659, 840 ve C. II, s. 1463.
- ⁶⁵ Ömer Asım Aksoy, *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü C. II*, Ankara, 1981, s. 955.
- ⁶⁶ Bkz. M. Ali Tanyeri, *Örnekleriyle Divan Şiirinde Deyimler*, Ankara, 1999, s. 230. Bu anlamda şu beyit örnek gösterilmiştir: *Âhû-yı lâlezâra virür tavşan uyhusın/Şâhun şikârî olmağ için savt-ı cûybâr* (Hamdî, Yusuf u Züleyha).
- ⁶⁷ Bkz. E. Kemal Eyüboğlu, *On Üçüncü Yüzyıldan Günümüze Şiirde ve Halk Dilinde Atasözleri ve Deyimler C. I*, İstanbul, 1975, s. 320. Bu anlamda verilen örneklerden birisi şudur: *Cân kulağın ger tutar isen bana/Mustafâ mîrâcını eydem sana* (Ahmed Fakîh).
- ⁶⁸ Hüseyin Düzgün, *a.g.e.*, C. II, s. 1177, 1282.
- ⁶⁹ Ahmet Talat Onay, *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü*, (yay. haz. Cemal Kurnaz), Ankara, 2013, s. 179; İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul, 2002, s. 164.
- ⁷⁰ Hüseyin Düzgün, *a.g.e.*, C. I, s. 267.
- ⁷¹ Hüseyin Düzgün, *a.g.e.*, C. II, s. 1462.
- ⁷² Hüseyin Düzgün, *a.g.e.*, C. II, 1444, 1463.
- ⁷³ Hüseyin Düzgün, *a.g.e.*, C. I, s. 254, 325, 578, 816 ve C. II, s. 1046, 1113, 1208, 1327, 1431.

ÇAĞDAŞ İRAN ŞİİRİNDE BİR ROMANTİK: FERİDÛN-İ TEVELLELÎ

Ümit GEDİK*

Öz

Bu makalede, çağdaş İran edebiyatının perde arkasında kalmış ilk romantik şairlerinden biri olan Ferîdûn-i Tevellelî'nin kısa hayat hikâyesi, eserleri ve romantik edebî kişiliği incelenmiştir. 1940 ve 1950'li yılların en etkili neoklasik şairlerinden biri olan Tevellelî, yeni İran şiirinin kurucusu olarak nitelenen Nîmâ Yûşic'in şiirleri ile tanışması sonucunda, şiirde yeni bir üsluba yönelmiş, İran romantik şiirinin öncülerinden olmuş ve kendinden sonra gelen genç şairleri etkilemiştir. Çalışmada Tevellelî şiirini tanımanın gerekliliği göz önünde bulundurularak şairin kısa hayat hikâyesi verildikten sonra, romantik edebî kişiliği, şiir kitapları ve bu şiir kitaplarında yer alan önemli romantik şiirlerinden bazıları irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ferîdûn-i Tevellelî, İran, Çağdaş İran Şiiri, Romantizm

A ROMANTIC IN CONTEMPORARY IRAN POETRY: FEREYDOUN TAVALLALI

Abstract

Fereydoun Tavallali is one of the first contemporary romantic poet of Persian literature who has remained behind the scenes. In this article, his works, short biography and romantic literary personality were examined. Tavallali who is one of the most influential neoclassical poets of the 1940s and 1950s, directed to a new style of poetry as a result of meeting with the poems Nimâ Yushij's poems which is regarded as the founder of a new Persian poetry. He has become one of the pioneers of the Persian romantic poetry and it is no doubt that he has influenced young poets that followed. In this study, after giving a short biography of the poet, his romantic literary personality, his poems and romantic poems located some of the most important books of poetry are discussed by considering the necessity to recognize of Tavallali's poems.

Keywords: Fereydoun Tavallali, Iran, Contemporary Iranian Poetry, Romance

* Arş. Gör., Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Fars Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, (e-posta:u.gedik1@gmail.com).

HAYATI

Ferîdûn-i Tevellelî 1298hş./1919 yılında Şiraz'da dünyaya gelir. İlk ve orta öğrenimini Şiraz'da tamamladıktan sonra Tahran Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü'nde eğitim görmeye başlar. 1320hş./1941 yılında bu bölümden mezun olur ve sonrasında arkeoloji alanına yönelir. Şair, 1320hş./1941 Ağustos'una kadar bir süre Fars Eyaleti Arkeoloji İdaresi başkanlığı da yapar. 1320hş./1941'in Eylül ayından sonra ise siyasi faaliyetlere başlar. Bu faaliyetlerle birlikte Tudeh Partisi'nin¹ yayınlarında siyasi ve ironik makaleler kaleme alır. Tevellelî 1328hş./1949 devriminden sonra siyasetten el çeker ve Şiraz Pehlevi Üniversitesi Kütüphanesi'nde çalışmaya başlar.

Tevellelî'nin şiire yönelmesini sağlayan en önemli etken dinî şiirleri bulunan annesi olur. Tevellelî, 1321hş./1942 yılında şiirlerini yayımlamaya başlar ve dönemin aydınları tarafından şiirleri büyük bir beğeni toplar. Tevellelî'nin şiirleri gelenekçi şairlerin izledikleri bir tarzda olmaz. Onun şiirleri, şairi için övünç kaynağı olabilecek yeni bir dile ve güzel bir ahenge sahiptir.²

Tevellelî 1945 yılından itibaren git gide klasik kalıplara yönelir, gazel ve kaside ile ilgilenir. 1364hş./1985 yılında uzun süren kalp hastalığının sonunda vefat eder ve Hafız'ın mezarı civarında toprağa verilir.

ROMANTİK EDEBÎ KİŞİLİĞİ

Tevellelî, nazım ve nesir şeklinde, Sa'di'nin Gülistan'ı tarzında kaleme aldığı hiciv türündeki ilk toplumsal ve siyasi eserleri olan kıtalarını, Şiraz'daki "Ferverdîn" gazetesinde yayımlar, daha sonra bu eserlerini "et-Tefasil" kitabında bastırır.³ Bu kıtalar, onun hastalıklı ve asosyal ruhuyla fazlasıyla çatışma halinde olan, zamanın edebî ve siyasi rutinlerine bulaşmış eserler olur. Bu ikilik şiirdeki iki dilliliği de ona armağan eder. Öyle ki, bir gün Tudeh Partisi'ne karşı hissettiği bağlılık neticesinde "İnkılâp Borusu" adlı şiirini dile getirir, diğer gün ise nefsanî duygularının etkisiyle ölüm, nefret ve ümitsizlikten bahseder.⁴

Tevellelî, çağdaş İran şiirinin kurucusu olarak kabul edilen Nîmâ Yûşic ile tanışıklığı nedeniyle şiirde yeni üsluba yönelir ve onun takipçilerinden biri olur. Romantik yeni şiirin öncülerinden biri olan Tevellelî, 1320 hş./1941–1330hş./1951'lu yılların en etkili neoklasik şairlerinden sayılır. Tevellelî'nin ilk eserlerini verdiği yıllar, gelenekçi şiir ile yenilikçi şiir taraftarları arasında yaşanan yoğun tartışma ortamına denk gelir. Tevellelî böylesine tartışmaların yaşandığı bir

ortamda gelenekçi şiir ile yenilikçi şiir arasında orta bir yol izler. Tevellelî, Nîmâ'nın yeni şiir akımını başlattığı "Efsane" adlı şiirinden etkilenerek lirik şiire yönelir. Kedkenî bu etkilenme sayesinde Tevellelî'nin kaleme aldığı şiirlerin etkisine dair şunları söyler: "Tevellelî'nin birçok gönül okşayan şiiri Nîmâ'nın geç tanınan şiirine geçmek için köprüler oluşturmuştur. Günümüzde Nîmâ'yı iyi bir şekilde tanıyan ve çağdaş edebiyattaki payını savunan birçok kişi, Tevellelî, Golçîn ve Hânleri'ye ait şiirler aracılığıyla yeniliğin anlamını kavramışlardır. Eğer Tevellelî'nin Kârûn, Meryem, Mehtap gibi eserleri yayımlanmamış olsaydı, belki de Nîmâ gençlerin ilgisini daha geç çekecekti."⁵

Tevellelî, duygusal ve ferdiyetçi (lirik) romantizm akımının bütün temsilcileri arasında mihenk taşı sayılır. Tevellelî'nin daha sonraları 1329hş./1950'de "Rehâ" (Özgür) adlı ilk şiir kitabında yayımlayacağı "Meryem" adlı şiiri, ilk olarak 1325hş./1946 senesinde Sohen Dergisi'nde yayımlanır. Tevellelî'nin bu şiirini kaleme aldığı 1325hş./1946 senesi, romantik şiir akımının zirveye ulaştığı zaman dilimi olarak kabul edilir ve Rehâ şiir kitabı da romantizm akımının en ciddi ürünü olur.⁶ Tevellelî'nin çehârpâre kalıbı ile kaleme almış olduğu bu şiiri tasvir, tarif ve anlatım açısından romantik şiirin yapısını ve özelliklerini taşır.

در نیمه‌های شامگاهان آن زمان که ماه
 زرد و شکسته می دمد از طرف خاوران
 استاده در سیاهی شب مریم سپید
 خاموش و سرگران...
 بستان به خواب رفته و می دزد آشکار
 دست نسیم، عطر هر آن گل که خرم است
 شب خفته در خموشی و شب زنده‌دار شب
 چشمان مریم است...
 (رها، مریم-۲۱، ۸، ۲۴)

*Gece yarılarında ay
 Doğudan sarı ve kırık doğunca
 Gecenin karanlığında durur beyaz Meryem
 Sessiz ve şaşkın...
 Bahçe uykuya dalmış ve çalıyor açıkça meltemin eli
 Neşeli olan bütün çiçeklerin kokusunu*

*Gece sessizlikte uyuyor ve geceyi canlı tutan
Meryem'in gözleridir...*

İngiliz oryantalist Arthur John Arberry bu şiiri İngilizceye tercüme eder ve şiir hakkında şunları söyler: “*Tevellelî'nin eseri Meryem, ilk bakışta tamamen Avrupâî bir şiir gibi görünse de gerçekte her zaman sanatçı ve ressamların ilgisini çeken Nizamî'nin şaheseri “Şirin'in Banyosu”na dair yeni bir yorumdur. Bu kit'aların da rengârenk ve cezbedici kelimeleri, okuyucuya Nizamî'nin eserlerini hatırlatmaktadır. Ancak zikredilen şiirin tarzı ve gece yarısı manzaralarının tasvirinde kullanılan bütün aydınlıklar, gölgeler, sessizlikler ve çevre noktaları İran edebiyatında tam anlamıyla ilk adım olmaya ve yenilik yönüne sahiptir.*”⁷

Nîmâ'nın “Efsane”, Işkî'nin “Meryem'in Üç Tablosu” ve Hânlerî'nin “Göldeki Ay” şiirlerinde hâkim olan durum, dil ve üslup Tevellelî'nin “Meryem” şiirinde de görülür.⁸ Şems Lengerûdî, *Yeni Şiir Tahlil Tarihi* adlı kitabında bu şiir için: “*Meryem şiiri muhafazakâr modernistler üzerinde derin bir etki bırakmış ve Tevellelî'yi romantik akımın öncülüğüne taşımıştır. 1325hş/1946 senesi muhafazakâr romantik şiirin zirveye ulaştığı senedir.*” demektedir.⁹

Tevellelî, şairliğinin ilk yıllarında siyasi ve toplumsal bir duruş sergileyerek dönemin birçok aydını gibi büyük bir istekle özgürlükçüler hareketine katılır. Böylece, Tevellelî de adalet ve özgürlüğü elde edebilme adına insanlara yardım etmeye yönelir. Bu bağlamda Bozorg Alevî, Tevellelî'nin “İnkılâp Borusu” adlı şiiri için şunları dile getirir: “*Tevellelî'nin İnkılâp Borusu adlı şiiri, sadece içerik açısından değil, vezin ve kafiye bakımından da insanların direniş ruhlarıyla uyum halindedir. İnkılâp Borusu şiiri okunduktan sonra, inkılâp şiirlerinin kulaklardaki çınlamasıyla silahlarını omuzlarına atmış kendi canlarını feda eden gençlerin canlı ve durmaksızın koşan bir tasviri görülmektedir. Bu tasvir ile bir sonraki nesil mutlu ve başları dik bir şekilde yaşamlarına devam edebileceklerdir.*”¹⁰

Daha sonraları ise Tevellelî'nin düşünceleri büyük bir hızla değişir. Tevellelî siyasi ve toplumsal konuları içeren şiirler yazmayı bırakarak lirik ve romantik şiirler yazmaya yönelir. Tevellelî'nin düşünceleri özgürlük yolunda mücadele edenleri suçlayan ve onları mahkûm eden grup ile aynı olur.¹¹

ÜMİT GEDİK

Ancak dikkatlice bakıldığında Tevellefi'nin görünüşte toplumsal olan bu şiirlerinde dahi lirik ve romantik bir iz vardır. Örneğin; “İnkılâp Borusu” adlı şiirinde romantik şairlerden hiç de farklı olmayan bir üslup, kalıp ve şekil ile inkılâbın yarınında çocukların mutluluğundan bahseder.

شیپورِ انقلاب ، پرجوش و پرخروش
از نقطه های دور ، می آیدم به گوش
می گیردم قرار ، می بخشدم امید...
گیارهای تیر ، ناگه ز هر دو سو
بارد به رهگذر ، ریزد ز بام و کو
غلتم ، من از میان ، در حمله ی نخست
در خون خود فرو ...
فردای انقلاب ، بر صحنِ کارزار
نیمایِ من مرا می جوید اشکبار
من مرده ام ولی ، شادم که صد چو او
شادند و کامکار
(رها، شیپور انقلاب)

*Heyecan ve coşku dolu inkılâp borusu
Uzak noktalardan kulağıma geliyor
Beni sakinleştirip, ümit veriyor...
Ok yağmurları ansızın her iki taraftan yola yağıyor
Dam ve sokaklardan dökülüyor
İlk hamlede kendi kanımın içerisinde yuvarlanıyorum...
İnkılâbın yarınında, savaş alanında
Benim mutluluğum bana gözyaşı dökkenleri bulacak
Ben ölmüşüm, ancak mutluyum
Çünkü onun gibi yüz tanesi
Mutlu ve umutludurlar.*

Elbette Tevellefi'nin toplumsal ve siyasi üsluba sahip olan bu tarz şiirleri, Tudeh Partisi'nin bir üyesi olduğu yıllarda Şiraz'da kaleme aldığı şiirleridir. Ancak 1326hş./1947 senesi itibari ile çeşitli nedenlerle Tevellefi, Tudeh Partisi ile bağlarını kopararak bu geçici ruhsal durumunu bir kenara bırakır ve ruhsal durumu ile daha uyumlu olan romantik şiir türünün takipçisi olur.¹²

ÇAĞDAŞ İRAN ŞİİRİNDE BİR ROMANTİK: FERİDÜN-İ TEVELLELÎ

Tevellelî 1329hş./1950 senesinde birkaç senelik edebî ürünlerini Rehâ adlı ilk şiir kitabında yayımlar. Yenilikçi ve romantik akım şiir kitapları arasında en belirgin ve tanınmış örneklerden biri olan bu eser Tevellelî'yi romantizme yenilik getiren ılımlı bir şair olarak ön plana çıkarır. Tevellelî ve kendinden sonra gelen birçok yenilikçi şair 1330hş./1951'lu yıllar boyunca aruz vezninin kendilerini engellediğini belirtir. Bu yüzden kafiyenin şiirde yarattığı iç ahenkten yararlanarak çehârpâre kalıbında, serbest tarzda şiirler yazmayı tercih ettiklerini dile getirirler. Bu şiir kitabındaki şiirlerin konusu: Aşk, kırgınlıklar, ölüm, üzüntü, ümitsizliktir. Sanki bu ümitsizlik ve keder şairin bütün yaşamına gölge düşürür. Tevellelî, bu şiir kitabının önsözünde hem Nîma'nın üslubuna, hem de gelenekçi üsluba eleştiride bulunur ve ikisinin ortası olan kendi ılımlı tarzını açıklar. Eserin önsözünde yer alan bu açıklama sayesinde Tevellelî, Hânleri'den sonra ikinci ılımlı romantik şiir akımı teorisyeni sıfatını alır.

Pûrçâfi, Tevellelî'nin eserinin önsözünde yer alan ılımlı tavrına dair bakış açısını şu şekilde özetler: *“Şairin ılımlı bakış açısı bu önsözde tamamen belirgindir. O, bu önsözde öncelikle gelenekçilere eleştirilerde bulunur ve onların bakış açılarını reddetmede nispeten kabul edilebilir sebepler sunar. Bu sebepler özetle şu şekildedir:*

a- Gelenekçilerin kendi şiirlerinde kullandıkları sözler günümüz yaşamına dair değildir. Aksine, büyük şairlerin divanları okunduğunda bu sözlerin bu büyük şairlerin zihin, dil ve beyanlarında yer almış olan sözler olduğu görülecektir.

b- Gelenekçilerin şiirlerinde zaman ve mekân unsuru belirsiz ve meçhuldür.

c- Şiirin mazmun ve anlamları gelenekçiler nezdinde basmakalıptır. Sanki onlar daha önceden belirlenmiş cetvellere göre şiir yazmaktadırlar. Yani onların şiirlerinde “Servi” her zaman özgürlüğün, “Lale” matemin, “Zambak” şarlatanlığın, “Zülüf” ise karanlığın sembolüdür.

d- Bu şairlerin şiirlerindeki içerik şekle bağlıdır, şekil içeriğe değil...”¹³

Bu düşüncelerinden sonra Tevellelî yine Rehâ'nın önsözünde Nîmâ ve taraftarlarına yönelik itirazını belirtir. Şiirin ilk yıllarında Nîmâ'nın Efsane şiirinin etkisinde fazlasıyla kalan Tevellelî, Nîmâ'nın Efsane şiirinin havasından gitgide uzaklaşması ve yeni şiire yönelmesi ile onun takipçisi olmaktan uzaklaşır. Öyle ki, önsözde Nîmâ'nın şiir üslubuna eleştirisini şu manifesto ile dile getirir: *“Bir grup öylesine yeni mazmunlar bulmakla uğraşiyor ki kendi diğer vazifelerini yani sözcükler ve ahenkli terkipler seçmeyi ve yeni şiirler yaratmayı tamamıyla unutup. Bu grup Farsçanın kurallarını da*

unutmaya başlamıştır. Oysaki yeni şiir yolunda ilk olma övücü bu grubun öncüsünün elindeydi ve onun ilk şiirleri bu hata sebebiyle saf dışı kalmıştır..."¹⁴

Tevellelî'nin bu şiir kitabında kaleme aldığı "Dûr" (Uzak) adlı şiiri, onun en iyi eserlerinden biri olarak kabul edilir. Pûrçâfî, Tevellelî'nin bu şiiri hakkında şunları söyler: "*Çehârpâre kalıbında yazılmış olan bu şiir, yenilikçi ve romantik şiir akımı bakımından neredeyse tüm özellikleri bünyesinde barındıran iyi bir şiirdir. Bu şiirde kullanılmış olan kelimeler bu akım için Tevellelî ve diğer söz sahiplerinin tavsiye ettiği temiz ve kullanımı hoş kelimelerdir. Gece, büyüleyici, sarhoş, yasemin, dal, nehir, güneş, kar, derin, dere, gözyaşı, kız, kaynak, ışık, uzak, gölge, orman, nilüfer, bitki, öpücüğü, seher, şaşkın, sessizlik, yalnızlık vb. gibi kelimeler Tevellelî ve bu akımın diğer şairleri tarafından sıklıkla kullanılan kelimelerdir. Bol tasvirlerin yapıldığı bu şiirde tasvirler de dönemin romantik şairlerinin ideolojik dünyalarını, romantizmlerini ve arzularını resmeder. Gerçekten Dûr şiiri Tevellelî'nin hem kendisi hem de bu güzel, süslü dünyayı sevenler için yazdığı uzaklardaki romantik ve hayalî bir dünyadır.*"¹⁵

خفته بر دشتهایِ سرد و کبود	دور ، آنجا که شب فسونگر و مست
شاخه گسترده بر کرانه ی رود	دور ، آنجا که یاسهای سپید
زرد و غمگین ز قله ی پرپرف	دور ، آنجا که می دمد مهتاب
رفته تا دره های خاموش و ژرف	دور ، آنجا که بوی سوسننها
سر به هم داده شاخه های تمشک	دور ؛ آنجا که در نشیبِ کمر
می درخشد چو دانه های سرشک	دور ؛ آنجا که چشمه از برِ کوه
شستشو می کند به چشمه نور	دور ؛ آنجا که زهره دختر شب
خفته در سایه های جنگلِ دور	دور ، آنجا که رازهای نُهان
اشکها می چکد ز چشمِ گناه	دور ، آنجا که در آن جزیره که شب
شاخ نیلوفر از میانِ گیاه	دور ، آنجا که سرکشیده به ناز
دم فرو می کشد ز ناله و سوز	دور ، آنجا که مرغِ خسته ی شب
میخورد بر جبینِ روشنِ روز	دور ، آنجا که بوسه های سحر
در جهانِ فروغ و زیبایی	اندر آنجا در آن شکفته دیار
از میانِ سکوت و تنهایی	با خیالِ تو می زخم پر و بال

(رها، دور)

ÇAĞDAŞ İRAN ŞİİRİNDE BİR ROMANTİK: FERİDÛN-İ TEVELLELÎ

Uzak, büyüleyen ve sarhoş eden gecenin soğuk ve koyu mavi ovalarda uyuduğu yerdir

Uzak, beyaz yaseminlerin nehrin kenarında dallanıp budaklandığı yerdir

Uzak, sarı ve üzgün güneşin karlarla kaplı bir tepeden doğduğu yerdir

Uzak, zambak kokularının sessiz ve derin derelere kadar gittiği yerdir

Uzak, dağın ortasında alçak bir zeminde ahududu dallarının bir araya geldiği yerdir

Uzak, su kaynağının dağın üzerinde gözyaşı damlaları gibi parladığı yerdir

Uzak, gecenin kızı Zühre yıldızının ışık pınarını yıkadığı yerdir

Uzak, gizli sırların uzak ormanların gölgelerinde uyuduğu yerdir

Uzak, günahın gözlerinden gözyaşı döktüğü adadaki yerdir

Uzak, bitkiler arasında nilüfer dalının güzelliğe başkaldırdığı yerdir

Uzak, gecenin yorgun kuşunun ıstırap ve inlemeden öldüğü yerdir

Uzak, seher buselerinin günün aydınlık alnına çarptığı yerdir

Orada tebessüm diyarında, ışık ve güzellik dünyasında

Senin hayalinle kanat çırpıyorum; sessizlik ve yalnızlık ortasında.

Aynı şekilde Tevellelî'nin bu kitabında, romantik şiire örnek olarak gösterilebilecek bir diğer önemli eseri de "Kârûn" adlı şiiridir. Bu şiirinde Tevellelî, genç bir kızın taş kalpli tutumu karşısında genç bir erkeğin hislerini anlatır. Bu şiir mazmun bakımından okurlara klasik İran edebiyatındaki vefalı âşık ile cefakâr maşuku hatırlatır. Elbette ki bu maşuk irfâni bir maşuk değildir, aksine yeryüzünde var olan cismani bir maşuktur. Tevellelî yüzlerce kez dile getirilmiş olan bu mazmunu hüznün verici bir içerik ile lirik şiir kalıbında bir kez daha kaleme alır. Öyle ki âşık ve maşuku kendi şairane hisleri ile hüznünlü bir gün batımında bir kayığa bindirir ve kayığı hafif bir kuğu gibi Kârûn'un sularına gönderir.

به نرمی بر سر کارون همی رفت.

زدامان افق بیرون همی رفت.

شکوه دیگر و راز دگر داشت.

تو پنداری که پاورچین گذر داشت.

بلم می راند و جاننش در بلم بود.

بلم ، آرام چون قویی سبک بار

به نخلستان ساحل، قرص خورشید

شفق، بازیکنان در جنبش آب

بدشتی پر شقایق ، باد سرمست

جوان، پاروزنان بر سینه موج

ÜMİT GEDİK

صدا سر داده غمگین، در ره باد
گرفتار دل و بیمار غم بود:
«دو زلفونت بود تار ربام
«چه می خواهی ازین حال خرابم؟»
تو که با ما سر یاری نداری
چرا هر نیمه شو آئی به خوابم؟»
درون قایق، از باد شبانگاه
دو زلفی نرم نرمک تاب می خورد.
زنی خم گشته از قایق بر امواج
سر انگشتش به چین آب می خورد.
صدا، چون بوی گل در جنبش باد
بآرامی بهر سو پخش می گشت.
جوان می خواند و سرشار از غمی گرم
پی دستی نوازش بخش می گشت:
«تو که نوشم نفی نیشم چرائی
تو که یارم نفی پیشم چرائی؟»
تو که مرحم نفی زخم دلم را
نمک پاش دل ریشم چرائی؟»
خوشی بود و زن در پرتو شام
رخمی چون رنگ شب نیلوفری داشت.
ز آزار جوان دلشاد و خرسند
سری با او، دلی با دیگری داشت.
ز دیگر سوی کارون زورقی خرد
سبک بر موج لغزان پیش می راند.
چراغی، کورسو می زد به نیزار،
صدائی سوزناک از دور می خواند.
نسیمی این پیام آورد و بگذشت:
«چه خوش بی مهربونی هر دو سر بی»
جوان نالید زیر لب به افسوس:
«که یکسر مهربونی، در دسر بی»

*Kayık hafif bir kuğu gibi sakince
Sakince gidiyordu Karûn'un üzerinde
Güneş sahildeki hurmalığa doğru
Ufkun eteğinden çekiliyordu*

*Ufuk sularla oynaşırken
Bürünüyordu bambaşka bir görkem ve gize
Gelinciklerle dolu ovada sarhoş bir rüzgâr
Sanki gidiyordu sendeleye sendeleye*

*Genç, dalgaların bağırında kürek çekip
Sürüyordu kayığı ve kayıktaydı canı
Hüzünlü sesini bırakmıştı rüzgâra
Gönlü tutsak, gam hastası:*

*“İki zülfündür rebabımın teli
Ne istersin bu harap halimden
Bize yâr olmaya niyetin yokken
Neden her gece düşüme girersin”*

*Kayığın içinde gece rüzgârından
Dalgalanıyordu hafifçe saçları
Kayıktan dalgalara eğilmiş bir kadın
Parmak uçlarıyla okşuyordu suyu*

*Ses, gül kokusu gibi rüzgârda
Yavaşça yayılıyordu her tarafa
Hüznün sıcaklığıyla genç söylüyordu şarkısını
Okşayan bir el ararken:*

*“Bana bal değilsen neden zehirsin
Yârim değilsen neden yanımdasın
Merhem değilsin gönül yarama
Neden yaralı yüreğime tuz serpersin”*

*Ses yoktu ve kadının akşam alacasında
Gece mavisi rengine bürünüyordu yüzü
Gencin siteminden memnun ve mutlu
Fikri onda, başkasındaydı gönlü*

*Karûn'un öte yanında küçük bir kayak
Hafifçe sallanarak ilerliyordu dalgalarda
Bir fener hafifçe aydınlatıyordu kamışlığı
Yanık bir türkü tutturuyordu uzaktan*

*Bir esinti bu haberi getirip geçti
“İki taraflı olunca ne hoştur sevgi”
Genç adam hayıflanıp iç geçirdi
“Tek taraflı sevmek bir baş ağrısı”*

Tevellelî'nin dilsel, düşünsel, edebî ve içerik bakımından romantik akım şairleri ile aynı özellikleri barındıran bir başka güzel eseri daha bu şiir kitabında yer almaktadır. Bu şiirde kullanılan kelimeler akımın kurucuları tarafından yine bu akımın şairlerine tavsiye edilen güzel ve ahenkli kelimelerdir. Bu kelimelerden bazıları şunlardır: Mehtap, gönül çalan, ırmak, gam, üzüntü, uyku, gizli, ümit, zarif, bakış, mutlu, sessiz, gölge... Tevellelî'nin bu şiirde kullandığı tasvirler bu akımın şairlerince kullanılan tasvirler gibi hayali bir duruma sahiptirler. Tevellelî, romantik akımın en önemli özelliği olan hisleri yansıtmayı bu şiirinde tam anlamıyla ortaya koyar. Bu çalışmada Tevellelî kendi hisleri ile maşuku ve tabiatı tarif eder.

ÜMİT GEDİK

Şiirde Tevellêf için önemli olan maşukun kavuşmasıdır. Şiirinde herhangi kültürel, toplumsal ya da siyasi bir konuya değinmeyen şair, herhangi bir fikir ya da mesaj vermez. Tevellêf, sadece okuyucuların duygularını cezbedici bir biçimde değiştirir. Okuyucu bu şiiri okuduktan sonra şiirden fazlasıyla etkilenebilir ve gözyaşı dökülebilir. Hatta şair ile hayal ve rüya âlemine yolculuk edebilir.

در زیر سایه روشن ماه پریده رنگ
در پرتوی چو دود ، غم انگیز و دلریا
افتاده بود و زلف سیاهش به دست باد
مواج و دلفریب
می زد به روشنایی شب ، نقش تیرگی
می رفت جوینار و صدای حزین آب
گویی حکایت غم یاران رفته داشت
وز عشق های خفته و اندوه مردگان
رنجی کفته داشت
در نور سرد و خسته ی مهتاب ، کوهسار
چون آرزوی دور
چون هاله ی امید
یا چون تنی ظریف و هوسناک در حریر
می خفت در نگاه
وز دشتهای خرم و خاموش می گذشت
آهسته شامگاه
او ، آن امید جان من ، آن سایه ی خیال
می سوخت در شراره ی گرم خیال خویش
می خواند در جبین درخشان مهتاب
افسانه ی غم من و شرح ملال خویش

*Rengi uçmuş ayın alacakaranlığı altında
Duman gibi üzücü ve gönül çalan bir ışıktaki
Düşmüştü ve siyah saçları rüzgârın eline
Dalgalı ve gönülü aldatan
Gecenin aydınlığına karanlığın resmini çiziyordu.*

ÇAĞDAŞ İRAN ŞİİRİNDE BİR ROMANTİK: FERİDÜN-İ TEVELLELÎ

*Irmak akıyor ve suyun hüznünlü sesi
Arkadaşlarının hüznünü anlatıyordu sanki
Ve uyuyan aşklar ve ölümlerin kederi ile
Gizlenmiş bir acıya sahipti
Mehtabın soğuk ve yorgun ışığında, dağlık
Uzak kalmış bir arzu gibi
Ümit halesi gibi
Ya da ipekte zarif ve hevesli bir ten gibi
Görünüşte uyuyordu
Ve sevinçli, suskun kırlardan geçiyordu
Akşamüstü yavaşça
O, canımın ümidi, o hayal gölgesi
Kendi hayalinin sıcak alevinde yanıyordu
Mehtabın parlayan alnından okuyordu
Benim kederli efsanemi ve kendi sıkıntı şerhini.*

Tevellelî on iki yıl sonra 1341hş./1962 yılında “Nâfe” (Misk) isimli şiir kitabını yayımlar. Tevellelî, Nâfe’de de aslında Rehâ şiir kitabı gibi akıcı bir güzellik ve gönül okşayan birkaç lirik kıta yazar. Rûzbiḥ, Tevellelî’nin bu şiir kitabı için şöyle demektedir: “*Tevellelî, Rehâ şiir kitabından sonra Nâfe kitabında da karanlık ve hastalıklı bir romantizme yönelir ve umutsuzluk, vahşet, ölüm, intihar gibi konuları ele alır. Daha sonraları Pûye kitabında ise günaha bulaşmış aşklara ve yeryüzünün aşâğılık arzularının derinliklerine dalar*”.¹⁶

Tevellelî her ne kadar Rehâ şiir kitabının önsözünde yenilik ve yenilikçi alanlardan dem vurmuş olsa da Nâfe’nin önsözünde Nîmâ Yûşic’i ve onun Fars şiirini değiştirmedeki hakkını ve iddiasını eleştirir. Kendisini ise Fars şiirindeki yenilik akımının en usta ismi olarak niteler. Bu söylem, aslında ondan beklenmeyen bir söylemdir. Çünkü Tevellelî 1324hş./1945 senesinde dünyaya gelen kız çocuğunun adını Nîmâ koyar. Böylece İran edebiyatındaki yeniliğin öncüsü sayılan Tevellelî kendisinden beklenmeyecek bir durum sergiler.¹⁷

Tevellelî Nâfe’nin önsözünde yenilikçi şairleri üç gruba ayırır: Saçmalayanlar, başıboşlar ve gerçek yenilikçiler. Tevellelî, Nîmâ ve takipçilerini bu üç grup arasında saçmalayanlar grubuna dâhil eder ve onlar için şunları söyler: “*Klasik şiirin etkisi ile yeni şiir yazdıklarını iddia eden bu grup, şiir yazmadaki acizlik ve yetersizlikleri dışında kendilerini hiçbir şekilde şairlikle ilişkilendirmemişlerdir. Bu sebeple onların saçmalıkları yeni şiir değildir. Aksine dünyanın diğer ülkelerinde yarım akıllılara anlatılan boş laftır. Bu grubun şiirleri*

özellikle dil kurallarına uymamaları ve şiir vezinlerinin hiçbirine bağlı olmamaları bakımından sadece köyün erkekleri ve kadınları için makul ve mantıklı olmadığı gibi, birçok yönden şifreciler ve casusların dahi onların gerçek amaçlarını anlayamadıkları bir özelliktir."¹⁸

Tevellelî bu üç grup arasında kendisini ve takipçilerini gerçek yenilikçiler grubuna dâhil eder. Tevellelî açısından yeni şiir seçkin özelliklere sahiptir. O, şiirde vezni kabul eder. Ancak veznin şiirin hal ve tavrı ile uyumlu olması gerektiği inancındadır. Tevelleli (oluşturduğu bu tarzın) mazmunlarında, istiare ve teşbihlerinde yeniliği benimser, edebî sanatlarla uymamayı, zor redif ve kafiye kullanmaktan kaçınmayı, orijinal ve harmonik terkipler yaratmayı, en iyi kelimeleri seçmeyi, gerçek durum ve izlenimleri anlatmayı kabul eder.¹⁹

Tevellelî, kendisini ve takipçilerini dâhil ettiği grubun (1930'lu yıllarda ılımlı romantiklerin de sahip olduğu ana özelliklerle paralel olan) şiir ölçütlerini şu şekilde sıralar: *"Bunlar eskilerin eser ve düşüncelerini okuma ve tanımayı kendilerine vacip saymış ve eski şiirle övünmeyi gerekli görmüşlerdir. Bu grubun gücü vezinsiz şiir söylemekten kaçınarak ve yeni şiir çerçevesinde ısrarcı kafiye yöntemini ortadan kaldırmaktadır. Onlara göre redif ve kafiye uyma anlam ve mazmunlara zarar vermediği sürece anlatım ahenginin özü olacaktır."*²⁰

Tevellelî, yaşadığı ümitsizlik ve boşluk döneminin ardından gelenekçi tarza yönelir. Tevellelî, Nâfe'yi yayımladıktan sonra yenilikçi şiir akımından ve Nâdirpûr ve Moşîrî gibi romantik şairlerin safından ayrılır. Daha sonra gazel ve kaside kalıplarında yazdığı "Pûye" (Devinim) 1345hş./1966 ve "Şigerî" (Büyük) adlı şiir kitaplarını yayımlar.²¹

Tevellelî, onun ve diğer romantiklerin güzellik anlayışını kabul eden yenilikçi diğer şairlere bazı kıstaslar çerçevesinde önerilerde bulunur. Bu kıstaslardan bazıları: Yeni ve melodik terkipler (kombinasyonlar) üretme, doğru ve deneyime dayalı, bilinen tanımlara yönelme, en güzel kelimeleri seçme, sözde akıcılık, şiirsel durgunluktan ve zor kafiyelerden kaçınmadır.²²

Tevellelî, şiirinde başlıca iki görüşten yararlanır: Birincisi, yaşamın özünün gizli olduğunu zannetmek, sürekli olarak yok olmak ve ölümü düşünmek; ikinci görüş ise zahiri güzelliklere sonsuz şekilde tutkun olmak. Elbette şiirleri sadece bu iki olgu üzerine değildir. Doğayı koruma, siyasi ve toplumsal inanışlar, toplumun ezilmiş tabakasını koruma, varlığı ve yokluğu düşünme de şiirlerinde yer bulan temalardır.²³

ÇAĞDAŞ İRAN ŞİİRİNDE BİR ROMANTİK: FERİDÛN-İ TEVELLELÎ

Tevellelî'nin şiir kurgusu yumuşak, şeffaf ve renklidir. Ancak bu zihinsel bağlantı, daha sonraki birçok yenilikçi şairin onu taklit etmesinde etken olan dilini ve daha çok şairane görsel tecrübelerini korumaktan uzaktır. Aynı şekilde şiir gücü, şiirlerinde çok iyi bir şekilde gözlemlenir. Onun gibi çok az kişi dilsel bir egemenliğe sahiptir. Tevellelî'nin şiirlerinde asla şairlerin serzenişleri ya da dilsel süslemeler bulunmaz. Tabiat tasvirleri kendine özgüdür. Şiirlerinin konuları kendi şahsi gözlemlerine dayanır. Şiirlerindeki dili ise hem olabildiğince görkemli hem de sade ve etkileyicidir. Şiirleri incelendiğinde, bu kadar sade ve etkileyici olan bu eserlerin hem içerik, hem de edebî özellikler bakımından büyük bir çeşitlilik ve zenginliğe sahip olduğu rahatça görülebilir.²⁴

Tevellelî şiirlerinin bir başka özelliği hüznün, ümitsizlik, vahşet ve karanlıktan beslenmesidir. Ancak şair bir süre sonra kendine has bir yaşam tarzı yakalar ve onu "Pûye" adlı şiir kitabında zirveye ulaştırır. Bu özellik mutluluk arama, mutlu olma, cismani lezzetler ve günaha bulanmış aşklardır. Açıklanan bütün bu nedenler neticesinde, Tevellelî, şiirlerindeki zenginlik ve aşıklık da göz önünde bulundurularak, romantik şiirin kurucusu olarak adlandırılır.

SONUÇ

Bu makalede çağdaş İran romantik şairlerinden Ferîdûn-i Tevellelî'nin hayatı, romantik edebî kişiliği ve eserleri genel hatları ile anlatılmaya çalışılmıştır. Türkiye'de son yıllarda çağdaş İran şiirinin birkaç önemli şairi ve bu şairlerin eserleri üzerine araştırmalar yapılmış olsa da yapılan bu çalışmalar bu şiirin anlaşılması ve tanınması adına doyurucu bir mahiyet kazanamamıştır. Çağdaş İran şiirinde ilk söz sahiplerinden Ferîdûn-i Tevellelî ve çağdaş şairler üzerine yapılacak çalışmalar çağdaş İran şiirinin Türkiye'de daha çok tanınmasını ve bu alandaki boşlukların doldurulmasını sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Abrahamian, Ervand (2008), *Modern İran Tarihi*, Çev.Dilek Şendil, İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Alevî, Bozorg (1386), *Târîh-i Edebiyât-i Mu.âsır-i Îrân (Nazm u Nesr)*, Tahran: Câmî.

Kedkenî, Muhammed Rıza Şefî (1390), *Bâ Çerâğ ve Âyine Der Costecû-i Rîşehâ-i Tehevvol-i Şi.r-i Mu.âsır-i Îrân*, (2.Baskı), Tahran: Sohen.

_____ (1390), *Edvâr-i Şi.r-i Fârsî ez Meşrûtiyet tâ Sukût-i Saltanat*, (6.Baskı), Tahran: Mehâret.

Lengerûdî, Şems(1377), *Târîh-i Tahlîli-yi Şi.r-i Nov*, (3.Baskı), Tahran: Neşr-i Merkez.

Pûrçâfî, Ali Hoseyn (1384), *Ceryânhâ-yi Şi.r-i Mu.âsır-i Fârsî*, Tahran: İntişârât-i Emîr Kebîr.

Rûzbih, Muhammed Rıza (1389), *Edebiyyât-i Mu.âsır-i Îrân (Şi.r)*, (3.Baskı), Tahran: Rûzgâr.

Şâfî, Husrev (1384), *Zindegî ve Şi.r-i Sad Şair Ez Rudekî tâ İmrûz*, (2.Baskı), Tahran: Kitab-i Hûrşîd.

Teslîmî, Ali (1387), *Gozârehâ-yi Der Edebiyyât-i Mu.âsır-i Îrân (Şi.r)*, (2.Baskı), Tahran: Ahterân.

Tevellelî, Ferîdûn (1369), *Nâfe*, (2.Baskı), Tahran:Pâjeng.

Yâhakî, Muhammed Cafer (1391), *Cûybâr-i Lehzeâ Edebiyyât-i Mu.âsır-i Farsî (Nazm u Nesr)*, (11.Baskı), Tahran: Câmî.

Yıldırım, Nimet (2011), “Fars Şiirinde Nimâ Çağının Devreleri” İ.Ü. Şarkiyat Mecmuası, Sayı:19 (2011-2), s. 143-169, İstanbul.

¹ Tudeh Partisi (İran Kitleler Partisi): Şah Rıza Pehlevi yönetiminin bitmesiyle, Rusya yanlısı İranlıların 1941 yılında kurduğu komünist bir partidir. (Yıldırım, s.154; Geniş bilgi için ayrıca bkz. Abrahamian, s.142-150)

² Alevî, Bozorg, *Târîh-i Edebiyyât-i Mu.âsır-i Îrân (Nazm u Nesr)*, Tahran 1386, s. 300.

³ Lengerûdî, Şems, *Târîh-i Tahlîli-yi Şi' r-i Nov*, 3.Baskı, Tahran 1377, s.312; Yâhakî, Muhammed Cafer, *Cûybâr-i Lehzeâ Edebiyyât-i Mu.âsır-i Farsî (Nazm u Nesr)*, 11.Baskı, Tahran 1391, s.66.

⁴ Rûzbih, Muhammed Rıza, *Edebiyyât-i Mu.âsır-i Îrân (Şi.r)*, 3.Baskı, Tahran 1389, s.151-152.

⁵ Kedkenî, Muhammed Rıza Şefî, *Bâ Çerâğ ve Âyine Der Costecû-i Rîşehâ-i Tehevvol-i Şi.r-i Mu.âsır-i Îrân*, 2.Baskı, Tahran 1390, s.128-129.

⁶ Teslîmî, Ali, *Gozârehâ-yi Der Edebiyyât-i Mu.âsır-i Îrân (Şi.r)*, 2.Baskı, Tahran 1387, s.20.

⁷ Pûrçâfî, Ali Hoseyn, *Ceryânhâ-yi Şi.r-i Mu.âsır-i Fârsî*, Tahran 1384, s.135.

⁸ Pûrçâfî, a.g.e., s.135.

⁹ Lengerûdî, a.g.e., s.299.

¹⁰ Alevî, a.g.e., s.300.

¹¹ Alevî, a.g.e., s.301; Pûrçâfî, a.g.e.,135.

¹² Pûrçâfî, a.g.e., s.136.

¹³ Pûrçâfî, a.g.e., s.136.

¹⁴ Bu manifestonun daha detaylı incelemesi için bkz.“Kedkenî, Muhammed Rıza Şeffî, *Edvâr-i Şi'r-i Farsî ez Meşrûtiyet tâ Sukût-i Saltanat*, (6.Baskı), Tahran 1390, s.65-66.

¹⁵ Pûrçâfî, a.g.e.,s.138.

¹⁶ Rûzbih, a.g.e., s.152.

¹⁷ Kedkenî, a.g.e., s.505.

¹⁸ Tevellelî, Ferîdûn, *Nâfe*, 2.Baskı, Tahran 1369, s.15-16.

¹⁹ Şâfîî, Husrev, *Zindegî ve Şi'r-i Sad Şair Ez Rudekî tâ İmrûz*, 2.Baskı, Tahran 1384, s. 371-372.

²⁰ Tevellelî, a.g.e., s.20-21.

²¹ Yâhakî, a.g.e., s.66.

²² Rûzbih,a.g.e., s.152; Yâhakî, a.g.e., s.6).

²³ Şâfîî, a.g.e., s.371-372.

²⁴ Alevî,a.g.e., s.301; Rûzbih, a.g.e., s.152.

EBU'L-KÂSİM-İ LÂHÛTÎ'NİN GÖZÜYLE MAKSİM GORKİ

Soner İŞİMTEKİN*

Öz

Fars şiirinde realizm akımını ortaya çıkaran Ebu'l-Kâsım-i Lâhûtî'nin, gençlik çağlarından itibaren özgürlük yanlısı bir edîb olarak Fars edebiyatında kendine has bir yeri olmuştur. Siyasi düşüncelerinin ve edebî kişiliğinin oluşumundaki en büyük etken ise Rusya'da yaşanan Bolşevik Devrimi'dir. Ülkesinde verdiği mücadele neticesinde uzun yıllar sürgün hayatı yaşayan şair, özellikle Rusya'da kaldığı senelerde Rus edebiyatçıların eserlerinden ve görüşlerinden oldukça etkilenmiştir. Bu bağlamda, kişiliğini ve eserlerini takdir ettiği Maksim Gorki için divanında bir şiir söylemiş ve yazarın '*Fırtına Habercisi'nin Türküsü*' isimli şiirini de Farsçaya tercüme etmiştir. Bu çalışmada, Lâhûtî'nin divanında yer alan söz konusu iki şiir, Lâhûtî'nin ve Gorki'nin edebî üslupları ve kişiliklerinden de bahsedilerek ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ebu'l-Kâsım-i Lâhûtî, Çağdaş İran Edebiyatı, İran Meşrutiyeti, Maksim Gorki, Rus Edebiyatı.

Maxim Gorky Through the Eyes of Abu'l-Qasim Lahoti

Abstract

Lahoti who brought realism to Persian poetry, has taken place since the early years of his youth as a pro-freedom poet in Persian literature. The biggest factor in the formation of his political thoughts and literary personality was the October Revolution in Russia. As a result of the struggle, which he had given in his country, he had lived in exile for many years and especially strongly had been influenced by the opinions and the works of Russian writers in the years of his staying in Russia. In this context, he had written a poem in his diwan for Maxim Gorky whom appreciated his personality and his work. He had also translated Maxim Gorky's the most famous poem called '*The Song of the Stormy Petrel*' into Persian. In this study, Lahoti's two poems will be examined by mentioning Lahoti's and Gorky's literary personalities.

Keywords: Abu'l-Qasim Lahoti, Contemporary Iranian Literature, Iranian Constitutional, Maxim Gorky, Russian Literature.

* Yrd. Doç. Dr., Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Fars Dili ve Edebiyatı A.B.D.
(sonerisimtekin@hotmail.com; sonerisimtekin@yyu.edu.tr)

Giriş:

İran'da 1906 yılında gerçekleşen Meşrutiyet devrimi ile ülkenin daha özgür olması ve anayasal düzenin sağlanması arzusunda olan bazı şairler Rusya'nın siyasi yapısından etkilenmiş ve gerek Rusya'daki siyasi oluşumlara gerekse bu oluşumlara destek veren Rus yazar ve şairlere hayranlıklarını dile getirmişlerdir.

Bu bağlamda, İran'ın meşrutiyet dönemi sosyalist şairleri arasında akla gelen ilk isimlerden olan Ebu'l-Kâsım-i Lâhûtî (d. 1887/ö. 1957), ülkesinde özgürlükçüler safında yer almış, kimi zaman kalemiyle kimi zaman da ateşli bir aktivist olarak bu uğurda mücadele etmiştir. Kaleminin yetersiz kaldığı yerlerde silahla mücadeleye de katılan Lâhûtî yaptığı eylemlerden ötürü hapse atılmış veya uzun yıllar Osmanlı, Rusya gibi ülkelerde sürgün hayatı yaşamak zorunda kalmıştır. Bu süre zarflarında özellikle Türk ve Rus yazar, şairlerden etkilenmiştir. Divanında bu ülkelerde bulunduğu dönemlerde çeşitli nazım biçimlerinde kaleme aldığı şiirleri ve Rusça, Fransızca gibi yabancı dillerden Farsçaya çevirdiği şiir tercümeleri mevcuttur. Bu doğrultuda, büyük hayranlık beslediği ve görüşleri kendisiyle paralel olan Maksim Gorki için divanında mesnevi biçiminde bir şiire yer vermiş, ilaveten Gorki'ye ait bir kaç şiiri de Farsçaya tercüme etmiştir. Bu şiirlerden en ünlüsü ise zamanında Gorki'nin hapse atılmasına neden olan *Fırtına Habercisi'nin Türküsü*'dür. Uzun yıllar Rusya'da yaşayan ve orada ölen Lâhûtî, bu ülkede Gorki gibi Komünist Parti'nin üyesi olmuş ve hatta zamanında Gorki'nin başkanlığını yürüttüğü 'Sovyet Yazarlar Birliği'nde de Stalin'in izni ile görev almıştır. Gerek Rusya'da gerekse hayatında önemli bir yer tutan Tâcikistân'da eserleriyle ve üstlendiği siyasi görevlerle hayatı boyunca bu ideolojiyi yayma amacı gütmüştür.

Ebu'l-Kâsım-i Lâhûtî'nin Hayatı ve Edebî Kişiliği:

Ebu'l-Kâsım-i Lâhûtî, 11 Ekim 1887 tarihinde Kirmanşâh'ta dünyaya gelmiştir. Ayakkabıcılıkla uğraşan ve aynı zamanda şair olan babası Ahmed-i İlhamî ile birlikte henüz çocuk sayılabilecek yaşta özgürlükçüler safında yer almış olan Lâhûtî, edebiyat dünyasına da Kirmanşâh'ta adım atmıştır¹. Nimet Yıldırım'ın² Lâhûtî hakkında yazmış olduğu makalesinde belirttiği üzere; "*Lâhûtî'nin hayatının ilk yıllarına dair bilgiler oldukça azdır. Öğrenimine nerede başladığı ve nasıl bir eğitimden geçtiği kesin olarak bilinmemektedir. Ancak küçük yaşta beri babasının da etkisiyle kendisini bilim ve edebiyata verdiği, iyi bir eğitim alarak önemli bir birikim kazandığı, döneminin önde gelen şairleri arasında yer aldığı bilinmektedir.*"³ Küçük yaşta gittiği medresede Fars edebiyatını öğrenirken Fransızca'yı da öğrenmiş, hatta o yaşlarda sahip olduğu şiir söyleme yeteneği, birçok insanın buna inanmamasına ve

söylediği şiirlerin aslında babası İlhâmî'ye ait olduğunu düşünmelerine neden olmuştur⁴.

Aile durumlarının mali açıdan kötü olması sebebiyle on altı yaşında edebî yeteneğini keşfeden yakınlarından birinin yardımlarıyla eğitimi için Tahran'a giden Lâhûfî, Tahran'a gelir gelmez edebî ve inkılâpçı toplantılara katılmaya başlamıştır⁵. Tahsilini Tahran'da sürdürürken özellikle özgürlükçü fikirleri işlediği şiirlerinin Kalkûtâ'da çıkan *Hablu'l-Metin* gazetesinde yayınlanması üzerine de şöhrete kavuşmuştur⁶.

17 yaşında ünlü kasideciler seviyesinde yazmış olduğu güçlü şiirleri *Terbiyet* gazetesinde basıldığında ise gazetenin müdürü Muhammed Huseyin Zekâu'l-Mulk, yayınlanan kasidenin başında Lâhûfî'yi ve babası İlhâmî'yi öven yorumlara yer vermiştir⁷.

Edebî hayatına çeşitli dergilerde yazdığı şiirlerle başlayan Lâhûfî, meşrutiyet döneminde, sahip olduğu anarşist düşünceleri ve ülkesindeki istibdat yönetimine muhalif olması kimi zaman hapse atılmasına, kimi zamansa uzun yıllar sürgüne gönderilmesine hatta idama varan cezalar almasına neden olmuştur⁸. Zira Lâhûfî sadece yazınsal eserleriyle değil, gerektiğinde dava arkadaşları gibi eline silah alıp ülkesinin özgürlük mücadelesinde düşmanla da savaşmıştır⁹. Bu doğrultuda, sadece Tahran'da değil aynı zamanda Tebriz'de de özgürlük yanlıları ile işbirliği yapmış ve özgürlükçülerin mücadelesinde Reşt'te onlara katılmıştır. Bu gibi faaliyetlerinden ötürü Komutan Settar Hân'dan liyakat madalyası da almıştır¹⁰.

Sonrasında Tahran Jandarma Kuvvetlerine katılan Lâhûfî, özellikle bu esnada özgürlükçüler safında merkezi devlet aleyhine çeşitli mücadelelerde yer almıştır¹¹. Ancak o dönemde, Kum Jandarma Komutanlığını sürdüren Lâhûfî'nin başına çok tatsız bir olay da gelmiştir. 1914 yılında emrindeki komutanlarından birini sabotaj suçuyla önce hapse attırmış daha sonra da ölümle cezalandırmıştır. Bozorg 'Alevî *Târîh-i Edebiyât-i Mu'âsır-i İrân* adlı kitabında öldürülen bu subayın İran jandarmasını eğitmek amacıyla getirilen İsveçli subaylardan olduğunu belirtmektedir. Bu olaydan sonra yaşanan gerginlikler ve onu çekemeyen kişilerin onun hakkında olumsuz görüş bildirmeleri nedeniyle de yetkililerle arası bozulan Lâhûfî idama mahkûm edilmiştir¹². Ancak Lâhûfî, hapisten kaçıp Kirmânşâh'a gelmiş ve Osmanlı Devleti'ne kaçana kadar da bir süre Sencâbî ilinde gizlenmiştir. Kısa süre sonra I.Dünya Savaşı başlamış, şairin doğum yeri ise geçici hükümetin merkezi olmuştur. Bunu fırsat bilen Lâhûfî, vatana geri dönmüştür¹³. Ancak

Rusya'da yaşanan değişimler neticesinde Rus ordusunun İran'dan ayrılmasıyla, İran'ın neredeyse tamamı İngilizler tarafından işgal edilmiştir. İran'a döndükten sonra Lâhûtî'nin İran'da nasıl bir tabloyla karşılaştığı Nimet Yıldırım'ın makalesinde şöyle anlatılmaktadır: “*İran topraklarının önemli bir bölümü gibi Kirmânşâh da bu dönemlerde İngiliz, Alman ve Rus askerlerinin yoğun işgali altında bulunmakta, yabancı güçlerle yapılan savaşlar devam etmekteydi. Lâhûtî, savaş günlerinde de boş durmamış, I. Dünya savaşının ilk iki yılı boyunca 'Bîsutûn' gazetesini yayın[lamıştır]*”¹⁴.

Siyasi faaliyetlerini artık devam ettiremeyeceğini anlayan Lâhûtî ikinci defa Osmanlıya kaçmak zorunda kalmıştır. “*Lâhûtî, itilaf devletlerinin yenilgiye uğraması, Kirmânşâh'ın da bombardıman edilmesiyle birlikte yeniden Türkiye'ye yerleşmiş ve orada 'Ca'fer Hân Ez Fireng Ber Geşte' adlı piyesin yazarı Hasan-i Mukaddem (Ali-yi Novrûzî) ile tanışmıştır. 1300 hş./1921 yılından itibaren Farsça-Fransızca olarak on beş günde bir çıkan 'Pârs' adlı edebî dergiyi yayın[lamıştır].*”¹⁵

Osmanlıya geldikten sonraysa İstanbul'daki İran okulunda Farsça ders vererek geçimini sağlayan, çevreyi bilmeyen ve burada pek tanıdığı bulunmayan Lâhûtî için bu yıllar oldukça kötü geçmiştir. Hatta geçinmek için aççılık, kitapçılık dahi yapan şair, otobiyografisinde bu dönemleri hayatının en sıkıntılı ve zor zamanları olarak nitelemiştir¹⁶. Lâhûtî, İstanbul'da ağır şartlar altında üç seneden fazla kalmıştır. Özgürlük yanlılarının kısmî olarak başarı kazanmasının ardından ise fırsattan istifade ederek İran'a dönmüş ve Alman misyon üyesi olarak Kirmânşâh'a gitmiştir¹⁷.

Böylece yeniden vatanına dönen Lâhûtî daha önce görev yaptığı yaverlik makamına tekrar getirilmesinin ardından Tebriz'e gitmiştir. Azerbaycan özgürlük yanlıları onun emriyle ayaklandıkları zaman bizzat kendisi Azerbaycan valisi Muhbiru's-Saltana Hidayet'i ve Tebriz Jandarma Komutanını tutuklamıştır. Ancak çok geçmeden hükümet yanlıları kontrolü tekrar ele geçirmiştir¹⁸. Lâhûtî bu kez de Rusya'ya sığınmak zorunda kalmıştır. İlk olarak Kafkas yoluyla Bâdkûbe'ye gitmiş, bir süre orada kalmış ve sonrasında ise Nahcivân'a geçmiştir. Hayatının bu döneminde yine maddi olarak çok zor anlar geçirmiştir. Bulduğu her işe el atmış ve bir süre orada bulunan dava arkadaşlarının yardımlarıyla hayatını sürdürmek zorunda kalmıştır. Ancak bu durum uzun süre devam etmemiş ve geçinmek amacıyla bir ortaokulda ve özel olarak Farsça ve Arapça dersler vermiştir¹⁹. Daha sonra İran'da Kâcâr Hanedanlığının sona ermesi ve Rızâ Şâh'ın iktidara gelmesiyle tekrar

İran'a dönme kararı olsa da bunu gerçekleştirememiş ve Sovyet Rusya'da kalmaya devam etmiştir²⁰. Lâhûtî, sonunda Farsça konuşulan Tâcikistân'a gitmeye karar vermiştir. Aslında Tâcikistân'a gitmesindeki en büyük etken, Komünist Parti üyesi olmasıyla ona verilen, partinin ideolojisini Farsça olarak Tâcikistân'da yayması görevidir. Burada ise ömrünün sonuna kadar hayatını onunla geçireceği ve ona Delîr, Giyû, Atiye ve Leyla isimlerinde dört çocuk verecek olan Sisil Hanım'la evlenir. Tâcikistân'da bulunduğu esnada Türkçe, Türkmençe ve Farsça dillerini tanıtmış, Fransızca ve Rusça dillerinden tercüme yapmıştır. Çeşitli devlet görevleri de kendisine tevdi edilen Lâhûtî, sonrasında Tâcikistân Bilimler Akademisi, Tâcikistân Kültür Bakanlığı gibi kurum ve kuruluşlarda üst düzey yetkilerle de görev almıştır²¹. Tâcikistân'da bulunduğu zaman diliminde Tâcik halkının gönlünde düşünceleri ve şiirleriyle taht kurmuştur. Hatta bu sevgi neticesinde Tâcikistân'ın kurucusu olarak benimsenmiş olan Lâhûtî, günümüzde dahi Tâcikistân'da hala saygıyla anılmaktadır²².

Moskova'ya geri döndükten sonra hem edebî hem de parti çalışmalarına devam eden Lâhûtî, bir süre sonra Kremlin Sarayı'na gidip Stalin ile görüşmüştür. Hatta Stalin'in onayıyla *Bütün Sovyet Yazarlar Birliği*'nde görevlendirilmiştir²³. Lâhûtî'nin hayatının bu dönemindeki en büyük gayreti ise özellikle Fars dili ve edebiyatının Sovyet Rusya'daki değerini ve bilinirliğini arttırmak olmuştur. Bu yüzden, Rus kökenli ve Firdevsi uzmanı olan karısının da yardımıyla Firdevsi'nin Şehnamesi'ni Farsçadan Rusçaya tercüme etmiştir²⁴. Yazdığı şiirlerle Azeri edebiyatında çığır açan şairlerden biri olan Lâhûtî, 16 Mart 1957 tarihinde Moskova'da vefat etmiştir²⁵.

Lâhûtî'nin Edebî Üslubu:

Erken yaşlarından itibaren şiir söylemeye başlayan Lâhûtî özellikle gençlik çağlarında, nazım türü olarak daha çok gazel biçiminde söylediği şiirlerle ünlenmiştir. Ancak divanında kaside, kıt'a, terakib-i bend, mesnevi, rubai, dubeyti gibi klasik nazım biçimlerinde, hatta yeni tarzda söylediği şiirleri de mevcuttur. Bunların yanı sıra şair gençlik yıllarında dinî ve şerî'atî kuralları benimseyen babasının ve baba tarafının izinden giderek bir dönem Hz.Muhammed'i ve özellikle Hz. Ali'yi, din şehitlerini, İmam Hüseyin'i öven tasavvufî şiirler de söylemiştir²⁶. Ancak Tahran'a geldikten sonra orada özgürlük taraftarları ve mücadeleci edebiyatçılar ile tanışınca klasik şiir ustalarını taklit etmeyi bırakmış ve şiirlerini sade şekilde, güncel sorunları açıklamak amacıyla yazmaya

başlamıştır²⁷. İşlediği temalarda genellikle hükümeti veya İngiltere, Rusya gibi yabancı ülkelerin İran üzerindeki siyasetini eleştirmektedir. Bu tarz şiirleri Edîbu'l-Memâlik Ferâhanî, Meliku'sh-Şuarâ Bahâr, Allame Dehhodâ, özellikle Ârif-i Kazvînî, Ferruhî, Mirzâde-i Işkî'nin ve Nesim Şimâl'in eserleriyle benzerlik göstermektedir. Rusya'ya gidişinin ardından ise gazel ve kasideye ilaveten diğer şiir türlerinde de oldukça sade şiirler yazmıştır. Şiirlerinde Rus devrim liderlerini övmüş, işçilerin ve ziraatçıların sorunlarını işlemiş ve onların birlik olmalarını istemiştir;²⁸ çoğu zaman ise parti sloganları niteliğinde şiirler söylemiştir.

Bu tarz şiirleri de tebliğci tarzının ortaya çıkmasına neden olmuştur²⁹.

İran edebiyatında ilk komünist şair sayılan Lâhûtî'nin edebî üslubunu ise genel olarak üç döneme ayırabiliriz: Birinci dönem, yazarın gençlik dönemlerini kapsayan ve şairliğe başladığı ilk dönemdir. Bu yıllar (1917 – 1925) Ebu'l-Kâsım-i Lâhûtî'nin koyu bir vatansever şair olarak karşımıza çıktığı zamandır. Elbette ki gençliğin verdiği coşku ile yazdığı şiirleri daha çok lirik tarzdadır. Şiiri bu dönemde daha çok adalet arama ve eşitlik temalarını işlemiştir. Ancak bu devrede şairin en önemli düşüncesini işçilerin yaşadığı problemler, işçi edebiyatının sesini kitlelere daha fazla duyurma ve kadın sorunu oluşturmaktadır. “*Özellikle kadın hakları ve kadın erkek eşitliği konusunda şiirler yazıp, onlara destek vermiştir*”³⁰. Şairin bu dönem işlediği diğer temalar ise köylülerin kurtulması, Batı karşısında Doğu'nun savunulması, İnkılâp oluşumu ve İran'ın klasik kültürünün incelenmesidir³¹.

Seyid Mehdi Zerkânî, Lâhûtî'nin dil alanındaki asıl gayretinin yeni kelimelere işlerlik kazandırmak olduğunu ifade etmiştir. Şair her ne zaman bir fırsatını bulsa, klasik şiirdeki kullanılmayan kelimeleri atıp, yerine muadili olan güncel kelimeleri kullanmıştır. Şiirdeki ahenk konusunda ise klasik şiire tabi olmuştur. Kafiye ve redif ile şiiri daha ahenkli hale getirmiştir; ancak bunu yaparken vezne ait yanlış kullanımları da olmuştur. Dikkatli incelendiğinde Lâhûtî'nin şiirindeki tasvir ve benzetmelerin zayıf olduğu göze çarpmaktadır. Okuyucu şiirden çok özlü söz okuduğunu zannedebilir. Kullandığı birçok benzetme de sade ve kolay anlaşılır olmuştur. Lakin bu sadece onun değil meşrutiyet dönemi şiir üslubunun da bir özelliğidir. Ancak Lâhûtî bazı zamanlarda klasik şiir tarzından kurtulmuş ve kendine has orijinal tasvirler kullanmıştır³².

İkinci devre ise beş altı senelik kısa bir dönemdir. Lâhûtî bu dönem şiirlerini yoğun olarak vatanın sorunlarına çözüm arama ve ideal topluma ulaşma temalarında işlemektedir. Milliyetçi duyguları bu dönemde ağır

basan şairin, bu zaman zarfında, parti, meclis ve komünizim gibi düşünceler halk arasında gitgide yayıldığından vatan ve meşrutiyet temaları en fazla konu ettiği kavramlar haline gelmiştir. Bu gibi öğeler Lâhûtî'nin şiirinde de kendini açıkça göstermektedir. Özellikle komünizm düşüncesi Lâhûtî'yi bu dönemde derinden etkilemiştir³³.

Üçüncü devre, yaklaşık 1930 senesinden ömrünün sonuna kadar geçirdiği dönemi kapsamaktadır. Bu devrede Lâhûtî, form ve düşünce açısından tabu yıkan bir şair kimliğine bürünmektedir. Bu dönemde kaleme aldığı şiirlerinin tamamı sosyal ve devrim içerikli şiirlerdir. Stalin'in propagandalarını bildiren, parti muhaliflerine karşı veya partiyi kendi çıkarları için kullanan yetkilileri eleştirdiği makaleler yazmaktadır. Yazmış olduğu bu makaleleri ve bildirileri de çoğu kez şiire çevirmiştir³⁴.

Bu gibi nedenlerle şairin bu dönem şiirleri genellikle parti sloganları ve jurnalist bir hal de almıştır. Şairin yaşadığı bu edebî sapma ise birçok araştırmacıya göre, onun artık orijinal şiirler üretmesine engel olmuştur; daha çok ismarlama şiirler kaleme almıştır. Şairin yine bu dönemde Rusça kelimeleri sık kullanımı göze çarpmaktadır. *“Çağdaş şairlerin önemli bir kısmının başını çektiği eski şiir ve modern şiir tarzları arasındaki mücadeleler konusunda tarafsız kalan Lâhûtî, şiir tarzları ve kalıplarına değil, bizzat şiirin konusuna ve içeriğine önem vermiş, bazen klasik kalıplar ve tarzlarında şiirlerini kaleme alırken, zaman zaman da yeni şiir türünde eser vermiştir.”*³⁵ Hayatı boyunca yeni formda elli kadar da şiir yazan Lâhûtî, bu şiirlerin yaklaşık on tanesini *Şi'r-i Sepîd* yani Nîmâ tarzında söylemiştir³⁶. Ancak meşrutiyet şiirinde tabu yıkan ve yeni üslup şiirinin temelini atan şairlerin başında gelen Lâhûtî'nin kaleme aldığı birçok eser, bu şiir tarzında Nîmâ'dan da önce şiir örnekleri veren ilk şairlerden olduğunu göstermektedir³⁷.

Lâhûtî'nin genelde ise şiir dili aynı meşrutiyet şiirinin dili gibidir. Eserleri sade, akıcı, kinaye ve istiareden uzak, yalın halk diliyle yazılmıştır. Elinden geldiği kadar Farsça kelimeleri şiirinde kullanan Lâhûtî, Arapça kelimeleri kullanmaktan kaçınmıştır. Günlük konuşma diliyle yazdığı şiirlerinde en büyük çabası, sıradan halk ile irtibat kurmaktır. *“Hemen her konuyu şiirsel kalıplara dökerek ifade etme edebî cesareti, yabancı dillerden çok sayıda siyasi, sosyal birçok kelime ve teknik terimin şiire girmesine yol açmıştır.”*³⁸ Hem hece hem de aruz vezninde şiir yazan Lâhûtî'nin sosyal ve toplumsal içerikli şiirlerinin ana teması daha çok kahramanlık duygularıdır. Bu temada şiir yazarken abartılı tasvirlerle ve teşbihlere oldukça az yer vermiştir. Lâhûtî'nin şiirinin özelliklerinden birisi de şiirine yerleştirmiş olduğu konuşmadır.

Bu yüzden bazı zamanlar şiirlerinde tiyatro – nümayiş tarzı ortaya çıkmıştır³⁹.

72 senelik ömrünün neredeyse yarısını vatanından uzak geçirmiş olan Lâhûtî vatanını asla unutmamıştır. Belki de bu yüzden Lâhûtî'nin şiirlerindeki en göze batan tema vatan sevgisidir. Her daim İranlı olmasıyla iftihar etmiş ve canı gibi sevdiği ülkesinin bahsini daima terane, gazel, kaside veya yeni tarzda yazdığı şiirlerinde zikretmiştir⁴⁰.

Edebî hayatı boyunca Fransızca, Rusça gibi dillerden Farsçaya ve Tacikçeye tercümeleyen Lâhûtî, Sovyetler Birliği Milli Marşı'nı da Tacikçeye çevirmiştir. Şair aynı zamanda Tacik Milli Marşı'nın da yazarıdır⁴¹. Hiç bir zaman şairliği meslek olarak düşünmeyen Lâhûtî, şiirlerini İran halkını özgürlük mücadelesinde bilinçlendirmek, onların milli duygularını harekete geçirmek veya siyasi görüşlerini açıklamak için sadece araç olarak kullanmıştır⁴². Bu tutumu ise çoğu zaman bazı yazınsal eserlerini değersizleştirmiştir. Bu bağlamda, Fars dili ve edebiyatı araştırmacısı Lengrûdî'ye göre de Lâhûtî'nin edebî anlamda kendisini heder etmesinin temel sebepleri, onun askeriyeyle olan ilgisi ve darbe için propaganda hazırlama hevesi ile şiirden sapması ve bu paralelde şiir üslubunun gazete ve tebliğ sunma tarzına dönüşmesidir⁴³. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki onun döneminde, kadın sorunları ve işçi haklarının savunulması hakkında en etkili şiirleri yine Lâhûtî yazmıştır⁴⁴.

Maksim Gorki (Aleksey Maksimoviç Peşkov)'un Hayatı ve Edebî Kişiliği:

Gözlerini, 18 Mart 1868 tarihinde Nizhni, Novgorod'da dünyaya açan Gorki, sadece Rus edebiyatında değil dünya edebiyatında da ilk proleter yazar olarak kabul edilmektedir⁴⁵. Aynı zamanda romancı, hikâyeci, oyun, deneme ve gazete yazarı olarak da bilinen Gorki'nin asıl adı Aleksey Maksimoviç Peşkov'dur⁴⁶. Bir nakliyecinin⁴⁷ oğlu olan Gorki, 11 yaşındayken hem öksüz ve hem de yetim kalmış, anneanesi ve dedesinin himayesinde Astrahan'da⁴⁸ büyütülmüştür. Torununa devamlı masal ve hikâyeler anlatan anneanesinin Gorki'nin kişiliğini geliştirmesinde büyük etkisi olmuştur. Çocukluğunda maddi imkânsızlık nedeniyle sadece birkaç ay okula gidebilen Gorki, 8 yaşından itibaren çalışmaya başlamış, geçimini bulduğu çeşitli işlerle sağlamak zorunda

kalmıştır. Bu sayede de Rus işçi sınıfını yakından tanımış ve onların yaşadıkları zorlukları görmüştür⁴⁹.

Küçük yaşta çalışmak zorunda kalan Gorki bir gemide bulaşıkçı olarak iş bulmuş ve bu esnada onu okuma hevesi sarmıştır. Kazan Üniversitesi'ne girme girişiminde bulunmuş ancak bu talebi kabul edilmemiştir. Hevesi kırılan Gorki 1884'te, Kazan şehrinde düşünceleri kendi görüşleriyle paralel olan insanlarla kentteki ilk toplumcu çevreyi kurmuştur. Gençlik yıllarında Kazan'da yaşayan Gorki, Aralık 1887'de hayatına son vermek istemiş ve intihara teşebbüs etmiştir. Sonraki 5 yılda geçinmek için çeşitli işler bulmuş ve en önemlisi ileride, eserlerinde kullanacağı birçok doneyi edindiği ve edebî üslubunu derinden etkileyen büyük Rusya seyahatine çıkmıştır. Şairimiz yoksulluk ve acı için Rusçada 'acı' anlamında kullanılan 'Gorki' mahlasını da bu dönemde almıştır⁵⁰.

Gorki, 1892 senesinde Tiflis'te yaşadığı esnada *Makar Çudra* isimli ilk öyküsünü kaleme almış ve bu öykü Kafkasya gazetesinde yayınlanmıştır. 1895 yılında ise Petersburg'da basılan bir dergide yayınlanan *Çelkaş* isimli öyküsüyle de Rusya genelinde büyük ün kazanmıştır. 1899 yılında yayınlanan *Dvadtsat shest i odna* (Yirmi altı erkek ve bir kız) öyküsüyle de kazandığı bu şöhreti pekiştirmiştir. Gorki'nin 1898 yılında *Hikâye Denemeleri* olarak yayınlanan ilk eseri ise birçok eleştirmen tarafından Gorki'nin profesyonel yazarlık kariyerinin başlangıcı olarak kabul edilmiştir. İzleyen dönemlerde yazmış olduğu oyun serilerinde ilk eserleri kadar başarı elde edemeyen Gorki, 1899 yılında kaleme aldığı, Rusya'daki kapitalist sistemi anlattığı ilk romanı *Foma Gordeyev* ile ilgisini bu temaya yöneltmiştir⁵¹. Çoğu eleştirmene göre; "Bu dönemde sağlam bir olay örgüsü kuramaması ve yaşamın anlamı üzerine uzun felsefi tartışmalara girmesi romanlarının başarısını düşürmüştür."⁵² Gorki'nin bu dönemde kaleme aldığı diğer eserler ise şunlardır: *Troye* (1900, Onlardan üçü), *Ispoved* (1908, Bir itiraf), *Gorodok Okurov*, (1909, Okurov Şehri) ve *Zhizn Matveya Kozhemyakina* (1910, Matvey Kozhemyakin'in hayatı)⁵³.

1902 yılının Mart ve Nisan aylarında yazarın kaleme almış olduğu *Meshchane* (Küçük Burjuvalar) ve *Nadne* (Ayak Takımı Arasında) isimli piyesleri kısa süre sonra Moskova Sanat Tiyatrosu'nda sahneye konmuştur. Piyesler Gorki'ye büyük bir başarı sağlamıştır. Akabinde Gorki başarılı eserler ortaya koymuş ve ünü günden güne artmıştır. Aynı sene Rusya Edebiyat Akademisi'ne seçilen Gorki, Çar II.Nikolay'ın izin vermemesi üzerine akademiye alınmamıştır. Bu olayı kınayan ve protesto eden Anton Çehov ve Vladimir Korolenko'un kendileri de akademiye ayrılmışlardır. Gorki'nin akademiye alınmamasının en büyük nedeni ise 1899-1906 yılları arasında hayatını St. Petersburg'da sürdürürken, Çarlık

rejimini her daim eleştirmesi ve bu yüzden defalarca hapse atılmasıdır. Özellikle 1901'de kaleme aldığı ve monarşiyi, baskı rejimini şiddetle eleştirdiği '*Fırtına Habercisinin Türküsü*' isimli şiiri yüzünden tutuklanmış, ancak kısa sürede de serbest kalmıştır. Hapis günlerinin ardından Kırım'a gitmiştir. 1905 yılında Lenin ile de samimi bir dostluk kurmuş olan Gorki, bu esnada zirve noktasına ulaşan toplumsal ve edebî düşüncelerini inandığı devrim ideolojisi yolunda ortaya koymaya devam etmiştir⁵⁴.

Yirminci yüzyılın başında, Petersburg'da editörlüğünü yaptığı *Znanie* kitapevinden, dönemin ünlü çağdaş yazar ve şairlerinin yapıtlarını yayınlamıştır. Bu ediplere örnek olarak şu isimler verilebilir: Andreyev, Bunin, Çehov, Garin-Mihaylovski, Kuprin, Serafimoviç, Veraseyev. 1905 Rus Devrimi sırasında Peter ve Paul Kalesi'nde kısa süreliğine tekrar hapis yatan şair, bu zaman diliminde boş durmamış ve *Güneşin Çocukları* adlı oyununu yazmıştır. Hapisten çıkınca 1905 Devrimi'nde önemli rol üstlenmiş olan *Bilgi* isimli yayınevini tesis etmiştir. 1906'da adı geçen yayınevinden çıkan ve Rus Devrimi'ne ithaf ettiği *Ana* ise kariyeri boyunca onun en başarılı eserleri arasında yer almış ve dünya klasikleri arasına girmiştir⁵⁵.

Yakalandığı verem hastalığından ötürü 1906-1913 yılları arasında tedavi amacıyla yurtdışında kalmış, Batı Avrupa'ya (İtalya - Almanya) ve Amerika'ya gitmiş, 1913'e kadar da İtalya, Capri'de kalmıştır. 1913'te yeniden Rusya'ya dönmüş ve Rusya'nın I.Dünya Savaşı'na katılmasına muhalif olmuş ve bunun ülke yararına olmayacağını savunmuştur.⁵⁶

Gorki ayrıca hayatının bu döneminde acı ve yoksulluk içinde geçen çocukluğunun yadigârı olan büyük annesi Akulina İvanovna'yı devamlı yâd etmiştir. Onu her daim koruyan ve gözetken bu iyi yürekli kadına olan derin sevgisini *Çocukluğum* (1913), *Ekmeğimi Kazanırken* (1916) ve *Benim Üniversitelerim* (1923) adlı romanlarında dile getirmiştir⁵⁷.

I.Dünya Savaşı sırasında siyasi faaliyetlerine devam eden Gorki 1921 sonrasında nükseden verem hastalığının tedavisi için devlet tarafından İtalya'ya gönderilmiştir. 1921'den 1929'a kadarki sekiz yılını İtalya'nın Sorrento şehrindeki evinde geçiren Gorki tedavisine ara verdiği dönemlerde Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'ni birçok kez ziyaret etmiştir. Gorki'ye 1932 senesinin Haziran ayında Stalin tarafından Rusya'ya kesin dönüş yapması için çağrıda bulunulmuş ve ülkesinde büyük bir memnuniyetle karşılanacağına dair garanti verilmiştir. Aleksandr Soljenitsin'e göre Gorki, bu davete icabetten değil, özlem duyduğu ülkesine bizzat kendi istediği için dönmüştür. Gorki'nin İtalya'dan vatana dönüşü devlet tarafından Sovyet zaferinin en büyük propagandası olarak lanse edilmiştir. *Lenin Nişanı*'na layık görülmüş ve

geçmişte Ryabuşinsky'e ait olan ve günümüzde Gorki'ye ait bir müze-ev olarak kullanılan Moskova'daki bir malikâneye yerleştirilmiştir. Ayrıca kendisine şehir dışında bir de sayfiye evi tahsis edilmiştir. Bunların yanı sıra yazarı onurlandırmak için Moskova'nın büyük caddelerinden birisine ve doğduğu şehre de ismi verilmiştir⁵⁸.

Hayatının son günlerini Moskova'daki evinde geçiren Gorki 14 Haziran 1936 yılında vefat etmiştir. Yazarın her ne kadar zatürreden öldüğü söylene de, zehirlendiği iddia edilmiş ancak bu iddialar hiçbir zaman kanıtlanmamıştır. 1938 yılında, Nikolay Buharin'in mahkemesinde Gorki'nin NKDV'nin⁵⁹ üç şefinden birisi olan Genrih Yagoda'nın emri ile zehirlenerek öldürüldüğü ifade edilmiştir⁶⁰.

Maksim Gorki'nin Edebî Üslubu:

Bu büyük yazarın edebî üslubu hakkında maalesef Türkiye'de yapılmış ciddi bir çalışma bulunmamakla beraber bazı makalelerde veya tezlerde Gorki'nin edebî üslubu hakkında şöyle tanımlamalar mevcuttur: "*Maksim Gorki, dünya edebiyatında, toplumcu (sosyalist) gerçekçilik akımının öncüsüdür.*"⁶¹ "*Hatta tek başına Rus edebiyatında sosyalist realizmin öncüsü olarak kabul edilmektedir.*"⁶² Usta bir edebiyatçı olduğu kadar politik bir eylemci de olan Gorki bu bağlamda tarihsel ve toplumsal olayları iyi analiz ederek, devrim esnasında Lenin'e destek vermiştir. Düşünceleri ve eserleriyle döneminde yaşayan aydınların örnek aldığı kişi haline gelmiştir. Tüm dünyanın her yanına yayılmış yapıtlarıyla da Gorki, uluslararası toplumcu hareketin oluşması ve pekişmesi bakımından çoğu insan için bir idol halini almıştır⁶³.

Gorki, yazınsal eserlerinde ülkesinin toplumsal sorunlarını işlemiştir. Özellikle yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde birçok edebiyatçı için oldukça önemli bir rol model olmuştur. Gorki'nin edebiyat ve edebiyat kuramları üzerine yapmış olduğu çalışmaları, sadece Rusya'da değil dünya genelindeki toplumcu yazarlar için bir kıstas halini almıştır. Gorki'nin desteğini almak ve bu edip tarafından beğeniliyor olmak genç yazarları gururlandırmıştır⁶⁴.

Bütün Sovyet Yazarlar Birliği'nin başkanlığını da yapmış olan Gorki,⁶⁵ başlangıçta çarlık rejimini, dolayısıyla sistemi eleştirmiş ancak yazarın kendisi de 1931'den sonra ideolojik bir edebiyatın propagandasını yapmıştır⁶⁶. "*Tam anlamıyla Sovyet edebiyatının ve dünyadaki sosyalizm realizmin metodunun yaratıcısı olarak kabul edilmiştir. Son dönem yapıtlarının hemen hepsinde devrim öncesi dönemi*

*ele almış olsa da veya 'Ana' romanı ve 'Vladimir İlyiç Lenin' yazısı dâhiyane bir ustalıkla yazılsa da birçok araştırmacıya göre bu eserler ve örnekleri rejim ideolojisinden, Marksizm ve Leninizm felsefesinden başka bir şey olmamıştır*⁶⁷.

Aslan ve Köpek: Lâhûtî, mesnevi biçiminde kaleme aldığı bu şiirini, Aralık 1935 senesinde Moskova'da yazmıştır. 20 beyitlik şiirde, Maksim Gorki'ye olan hayranlığını dile getirirken, şiirine 'çocukluğumda' diye başlayarak büyük ihtimalle Gorki'nin, kişiliğinin oluşmaya başladığı dönemi anlattığı 'Çocukluğum' romanına bir atıfta bulunmak istemiştir. Şiirin teması övgüdür. Şiirin konusu ise genel anlamda aslan olarak tasvir ettiği Gorki'yi ve onun çevresindeki insanların en sıkıntılı dönemlerde dahi hiçbir zaman mücadeleden vazgeçemediklerini anlatmak üzerine kurgulanmıştır. Bu söylemle, eserin ana fikrinde kendi halkının da milli mücadelede cesur ve hazır olmalarını öğütlemektir. Ezilen ve hakir görülen halk aslında bir toplumdaki en güçlü ve cesur varlıktır. Önemli olan, özellikle baskı ve zulüm karşısında bunu bilmeleri ve hatırlamaları gerekliliğidir.

*Çocukluğumda, bir aslan ve aslan terbiyecisi ile karşılaştım
Kirmânşehân Pazarında*

*Kadın ve erkeklerden oluşan bir kalabalık toplanmıştı o aslanın
etrafında*

*Öyle ki, artık onu görmeye olanak yoktu; şehir köpeğinin ise o
aslandan haberi yoktu*

*O sokaktan, avlanmak amacıyla bir emir geçiyordu bu hengâme
sirasında*

*Dizgini atın eyerine atmış; köpeklerden ise bir sürü vardı onun
etrafında*

*Köpekler ondan habersiz kaldılar halk o dişi aslanın etrafını
sardığında*

*Bu işten hoşnut olmadı aslan terbiyecisi; homurdanan aslana bir
bakış fırlattı sinirli*

*Dedi ki; köpeklerin ondan korkmadığı bir aslandan aslanlığın
namusunu arama,*

*Bu aslan değildir, hatta biçaredir; köpek de onun korkusundan
korkmuş değildir zira*

*Bu sözden sonra, o aslanın tuttu aslanlığı, kendisine cesaret geldi bu
tutumu görmekten dolayı*

*Yerinden kalktı ayağa ve esnedi, duyduğu acı yüzünden olağanüstü
şekilde kükredi*

*Onun kükremesi köpeklerin kulağına ulaşıp, işittikleri zaman onu; o
köpeklerin her biri uludu*

Hem nefretten hem de aslanın korkusundan kaçıştılar, inleyip ağladılar

Bu olaydan ötürü aslan terbiyecisi memnun oldu; üzüntüden ve utançtan azat oldu

Çünkü aslanı henüz kuvvetten düşmemişti; aslanlık mizacına hazır hale gelmişti

Sen de bir aslansın ey Gorki; sıkıntı çeken bir toplumda şanlı olur aslan terbiyecisi

Köpekler sermaye ettikleri zaman kavgayı, senin terbiyecinin de yukarı kalkar başı

Köpeklerin aksine saldırmaktan geri durma; kimseden endişe etme, çek [bir] nara

Köpeklerin işinden de üzülme; bu kavgadan ve ulumadan utanma

Zira dost düşman tüm seyirciler köpeği de bilirler, kükreyen aslanı da⁶⁸

Fırtına Habercisinin Türküsü: Kendi hayatı da özgürlük ve vatan uğruna her daim mücadele etmekle geçen Lâhûfî, Gorki'nin uğruna hapse düştüğü bu ünlü şiirini Farsçaya çevirirken, şiirin rahat okunabilmesi adına şiiri *Müstef'ilün/Fa'ülün – Müstef'ilün/Fa'ülün ve Müstefilatün – Müstefilatün* vezninde tercüme etmiştir. Şiir daha çok vatan sevgisi ve özgürlük gibi sosyal temalar barındırmaktadır. Mısra şeklinde tercüme edilen şiirin konusu, Rusya devrim mücadelesini anlatmaktadır. Gorki bu mücadeleyi anlatırken, Rus halkını ve Rus monarşisini çeşitli kuşlara veya deniz, kabaran dalgalar gibi nesnelere benzetip intak, teşhis⁶⁹ gibi edebî sanatlardan yararlanmıştı. Şiirin ana düşüncesinde ise şair, artan baskı ve eşitsizlik karşısında bir mücadele verilmesi gerektiğini savunmaktadır. Fırtına habercisi olarak tasvir ettiği kuş devrimin sembolü ve lideridir. Bir başına halkın daha fazla hürriyete ve eşitliğe sahip olması için insanları cesaretlendirmekte ve baskıya karşı durmaktadır. Ancak halkın her kesiminin bu düşüncüyü benimsemediği yani kendi çıkarları veya korkuları doğrultusunda hareket ettiklerini de şiddetle eleştirmektedir. Lakin sonunda altını çizerek belirtmek istediği olgu, monarşinin daha fazla ülkenin özgürlüğü üzerinde tasarrufu olamayacağı, onlar tarafından yapılan baskı her ne kadar şiddetlense de devrimin başarılı olacağıdır.

Rüzgâr, beyaz denizin geniş düzlüğü üzerinde kara bulutları topluyor

Deniz ve bulutlar arasında, gururla açılmış bir kanat uçuyor

Fırtına habercisi sanki siyah bir şimşek gibi

Bazen bir kanadı dalgalara değmiş, bazen de bulutlara doğru atılmış bir ok gibi

*Fırtına habercisi haykırıyor
Bulut ise mutlulukla kuşun korkusuz çığlığını dinliyor
Bu sesin içerisinde, fırtınanın sesi, gazabın gücü ve hevesin kıvılcımı vardır*

Bulutlar bu çığlığın içindeki galibiyete olan tam inancın sesini dinliyorlardır

*Dalgıç kuşları da fırtınanın önünde iniyorlar
Denizin üzerinde sakinlik için kanat çırpıyorlar
Kendi korkularını ise suyun derinliklerine gizlemeye hazırdırlar
Yaşamın tadından habersiz iniyor [bu] dalgıç kuşları
Gök gürültüsünün gümbürtüsü korkutuyor onları
Aptal penguense semirmiş vücudunu korkarak gizliyor kayalıklarda
Sadece gururlu fırtına habercisidir
Özgürce ve cesaretle uçar kabarmış denizin yukarısında
Daha da kararmış ve ağırlaşmış bulutlar alçalıyor denize doğru
Dalgalarsa şarkı söylüyor ve yükseliyordu gökyüzüne, gök gürültüsüne doğru*

*Dalgalar gök gürültüsü ve gazabın elinde rüzgârla ediyor mücadele
Rüzgâr ise dalga kümelerini zorla alıyor kucağına öfkeyle
Vahşi bir darbe ile kayaların üzerine fırlatıyor dalgaları
Kırılmış zümrüt parçaları gibi su damlalarına dönüştürüyor onları
Fırtına Habercisi, siyah bir yıldırım gibi feryat ederek uçuyor
Kanadı açılmış bir ok gibi bulutlardan geçip, kanadıyla dalgaları kazıyor, götürüyor*

*İşte bu şekilde, tıpkı bir şeytan gibi uçuyor
Fırtınanın şeytanı, övünçle kahkaha atarak gülüyor, zırl zırl ağlıyor...*

O, karanlık bulutlara doğru gülüyor ve mutluluğun şiddetinden inliyor!

*Gök gürültüsünün kahryla bir süredir yorulduğunu hissediyor
O emin, bulut güneşi daha fazla örtemeyecek
Hayır... güneşi daha fazla gizleyemeyecek
Rüzgâr kuduruyor; şimşekler çakıyor
Alevlenen bulut kümeleri, denizin derinliği üzerinde mor şekilde yanyor ve parlıyor*

*Deniz şimşekleri çalıyor ve kendi derinliklerinde onları söndürüyor
Şimşeklerinse bükülüp kayboluyor deniz üzerindeki yansımaları, sanki ateşten yılanlar gibi kıvrımları*

*Fırtına, daha çabuk ol fırtına diye kışkırtıyor isyanı
İşte habercisidir bu cesur kuş fırtınanın
Ki şimşekler arasında uçuyor mağrur şekilde
Gazap dolu, gümbürdeyen denizin üzerinde
Fethin öncüsü olarak haykırıyor:*

Bırak daha şiddetli kopsun fırtına [diyor] !!!⁷⁰

Sonuç:

Rusya’da yaşadığı dönemlerde Puşkin, Mayakovski, Gorki gibi yazarların eserlerini Tacikçeye veya Farsçaya çeviren Lâhûtî özellikle siyasi görüşleri kendisiyle paralel olan Maksim Gorki’den oldukça etkilenmiştir. Belki bu etkilenmenin diğer bir sebebi de iki edebiyatçının hayatı boyunca yaşadığı sıkıntılarının benzer olmasıdır. Lâhûtî de Gorki gibi Komünist Parti’sinin bir üyesi olmuş ve yazımsal eserlerini, şiir söylemedeki yeteneğini aynı ideolojiye hizmet etmek için kullanmıştır. Maksim Gorki’nin izinden gitmiş hatta bir dönem Gorki’nin başkanlığını yürüttüğü Sovyet Yazarlar Birliği’nde de Stalin’in izniyle göreve getirilmiştir. Büyük bir olasılıkla Rusya’da yaşadığı zamanlarda ve özellikle Sovyet Yazarlar Birliği’nde çalıştığı esnada tanıştığı Gorki için kaleme almış olduğu *Aslan ve Köpek* şiirinde, ona olan hayranlığını dile getirmiş, onu bir aslan olarak tasvir etmiş, verdikleri mücadelede yaptığı ve yapacağı işlerin Rusya devrimi için ne kadar önemli olduğunu belirtmiştir. Böylelikle yıllarca uzak kaldığı vatanının monarşiden kurtulup anayasal sisteme geçmesi ve daha fazla özgür olabilmesi için de bir nevi çözüm önerileri sunmuştur. Gorki’den tercüme ettiği *Fırtına Habercisinin Türksü* adlı şiirde de yine benzer kaygılarla hareket etmiş ve her türlü baskı karşısında mücadelenin devam etmesi gerektiğini vurgulamıştır.

Kaynakça:

- ‘Alevî, Bozorg, *Târîh-i Edebiyât-i Mu’âsır-i İrân, Nazm o Nesr*, Çev.:Sa’id Feyrûz Âbâdî, Tahran, 1386.
- Âryanpûr, Yahya, *Ez Sabâ Tâ Nîmâ*, C.II., Tahran, 1372.
- ‘Âtîfî, Yedullâh, *Guzide-i Eşâr-i Ebu’l-Kâsım-i Lâhûtî*, Kirmanşâh, 1384.
- Bahâr, Muhammed Takî, (Meliku’ş-Şuarâ-yi Bahâr) *Târîh-i Muhtasar-i Ahzâb-i Siyâsî İrân*, C.I, Tahran, 1371.
- Günal, Zeynep, M. Özlem Parer, Ayla Kaşoğlu, Ayşe Pamir-Dietrich, *Çağdaş Rus Öykü Seçkisi*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2012.
- Hâşimî, Hamîd, *Zindeginame-i Şâ’irân-i İrân, Ez Âgâz tâ’Asr-i Hâzır*, Tahran, 1388.
- Hukûkî, Muhammed, *Morûrî ber Târîh-i Edeb u Edebiyat-i İmrûz-i İrân, II, Nazım*, Tahran, 1377.
- Karaca, Birsen, “Rus Edebiyat Tarihinde Öykü Türünün Gelişim Evreleri” *Ankara Üniv. D.T.C.F. Dergisi*, 44,1 (2004), s.149-167.
- Karakaş, Şuayip, “Sosyalist Realizm (Toplumcu Gerçekçilik) ve Sovyet Edebiyatı Hakkında Resmî Bir Yazı”, *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 29, (595-617), Ankara, 2009.
- Kanar, Mehmet, *Çağdaş İrân Edebiyatının Doğuşu ve Gelişmesi*, İstanbul 1999.

Kandemir, Hüseyin, *Mihail Zoşçenko'nun Öykülerinde Hiciv*, Yayınlanmamış Dr. Tezi, Ank. Üniv. Sos.Bil.Enst., Ankara, 2005.

Nâsır, Muhammed, *Tehavvol-i Mevzu u Mana der Şi'r-i Mu'âsır*, Tahran, 1382.

Nerimanoğlu, Kamil Veli, "Sovyet ve Dünya Edebiyatı Bağlamında Cengiz Aytmatov Fenomeni" *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 6/3 Summer 2011, p. 69-73, Turkey.

Rûzbih, Muhammed Rızâ, *Edebiyat-i Mu'âsır-i Îrân (Şi'r)*, Tahran, 1386.

Sobhânî, Tevfik H., *Târîh-i Edebiyat-i Îrân*, Tahran, 1386.

Şâfi'î, Husrev, *Zindegi ve Şi'r-i Sad Şâir, Ez Rudeki tâ İmrûz*, Tahran, 1380.

Uygur, Erdoğan, "Sosyalist Realizm Kavramının Ortaya Çıkış Süreci," *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi - Turkish Journal of Social Research*, Yıl 9, Sayı 1-2, 23-30, (Nisan-Ağustos 2005)

Yâhakkî, Muhammed Ca'fer, *Cûyibâr-i Lehzehâ, Edebiyat-i Mu'âsır-i Fârsî – Nazm o Nesr*, Tahran, 1388.

Yâhakkî, Muhammed Ca'fer, *Çûn Sebû-yi Teşne, Edebiyat-i Mu'âsır-i Fârsî*, Tahran, 1375.

Yıldırım, Nimet, "Ebu'l-Kâsim-i Lâhûtî (1266-1336 HŞ./1887-1957)", *Nüsha Şarkiyat Araştırmaları Dergisi*, Yıl: II, Sayı: IV, Kış 2002, s.17-35.

Yedlin, Tovah, *Maxim Gorky: A Political Biography*, Road West, Westport. 1999.

Zerkânî, Seyid Mehdi, *Çeşmendâz-i Şiir-i Mu'âsır-i Îrân*, s.130, Tahran 1383.

<http://www.alekseymaksimovicpeskov.blogspot.com.tr/>

www.rusyam.com/maksim-gorki-aleksey-maksimovic-peskov

<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/239349/Maksim-Gorky>

<http://www.biyografi.net.tr/maksim-gorki-kimdir/> (Erş.Tar.06.04.2016)

¹ Nimet Yıldırım, "Ebu'l-Kâsim-i Lâhûtî (1266-1336 HŞ./1887-1957)", *Nüsha Şarkiyat Araştırmaları Dergisi*, Yıl:II, Sayı:IV, , s.18, Kış, 2002; Âryanpûr, Yahya, *Ez Sabâ Tâ Nîmâ*, C.II., s.169, Tahran, 1372.

² Prof.Dr. Nimet Yıldırım, Atatürk Üniv. Edebiyat Fakültesi Fars Dili ve Edb.Öğr.Üyesi.

³ Yıldırım, a.g.m., s.17-19; Hamîd Hâşimî, *Zindeginame-i Şâ'irân-i Îrân, Ez Âgâz tâ 'Asr-i Hâzır*, s.230-233, Tahran, 1388.

⁴ Âtifî, Yedullâh, *Guzide-i Eşâr-i Ebu'l-Kâsim-i Lâhûtî*, s.13., Kirmanşâh, 1384.

⁵ Hâşimî, a.g.e., s.230; Yıldırım, a.g.m. s.18, 'Âtifî, a.g.e., s.14.

⁶ Yıldırım, a.g.m. s.18; Hâşimî, a.g.e., s.230,231.

⁷ 'Âtifî, a.g.e., s.20.

⁸ Yıldırım, a.g.m., s.18 .

⁹ 'Âtifî, a.g.e., s.16.

¹⁰ Hâşimî, a.g.e., s.231.

¹¹ 'Âtifî, a.g.e., s. 15; Yıldırım, a.g.m., s.19 ; Sobhani, a.g.e., 613; Aryanpur, a.g.e. 169

- ¹²Bozorg ‘Alevî, *Târîh-i Edebiyât-i Mu’âsır-i Îrân, Nazm o Nesr*, Çev.:Sa’id Feyrûz Âbâdî, s.139, Tahran, 1386.
- ¹³‘Alevî, a.g.e., s.139.
- ¹⁴Yıldırım, a.g.m., s.21; Âryanpûr, a.g.e, s.382.
- ¹⁵Yıldırım, a.g.m., s. 21; Ayrıca bkz. Mehmet Kanar, *Çağdaş İran Edebiyatının Doğuşu ve Gelişmesi*, s.237, İstanbul, 1999.
- ¹⁶Yıldırım, a.g.m. s. 19; ‘Atifi, a.g.e., s.16; Âryanpûr, a.g.e., s.169.; ‘Alevî, s.139.
- ¹⁷Aryenpur, a.g.e., s.381; Haşimi, a.g.e., s.231.
- ¹⁸Yıldırım, a.g.m. s.21; Âryanpûr, a.g.e., s.383.
- ¹⁹Hâşimî, a.g.m., s. 232.
- ²⁰Yıldırım, a.g.e., s.22.
- ²¹Yıldırım, a.g.m., s. 22.; ‘Atifi, a.g.e., s.18.
- ²²Yıldırım, a.g.e., s.23,24.
- ²³Yıldırım; a.g.e., s.23
- ²⁴Husrev, Şâfi’î, *Zindegi ve Şi’r-i Sad Şâir, Ez Rudeki tâ İmrûz*, s.284, Tahran, 1380.
- ²⁵Mehmet Kanar, a.g.e., s.237; Muhammed Ca’fer Yâhakkî, *Cüyibâr-i Lehzehâ, Edebiyat-i Mu’âsır-i Fârsî – Nazm o Nesr*, s.22-24, 395-396, Tahran, 1388; Muhammed Ca’fer Yâhakkî. *Çûn Sebû-yi Teşne, Edebiyat-i Mu’âsır-i Fârsî*, s.72,73, Tahran, 1375.
- ²⁶‘Atifi, a.g.e., s.25; Yıldırım, a.g.m., s.26.
- ²⁷‘Atifi, a.g.e., s.19,20
- ²⁸Yıldırım, a.g.m., s.28; Muhammed Nâsır, *Tehavvol-i Mevzu u Mana der Şi’r-i Mu’âsır*, s.27, Tahran, 1382.
- ²⁹‘Atifi, a.g.e., s.24,26.
- ³⁰Yıldırım, a.g.m., s.27.; Zerkânî, a.g.e., s.130.
- ³¹Seyid Mehdi Zerkânî, *Çeşmendâz-i Şi’r-i Mu’âsır-i Îrân*, s.130, Tahran 1383.
- ³²Zerkânî, a.g.e., s.130-131.
- ³³Zerkânî, a.g.e., s.130-131.
- ³⁴Zerkânî, a.e., s.132.
- ³⁵Yıldırım, a.g.m.28, Zerkânî, a.g.e., s. 132.
- ³⁶Yıldırım, a.g.e., s.31; Yâhakkî, a.g.e., 72-73; Muhammed Rızâ Rûzbih, *Edebiyat-i Mu’âsır-i Îrân (Şi’r)*, s.132-134, Tahran, 1386.
- ³⁷‘Atifi, a.g.e., s.24.
- ³⁸Yıldırım, a.g.e., s. 26.
- ³⁹Sobhânî, a.g.e., s.612,613., Yıldırım, a.g.m., s. 28,29
- ⁴⁰‘Atifi, a.g.e., s.22; Yıldırım, a.g.e., s.26.
- ⁴¹Hamidî, a.g.e., 230; Yıldırım, a.g.e, s. 28.
- ⁴²Yıldırım, a.g.m., s.27,28, Muhammed Hukûkî, *Morûrî ber Târîh-i Edeb u Edebiyatı-i İmrûz-i Îrân, II, Nazım*, s.386, Tahran, 1377.
- ⁴³Nâsır, a.g.e., s.27.; Sobhânî, a.g.e., 613.
- ⁴⁴Lâhût’nin hayatı, eserleri, siyasi ve edebî kişiliği hakkında daha geniş bilgi için bkz. Prof.Dr.Nimet Yıldırım “Ebu’l-Kâsim-i Lâhûtî (1266-1336 HŞ./1887-1957)”, *Nüşa Şarkiyat Araştırmaları Dergisi*, Yıl:II, Sayı:IV, Kış 2002, s.17-35.

⁴⁵Tovah Yedlin, *Maxim Gorky: A Political Biography*, Road West, Westport, ABD, 1999, s.1

⁴⁶www.rusyam.com/maksim-gorki-aleksey-maksimovic-peskov

⁴⁷Bazı kaynaklarda Gorki'nin babasının marangoz olduğu belirtilmiştir. bkz.

Tovah Yedlin, a.g.e.,s.2

⁴⁸Rusya Federasyonu'na bağlı bir oblast (eyalet, bölge) olan Astrahan Oblastı'nın başkentidir. Oblastın yönetim merkezi Astrahan şehridir.

⁴⁹<http://www.alekseymaksimovicpeskov.blogspot.com.tr/>

⁵⁰www.rusyam.com/maksim-gorki-aleksey-maksimovic-peskov;
<http://www.biyografi.net.tr/maksim-gorki-kimdir/>

⁵¹<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/239349/Maksim-Gorky>

⁵²<http://www.biyografi.net.tr/maksim-gorki-kimdir/>

⁵³<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/239349/Maksim-Gorky>

⁵⁴[http://www.biyografi.net.tr/maksim-gorki-kimdir/;](http://www.biyografi.net.tr/maksim-gorki-kimdir/)

<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/239349/Maksim-Gorky;>

<http://www.alekseymaksimovicpeskov.blogspot.com.tr/>

⁵⁵a.g.w.

⁵⁶<http://alekseymaksimovicpeskov.blogspot.com.tr/>

⁵⁷<http://www.biyografi.net.tr/maksim-gorki-kimdir/>

⁵⁸<http://alekseymaksimovicpeskov.blogspot.com.tr/>

⁵⁹Sovyet Rusya'da 1934'te kurulan İçişleri Halk Komiserliği.

⁶⁰a.g.w.; <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/239349/Maksim-Gorky>

⁶¹Birsen Karaca, "Rus Edebiyat Tarihinde Öykü Türünün Gelişim Evreleri" *Ankara Üniv. D.T.C.F. Dergisi*, 44,1 (2004), s.160.

⁶²Erdoğan Uygur, "Sosyalist Realizm Kavramının Ortaya Çıkış Süreci", *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi-Turkish Journal of Social Research*, Yıl 9, Sayı 1-2, 23-30, s.77 (Nisan-Ağustos 2005).

⁶³www.rusyam.com/maksim-gorki-aleksey-maksimovic-peskov

⁶⁴Hüseyin Kandemir, *Mihail Zoşçenko'nun Öykülerinde Hiciv*, Yayınlanmamış Dr Tezi, Ank.Ünv. Sos.Bil.Enst., s.18, Ankara, 2005.

⁶⁵Şuayip Karakaş, "Sosyalist Realizm (Toplumcu Gerçekçilik) ve Sovyet Edebiyatı Hakkında Resmî Bir Yazı", *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 29, (595-617), s.602, Ankara, 2009.

⁶⁶Karaca, a.g.m., s.163.

⁶⁷Kamil Veli Nerimanoğlu, "Sovyet ve Dünya Edebiyatı Bağlamında Cengiz Aytmatov Fenomeni" *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 6/3 Summer 2011, p. 71, Turkey, nkl. *Zeynep Günal, M. Özlem Parer, Ayla Kaşoğlu, Ayşe Pamir- Dietrich, Çağdaş Rus Öykü Seçkisi, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 2012.*

⁶⁸Şiirin Farsçası için bkz. 'Atifi, a.g.e., s.132.

⁶⁹**Teşhis-ü İntak:** Daha çok Fabllarda kullanılan, cansız varlıklara veya hayvanlara kişi gibi davranarak, onları canlandırma ve konuşurma yoluyla onlara duygu ve hareket gibi nitelikler kazandırma sanatıdır.

⁷⁰Şiirin Farsçası için bkz. 'Atifi, a.g.e., s.212-215.

چکیده

ضیا پاشا یکی از شاعران بزرگ و مهم دوره تنظیمات ادبیات ترکی است. ادبیات دوره تنظیمات در واقع با فاصله گرفتن از ادبیات دوره دیوان مشخص می‌شود؛ چه قصد شاعران دوره تنظیمات پالایش ادبیات ترکی و زبان ترکی از عناصر فارسی و عربی بوده است. ضیا پاشا نیز به مانند سایر شاعران این دوره در مقطعی از حیات ادبی خود سعی در استفاده از زبان ترکی سره و تصفیه شده داشته و برخی از نظریه‌های مهم ادبی خود را در این دوره بیان داشته است. اما با مطالعه آثار و اشعار ضیا پاشا نکته جالبی به نظر می‌رسد و آن اینکه ضیا پاشا در دوره آخر حیات ادبی خود با غلبه آموخته‌های دوره کودکی و جوانی خود، دوباره به سمت ادبیات فارسی و دیوان روی می‌آورد و اثر مهم خرابات را در این دوره می‌نویسد. در این مقاله حیات ادبی ضیا پاشا با توجه به نظریات و آثار او به سه دوره تقسیم شده، و مورد بررسی قرار می‌گیرد:

1. دوره اشتغال ضیا پاشا به ادب عامه و سرودن اشعاری در این ادبیات.
2. دوره آشنایی با ادبیات غرب و نظریه‌های ملیت‌گرایان و سعی در پدید آوردن آثاری به زبان ترکی خالص.
3. بازگشت ضیا پاشا به ادبیات دوره دیوان و اظهار علاقه او به ادبیات فارسی و دیوانی.

کلمات کلیدی: ادبیات تنظیمات، ضیا پاشا، ادبیات دیوانی، ادبیات فارسی.

Ziya Paşa'nın Edebi Hayatı ve Fars Dili

Öz

Ziya Paşa Türk edebiyatında Tanzimat döneminin önemli şairlerinden birisidir. Tanzimat döneminin en önemli özelliklerinden biri Türk edebiyatının Arapça ve Farsçanın etkisinden arındırılması olmuştur. Bu nedenle de bu devirdeki şairler eserlerinde Arapça ve Farsça kelimeler kullanmaktan kaçınmışlardır.

Ziya Paşa bu devirdeki diğer yazar ve şairler gibi batı edebiyatının etkisi ile ortaya çıkan bu yeni Türk edebiyatı akımının

* Doktora Öğrencisi, Tebriz Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü.

** Prof. Dr., Tebriz Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü, (assadollahvahed@yahoo.com).

tarafı olmak için geçmişteki bilgilerini unutturacak çalışmalar yapmıştır. Ancak edebî yaşamının sonunda yeniden divan edebiyatı sevgisi sebebi ile edebî görüşleri yön değiştirmiş, Harabat gibi eserleri ortaya çıkmış ve Fars edebiyatına ilgisi artmıştır.

Bu makale; Ziya Paşa'nın yaşamı, görüşleri ve eserleri olmak üzere üç ayrı bölümden oluşmaktadır:

1. Ziya Paşa'nın halk ve divan edebiyatı alanındaki şiirleri.
2. Batı edebiyatı ile tanışma devresi, milliyetçi görüşleri ve saf Türkçe ile ortaya koyduğu eserler.
3. Ziya Paşa'nın Divan edebiyatına dönüşü, Fars ve divan edebiyatına yeniden ilgi göstermesi.

Anahtar Kelimeler: Tanzimat edebiyatı, Ziya Paşa, divan edebiyatı, Fars edebiyatı

Zia Pasha's Career in Literature and Persian Language

Abstract

Zia Pasha is one of the most important poets in Turkish Tanzimat literature. The most significant characteristic of this period is its deviation from Divani literature in the aspect of linguistic without getting any influence from Arabic and Persian literatures. It has been one of the aims of poets and writers in this period to avoid getting any impact of Arabic and Persian literatures.

Zia Pasha, like other poets and writers in his age, has tried to forget learning from his youth and look at the modern literature influenced by the west literature, as well. He has proposed literary theories regarding the necessity of modernization. By the end of his career, again based on his learning and interests in Divan literature, he changed his viewpoint and by creating works such as Harabat he has become disciple of Divan literature and subsequently Persian literature.

In this paper, Zia Pasha's career in literature, according to his viewpoints and works, is classified into three parts:

1. Zia Pasha's engagement in popular and Divan literature and composing poems in this literature
2. His familiarity with west literature and nationalism theories and his attempt to create in native Turkish language
3. His referral to the literature in Divan period and interest in Divani and Persian literature

Keywords: Tanzimat Literature, Zia Pasha, Divan literature, Persian literature

تأثیر زبان و ادبیات فارسی بر ادبیات بعد از اسلام ترک یعنی ادبیات دیوانی امری مشهود و انکارناپذیر است و بیشتر محققان ترک، ادبیات بعد از اسلام ترکی را تا آغاز دوره تنظیمات در حقیقت تصویر و تقلیدی از ادبیات فارسی می‌دانند. این تأثیرپذیری تا دوره تنظیمات که ادبیات ترکی به تدریج و تحت تأثیر ادبیات غرب از تقلید ادبیات فارسی رویگردان شد، ادامه دارد. اما این‌گونه نیست که با شروع ادبیات دوره تنظیمات تأثر از ادبیات فارسی به یکباره کنار نهاده شود بلکه از آنجایی که شاعران دوره تنظیمات همگی در دوره تحصیل و آموزش خود، بخش‌هایی از ادبیات فارسی را فراگرفته، و امهات آثار کلاسیک فارسی به خصوص بوستان و گلستان را به درس خوانده بودند، رد پای زبان و ادبیات فارسی را به طرز محسوس در آثار این شاعران و نویسندگان نیز می‌توان دید.

از میان این شاعران و نویسندگان، برخی مانند نامق کمال و ابراهیم شناسی با انگیزه‌های ملی‌گرایانه سعی کرده‌اند تا بیشتر از ادبیات فارسی، تحت تأثیر زبان ساده و تصفیه‌شده ترکی قرار گیرند و بیشتر از ادبیات نوگرای غرب الهام بگیرند، اما برخی دیگر مانند ضیا پاشا همواره پیرنگی از نشانه‌های ادبیات فارسی در آثارشان وجود داشته است و اگر در برخی از آثار و نظریه‌های خود تأکید بر ساده‌نویسی و دوری از تقلید کرده‌اند اما در آثار دیگرشان از جمله خود ضیا پاشا در اثر معروف خود خرابات، اصول و قواعد ادبیات را همان اصول و قواعد ادبیات دیوانی ذکر کرده‌اند که یکی از اصول ادبیات دیوانی نیز ادبیات فارسی است.

بحث

۱) مروری بر زندگی ضیا پاشا

ضیا پاشا در سال ۱۲۴۳ق در استانبول دیده به جهان گشود. پدرش کاتب گمرک بود و دارای تحصیلات چندانی نبود. او ضیا پاشا را به مکتب ادبیه سپرد و تأکید کرد که غیر از ادبیات فارسی هر چیزی می‌خواهد بیاموزد چرا که در میان ساده‌اندیشان آن زمان این عقیده وجود داشت که هرکسی فارسی بیاموزد نصف دین او از بین رفته است (کیم افورسه فارسی، کیدر دینک یارسی!). اما برخلاف توصیه پدر ضیا پاشا تحت تعلیم «اسماعیل آغا» نامی قرار گرفت و تعلیم ادبیات فارسی و گفتن شعر را سرلوحه کار خود قرار داد. وی تحصیلات خود را در مدرسه رشیدیه پایزید ادامه داد (حبیب، ۱۳۴۰: ۱۲۴). به دلیل حسن قلم و انشایی که داشت پیش از هفده سالگی، به‌عنوان کاتب وارد «دایره صدارت عظمی» شد و در همان جا با عثمان شمس افندی، لسکوفچلی غالب و نویسندگان دیگری آشنا شد و شعرسرایی خود را نیز که از مدرسه ادبیه آغاز کرده بود ادامه داد. در سال ۱۸۵۶ میلادی به وساطت مصطفی رشید پاشا - که از سردمداران اصلاحات در عثمانی به شمار می‌رود- وارد جرگه کاتبان باب عالی شد و در آنجا فرصت آموختن زبان فرانسه و آشنایی با ادبیات غرب را به دست آورد و تا حدی نیز با مسائل

سیاسی دنیا آشنا شد. به تشویق ابراهیم ادهم پاشا ترجمه کتاب تاریخ اندلس را به پایان رسانید و بعد از آن کتاب تاریخ انگلیس را به زبان ترکی ترجمه کرد. بعد از به تخت نشستن سلطان عبدالعزیز، با سرودن قصاید مدحی خود باز توجه‌ها را به سوی خود جلب کرد. ضیا پاشا بعد از این به عناوین و شغل‌های مختلفی در دربار عثمانی دست یافت (Banarlı, 1971: 871).

او در سال ۱۸۶۵ میلادی وارد جمعیت «ینی عثمانیلر» شد. این جمعیت بعد از شکست‌های مختلف عثمانی در مقابل غرب و از دست دادن قسمت‌های مختلف امپراطوری تشکیل شده بود. هدف این جمعیت ایجاد حکومت مشروطه و پایان دادن به قدرت بی‌حدوحدصر سلطان بود. او به واسطه همین فعالیت‌ها به همراه نامق کمال و به دعوت مصطفی فاضل پاشا که از حامیان «ینی عثمانیلر» بود به فرانسه گریخت، تا اینکه با سفر عبدالعزیز به فرانسه به همراه اعضای دیگر حزب به انگلیس رفت اما زمانی که سلطان به دعوت ملکه انگلیس به این کشور رفت وی برای نشان دادن بی‌گناهی خود نامه‌ای طویل به نام عرض حال نوشت و آن را به سلطان تقدیم کرد. در لندن به همراه نامق کمال نشریه حریت و مخبر را منتشر می‌کرد. اکثر سرمقاله‌های این نشریه را ضیا پاشا می‌نوشت. این گروه حدود چهار سال و نیم در اروپا اقامت داشتند، و این اقامت در حیات ادبی ضیا پاشا تأثیر مهمی داشته است. بعد از خلع عبدالعزیز و و مراد پنجم، دوره اول حکومت عبدالحمید که وی خود را طرفدار تنظیمات و مشروطه نشان می‌داد، دوره اقبال ضیا و نامق کمال بود. تا جایی که پادشاه برای تظاهر به آزادی‌خواهی، نوشتن قانون اساسی را نیز به نامق و ضیا واگذار کرد (Banarlı, 1971: 869). تا اینکه بالاخره سلطان عبدالحمید چهره واقعی و خوی مستبد خویش را به خوبی نشان داد و تمام آزادی‌خواهان و طرفداران مشروطه را متفرق ساخت یا به حبس و تعلیق کشاند. ضیا پاشا را هم برای دور کردن از استانبول به والی‌گری سوریه و بعد از آن با تنزیل رتبه به ولایت آتن فرستاد. پاشا در سال ۱۲۹۵ قمری (۱۸۷۹ میلادی) در همان جا وفات یافت.

۲) حیات ادبی ضیا پاشا

به طور کلی حیات ادبی ضیا پاشا را می‌توان به سه دوره تقسیم کرد: دوره اول، دوره جوانی و قبل از آشنایی با ادبیات اروپا، دوره دوم دوره آشنایی با ادبیات اروپا و عضویت در جمع «ینی عثمانیلر» و دوره سوم دوره بازگشت او به ادبیات دیوانی که دوره آخر حیات او نیز هست.

ضیا پاشا چنانچه قبلاً نیز اشاره شد، در زمانی که در مکتب ادبیه درس می‌خواند و تحت تعلیم شخصی به نام اسماعیل آغا بود با ادبیات خلق و ادبیات عامه آشنا شد و

چون ذوق شعری نیز داشت در ابتدا به روش شاعران «خلق» ۱ شروع به سرودن شعر هجایی و عامیانه ترکی کرد. اولین آثار شعری ضیا پاشا به شیوه ادبیات خلق و شعر هجایی سروده شده است (Parlatır, 2006: 156). تا اینکه با عده‌ای از دواوین فارسی و چند دیوان از دوره ادبیات دیوانی آشنا شد و در مقایسه با ادبیات خلق و آنچه تاکنون یاد گرفته بود آن را مانند گنجی و «خزینه» ای یافت. وی در مقدمه خرابات می‌گوید:

اون‌بشده دکلدی سن و سالم	کیم نظم ایله واردی اشتغالم
موزون سوزه جان وریردی کوشم	اشعار اوقونور کیدردی هوشم
کاهیجه غریبی یی اوقوردوم	عاشق کرمه یانار طورردم
"عاشق عمر"ی که کاه آلوردم	اوجقور سوزینه شاشار قالوردیم
تحسینله ده ایتمیوب قناعت	یغمایه ده گه کلوردی جرأت
هر دفتر شعری کیم طانوردم	یوق نسخه آخری سانوردم
کندمده نظیره دیرایدم کاه	اما نه سوز العیاذ باللّه
گوش ایتمسون اوپله سوز قولاقلر	آلوده‌سی اولماسون طوداقلر

هنوز پانزده سالگی‌ام کامل نشده بود
 که به شعر و شاعری مشغول بودم
 گوش جان من عاشق سخن موزون بود
 و با خواندن اشعار روح از بدنم جدامی‌شد
 گاه به خواندن غریبی مشغول بودم
 و گاهی به عاشق کرم می‌پرداختم
 و گاهی از خواندن اشعار عاشق عمر
 دچار حیرت و شگفتی می‌شدم
 تنها به تحسین آنها بسنده نمی‌کردم
 و گاهی سخنانی نظیر سخنان آنها نیز می‌نوشتم
 هر دیوانی را که می‌خواندم
 فکر می‌کردم نظیری برای آن نخواهم یافت
 خود نیز گاهی نظیره‌ای برای آن می‌گفتم
 اما چه نظیره‌ای پناه بر خدا
 که گوش‌ها چنین سخنی را نشنوند
 و لب‌ها آلوده این سخن نگردند

^۱ ادبیات خلقبه ادبیات عامیانه ملت ترک گفته می‌شود که توسط هزمنندان و آوازخوانان دوره گرد به آواز خوانده می‌شده است. معمولاً این آثار به شکل شعر و در وزن هجایی سروده می‌شد. (Mengi, 2005: 9).

حیات ادبی ضیا پاشا و زبان فارسی

اول حال ایله روزگار کچدی
کچدی الیمه چو نسخه جان
بر ایکی خزان بهار کچدی
مطبوع بر ایکی کهنه دیوان
برکره بو کنزه نائل اولدم
بر بشقه جهاننا واصل اولدم
وهبی ایله واصفی بکندم
تقلید ایچون آنلاره اوزندم

روزگارم به این ترتیب می‌گذشت
و بهار و خزان‌ها سپری شد
چند دیوان شعر کلاسیک دفعتاً گنجی یافته بودم
دفعتاً گنجی یافته بودم
گویى نصف جهان را در دست داشتم
از میان شاعران و نویسندگان وهبی و واصف را بیشتر پسندیدم
و آنها را شایسته پیروی دانستم
(ضیا پاشا، ۱۲۹۱ق: ۱۲)

وی با یافتن «این گنجینه» از ادبیات خلق رویگردان شده و در بیانی اهانت‌آمیز ادبیات خلق را به «بانگ الاغ» تشبیه می‌کند و آن را اصلاً شعر نمی‌داند. ضیا پاشا در این دوره، شیفته شعر قلندرمانانه و لابلالی‌گرانه است و شعر او تماماً مملو از مضامین زندانه و وصف می و معشوق است و اندیشه محوری و اساسی در تفکر و فلسفه او زودگذر بودن دنیا و اعتباری بودن هر چیزی و اغتنام فرصت است.

غبطه او رند عشقه کیم عزم کلشن ایلر
جیبنده شیشه می یاننده کلعداری
بر الده جام باده بر الده دست جانان
ایلر سحر نشیمن صحرای لاله‌زاری
که ناقل پیاله صد رعشه ایله عاشق
که ساقی قدحکش بیک ناز ایله نکاری
هر شیوه‌سنده پنهان بر طور هوشربایی
هر نکته سنده مکنون بر وضع دلشکاری

برآن عاشق غبطه می‌خورم که عازم گلشن است
که شیشه می در جیب دارد و معشوق در کنار خویش
در دستی جام باده و در دستی دست نگار
و صبحگاه در لاله‌زاری نشیمن کند
که عاشق با صد لرزه و مستی شرابی بیاشامد
و ساقی با صد ناز قدحی بپیماید
اطوار او تماماً هوشربایی می‌کند

که هر حرکتی از آن وضع شکاری است

صد چاک پیره‌نرکلبوسه چین دهنلر
بر یانه زهد و عفت، بر یانه شرمساری
بر در ضیا فناده تحقیق ایله تصور
واری یوغو جهانک هب امر اعتباری

پیراهن‌ها صد چاک و لب‌ها بوسه چین
زهد به یک سو نهاده شده و شرمساری به سوی دیگر
ای ضیا وقتی هرچیز فانیست پس چه یقین و چه تصور
تمام امور دنیا اعتباری و زودگذر است
(ضیا پاشا، ۱۳۹۸ق: ۵۱)

دورهٔ دوم حیات ادبی ضیا پاشا در حقیقت با راهیابی او به باب عالی به‌عنوان کاتب آغاز می‌شود. وی در باب عالی- که به دلالت رشید پاشا به آن راه یافته بود- اندیشه‌های قلندرمانانه و صوفیانه خود را تحت تأثیر رشید پاشا به سوی می‌نهد و با شخصیت جدی‌تر و متمیزتری به انجام وظیفه می‌پردازد. ضیا پاشا در این مرحله از زندگی شروع به آموختن زبان فرانسه می‌کند و در طول شش ماه، آموختن آن را به پایان می‌رساند تا جایی که قادر می‌شود تاریخ اندلس را به زبان ترکی برگرداند. در این دوره به سعایت عالی پاشا و حسادت او از دربار اخراج شده و باب تازه‌ای در زندگی او گشوده می‌شود که همانا عضویت در حزب «ینی عثمانیلر» با نامق کمال و دیگر اعضای حزب است (Islam Ans., 2013: مدخل ضیا پاشا).

وی در این دوره تحت تأثیر جریان ساده‌نویسی و تصفیه زبان از کلمات فارسی و عربی طرفدار نظریه «زبان ترکی سره شد. این بحث که از بحث‌های داغ و پرترفدار آن روزها بود، طرفداران زیادی داشت و البته کسانی هم مثل سلیمان نظیف و معلم ناجی مخالف این نظریه و طرفدار زبان ترکی عثمانی بودند. به هر روی ضیا پاشا در این دوره از حیات خویش طرفدار ترکی سره و زبان عامه مردم شد. مهم‌ترین نظریه‌های او در این باب، در مقاله‌ای با عنوان «شعر و انشا» که در نشریهٔ حریت در سال ۱۸۶۸ منتشر شد انعکاس یافته است. وی در این مقاله با تأکید بر زبان ساده و همه‌فهم، نظریات خود را راجع به کتابت و نیز زبان نامه‌ها و فرامین دولتی اظهار می‌کند. وی در قسمتی از مقالهٔ خود می‌گوید: «منشآت فریدون و آثار ویسی و نرگسی به زبانی نوشته شده‌اند که در آنها یک‌سوم لغات ترکی نیست. و برای بیان یک مفهوم، جمله را چنان با صناعات بدیعی و بیانی آمیخته می‌کنند که در نهایت جمله‌ای به‌غایت دشوار و مشوش به دست می‌دهند. البته زبان مکتوباتی که امروزه در باب عالی نوشته می‌شود نسبت به منشآت قدیمی اندکی بهتر شده است ولی اینها هم فرزندان نامشروع همان‌ها هستند و از به کار بردن سجع و ربط معانی موهوم ابایی ندارند. حداقل در دورهٔ

گذشته به همراه صناعات ادبی اندکی معنا نیز در عبارت وجود داشت اما اکنون با وجودی که مسائل حساس‌تر شده‌اند و روابط بین دول نیز بسیار ظریف و دشوار است، چنان جملاتی در نامه‌ها و فرامین دولتی نوشته می‌شود که با اینکه معنای لغت‌ها واضح و روشن است ولی معنای عبارات مغلق و غیر قابل فهم است! وی در جای دیگری در بیان نارسایی و دشواری کاتب بودن که به زعم وی امری دشوار و حساس است چنین می‌گوید: «مزید تعجب اینکه در اکثر کشورها دانستن زبان و نوشتن با کاتب بودن فرسنگ‌ها فاصله دارد. درحالی‌که در سایر زبان‌ها هرکسی که زبان و نوشتن را بلد باشد می‌تواند کاتب هم باشد. در زبان ما علاوه بر دانستن زبان و نوشتن، کاتب اولاً باید املاي دشوار و پر از عیب و نقصان ترکی را بلد باشد، دوم باید املاي فارسی و عربی را بداند و سوم باید امور مربوط به دولت و کارهای دولتی را هم بلد باشد» (Ziya Paşa, 1868).

وی در همین مقاله اعتقاد دارد که شعر عثمانی، شعر دیوانی نیست، شعر دیوانی به تقلید از ادبیات فارسی نوشته شده است که آن هم خود به تقلید از ادب عربی به وجود آمده است. وی معتقد است که شعر عثمانی و ترکی شعرهای هجایی است که «شارکی‌های عوام» خوانده می‌شود و هیچ‌کدام از شاعران دیوان آن را نمی‌پسندند. و زبان ترکی هم زبان ساده‌ای است که عوام و خلق عثمانی به آن سخن می‌گویند نه زبانی که در مکاتیب یا کتب پر از تکلف و صنایع به چشم می‌خورد.

به نظر می‌رسد که ضیا پاشا این عقاید را تحت تأثیر احساسات ملیت‌گرایی که در وجود او بیدار شده بود بر زبان آورده است زیرا در بحث از شعر و وزن هجایی می‌گوید: «اینکه شعر دارای وزن عروضی باشد یا هجایی باشد مهم نیست، مهم این است که هر ملتی برای خودش دارای ادبیات و شعری است. ولی من تعجب می‌کنم که شعر عثمانی کدام است. آنچه در ادبیات دیوانی تحت تأثیر ادبیات فارسی به وجود آمده شعر عثمانی نیست. برای اینکه شاعران عثمانی در این اشعار از جهت اسلوب، روش، شکل، قافیه و حتی افکار تحت تأثیر شاعران ایرانی هستند. شاعران دیوان نه در مورد ملت ما و نه در مورد زبان ملت ما هیچ نیندیشیده‌اند» (Ziya Paşa, 1868).
n2 در مورد نثر نیز بر این عقیده است که نثر نیز باید بر اساس زبان عامه شکل بگیرد و از جهت نویسندگی در زمان خود از نثر قاموس عاصم افندی و مقالات مجله فجر مثال می‌آورد و اعتقاد دارد اگر این نثرها به نظر نیخته و ناخوشایند می‌آیند دلیلش این است که از زمان عثمانی به این سو، به این نثرها مطلبی نوشته نشده است و اگر این نوع نثر و نوشته مورد توجه قرار گیرد در اندک زمانی آثار بزرگ و قابل توجه در همین زبان به وجود می‌آید.

ضیا پاشا در این دوره از حیات ادبی خود به مانند نامق کمال و شمس‌الدین سامی و دیگرانی که ادبیات دیوانی عثمانی را به دلیل اینکه تحت تأثیر ادبیات فارسی قرار داشته مطرود می‌دانسته‌اند، با ادبیات دیوان و به تبع آن ادبیات فارسی مخالفت می‌ورزد و زبان عامه و شهرهای خلق را بر ادبیات پرطمطراق دیوان ترجیح می‌دهد.

ضیا پاشا در این دوره از زندگی ادبی خویش آثاری هم بدین شیوه مورد پسند طرفداران ساده‌نویسی نوشته است. از آن جمله است شعرهایی که ضیا پاشا تحت عنوان «شارکی» سروده است. رویکرد ضیا پاشا در مقابل ادبیات غرب برخلاف نامق کمال و سایر شاعران دوره تنظیمات مبتنی بر قبول صددرصد و لزوم تقلید از آن نیست وی آموزش زبان‌های غربی را لازم می‌داند.

İster isen anlamak cihani
Öğrenmeli Avrupa lisanı
Etmış orada da fûnun terakki
Tahsilden eyleme tevakki

اگر می‌خواهی دنیا(ی جدیدی) را بشناسی
باید زبان‌های اروپایی را یاد بگیری
کسی که اصول ترقی را بخواهد
از آموختن زبان اروپایی خودداری نمی‌کند

اما تقلید صرف را جایز نمی‌داند و معتقد است که خداوند به هر مکانی از زمین و به هر «قطعه‌ای از جغرافیا» زبان، احساس و خصوصیات مخصوص به خود داده است و هر ملتی مزاج مخصوص به خودش را داراست و هر ملتی با توجه به مزاج خودش، طرز شاعری مخصوص به خودش را داراست بنابراین تقلید در امر ادبیات کاری درخور و شایسته نیست.

Taklitle aslımı unutma
Milliyetini hakir tutma
Kıpti kıptiliğini bırakmaz
Sair akvama meyli akmaz
Andan alçak gerektir ki maye
Milliyetin etmeye vikaye
Bilmem ki neden her işte mutlak
Avrupalıya mukallid olmak
Anlarda bu fikr-i fâsid olmaz
Yekdiğerine mukallid olmaz

با تقلید اصل خودت را فراموش نکن
و ملیت خود را حقیر شمار
مسلماناً میل انسان به‌سوی ملیت‌های دیگر نیست
چه قبطی هم اصل خود را فراموش نمی‌کند
من نمی‌فهمم که چرا در هر کاری
باید به طور کامل از اروپایی تقلید کرد
درحالی‌که خود آنها هم این فکر فاسد را نمی‌پسندند

از جمله آثار ضیا پاشا که به زبان ساده و طبیعی نوشته شده است رؤیای ضیا پاشا است. این اثر او در قالب رساله‌ای کوچک و منثور، و به زبان ترکی نسبتاً خالص و ساده‌ای نوشته شده است. علاوه بر زبان، این اثر از جهت شکل نیز تازگی درخور توجهی دارد. ضیا پاشا آرزوی خود در مورد عثمانی و صحبت‌های خود با سلطان در مورد اداره امور و عزل عالی پاشا را در این نوشته خود بیان داشته است (Parlatir, 2006: 145).

از میان ترجمه‌های ضیا پاشا ترجمه تاریخ انگلیس دارای زبانی نسبتاً ساده و گویا است. کتاب دیگر ترجمه تلماک است که این کتاب نیز نسبت به دو ترجمه دیگر که از همین کتاب انجام پذیرفته، دارای زبانی ساده‌تر و نزدیک‌تر با اصول زبان ترکی است (Öksüz, 2004:19).

دفتر آمال مقدمه‌سی هم نوشته نسبتاً کوتاهی است در مورد خاطرات دوران کودکی شاعر که به زبان ساده و دور از تکلف ترکی سروده شده است. عرض حال نیز چنانکه در صفحات پیشین اشاره شد، رساله کوچکی در حدود ۷۰ صفحه است که ضیا پاشا آن را به زبانی ساده و به دور از صناعات ادبی در توضیح دلیل فرار خود از عثمانی به پاریس و لندن نوشته و به سلطان عبدالعزیز تقدیم کرده است. و مهم‌تر از همه این موارد مقاله «شعر و انشا» است که ضیا پاشا در آن به بیان عقیده‌های ادبی خود پرداخته است.

۳) دوره سوم حیات ادبی ضیا پاشا: بازگشت به ادبیات دیوان

بعد از بازگشت از اروپا، ضیا پاشا نظریات کاملاً متضادی با آنچه قبل از آن در «شعر و انشا» یا مباحث ادبی دیگری بیان داشته بود اظهار داشته است. وی در این دوره اثر بسیار معروف خود خرابات و مقدمه معروف آن را نوشته است. این اثر در سه جلد مفصل به رشته تحریر درآمده است. خرابات گزیده‌ای از اشعار عرب، ایران و عثمانی و آسیای میانه است. وی در مقدمه خرابات درست برعکس آنچه در «شعر و انشا» نوشته است ادبیات خلق را به هیچ می‌انگارد و ادبیات سنتی عثمانی را که در حقیقت تقلیدی از ادبیات عربی و فارسی است، ادبیات واقعی به شمار می‌آورد.

وی در مقدمه کتاب در مورد «سبب تألیف خرابات» می‌گوید: «وقتی در سنین پانزده و شانزده سالگی بودم به شعر خلق علاقه‌مند بودم و شعرهایی هم به آن سبک سروده بودم تا اینکه از میان شعرای دیوان با امثال نفعی و وهبی آشنا شدم و شعر خلق را به کناری گذاشتم.» بعد از آن نیز در مورد آشنایی‌اش با ادبیات ایران چنین می‌گوید:

خمخانه یاننده جام و ساغر رندان ایله مغبچه برابر
تمیزه یوقیدی اقتدارم زیرا پند اوامامشدی یارم
اما اووقودقه گلستانی درک ایتمکه باشلادم لسانی
هم اول صروده بر ایکی شاعر تمیزمه اولدیلار مظاهر
اولق شعرا ایله مباحث افزایش فرقه اولدی باعث

خمخانه‌ای بود با جام و ساغر
که رندان و مغبچه در کنار هم بودند
نمی‌توانستم آنها را از هم تشخیص دهم
چون هنوز هنر یار من نشده بود
اما زمانی که گلستان را خواندم
شروع به فهم زبان کردم
در آن میان چند شاعر دیگر هم
به تقویت فهم من یاری کردند
همنشینی با شعرا و صحبتشان
باعث افزایش قدرت تمیز من شد

اولدی بکا خواجه دل و جان آثار سخنوران ایران
در حقیقت سرور دل و جان من آثار سخنوران ایران شد.
(ضیا پاشا، ۱۲۹۱: ۵)

این سخن و اعتقاد ضیا پاشا، اعتراض و نقد بسیاری از تجدیدطلبان زمانش را برانگیخت از آن جمله نامق کمال پاشا که کتابی به نام تخریب خرابات نوشت و نظریات ضیا را در این مورد به باد انتقاد گرفت. وی از اینکه ضیا فهم خود از زبان را منوط به خواندن و شناخت گلستان دانسته است بسیار خشمگین است و به این شیوه از او انتقاد می‌کند:

اما اووقودقه گلستانی درک ایتمکه باشلادم لسانی بیورلمش
بیلیم کی قرائت گلستان ترکی یی ایدرمی ترکه تبیان

اما همین که فرموده‌اید گلستان را خواندم
مفهوم زبان را آموختم
نمی‌دانم که چگونه قرائت گلستان
به یک ترک، ترکی یاد می‌دهد.
(کمال، ۱۳۰۳: ۱۴)

کتاب تخریب خرابات نامق کمال از خود خرابات مفصل‌تر است و دربرگیرنده انتقادات نامق کمال از ادبیات دیوانی عموماً و کتاب خرابات ضیا پاشا خصوصاً است. به طور خلاصه می‌توان گفت ضیا پاشا در این دوره از حیات ادبی خود علی‌رغم آموخته‌های سیاسی و فرهنگی خود که دستاوردش از اروپاست معتقد به ادبیات کلاسیک و دیوان است. وی از نظر قالب چندان تحت تأثیر ادبیات غرب نیست چنان‌که معتقد است تأثیر بیش از آنکه برای افراد جامعه نفع داشته باشد، مضر است و معتقد است که این اعتقاد که تأثیر به افزایش سطح عمومی اخلاق کمک می‌کند درست نیست، و اگر یک درصد در خدمت اخلاق عمومی باشد نود و نه درصد به ضرر آن است (Parlatir, 2006: 162).

ضیا پاشا تنها از جهت اسلوب و ظاهر کلام معتقد به ادبیات دیوانی و علاقه‌مند به آن نیست بلکه از جهت محتوا نیز اکثر اشعار او دارای همان شیوه تفکر و محتوای ادبیات کلاسیک است. مثلاً در مضامین عاشقانه، شعر او ادامه همان طرز تلقی و فکر شعرای پیشین است. عاشق در مقام نیاز است و معشوق در ناز. معشوق به دلیل زیبایی زایدالوصف و عشق عاشق، جایگاهی خدایی دارد و عاشق در همه حال بر انتخاب یار راضی است.

رنج خاطر ویرمسون فریاد و افغانلر سکا
گل‌عذارم سن همان صاغ اول فدا جانلر سکا
چوقمیدر سر در هوای زلفک اولمق روزگار
بر پریسین کیم مسخردر سلیمانلر سکا
سن خرام ایتسک کلور جوشه ملکلرشوقدن
یا نصل صبر ایتسون انصاف ایله انسالر سکا

فریادها و فغان‌ها باعث کدورت خاطر تو نشود
ماهروی من تو سلامت باش همین بس است
این خواهش که نسیمی درمیان زلف تو باشم زیاد است؟
ای تو آن پری که سلیمان‌ها مسخر توست
در خرام تو فرشته‌ها به وجد می‌آیند
پس انصاف کن انسان‌ها چگونه بشکینند
(ضیا پاشا، ۱۲۹۸: ۴۳)

قهرمان هفتخوان محنتم رستم کبی
دفتر افلاک لوح داستان اولمز بکا

من مانند رستم قهرمان هفتخوان محنتم

که افلاک نیز نمی‌توانند دفتر داستان من باشند.
(ضیا پاشا، ۱۲۹۸: ۴۲)

نتیجه‌گیری

ادبیات دوره اسلامی ترک را ادبیات دیوانی نیز گویند. ادبیات دیوانی به عقیده تمام صاحب‌نظران ترک و غیرترک، به شدت تحت تأثیر ادبیات فارسی قرار دارد و این روند تا نهضت تنظیمات و آغاز ادبیات این دوره ادامه دارد. در دوره ادبیات تنظیمات نیز که برخی آن را دوره اتمام تأثیر زبان و ادبیات فارسی بر ادبیات ترکی می‌دانند، تأثیر ادبیات فارسی کمابیش پابرجاست. این مسئله در آثار تمام شاعران و ادیبان دوره تنظیمات به چشم می‌خورد. یکی از مهم‌ترین این افراد ضیا پاشاست. ضیا پاشا که حیات ادبی خود را با آشنایی با ادب فارسی و به‌ویژه گلستان و بوستان آغاز کرده است در دوره‌ای از حیات خود تحت تأثیر ملیت‌گرایان ترک، اعتقاد به ساده‌نویسی و زدودن زبان ترکی از کلمات و عبارات فارسی پیدا می‌کند. اثر معروف وی در این زمینه مقاله‌ای است به نام «شعر و انشا» که در نشریه حریت به چاپ رسیده است. ولی در نهایت باز هم آموزه‌های دوران جوانی، و عشق به ادبیات فارسی بر او غالب شده و دوره آخر حیات ادبی خود را هم با ادبیات دیوانی و به تبع آن ادبیات ایران سپری کرده است. اثر معروف ضیا پاشا، خرابات، نمود کامل اندیشه‌های پاشا در دوره آخر زندگی ادبی اوست.

منابع و مأخذ

- حبیب، اسماعیل. (۱۳۴۰ق). تورک تجدد ادبیاتی تاریخی. استانبول. عامر.
رئیس‌نیا، رحیم. (۱۳۸۲). ایران و عثمانی در آستانه قرن بیستم. تهران، مینا.
ضیا پاشا، عبدالحمید. (۱۳۲۷ق). عرض حال. استانبول. سعادت.
ضیا پاشا، عبدالحمید. (۱۲۹۸ق). اشعار ضیا. استانبول. مهران مطبعه سی.
ضیا پاشا، عبدالحمید. (۱۲۹۱ق). خرابات. استانبول. عامر.
کمال، نامق. (۱۳۰۳ق). تخریب خرابات. قسطنطنیه. مطبعه ابوزیا.

Akyüz, K. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Banarlı, N. S. (1971). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Mengi, M. (2005). *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Akçağ.

Öksüz, Y.Z. (2004). *Türkçenin Sadeleşme Tarihi Genç Kalemler ve Yeni Lisan Hareketi*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Parlatır, İ. (2006). *Tanzimat Edebiyatı*. Ankara. Akçağ.

Ziya Paşa. (1868). *Şi'r ü İnşa*. Hür. Londra. N 11.

Ziya Paşa. (2013). *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (cilt 44, s. 475-479) İstanbul: *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*.

DÎVÂN EKOLÜ

Hüseyin POLAT*

Öz

Bu çalışmada Arap edebiyatının XX. yüzyılın başlarındaki önemli temsilcilerinden olan üç şahsiyet ve kurmuş oldukları Dîvân Ekolü adındaki grup araştırılmıştır. Günümüz Arap dünyasında, özel olarak da Mısır'da meydana gelen siyasi ve toplumsal olayların edebiyat alanına yansımalarının temelinde yatan nedenlerin dile getirildiği Dîvân Ekolü, Arap dünyasında önemli bir yere sahiptir. Çünkü ekolün temsilcileri olan kişiler sadece edebiyatla uğraşmayıp Mısır siyasetinde de önemli roller oynamışlardır. Çalışmada Arap edebiyatının geçmişi ve söz konusu grubun kurulduğu dönemdeki durumu ekolün temsilcilerinin gözüyle sorgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Arap edebiyatı, Mısır edebiyatı, Dîvân ekolü

DIWAN SCHOOL

Abstract

It is investigated in this article tree personalities representing Arab literature at the beginning of the XX. century and the group of Diwan School that founded by them. Diwan School has an important place in the Arap world, particularly in Egypt due to it has described of main reasons of social and political events that have accured in today's Araps world, reflected in the literature. has been expressed in this group. Th representatives of this school played an important role not only in the literature, but in political events. The history of Arabic literature and it's status in the period which the group was established, were questioned through the eyes of representatives of this group.

Keywords: Arabic literature, Egyptian literature, Diwan school.

* Dr., Gazi Üniversitesi,
(polat312@hotmail.com).

Yabancı Diller Yüksekokulu,

GİRİŞ

Yüzyıllarca Osmanlı Devleti'nin egemenliği altında kalan Mısır, Osmanlı Devleti'nin zayıflayıp çökmeye başladığı zamanlarda tüm dünyada görülen yeni siyasi, edebî ve kültürel akımlardan nasibini almıştır. XVIII. yüzyılda Batı'da doğup büyüdükten sonra etrafındaki ülkelere dal veren milliyetçilik akımı yavaş yavaş Mısır'a da girmeye başlamıştır.

Mısır'ın edebiyat alanında Batı'yla yakından tanışması 1798 yılında **Napolyon Bonopart**'ın Mısır'ı istilasını ile olmuştur (Er, 1988: 1). Napolyon, edebiyat alanında Mısır'a birçok yenilikler sunmuştur. Sözelimi Mısır'a Arap harfli ilk matbaayı getirmiştir. Gelirken yüz kırktan fazla Avrupalı bilim adamını da beraberinde getiren Napolyon, Mısır'ı istila ettikten sonra Fransızca olarak iki gazete yayınlamıştır. Ayrıca Fransız tiyatrosunun oyunlarını sergilediği bir tiyatro kurmuştur. Fransa ve İtalya'dan Mısır'la ilgili kitapları da getirerek halka sunmuştur (Cafer, 1973: 6-8).

Hasan el-'Attân (1766-1835) ve **el-Ezher** şeyhlerinden olan **'Abd er-Rahmân el-Cebartî** Fransızların bu kültürel faaliyetlerinden son derece etkilenmişlerdir. Bu nedenle Mısır'daki bilimsel metotların yenilenmesini sürekli dile getirmekten kaçınmamışlardır.

Aslında Mısır'daki bilimsel faaliyetlerin canlanması Fransız istilasından önceye dayansa da, istilanın hemen ardından süregiden Mehmet Ali Paşa (1769-1849) hükümlarlığında bu canlılık üst seviyeye ulaşmıştır.. Nitekim imparatorluk hevesine kapılan Mehmet Ali Paşa, modern bir ordu kurmak istegindedir. Bu nedenle kuracağı ordunun ihtiyacı olan tıp, veterinerlik, eczacılık ve mühendislik gibi mesleki konularda eğitim verecek olan okullar açmıştır. Bu okullarda öğretmenlik yapacak kişileri önce İtalyanlardan daha sonra ise çoğunluğu Fransız olanlardan atamıştır. Arapça bilmeyen bu öğretmenler dersleri Suriye ve Fas gibi ülkelerden getirilen tercümanlar aracılığıyla işlemişlerdir. Daha sonra yeni açılan okullarda öğretmenlik yapacaklar ve tercüman olarak görev alacaklar eğitim için önce İtalya'ya, sonra da genellikle Fransa'ya burslu öğrenciler olarak gönderilmişlerdir (ed-Desûkî, 1967: 19-22).

Fransa'ya giden ilk burslu heyete imam olarak görevlendirilen **Rifâ'a Râfî' et-Tahtâvî** (1801-1873), bu ülkede Fransızca öğrenmekle kalmayıp Fransız kültürü, siyasal yapısı ve âdetleri üzerine çalışmalar da yapmıştır. Bu çalışmalarını ülkesine döndükten sonra *Tahlis el-İbriz fî Talhîs Bâriz* adlı eserinde değerlendirmiştir. Onun bu eseri kendisinden sonrakilere ışık tutmuştur. Ayrıca kendisinin önerisiyle Avrupa'dan dönen ilk heyet Mısır'da Diller Okulu adı altında bir okul kurmuştur. Bu okulda Arap Dili ve Edebiyatı, Fransızca, Türkçe,

İtalyanca ve İngilizce gibi dillerin yanı sıra tarih, coğrafya, İslâm hukuku ve yabancı hukuk gibi dersler de öğretilmiştir.

Mısır'daki aydınlanmayı hızlandıran bir diğer etmen ise matbaanın kurulması olmuştur. Mısır'da ilk matbaa niteliğini taşıyan ve 1821 yılında kurulmuş olan Bulak Matbaası'nda Curnâlu'l-Hidiv adlı gazete basılmaktaydı. Gazete ilk önceleri Arapça ve Türkçe olarak yayınlanmaktaydı ve devletin resmi gazetesiydi. Bu gazete 1828 yılından sonra el-Vakâf'u'l-Mısriyye adıyla sadece Arapça ve Türkçe olarak yayınlanmaya başlamıştır.

Mısır'da Mehmet Ali Paşa'dan sonra yönetime geçen 'Abbâs (1813-1854) daha önce kurulan dil okullarını kapatmış, Avrupa'daki bursu olanları geri çağırarak, yukarıda adı geçen ve sadece Arapça yayınlanmakta olan gazeteyi Türkçe yayımlatmış ve tercümelemleri de yine yalnızca Türkçeye özgü kılmıştır.

'Abbâs ve Saîd'den sonra, Avrupa'ya bizzat giden ve orada burslu olarak okuyanlardan olan **Hidiv İsmail** (1830-1895) yönetimi ele geçirdikten sonra Mısır'daki kültür ve edebiyat sahaları farklı bir boyut kazanmıştır. Mısır'ı bir Avrupa ülkesi sayacak kadar Batı hayranı olan Hidiv İsmail, kendisinden önce kapatılan modern okulları tekrar açmakla kalmayıp "Diller Okulu"na daha sonra idarecilik okulu olan Hukuk Mektebi'ni eklemiştir. Ayrıca kızların eğitimi için ilk kez **Medresetun Li'l-Benât** (Kızlar Okulu)'nu açmıştır. 1872 yılında ise eski metotla modern okullar arasında orta bir metot takip eden **Dâru'l-'Ulum** adında bir yüksek okul kurmuştur. Hidiv İsmail, kütüphanelere de önem vermiştir. 1871 yılında Milli Kütüphane niteliğinde olan **Dâru'l-Kutub el-Mısriyye** adında büyük bir kütüphane oluşturmuştur. Bu tür kütüphaneler bazı aydınların eski eserleri tekrar canlandırabilmeleri adına eski Arap eserlerinin ve yazmalarının tasnif edilmesine ve yayınlanmasına önayak olmuştur.

Mısır'da 19. yüzyılın sonlarında edebî ve kültürel alanlarda canlanmayı meydana getiren nedenlerden birisi de 1860 yılında Suriye ve Lübnan'daki iç savaştan dolayı Avrupa ve Amerika'ya giderek **Mehcer** (Göçmen) ekolünü kuran aydınların Mısır'a gelmesi ve edebî faaliyetlerini burada sürdürmeleridir. Batıyla daha önceleri tanışan bu aydınlar, Mısır'daki edebiyatın Batı türlerini kazanmasında önemli rol oynamışlardır.

17 Nisan 1870 yılında İsmail'in izniyle yayın hayatına başlayan **Ravdatu'l-Medâris** adındaki gazetenin Mısır edebiyatının canlanmasına olan katkısını da unutmamak gerekir. Çünkü bu gazete **İsmail Sabri** gibi birçok önemli şairi yetiştirmiş, çeşitli edebiyat ürünlerini yayınlamış ve Batı dillerinden yapılan çevirilere yer vermiştir. Geniş kitlelere ulaşması için İsmail'in emriyle öğrencilere ücretsiz olarak dağıtılan bu gazete daha sonra farklı bir kimliğe

bürünerek zamanın hükümetini öven bir halk gazetesi hâline gelmiştir (Er, 1988:2-15).

Mısır'da Batı edebiyatından esinlenen bu yeni edebî kuşağın ilk önderi **Mahmud Sami el-Bârudî** (1838-1904) Endülüsten sonra Arap edebiyatının Batı'yla tekrar kucaklaşmasını sağlayan yeni nesle yol gösterip bu uğurda çığır açmıştır (Muhammed 'Ahmed el-'Azb, 1998:116). Daha sonrakiler onun yolunda yürümüşlerdir. Onun önderliğindeki **Medresetu'l-Ba's** (Diriliş-Rönesans) **Ekolü**'nden sonra gelen ikinci kuşak, **Medresetu'l-Muhafıza** (Neo-Klasik) **Ekolü** adı altında yürüttükleri edebî çalışmalarında daha çok Arap edebiyatının altın çağı sayılan **Abbasi** dönemini, hatta Cahiliye çağı edebiyatını canlandırmaya çalışmışlardır. Bu ilk iki kuşak Batı'da Fransız edebiyatından etkilenmiştir (Brugman, 1984: 87).

DÎVÂN EKOLÜ'NÜN KURULMASI

Batı etkisinde kalan ve Arap edebiyatında yeniliği savunan edebiyatçılar, Batı'nın klasikleri yerine kendi klasiklerini taklit etmişlerdir (Somekh, 1992:37).

Avrupa'nın etkisiyle Arap edebiyatında bir canlanma başlatmaya çalışan Neoklasikçilerin eski Arap edebiyatına kendilerini fazla kaptırmalarına tepki olarak yine Batı edebiyatından, ama bu defa İngiliz edebiyatından etkilenen **el-Mâzinî** (1890-1949), **el-'Akkâd** (1889-1964) ve **eş-Şukrî** (1886-1958) tarafından yeni bir edebiyat akımı ortaya konmuştur. Bu yeni akımın savunucuları I. Dünya Savaşı'ndan sonraki genç neslin temsilcileriydi ve kendi dönemlerindeki Mısır'da meydana gelen çok kritik ve önemli olaylara şahit olmaktadır. Bu edebiyat akımının temsilcilerinden olan Şukrî ve Mâzinî devlet okullarında okumuş ve en son olarak da Kahire'deki **Medresetu'l-Muallimîn el-'Ulyâ'**yı (Yüksek Öğretmen Okulu) bitirmişlerdi (Cafer, 1973: 53). 'Akkâd ise taşralı olup Asvân'ın yerlisiydi. Devlet okullarına gitmemiştir. Orta öğrenimini tamamlamadan Kahire'ye gelerek yaşamını gazetecilik ve öğretmenlikle sürdürmüştür (Ostle, 1992:37).

Bu yeni edebiyat akımı adını 1921 yılında 'Akkâd ve Mâzinî'nin ortaklaşa yayınladıkları **Dîvân-u Kitâb fi'l-Edeb ve'n-Nakd** adlı eserden almıştır. Bu eserde, yeni edebiyat akımının savunucuları, Neoklasik edebiyatçıları aşırı derecede eleştirmişlerdir. Mesela Mâzinî, Neoklasik edebiyatçıları eleştiride çok ileri giderek **Hâfız**'ı (1971-1932) şair olarak görmemiştir (el-Mâzinî, 2012: 9).

Medresetu't-Dîvân (Dîvân Ekolü), **el-Medresetu'l-Mısriyye el-Hareketu't-Tecdîdiyye**, **Hareket-u Tecdîdi'l-Edeb**, **Medresetu't-Tecdîd fi'l-Edebi'l-Arabiyye**, **Davet-u Cemâatu't-Dîvân** veya **ed-Davetu't-Tecedîdiyye fi'l-Edebi'l-Arabiyye** gibi adlarla adlandırılan

bu edebî akımın başlangıcı Şukrî'nin 1909 yılında **Davu'l-Fecr** adındaki ilk dîvânını yayınlamasıyla olmuştur (Cafer, 1973: 51). Şukrî, bu dîvânında şekil ve içerik bakımından eskiyi ve yenilikleri işlemiştir.

Dîvân Ekolü şairleri, kendilerine yeni edebî düşünce yollarını açan Neoklasik şairleri; modası geçmiş, günlük konularla ilişkisi olmayan, anlamsız konularla uğraşan, taklitçi ve eski meraklısı kimseler olmakla suçlanmışlardır. 'Akkâd, Mâzinî'nin dîvânının önsözünde kendilerini modern olarak nitelendiren bazı şairlerin aslında deve tasvirleriyle uğraşan, çadırları ve kumları işleyen eski Arap şairlerini örnek aldıklarını, eski hayatı modern yaşantı ve şehir hayatıyla bağdaştırmaya çalıştıklarını ifade etmiştir. Başta Mâzinî ve 'Akkâd olmak üzere Dîvân Ekolü şairleri Neoklasik şairlere bir edebiyatçı nezaketinden uzak, sıradan insanlar gibi acımasızca davranmışlardır.

EKOLÜN KURUCULARI VE TEMSİLCİLERİ

Bu yeni ekolün temellerini atan ve aynı zamanda da en yaşlısı olan **'Abdurrahmân eş-Şukrî**, 12 Ekim 1886 yılında Port Said'de doğmuştur. **'Ayyâd** denilen Kuzey Afrika kökenli bir aileden gelmektedir. İlköğrenimine burada ilk önce Şeyh Muhammed Hicâzî'den aldığı derslerle başlamış ve daha sonra Port Said'deki ilk resmi mescit olan **Medresetu'l-Câmi et-Tevfikî el-İbtidâiyye**'de devam ederek 1900 yılında mezun olmuş ve ilkokul diplomasını almıştır. Şukrî, bir süre sonra İskenderiye'ye giderek öğrenimini burada sürdürmüştür. İskenderiye'de **Resu't-Teben es-Sâneviyye** okulunu bitirip 1904 yılında üniversite diplomasını almıştır. Aynı yıl içinde Kahire'ye gidip dönemin az sayıda yüksek öğrenim kurumlarından biri olan **Medresetu'l-Hukûk**'a (Hukuk Fakültesi) kaydolmuştur. Hukuk Fakültesi'ndeki öğrencilik yıllarında milliyetçi lider **Mustafa Kâmil**'in (öl.1908) fikirlerinin etkisinde kaldığı görülür. Babasının **'Urabi İsyanı**'nı desteklemesi ve bu hareketin sözcüsü **'Abdullâh Nedim**'in arkadaşı olması milliyetçilik hareketinin içinde yer almasını tetiklemiştir.

Şukrî, Kahire'deyken milliyetçi lider Mustafa Kâmil'i desteklemek için faaliyette bulunmak istemiş; ancak onun bu isteği, her şeyden önce öğrenimini tamamlamasını isteyen lideri tarafından nazikçe geri çevrilmiştir. 1906 yılında **Hâdiset-u Dinşavây**'ın (Dinşavay Olayı) ardından yapılan milliyetçilik gösterilerinde yer alması ve bir gösteri sırasında onun kaleminden çıkan bir şiirin okunması dolayısıyla okul idaresiyle başı derde girmiş ve sonra da okuldan uzaklaştırılmıştır. Aynı yıl **Medresetu'l-Muallimîn el-Ulyâ**'ya kaydolmuş ve 1909 yılında buradan mezun olmuştur. Şukrî, bu okulda okurken Mâzinî ile tanışmıştır. Daha sonra da İngiltere'de öğrenim için burs kazanmıştır. **Sheffield**'de üç yılını geçiren Şukrî, burada İngiliz edebiyatı üzerine

tahsil görmüştür. Ayrıca iktisat, sosyoloji, tarih ve felsefe alanlarında da dersler almıştır. 1912 yılında Mısır'a dönmüş ve 1913 yılına kadar Eğitim Bakanlığı'nda müfettiş olarak görev yapmış ve bu görevdeyken emekli olmuştur. Daha sonra Port Said'e dönerek hayatını kardeşlerinden birisinin yanında sürdürmüştür. 1953 yılında sağ tarafına felç gelmiş, 1955 yılında İskenderiye'ye dönmüş ve 15 Aralık 1958 yılında burada ölmüştür (Cafer, 1973: 107-109).

Küçüklüğünden itibaren şiir meraklısı olan Şukrî, okul yıllarındayken **İbnu'l-Ferid** ve **Bahâu'd-Dîn Zuheyr** gibi klasik Arap edebiyatçılarından etkilenmiştir. Modern şairler arasında ise Bârudî'ye karşı ayrı bir hayranlık duymuştur. Onun ilk makalesi 1908 yılında **Ahmed Lutfi es-Seyyid**'in libarel gazetesi **el-Cerîde**'de yayınlanmıştır. Milliyetçi partinin karşıtı olan böyle bir gazetede ilk makalesinin yayınlanması daha sonra taraf değiştirdiğini göstermektedir. Çünkü bu gazete pek çok yönden liderliğini Mustafa Kâmil'in yaptığı **Milliyetçi Parti**'nin karşıtı olan **Ümmet Partisi**'nin yayın organı şeklindedir. Şukrî'nin gazetede çalışmasında **es-Sibâ**'nin büyük payı vardır. Sibâ'i, Şukrî'nin okuduğu Yüksek Öğretmen Okulu'ndan kendisinden önce mezun olmuştur.

Şukrî'nin, Dîvân Ekolü'nün ilk ortaya çıkışı olarak da kabul edilen **İnde'l-Fecr** adlı birinci dîvânı İngiltere'ye gitmesinden kısa bir süre önce 1909 yılında yayınlanmıştır. İngiltere'de kaldığı üç yıllık süre içinde **Victoria** şairlerinden **Swinburne**, **Rassetti** ve **Oscar Wilde** gibi İngiliz edebiyatçılarının yanı sıra diğer Avrupa şairlerini de İngilizce çevirilerden takip etmiştir. Batı şairlerine olan aşırı ilgisi bazı şiirlerinde **Goethe**'nin kendisine ilham kaynağı olduğu iddiasına yol açmıştır.

Şukrî, 1912 yılının sonbaharında ülkesine döndükten kısa bir süre sonra 'Akkâd'la karşılaşmıştır. Bu buluşmaya Mâzinî önyak olmuştur. Buluşmanın asıl amacı 'Akkâd'ın, Şukrî'nin şiirinden esinlenmediğini ispatlamaktır. Ancak genç 'Akkâd'ın onun şiirinden etkilenmiş olması muhtemeldir.

Diğer taraftan edebî görüş olarak birbirlerine yakın olan bu üç arkadaş (Mâzinî, 'Akkâd ve Şukrî) kısa süren bir arkadaşlık grubu oluşturmuşlardır.

Şukrî, Mısır'a dönükten sonra **el-Beyân** adlı bir dergide çalışmaya başlamıştır. 1913 yılının başlarında **La'ali'l-Efkâr** adlı ikinci dîvânını yayınlamıştır. Bu dîvâna 'Akkâd tarafından bir de önsöz eklenmiştir. **'Anâşîdu's-Sibâ** adlı üçüncü dîvânı 1913 yılında, **Zahru'r-Râbi** adlı dördüncü dîvânı 1916 yılında, **el-Katarat** adlı beşinci dîvânı 1916 yılında, **el-Efnân** adlı altıncı dîvânı 1918 yılında, **Ezheru'l-Harîf** adlı yedinci dîvânı ise 1919 yılında yayınlamıştır.

1919 yılından sonra Şukrî'nin edebî hayatında bir duraklama başlamıştır. Bu durgunluk, nedeni kesin olarak bilinmeksizin 1935 yılına kadar devam etmişse de Şukrî, bunun nedeninin Eğitim Bakanlığı'ndaki görevi sırasında idari görevlerden kaynaklandığını ileri sürmüştür. Bu uzun suskunluk döneminde, 1932 yılında kurulan **Apollo** dergisinde yayınladığı birkaç şiirden başka ciddi eserleri görülmemektedir. **er-Risale, el-Muktatat, el-Mecelle el-Cedîde, es-Sekâfe** gibi yayın organlarında edebî eleştiriler yazmışsa da bu çalışmalar daha üretken olduğu ilk dönemlerindeki eserlerine nazaran sönük kalmıştır. En verimli olduğu dönem 1909-1919 yılları arasında olmuştur.

Dîvân Ekolü kurucularının en yaşlısı olan Şukrî'nin bu ekol için önemi diğer iki şair, özellikle de 'Akkâd tarafından defalarca vurgulanmıştır. Apollo şairlerinden olan Remzi Miftâh, 'Akkâd ve Mâzinî'nin Şukrî'den etkilendiklerini ileri sürmüştür (Miftâh, 1911: 23-38).

Diğer taraftan Şukrî'nin kendisinin de serbest vezinli mensûr şiiri savunan **Hafîl Mutran**'dan etkilendiği öne sürülmüştür. Nitekim Mutran, duygularının ifadesi için kafiye ve vezin gibi bağlardan kurtulmak gerektiğini savunmuştur (Moreh, 2003: 306). Ancak Şukrî çeşitli eserlerinde ve yazılarında bunu reddetmiştir.

Şukrî, 'Akkâd ve Mâzinî'nin dostlukları o derece ileri gitmiştir ki, 'Akkâd, Şukrî'nin ikinci dîvânına bir önsöz yazmış, Şukrî ise dîvânını en sevgili arkadaşı, büyük edebiyatçı ve şair diye nitelendirdiği Mâzinî'ye ithâf etmiştir.

Bu samimi dostluk kısa bir süre sonra yerini, Mısır edebiyatında nedeninin anlaşılması zor sorunlarından biri hâline gelen bir anlaşmazlığa bırakmıştır. Bu anlaşmazlığın nedeni kesin olarak bilinmemekle beraber esasen Şukrî'nin, Mâzinî'yi Batı edebiyatçılarını taklit etmekle suçlamasından kaynaklandığı sanılmaktadır (Cafer, 1973: 57). Şukrî, beşinci dîvânı **el-Katarat**'ta Mâzinî'nin ilk dîvânında **Shelley, Waller, Hood** ve **Heine** gibi Batılı şairlerden alıntılar olduğunu savunarak bunları ifşa etmeye çalışmış, onu orijinali **The Spectator**'da yayınlanan **Addison**'un yazılarından kopya etmekle suçlamıştır (Ammâr, 2002: 106-110).

Daha sonra Mâzinî, **el-Mecelle** adındaki bir gazetede yayınladığı bir yazısında ve 1917 yılında yayınladığı ikinci dîvânının önsözünde Şukrî'ye cevap vermiştir. Bazı Batı şiirlerinin versiyonlarını kullanmasının bir kusur olmadığını, aksine Batı edebiyatını iyi okumasından kaynaklanan bir vefa nedeniyle aldığı ödünç alıntılardan ibaret olduğunu ileri sürmüştür (Cafer, 1973: 59).

1930 yılında gözünü Avrupa edebiyatına açtığı için kendisine borçlu olduğunu ve yolun henüz başındayken onun kedisinden daha iyi

olduğunu itiraf etmekten kaçınmayan Mâzinî, hocası Şukrî'ye zaman zaman ağır suçlamalarda bulunmuştur. 1921 yılında yayınlanan **Sanemu'l-'Ala'ib** adlı risalesinde de onu taklitçilikle suçlamıştır (Brugman, 1984:94-117).

Ekoldaşı ve arkadaşı 'Akkâd ise genellikle Şukrî'yi övmüştür. Gerek Arap edebiyatı gerekse İngiliz edebiyatı veya başka dillerden İngilizceye çevrilmiş eserleri inceleyip anlama konusunda zamanındaki Mısır'da söz sahibi olan yazarlar ve şairler arasında ondan daha iyisine rastlamadığını belirtmiştir. Ayrıca onun kitaplarını okuduğunu ve yararlandığını itiraf etmiş ve onunla görüşmelerinde bazen kendisinin hiç duyup haberdar olmadığı, tarih ve roman kitaplarından bahsettiğini belirtip Şukrî'nin ne kadar büyük bir edebiyatçı olduğunu ve hayranlığını çekinmeden söylemiştir.

Şukrî, 'Akkâd tarafından bu kadar büyük bir övgü almasına rağmen aslında o, dünyaya karamsar bakmaktadır. Bunu eserlerine de yansıtmıştır (ed-Desûkî, 1967: 244-245). Mısır; çevresindeki her şeyi, hatta kendisini bile karamsar bir bakış açısıyla uğursuz sayıp kötülemede Şukrî'den daha ileri gidenini görmemiştir.

Şukrî'ye göre hayat ve hayatla ilgili her şey sadece ve sadece ağır bir yükür. Bütün his ve duygularını, düşüncesini ve aklını bu hayatı anlamak ve hayatın kendisine verdiği acılara engel olabilmek için kullanmıştır. Bütün bu çabalarına rağmen hayatın endişe, elem ve kederleriyle her zaman kendisini yendiğini düşünmüştür. Bu hayat kâbusundan kurtulabilmek için var gücünü kullanmıştır. Ancak kâbus tüm bedenini kaplamakta ve dünyası gözünde kararmaktadır. Nefsi bile simsiyahtır. Hayat bir kördüğümünden başka bir şey değildir.

Şukrî, hayatın bu zorluklarını açacak anahtarı 1916 yılında yayınladığı **el-'İtirafat** adlı eserinde sunmaktadır (ed-Dayf, 1961:132). Eseri arkadaşı Mâzinî'nin dilinden aktarmaktadır. Şukrî, bu kitabında hayat karşısında çektiği acılardan bahsetmiş, hayatın işkencelerinden ötürü yüzündeki acı belirtilerini, alt dudağının düşüklüğünü, ruhunun bazen bulutlarla ve fırtınalarla dolan gökyüzü gibi oluşunu tasvir etmiştir. İnsanlarla nasıl iyi geçinilebileceğini araştırmış, onlara karşı nasıl davranması gerektiğini bilememesinin şaşkınlığına kapılarak mutluluğu sorgulamış, bu sorularına cevap bulabilmek için zaman olmuş çölde, zaman olmuş şehirde kaybolmuş, ama yine de bir çıkış yolu bulamamıştır.

Şukrî, adı geçen eserin ilk satırlarında okuyucularına acı, sıkıntı ve kederlerinin nasıl arttığını gösterip bu dertlerden kurtulmak için kendisinden daha bilgin ve farklı çevrede yaşayan birisini aramıştır. İşte bu nedenle eserinde büyük şehirden çöle gitmiştir. Çünkü aradığını belki orada bulabileceğini ummaktadır. Ona göre çevresindeki her şey,

hatta insanlar bile bozulmuştur. Her şey kendisine acı vermektedir. Bunun nedeni belki de o dönemde Mısır'ın içinde bulunduğu zor şartlardan kaynaklanmaktadır. Çünkü akranları olan gençlerde de aynı duygular görülmektedir.

Şukrî, bütün bu olumsuzlukları, gençlerin geleceğe yönelik ümitlerinin kalmayışını, **'İtirafat'**ında arkadaşının ağzından şöyle dile getirmektedir: *Mısır gençleri aslında ümit dolu olması gerekirken daha çok ümitsizlik vaat etmektedirler. Bunun nedeni Mısır'ın yıllardır baskı altında kalmasındandır. İşte bu baskıdan doğan ümitsizlik insanların ruhlarına işlemiştir. Böylelikle gençlerin cesareti kırılmıştır.* Şukrî, eserinde gülüşüne ağlamakta ve ağlayışına da gülmektedir. Gururlu olması gerekirken hayret ve şaşkınlık içerisinde. Geçmiş de yeni hayatı da onu rahatsız etmektedir. Çünkü geçmiş hayatını tanımamakta yeni hayatını ise anlayamamaktadır. İki cephe arasında sıkışık kalmaktadır. Büyük bir kimlik bunalımı içindedir (ed-Dayf, 2003: 109).

Şukrî'nin bu satırları; yaşadığı dönemde ihtilal altında bulunan Mısır'daki hayat şartlarını anlatması, buna bağlı olarak da gençlerin ve toplumun hayata çıkışı olmayan bir ümitsizlikle bakışını anlatması bakımından önemlidir. O, bu itiraflarında üzüntüsüne kaynak olan bir diğer sebebi de dini inanç olarak göstermektedir. Nitekim şöyle demektedir: *Küçükken hurafelere aşırı derecede inanırdım. Yaşlı kadınlardan hurafelerle ilgili hikâyeler dinlerdim. Sonunda bu hurafeler zihnimin tamamını kapladı. Daha sonra ibadet çağı başladı. Çok dua okur, namaz kılardım. Dini kitaplardan sâlih kul ile fâsık kul arasındaki farkları öğrenir, fâsıkların Allah tarafından nasıl acımasızca cezalandırıldığını okurdum. Bu cezayı düşünmekten dolayı bazen geceleri korkumdan uykudan uyanırdım.*

Şukrî, ruhundaki kötümserlik gittikçe derinleştiği sıralarda Arap şairlerinden **İbn er-Rumi'**den (öl.905), **el-Mutenebbi'**den ve **Ebu'l-'Ala'**dan okuyarak onların daha önce yaşadıkları bu tür zorlukları kendi acılarıyla karşılaştırmaktadır. Ayrıca Batı edebiyatından da kendisi gibi acı ve elem içinde hayat sürdüren romantik şairleri okumakta, onlardan etkilenmektedir. Bu edebiyatçılardan sonsuz zevk almaktadır. İşte bu etkilenmeler onun kişiliğinde acımasız bir yara bırakmıştır.

Şukrî, hayatın bu acımasızlığını üçüncü dîvânında şöyle dile getirmiştir.

Ve Ma ed-Dehru ile el-Bahru ve el-Mevtu 'Asıfun
'Aleyhi ve 'Amaru el-Enemu Sefinun.

"Zaman bir denizden, ölüm ise onun üzerindeki fırtınadan başka bir şey değildir. İnsanların ömürleri de gemileridir."

DÎVÂN EKOLÜ

Raeytu fi 'nnevmi İnni Rihinun Muzlimeti
Min el-Makabiri Meyten Havlehu Rimemi

"Rüyamda, mezarların birinde, etrafında kemikleri çürümüş karanlığa rehin bırakılmış gördüm kendimi, ölmüş."

Neun 'an 'Uyubu'l'İşi Katibetun
Fe Leyse Yatrukuni Hemmun ve le Elemun.

"İnsanlardan uzak, ne beni rahatsız edecek bir ses,
Ne bir his, ne bir rüya ne de bir söz."

Ve Lestu Eşki li Emrin Lestu Arifuhu
Ve Lestu Es'a li 'Işın Şe nuhu el-'Ademu

"Bilmediğim bir işten dolayı mutsuz olmuyorum
Sonu boş bir şey için de uğraşmıyorum."

Fe la Bukaun ve la Zahkun ve la Emelun
Ve la Zamirun ve la Ye sun ve la Nedemun

"Ne bir ağlayış, ne bir gülüş, ne bir umut
Ne bir sır ne bir elem ne de pişmanlık."

Ve'l Mevtu Ezharu min Habsi'lhayati ve İn
Ra'at Mazahirih: el-Ecdasu ve ez-Zulmu

"Korkutan görüntüleri mezarlar ve karanlıklar ise de
Sağırım, düşmanın havlayıp ürümesine."

Şukrî'nin hayata bu şekilde bakışı bütün dîvânlarında görülmektedir. Aslında onun kötümserliği kalıcı değildir. Eğer iyimserlik için ufak bir ışık olsa yerini hemen aydınlığa ve iyimser bir atmosfere bırakacaktır ama hayatın zor şartları bu ümit kaynağını engellemektedir. O, iyimserlik için teselli kaynakları aramaktadır. İnsanların acımasızlığından yakınırken bunun nedenini herkesin içinde var olan hayır ve şerden, bazılarında şerrin hayırdan daha üstün gelmesinden kaynaklandığını, oysa aslında hayrın şerden daha çok olduğunu belirtir. Bir taraftan da acı ve elemelerini dindirmek için Allah'a sığınıp şöyle der:

Unsut Fefi 'l İnsati Necva en-Nufusus

HÜSEYİN POLAT

Fe İnce Savte Allahi Dani Kelim

"Sus da dinle uzaktan gelen Allah'la konuşanı
Ancak dinlemekle kurtulur bütün insanların nefsi."

Ve Kulluna Musa Lede Rabbihi
Ve Kul Ruhin Hine Yasfu 'Azimi

"Temizlenirse eğer ruhlar tertemiz
Musa oluveririz Allah'ın yanında hepimiz."

Ve İnnema Nefsu 'l-Feta Ma'bedun
Yuziuha Allahu biNurun 'Amimun

"Çünkü bir mabetten farksızdır gencin nefsi
Aydınlatır Allah'ın nuru, o karanlık mabedi."

Ve en-Nefsu Beytullahi İn Tuhirat
Ve en-Nefsu İn lem Tusif, Mislu'l-Cahim

"Temizlendiğinde tertemiz, Allah'ın evidir sanki
Temizlenmezse cehennemden farksızdır onun nefsi."

Kurtuluşu Allah'a sığınmakta arayan ve bu arayışı şiirleriyle dile getiren Şukrî'ye göre şiirin ifade ettiği anlam ve düşünceyi vermenin yolu, doymak bilmeyen bir aç gözlülükle okumak ve sonra da karşılaşılan fikir ve düşüncelerden en iyilerini seçip bunların şairi düşünceye itenlerinin incelenmesinden geçmektedir. Şair okumakla ihtiyacı olan hareket ve coşkuyu kazanır. Okumayan şair durgun su gibidir.

Şukrî'ye göre şairin görevi çok büyüktür (ed-Desûkî, 1967: 243-250). Şair en başta ölümsüz olmalıdır. Ona bu ölümsüzlüğü şiirin kalitesi kazandırır. Evrensel olmak isteyen şair dünyanın neresinde ve hangi zamanda olursa olsun, renk, din, ırk ayırmaksızın bütün insanlara hitap etmek zorundadır. Şair sırf bir topluluk, bir öbek veya bir millet için yazamaz. Ancak bu da şairin ilkönce kendi çevresindeki ümmet, millet için yazamayacağı anlamına gelmez.

Tüm insanlara hitap etmek isteyen şairin uzak hedefi olmalı ve bu hedefe ulaşmak için bol bol okumalı, kendi milletine ait olan şiirlerle birlikte farklı ulusların şiirlerinden de okumalıdır. İşte o zaman şairin şiiri zamanını yansıtan tarihi bir özellik kazanır.

Şukrî, yukarıda belirtilen şairin şiirdeki amaçlarını kendi dönemindeki şairlerde görmemiş ve onları birçok yönden eleştirmiştir.

Dönemindeki şairlerin gazellerinde ay, ağaç dalları, tepeler, ineğin gözleri, inciler ve üzümleri v.s. işleyerek boş ve anlamsız şeylerle uğraştığını düşünmektedir. Bu nedenle döneminin şairlerini tablosunu anlamsız ve saygısız renklerle dolduran ressama benzetmiştir.

Şiirde en büyük tekniklerden birisi olan benzetme konusunda da Şukrî'nin düşünceleri kesindir. Şukrî'ye göre benzetmede, benzetilecek olan şeyin ruhunu hissetmek gerekir. Benzetilenin ruhunu aktarmayan benzetme anlamsızdır. Bazen tasvirde yeni bir şey verilmesi de tasvir yaparken okuyucunun zihnini karıştırmamak gerekir.

Şiiri evrenselleştiren Şukrî'ye göre şiir; sadece tatlı nağmeler, sesler ve dizelerden oluşan bir zevk değil, her şeyden önce anlam, düşünce ve duygu içeren bir ifade biçimidir. Şiir hayatın kendisidir. Bu nedenle günlük hayattan olmalıdır. Sıradan bir yangın, bir seyahat veya herhangi bir spor kulübündeki bir parti ya da eğlence işlenmelidir (Brugman, 1984: 96).

Şiirde birçok şairin birbirine karıştırdığı ve şiir için çok gerekli olan **hayal** ve **vehim** kavramlarını Şukrî net bir şekilde belirtmiştir (ed-Desûkî, 1967: 249). Ona göre hayal; şair, eşya ve gerçek arasındaki ilişkilerin gösterilmesi, gerçeğin ifade edilmesidir. Tevehhüm ise şairin iki şey arasındaki ilişkinin gerçekte olup olmadığı konusundaki şüphesidir. Tevehhüm küçük şairlerde görülür. Büyük şairler onu aşmışlardır.

Şukrî'ye göre şiir bir bütün olmalıdır. Beytin değeri de kendi anlamı ile şiirin konusu arasındaki ilişkisi ölçüsündedir. Çünkü beyit tam bir cüzdür. Beytin şiirin anlamına aykırı olarak dışarıdan, tepeden inme kullanılması doğru değildir. Şiire bakıldığında bütün beyitlerinin ayrı ayrı olmayıp bir bütünlük arz etmesi gerekir.

Kendi dönemindeki şairleri ve şiirlerini ağır bir dille eleştiren, şairin ve şiirin taşınması gereken özellikleri açık bir şekilde ifade eden Şukrî, aynı zamanda birçok eleştirilere de maruz kalmıştır. Nitekim 'Omar ed-Dusuki, onu şöyle eleştirmiştir:

Şukrî, edebiyatı sadece tecrübelerle ortaya çıkan vicdani şiir olarak görmüştür. Çevresindeki yaşantıyı iyice gözlemleyememiştir. Bu nedenle ondaki şiir kavramı dar kalıp içinde kalmıştır. Kişileri ve toplumu incelemede, yaratıcılıkta en iyi fırsat olan tiyatroyu dikkate almamıştır. Çoğunlukla eş-Şiir el-Mevzu'i ile ilgilenmiş, dünyayı sadece kendi kişiliği olarak görmüştür. Şiirin methiye, mersiye gibi çeşitleri üzerine eğilmemiştir. Nadir olarak mersiyeyi işlemişse de onun mersiyelerinde mersiyenin en önemli özelliği olan hıçkırma, ağlama, bağırma gibi görüntüler yerine ölüm olayı ve zihinsel düşünceler görülmektedir.

ed-Desûkî, Şukrî'yi eleştirirken onun gerçekleştirdiği yeniliklerden de bahsetmiştir. Şukrî'nin kültürlü, zevkli, hisli ve şiir metodunu bilen bir şair olduğunu düşünmüştür. Kendisine özgü yeni bir metot, ekol ileri sürmüş ve bunu sürdürdüğünü belirtmiştir. Şukrî'nin edebî hayatının kısa sürmesine rağmen şiir alanında Arap kasidesini aşmaya, kafyesiz ama vezinli **mursel** şiirler yazmaya çalıştığını, özellikle de kasidedeki beyitler arasındaki anlam bütünlüğü üzerinde durduğunu vurgulamıştır (ed-Desûkî, 1967: 251).

Çok kötümser bir kişi olarak tanınan Şukrî, birçok eleştiri almasına rağmen Mısır edebiyatına yeni bir hava, bir hareketlilik getirerek Dîvân Ekolü'nü kurmakla kalmamış, kendisinden sonrakileri de etkilemiştir. Mesela, meslektaş ve sonradan ekoldaşı olan Mâzinî'nin Batı'yla, özellikle de İngiliz şiiriyle tanışmasında önemli rol oynamıştır (Brugman, 1984:149).

Mâzinî'nin Şukrî'yle aynı safta buluşmasının belki de asıl nedenlerinden birisi de aynı kaderi paylaşmalarındandır. 19 Ağustos 1890 yılında bir avukatın oğlu olarak dünyaya gelen **İbrahim 'Abdulkâdir el-Mâzinî**, henüz genç yaşta babasını kaybettikten sonra Şukrî gibi hayatın zor şartlarıyla karşılaşmak zorunda kalmıştır. Babasının ölümünden sonra ailenin başına geçen ağabeyi onu baskı altında yetiştirmiştir. Özgürce kitap okumasını bile yasaklamıştır.

Bir süre tıp okuyan, ancak tıpla anlaşamayan Mâzinî, daha sonra Şukrî'nin de mezun olduğu Medresetu'l-Muallimîn el-Ulyâ'ya devam etmiştir. 1909 yılında bu okuldan mezun olduktan hemen sonra öğretmen olarak atanmıştır. Ancak istediği okuldan alınıp başka okula tayin edilince 1914 yılının Eylül ayında görevinden istifa etmiştir. Bundan sonra çoğunlukla 'Akkâd'ın çalıştığı okullar olmak üzere özel okullarda çalışmıştır. Ancak öğretmenlikle de anlaşamadığından olsa gerek 1918 yılında gazeteciliğe başlamıştır. Bu yeni mesleğinin başında, daha önce **ed-Dustûr** ve **el-Beyân** gibi gazetelerde, 1914 yılında İbnü'r-Rûmî ve Ukaz gibi yazı dizilerinin dışında yeterli gazetecilik tecrübesine sahip değildi. 1921 yılında, **Taha Huseyn**'in 1920 yılında editörlüğünü yapmaya başladığı **el-'Usbu' İttihad** adlı gazetede çalışmaya başlamıştır. 1926 yılında kısa bir yayın hayatı olan **el-'Usbu'** adındaki kendi özel dergisini çıkarmıştır. 1924 yılında liberal gazete olan **es-Siyaset** adlı gazeteye geçmiştir. 1934 yılında **Vefd Partisi**'nin yayın organı olan **el-Belağât** gazetesinde yazmaya başlamıştır. 1937 yılında kurulan ve 'Akkâd'ın da çalıştığı, aynı zamanda **es-Sa'diye Partisi**'nin yayın organı olan **el-Esâs** adlı gazete onun çalıştığı son gazete olmuştur. 1949 yılında Kahire'de ölmüştür (Cafer, 1973: 113-116).

Gazeteciliğin yanı sıra siyaset ve edebiyatla da yakından ilgilenen Mâzinî, birincisinde önemli bir rol üstlenmemiştir. Ancak edebiyat

alanında daha çok konuşulmuştur. Hatta edebî çalışmalarından dolayı 1940 yılında 'Akkâd'ın üye olduğu **Arap Dili Akademisi**'ne 1947 yılında üye seçilmiştir.

Mâzinî'nin edebiyatla tanışması aslında küçük yaşta okumaya merakından olsa gerek. Çocukken ağabeyinin baskısına ve yasaklarına rağmen **Arap Geceleri** adlı kitabı gizlice okumuştur. Yaşı biraz büyüyünce de Baha ed-Dîn Zuheyr, İbn el-Ferîd ve İbn Nubatât gibi Arap klasiklerini okumaya başlamıştır (Brugman, 1984:139).

Edebiyatla gerçek anlamda tanışması ve Batı edebiyatına yaklaşması, başlangıçta bir tesadüf sonucu olan Medresetü'l-Muallimîn el-Ulyâ'ya girmesi ve burada Şukrî ile karşılaşmasıyla olmuştur. Şukrî, Mâzinî'yi el-Baha ed-Dîn Zuheyr, İbn el-Ferîd ve İbn Nubatât gibi son dönem Arap klasik yazarlarından alarak Cahiliye, Emevi ve Abbasi dönemine götürmekle kalmayıp aynı zamanda Batı'ya yönelmesini de sağlamıştır. Ayrıca Shakespeare, Buran, Wordsworth, Shelley, Burns, Milton, Hazlitt, Carlyle, Leighet Hunt, Macauley, Schiller, Heine ve Rousseous gibi yüzü aşkın Avrupalı yazarlarla tanışmasına da vesile olmuştur.

Şukrî, Mâzinî'yi edebiyatla içli dışlı ettikten sonra, onu yazmaya da teşvik etmiştir. Nitekim 1913 yılında yayınladığı birinci dîvânı yine Şukrî'nin teşvikiyle olmuştur.

Mâzinî'nin bu dîvânı her ne kadar fazla ilgi görmemiş olsa da ve Mâzinî bunun nedenini vakitsiz yayınlamasında arasa da, yayınladığı dönemdeki Mısır'ın geçirdiği değişimi yansıtmaya bakımdan önemlidir. Ancak bu dîvânda Abbâsî döneminin ve Batılı edebiyatçılarından Shelley'in etkileri vardır.

Mâzinî'nin ikinci dîvânı 1917 yılında yayınlanmıştır. İkinci dîvânında biraz doğallık görülmesine rağmen Şukrî'nin ruhunu taşımaktadır. Yine bu dîvânda Waller ve Milton gibi Avrupalı edebiyatçıların çevirilerinden etkiler de vardır.

1921 yılında ise Mâzinî ve 'Akkâd ortaklaşa bir dîvân yayınlamışlardır. Dîvân Ekolü'ne adını veren bu dîvânda Şevkî, Hafız ve Manfulutî'yi eleştirerek eski şiir ve yeni şiir konusundaki görüşlerini aktararak yeniliği gerektiren sebepleri açıklamışlardır. Oysa o dönemlerde Şevkî, şairlerin prensi olarak anılmaktadır (Adalar, 2007: 63).

Ne var ki Mâzinî edebî çalışmalarını kısa bir süre sonra yavaşlatarak bırakmıştır. En verimli olduğu dönem 1910-1920 yılları arasında olmuştur. Edebiyattan soğumasındaki nedenlerden birisi de şiir alanında başarısızlığa uğramasından kaynaklanmış olma olasılığıdır. Nitekim 1946 yılında kendisi de bunu itiraf etmektedir: *Ben bildiğim, tanıdığım atmosferin dışındaki kitaplar arasında yaşadım. Bu yeni alanda tecrübesizdim. Sadece bazı varsayımlarım vardı. Bu nedenledir*

ki benim edebî eserlerim çoğunlukla derleme üzerinedir. Genellikle okuduğum şeylere dayalıdır. Şiirlerimle kendi tecrübelerimi, anlatmak istediklerimi yansıtamadım.

Şiiri kalbimizin ıssız derinliklerinde yakılan bastırılmış duyguların haykırışı olarak gören Mâzinî, bir başka yerde yukarıdaki itiraflarına benzer itiraflarda bulunmuştur. *Ben hayata sadece ve sadece yazarların gözüyle baktım. Hayatı yalnızca onların duygularıyla algıladım. Şimdi geriye dönüp baktığımda kendimi, değerli yazarların görüşlerini derleyen bir antolog olarak görmekteyim.*

Fiziki yapı bakımından zayıf olmasına rağmen aşırı derecede çalışma şevkiyle dolu, duygu yüklü olan Mâzinî'nin şiirden soğumasının bir başka nedeni de kendisine yöneltilen ve kendisinin de sonradan itiraf ettiği eleştirilerden olmalıdır. 1918 yılında **es-Sufur** adlı dergide yayınlan şiirlerinde klasik Arap şairlerinden ve İngiliz şairlerinden çalıntılar yaptığı, ayrıca Arzubaşev'den **İbrahim el-Kâtip** adlı romanına, Galsworthy'den **'Arızat el-Merah** adlı eserine alıntılar yaptığı öne sürülmüştür. Mâzinî'nin kendisi de Batılı yazarlardan bazı alıntılar yaptığını itiraf etmiştir.

Mâzinî her ne kadar taklitçilikle ve başkasının edebî eserlerinden hırsızlık yapmakla suçlansa, hatta bunları kendisi itiraf etse de edebî hayatının Mısır edebiyatında çok önemli bir yeri olduğu göz ardı edilemeyecek kadar açıktır. Çünkü Mâzinî, eski ve yeniği birleştirmede teoride kalmamış bunları eleştiri eserlerinde işlemiştir.

Uygulamalı eleştiride de Mâzinî'nin özel bir yeri olmasına rağmen edebiyatçı kişiliği daha ağır basmıştır. Nitekim edebiyatçıyı, gerçek edebiyatı “vicdan ve duyguları doğru bir şekilde tasvir eden, hayatı ve insanları doğru anlatabilen” olarak görmektedir. Mâzinî'ye göre şair, sırf vezne uydurmak için sözü, anlamı bozan değil, bütün gücünü güçlü bir manada yoğunlaştırabilendir. Konusu ne olursa olsun bu mana ile yazılan her şiiri başarılı bulmaktadır. Şiirin yapmacık ve zorlama ile değil, doğal olmasını, geniş bir hayal gücüne, yaratıcılık ve yeniliğe yönelik olmasını, sahibinin kişiliğini gerçekten anlatmasını, bireylerin acı ve ümitlerini tasvir etmesini, birey ile hayatı birbirine bağlayan akıl ve tabiatın manalarını iyi bir şekilde ifade etmesini ve içten gelmesini savunmuştur. Bu özellikleri taşıyan bir şiirin hangi elbiseyi giyerse giysin gerçek ve doğru olduğunu belirtmiştir.

Mâzinî, şiirdeki hayal unsurunun gerekliliğini de vurgulamıştır. Mâzinî'ye göre hayal olmayan bir şiir boştur, ondan hayır gelmez. Bu düşüncesine Sant Bey'in şiirde asıl olanın anlatma veya açıklamaların olmadığı, hayal olduğu tezini kanıt olarak göstermektedir.

Mâzinî'ye göre şiir aslında aklın değil, duyguların ifadesidir. Duygulara hitap etmeyip akla dayanan şiir, şiir değildir. Diğer taraftan duyguları ifade etmek için de özgür bir dile ihtiyaç vardır. Şiirde bazen

güzel sanatlar da kullanılabilir. Ancak bu sanatlarda asıl olan duygular olmalıdır. Oysa şiir sanatları zaman içerisinde öyle fazla kullanılmıştır ki duygular geri planda kalmış, hatta şiir, duygulardan yoksun, kokuşmuş ve donuk bir hâl almıştır. İşte bundan kaçınmak için edebî sanatları kullanırken dikkat etmek lâzımdır.

Mâzinî, şiirde vezni zorunlu görmektedir. Vezinsiz şiirin nesir gibi olacağını savunurken nazım ile nesir arasındaki farkın ikincisinin bazen biricisi kadar tesirli ve duygulara hitap etse bile musiki ritminden yoksun olduğu için şiirin yerini alamayacağını ifade etmektedir. Diğer yandan vezne çok fazla önem veren Mâzinî'nin serbest şiir denemeleri de olmuştur (Ceylan, 2015: 203).

Mâzinî ve 'Akkâd'ın beraber savundukları şiir görüşüne göre, bir dilde iyi olan bir şiir; her dilde, her zaman ve her yerde aynı derecede iyidir. Şiir, hayatın bir yerinde ve belli bir zamanındaki geçici görüntüyü taşımaktan öte evrensel soyluluğu içermelidir. Bir dilde kötü olan şiir bütün dillerde de kötü olur. Edebiyatçının görevi eşyanın kabuğunu, dış görüntüyü anlatmak değil, eşyanın içini dışarıya vurmaktır.

Mâzinî esas edebiyatçıyı, kendisine has üslubu olan kişi olarak nitelermektedir. Üslup kişiliğin resmidir. Aklın farklı özellikleri olduğu için her düşüncenin soruları ele alış ve cevaplandırışı da birbirinden farklıdır. Üsluplar ne kadar belirgin olursa taklitten o kadar uzaklaşırlar.

Şiir, şair, edebiyat ve edebiyatçı konusunda kesin görüşler ortaya koymaya çalışan Mâzinî; kendi dönemindeki ve kendisinden önceki şairleri acımasızca eleştirmekten de geri kalmamıştır. Mâzinî, bazı edebiyatçılardan ve yazarlardan alıntılar aldığını itiraf etmesine rağmen Hafız'ı şiirde eskilerin yolunda gitmekle, dil ve dil kurallarını ihlal etmekle, başkalarından çalıntılar yapmakla suçlamıştır. Hafız'ın şiirinde ağır bir ruh olduğunu; şiirinin soğuk ve donuk olduğunu, anlamsız, zevksiz, bilimsel hatalarla ve birçok tekrar yığınlarıyla dolu olduğunu belirtmiştir. Mâzinî, Hafız'ın şiirlerinde hiçbir güzellik görmemektedir. Hafız'ı Şukrî ile karşılaştırarak, Şukrî'nin bir beytinin Hafız'ın bütün şiirlerine bedel olduğunu belirtmiştir. Ancak daha sonra da Şukrî'yi eleştirmeye başlamıştır. Şukrî'yi o kadar eleştirmiştir ki ondaki bütün şairlik vasıflarını çekip atmıştır. Diğer taraftan Mâzinî bir süre sonra Şukrî'yi ve diğer insanları çok eleştirmesinin yanlış olduğunun farkına vararak pişman olmuştur. Nitekim **Kas en-Nisan** adlı şiirinde şöyle demiştir: *Genç Mâzinî öldü. Bizi hayata bağlayan tek şey ikimiz arasındaki dostluk hatırasıdır* (Brugman, 1984:147).

Mâzinî'nin edebî hayatında onu teşvik eden, etkileyen birçok insan olmuştur. Bunlardan biri, Batı edebiyatıyla tanışmasında büyük rol oynayan Şukri, diğeri de **es-Siba**'i'dir. Siba'i de Şukrî gibi kendisini son

dönem klasik Arap edebiyatından alıp Abbâsî dönemine ve Batı edebiyatına götürmüştür. Öte yandan ‘Akkâd da kendisiyle beraber bizzat çalışmış, hatta aynı evi paylaşmıştır. Mâzinî'nin ‘Akkâd'la karşılaşması 1911'de kurulan el-Beyan adlı gazetede olmuştur. Bu karşılaşmadan sonra ‘Akkâd hayatında çok önemli bir yer edinmiştir. Rus edebiyatı ile tanışmasına da vesile olmuştur. Bir gün hasta yatağında yatan Mâzinî'yi ziyarete gelen ‘Akkâd, kendisine Türk kökenli Rus yazar Artsybashev/Artsıbaşev'in bir romanını vermiştir. Bitkin durumda yatan Mâzinî, ‘Akkâd'ın ayrılışından kısa bir süre sonra bu romanı hemen okuyuvermiştir. Bundan sonra kendisini çok zinde hissederek çabucak iyileşmiştir. Daha sora kendisine bir roman çevirmesi önerildiğinde de derdine deva olan **Sanin** adındaki bu romanı çevirmiştir (Brugman, 1984:149).

Dîvân Ekolü şairlerinden birisi olan, özellikle Mâzinî'yi manen güçlendiren ve Şukrî'nin edebî hayatında etkili olan ‘Akkâd, 1889 yılında Asvân'da doğmuştur. Babası Mısırlı, annesi ise Kürt kökenlidir. Babası devlet memuruymdu. Yaşadığı dönemde Asvân'da ortaöğretim okulları olmadığı için ‘Akkâd ortaöğretim görmemiştir. 1904 yılında baba ocağı Asvân'ı terk ederek Kena Belediyesi'nde memur olarak çalışmaya başlamıştır. Daha sonra Şarkiya Vilayeti'nin başkenti Zagzig'e gönderilmiştir. Aynı zamanda Mısır'daki çeşitli dergi ve gazetelerde yazmıştır. Yine burada kaldığı sırada bazılarına göre telgraf okuluna, bazılarına göre ise teknik okula devam etmiştir. 1907 yılı hayatındaki en önemli yıldır. Çünkü Neomakamat'ın yazarı olan devrimci Muhammed Ferid Vakfî'nin kurduğu ed-Dustur gazetesinde editör olarak çalışmaya başlamıştır. 1909 yılında bu gazete kapatılınca işsiz kalan ve sınırları yıpranan ‘Akkâd tekrar Asvân'a dönmüştür. Burada, daha sonra **Hulâsatu'l-Yevmiyye** adında yayınlanan günlüğünü tutmaya başlamıştır. 1910-1911 yazında Kahire'ye dönerek el-Beyan ve Ukaz gibi dergilerde yazmaya başlamıştır. es-Sibâî ve Muveylî gibi birçok edebiyatçılarla tanışıp dost olması bu yayın organlarında olup Şukrî ile tanışması, Şukrî'nin İngiltere'den döndüğü sıralarda 1912 yılında Mâzinî aracılığıyla olmuştur (Cafer, 1073: 55, 109-113). 1914 yılında ‘Akkâd tekrar resmi göreve dönmüştür. Ancak bu görevde de kısa süre kalmıştır. Sonunda tekrar Asvân'a dönmüştür. Daha sonra yayınladığı **Saat Beyn el-Kutub** adlı eserini yazmaya başlamıştır. I. Dünya Savaşı patlak verdiği yıllarda ‘Akkâd, Asvân'dadır. Kısa bir süre sora daha önce aynı evi paylaştığı Mâzinî'nin çalıştığı okula dönmüştür. Bu sırada İskenderiye Gazetesi'nde çalışmaya başlamıştır. Daha sonra sınırları tekrar yıpranınca yine Asvân'a dönmüştür. Siyasetle yakından ilgilenen ‘Akkâd, ilk olarak 1925 yılında senatör olmuştur. Daha önce Mısır'daki ilk parlamento seçimlerine girmişse de kazanamamıştır. Senatör olduktan sonra siyasi

hayatındaki kariyeri sürekli artış göstermiştir. 1929 yılında yapılan seçimlerle milletvekili olarak meclise girmiştir. Ancak gerek monarşi hakkındaki görüşlerinden gerekse **el-Muayyed el-Cedîde**'de yazdığı anti monarşi konusundaki düşüncelerinden dolayı 1930 yılında hapse girmiştir. Dokuz ay hapis yatmıştır. Ancak bir süre sonra edebî çalışmalarından dolayı 1934 yılında şairlerin kralı/prensi lakabıyla onurlandırılmıştır. 1935 yılında Vafd Partisi üyesiiken parti yöneticileriyle çatışması sonucunda partiden ihraç edilmiştir. Bunun üzerine Ahmed Mahir'in siyasi grubuna katılmıştır. 1937 yılında Vafd Partisi'nin lideri Saad Zaglul'un ölümünden sora el-Hayyâm es-Sadiye adında yeni kurulan partiden meclise girmiştir. 1942 yılında Alman ordularının Mısır'a yaklaştığı haberini alan 'Akkâd, Sudan'ın başkenti Hartum'a gitmiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Sadiye Partisi'nden tekrar meclise girmiş ve aynı zamanda parti gazetesi olan **el-Esâs**'ta editör olarak çalışmaya başlamıştır. 1940 yılında Arap Dili Akademisi Üyesi unvanını almıştır. 1952 yılında parlamento binası kapatılınca o da diğer parlamenterler gibi devrimi alkışlamıştır. Daha sonra Sanat, Edebiyat ve Sosyal Bilimler Yüksek Kurulu başkanı olmuştur. 1959 yılında edebiyat alanında devlet ödülü almıştır. 12 Mart 1964 yılında ölmüştür.

Devlet okullarına gitmeyen 'Akkâd kendisini çok iyi yetiştiren kişilerden biridir. Okul çağındayken Muhammed Abduh taraftarı olan ve Hemazân'ın makâmelerini ezbere bilen el-Ciddevî'den ders alması, sonraki hayatında kendi kendisini yetiştirmesinde önemlidir. Ne var ki lise diplomasının olmayışı, Batı edebiyatçılarını ve Batı'yı Şukrî ve Mâzinî gibi yakından tanıma fırsatına engel olmuştur. Çünkü Mısır edebiyatçılarına verilen İngiltere bursu sırf bu yüzden kendisine verilmemiştir. 'Akkâd'ın milliyetçilik yönü her zaman ağır basmıştır. İlk çalıştığı gazete, milliyetçi bir gazete olan ed-Dustûr gazetesi olmuştur. Yine ilk şiirleri de milliyetçi bir gazete olan **el-Liva**'da yayınlanmıştır. Zaten geçmişteki kendisini gelenekçi Müslüman, milliyetçi, edebiyata meyilli ve modern görüşe kesinlikle izin vermeyen birisi olarak tanımlamıştır. Başlangıçta Panislâmist olan 'Akkâd, ed-Dustûr gazetesinden ayrıldıktan sonra bu görüşün karşısında yer almıştır.

Edebiyata ve şiire çok meraklı büyüyen 'Akkâd, küçükken zamanındaki milliyetçi edebiyat meraklıları arasında moda olan klasik Arap edebiyatlarını okumuştur. Her ne kadar edebî hayata şiir alanında ün salsa da onun tek başına yayınlanan ilk eseri **Hulasâtu'l-Yevmiyye** adlı nesir türüdür. Gazetelerde yayınlanan makalelerinin nesir türünden olması nedeniyle 'Akkâd'ın, edebiyatın sadece şiir sahasıyla ilgilendiğini söylemek doğru olmayacaktır. 'Akkâd, ed-Dustûr gazetesinde kadının konumu ile ilgili makaleler de yazmıştır.

Makalelerinde Nietzsche, Addisa ve Hume gibi Batılı filozoflardan bahsetmesi nesir alanında da Batı edebiyatından uzak kalmadığını gösterir. İlk dîvânından önce 1912 yılında **el-İnsân es-Sâmî** adında bir eser, sonrasında da kadının konumunu irdeleyen **eş-Şudur** adlı başka bir eser kaleme almıştır.

Daha sonra **Yakızatu's-Sabâh** adını alan ilk dîvânını 1916 yılında yayınlamıştır. Onun ilk dîvânında İngiliz romantikçilerinden aşırı derecede bir etkilenme vardır (Brugman, 1984:128).

Vechu'l-Zâhira adıyla anılan ikinci dîvânında romantizmin nüvesi kaybolmak üzeredir. Yerini daha hafif anlatımlar almaktadır. Genellikle didaktik (eğitici) olan 'Akkâd, **Şubban Mısır** şiirinde yirmi sekiz yaşındaki bir gencin etrafında cereyan eden olaylara yeterince ilgi göstermeyerek vurdumduymaz davranışlarından ve Mısır'daki ciddiyete olan ihtiyaçtan yakınmaktadır. 'Akkâd bu çalışmasında daha serbest vezin ve uyak kullanmıştır. Mesela bu eserinde kullandığı vezinler **vafir**, **muvaşşaha** ve **dubeyt** vezinlerine alternatif olarak görülmektedir. Diğer taraftan bu dîvânında, Pope dışındaki İngiliz şairlerinden fazla bir esinti göze çarpmamaktadır.

'Akkâd, üçüncü dîvânını **Eshabu'l-Asîl** adıyla 1921 yılında yayınlamıştır. Bu dîvânı onun en çok övgüye değer şiir örneklerini içermektedir. Özellikle Tercumetu's-Şeytân adlı şiir remel vezninde yazılması bakımından dikkat çekmektedir. 'Akkâd'a göre onun üçüncü dîvânı I. Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında çektiği acıların ifadesidir. Bu dîvânda şeytân figürünü işleyen Şukrî'den esinlenmiş olabileceği muhtemeldir. Ancak bu dîvânında İngiliz şairlerinden alıntılar bulunmamaktadır.

el-Erba'în adındaki dördüncü dîvânı 1928 yılında yayınlanmıştır. Bu dîvânında 'Akkâd, Saad Zaglul'u övme konusunda kendisinin ara sıra görülen şiirlerinden en iyi örneklerini vermektedir. 'Ala Etlâl Ba'albek gibi bazı şiirlerinde ölümünün kırkıncı gününden sonra liderlerine duyulan saygıyı dile getirmektedir. Bu dîvânındaki Zahriyat adlı şiirinde çok vezinli ve çok uyaklı şiir ölçüleri görülmektedir.

Vahyu'l-'Arabiyyîn adındaki beşinci dîvânı 1933 yılında yayınlamıştır. Bu dîvân konularına göre bölümlere ayrılmıştır. 'Akkâd, bu dîvânında yine çoklu vezin ve uyak yöntemini kullanmıştır.

Hediyetu'l-Karavân adındaki altıncı dîvânı 1933 yılında yayınlamıştır. Bu dîvânı en lirik dîvânıdır. Ancak ilk dîvânından esintiler vardır. Diğer taraftan ayrıca Shelley'den esintiler olduğu da öne sürülmüştür.

E'âsîr-u Mağrib adındaki yedinci dîvânı 1942 yılında yayınlamıştır. Bu eserde Thomas Hardy'den etkiler olmasına rağmen Mısır'da o dönemde ender görülen bir bütünlük içerir.

B'ada'l-'Eâsîr adındaki sekizinci dîvânı 1951 yılında yayınlanmıştır. Bu dîvân onun geriye dönüşünün ifadesidir. İlerlemiş yaşta ortaya çıkan bir aşk öyküsünün işlendiği dîvânda aşk olgusu özellikle de Mucize ve Buhran şiirinde daha belirgindir.

Son yüzyıllarda edebiyat alanında ortaya çıkan yeniliklerin ana kaynağının Batı olduğu göz önüne alındığında, Batı edebiyatıyla iyice haşır neşir olan 'Akkâd'ın birçok dîvânında olduğu gibi ortaya attığı yeni görüşlerin temelinde Batı etkisinin olması doğaldır. Nitekim edebî eleştiri alanında Hezlet'in yolunu takip etmiştir (ed-Desûkî, 1967: 254). Edebiyat konusunda ise Birun ve Verdesrut gibi edebiyatçıların izinde gitmiştir. 'Akkâd'ın edebiyata bakış açısı, örnek edindiği görüşlerden kolayca anlaşılabilir. Örnek edindiği edebiyat görüşüne göre edebiyat, tarih değildir. Yazıldığı andaki günlük insan hayatının görüntülerini vermelidir. Edebî hayata verdiği ilk ürünü eleştiri türünde olan 'Akkâd, bu alana çağdaşı bazı şairleri ve büyük edebiyatçıları eleştirmekle adımını atmıştır. Edebî eleştiriye bir seçme ve meziyet işi olarak gören 'Akkâd'a göre meziyetsiz olan seçilemez. 'Akkâd, edebî eleştiriye üç bölüme ayırır: **1. Nefsi analiz 2. Toplum analizi 3. Sanan zevklerini analiz.** Edebî eleştirileri genellikle siyasal ve felsefî konularda yazan 'Akkâd bu alana bir yenilik getirmiştir. Bu türe de Nefsi Analiz Yöntemi adını vermiştir.

'Akkâd'ın eleştiriden başka ilgilendiği ve bütün bir ömrünü uğruna vakfettiği edebî türlerden en önemlisi olan şiire de birçok yenilikler getirdiği görülmüştür. Ona göre şiirle hayatta her an karşılaşabiliriz. Bazen bir durak olarak karşımıza çıkarken bazen de bir vasıtaya dönüşür.. Şiirde esas olan ruhtur. Nitekim bir dîvânında Şevki'ye şöyle demiştir: *Ey büyük şair, şair varlıkları sayıp döken şekillerini ve renklerini veren değildir. Şair, varlıkların cevherini verebilir. Varlıkların neye benzediğini aktarmak şairin meziyetlerinden değildir. Şairin meziyeti eşyanın ne olduğunu, onun hayatla ilişkisini, sınırlarını söyleyebilmesidir. Eğer bir şeyi kırmızıdır diyerek anlatılırsa ve sonrakileri de aynı şekilde sadece rengini vererek belirtirsen bu şeye hiçbir şey katmamış olursun. Oysa şiirin en önemli özelliği olan teşbih (yansıtma), şiiri işitenin ruhunda ve zihninde senin ruhunda duyduğunu yansıtmaktır. Teşbih şekillerin veya renklerin resmi değildir. Çünkü zaten insanlar da renkleri ve şekilleri senin gördüğün gibi görmektedirler. Yaratıcılık bu şekillere ve renklere duygu ve his vermektir. Şairi diğerlerinden ayıran da işte bu duygu ve düşüncüyü insanlara vermektir. Eğer böyle olursa o takdirde şair başkalarını taklit etmemiş, yaratıcı bir kimlik kazanmış olur. O zaman onun ifadeleri de etkili ve duygulu olur. Bu ayna gibidir. Nasıl ayna nesnelere olduğu gibi yansıtmayıp onlara bir parlaklık, canlılık kazandırıyor ise şair de*

eşyaları insanların ruhlarına, vicdanlarına olduğu gibi yansıtmamalı, onlara duygu yüklemelidir. Eğer duyguların içerisine sızıp oralara bir şeyler, canlılıklar aktarılabilirse o zaman şiir kanı besleyen gıdalar, kokunun özü olan çiçekler gibi olur. Kuru kuru yansıtmaya olursa, şiir o zaman sert ve katı olur.

Kasidenin bütünlüğünü savunan ‘Akkâd'a göre kaside sanat yönünden eksiksiz ve kusursuz olmalıdır. Heykelin uzuvlarıyla beraber tam, resmin parçalarıyla, şarkı ve musikinin de nağmeleriyle tam olduğu gibi kaside de bütünlük içinde olmalıdır. Eğer böyle olmazsa o zaman anlam ve bütünlük bozulur. Kaside her bir parçasının bütün ile uyum içinde olması kaydıyla farklı işlevler gören parçalardan oluşmuş bir vücut gibidir. Ona göre şiir her şeyden önce ahlakı terbiye etmeli, güzelleştirmeli ve duygulara yönelik olmalı, toplumsal, siyasi ve maddi hayatta topluma yardımcı olmalıdır.

‘Akkâd, şiir konusundaki görüşlerini üç grupta toplamaktadır. Biricisi: Şiir lisanî değil, insanî bir değerdir. Çünkü şiir daha önce var olan her toplumda olmuş, her dilde kullanılmıştır. Eğer şiir iyi olursa her dilde de iyi olur. Eğer mütercim musiki ve şiirsel özelliğini kaybettirmeden tercüme ederse şiir hangi dile tercüme edilirse edilsin değerinden, kalitesinden hiçbir şey kaybetmez. İkincisi: Şiir yaşayan bir binadır. Bir çerçevenin çevrelediği dağılmış parçalar değildir. Beyitlerinin konularının değiştiği hissiz, anlamın beyitlere göre değiştiği şiir iyi bir şiir değildir. Üçüncüsü: Şiir bir ifadedir. Kendisini ifade edebilen şair yaratıcıdır. Bir şairin divânı okunduğunda şiirinde onun kim olduğu anlaşılmıyorsa, şiirin sahibinin kişiliği okuyucunun gözü önünde canlanmıyorsa bu insan tabiatına aykırıdır. Şiir süslemeden ziyade bir ifadedir. Muvâtın Âhır adlı eserinde de doğru ve güzel şiiri herkesten bahseden şiir olarak nitelemiştir. Ona göre herkesten bahseden şiir aynı zamanda toplumdan da bahseder ve ondan etkilenir. Şiirin dille değil, insani kıymetiyle ölçülmesi gerektiğini belirterek iyi şiirin kişinin özelliğini ortaya koyabilen ve okuyucuyu yaşadığı ortamdan alıkoymayan olarak betimler. Ona göre uzay çağında şiir diğer çağlardakinden daha çok gereklidir. Konuşmanın ve güzelliğin var olduğu sürece şiire ihtiyacın azalmayacağını belirtmektedir. ‘Akkâd, çölde yaşayıp da çölü tasvir etmeyen şairi, deveye binip de taklitle suçlanmaktan korkarak deveyi tasvir etmeyen şairi şair saymamaktadır.

Şiirlerinde kimseyi yermeyen, aşağılamayan, kimseye karşı gelmeyen, kimseye aşk için şiir yazmayan ve kendisinin kahramanlıklarını anlatmayan ‘Akkâd sadece duyduklarını, düşündüklerini, insanların anlayabilecekleri konuları işlemiştir. Bu nedenle de birçok edebiyatçı ve şair tarafından övgü almıştır. Nitekim Taha Huseyn onun şiirini anlatırken, onda kendisini bulduğunu, yaşadığı dönemdeki Mısır'ı bulduğunu ifade ederek ‘Akkâd'ın taklitçi

olamayacağını, çünkü şiirine kendi ruhunu vermede zamanının Batılı şairlerden bile daha iyi olduğunu belirtmiştir. Başka bir makalesinde de şiirin başlığının gerçek ve sıradan olduktan sonra konusunun, yazarının, dilinin ve diğer özelliklerinin hiç önemli olmadığını ifade ederken bir başka yerde şairin çevresini temsil etmesinin gerekli olmadığını ve çevresine benzemek zorunda olmadığını ifade etmiştir. Bu ise ‘Akkâd’ın şiir konusunda çelişki içinde olduğunu göstermektedir. Bazen beyti duygulardan ayrı tutan ‘Akkâd’ın çelişki içinde olduğu bir diğer konu da şiirdeki mübalağa olmuştur (es-Subeytî, 201: 165). Hulâsatu’l-Yevmiyye adlı eserinde mübalağayı bir zaaflik olarak gördüğü halde daha sonra yazdığı bir makalesinde mübalağayı savunmaktadır.

Edebiyatçının görevinin halka hizmet olduğunu savunan, hatta “Halk için Yazan İlk Yazar” ünvanını alan, sanatın halk için olduğunu belirten ‘Akkâd’ın, başka bir yerde de edebiyatçının cahillerden örülü halk çevresiyle uğraşmaması gerektiğini belirtmesi, kendisini görüşlerinde çelişkiye düşürmüştür. Nitekim 08 Haziran 1960’ta el-Masûr adlı dergide yayımlanan bir röportajında “sanat, sanat içindir” görüşünü savunmuş ve cahillerin kültürü anlamadıklarını, cahiller tabakasının da aslında bundan kaynaklandığını ileri sürmüştür.

Edebiyatçıların ortak misyonunun hürriyet ve güzellik olduğunu belirten ‘Akkâd’a göre edebiyatın düşmanı, düşünce özgürlüğünü boyayanlardır. ‘Akkâd eserleriyle insanları düşünmeye, özgür düşünceye yöneltmiştir. Çünkü demokrasiyi savunmuş, komünizme ve siyonizme karşı çıkmıştır.

Daha önce de belirtildiği gibi siyasi alanda parlak bir kariyere sahip olan ‘Akkâd, devlet ile edebiyatı karşılaştırarak bu konudaki görüşlerini şöyle dile getirmiştir. *Devletin değer ölçüleri sürekli tekrarlanan ve belirli bir seyirde hareket edendir. Oysa edebiyatın değer ölçüleri günü aşar. Bu nedenle edebiyatın devlet tekeline bırakılması yanlıştır. Çünkü edebiyat yaratıcılıktır, özgürlüktür, oysa devlet bilgidir, yönetim tekniğidir.*

‘Akkâd’ın her alandaki, özellikle de edebiyat alanındaki kişinin ruhu üzerinde durmasında en önemli faktör felsefi düşüncesinden kaynaklanmaktadır. ‘Akkâd’a göre varlığın gerçeği ruhtur. Görüntünün ve dış görünüşün gerisinde gizli olan her şey ise cevherdir ve içi dünyadır. Gerçek olan ruhtur. Madde ona ulaşmak için sadece bir vesiledir. Varlık, hakkında bilinenden çok daha fazla niteliğe sahiptir. Hisler, bilim ve teknik araçlar onun sadece belirli ve sınırlı özelliklerini bilebilirler. ‘Akkâd, faydacılık düşüncesine de karşı çıkmıştır. ‘Akkâd’a göre ruh daha kalıcıdır. Faydanın insandan insana veya milletten millete değişmesine karşın ruh insanın ve milletin hepsi için

de aynıdır, göreceli değildir. ‘Akkâd hem eski hem de yeni olan Arap ve Avrupa felsefelerini inceleyerek Aristo, Eflatun, Thomas (Kutsal), Augustinus gibi Batılı filozofların ele aldıkları konularla, Gazâlî, İbn Ruşd, İbn Sînâ gibi İslâm düşünürlerinin işledikleri konuları karşılaştırmıştır. Alman filozof Kant’ın felsefesinin özü olan görünenler âlemi ve görünmeyenler âlemini kabul etmiş, ayrıca kendisine özgü bir felsefe oluşturmaya çalışmıştır. ‘Akkâd’a göre gerçeğe ulaşmanın tek yolu sadece akıl ve hislerle olmaz. Ayrıca yaratılıştan kaynaklanan idrâk lâzımdır. Çünkü idrâk akıldan üstündür. İnsan tabiatının (gizli aşkın) tamamına sahiptir. Söz konusu idrâk ise engin ruh sahibi taşıyanların hissettikleri vicdanî güçtür. Ona göre büyük olan yapabilir, ancak her yapabilen büyük değildir.

Dil ve kültür üzerine de birçok eserler veren ‘Akkâd, Arapça’yı şiirsel bir dil olarak değerlendirmiştir. ‘Akkâd’a göre Arapça, kulakları dinlendiren müziksel bir dildir. En çok karşı olduğu noktalardan birisi de Arapçayı Avrupalıların öğretmeye kalkışmalarıdır. ‘Akkâd, Arapçanın kullanılmasındaki günah ve yanlışın, Arapçaya yapılan tercüme başlanmadan önceki hazırsızlıklardan kaynaklandığını savunmuştur. Mısır’daki tekniğin Avrupa’daki gibi yavaş yavaş gelişmemesi nedeniyle ve Arapçaya genellikle de Avrupa’dan yapılan tercüme yoluyla girmesinden dolayı Arapça’nın teknik kelime konusunda bozulduğunu ileri süren ‘Akkâd’ın kendisi de tercümelerinde Bilutaric ve Thomas’tan etkilenmiştir.

İlkokul diplomasına bile sahip olmadığı hâlde edebiyat, eleştiri ve kültürel alanda kendisini yetiştiren ender kişilerden bir olan ‘Akkâd, zamanının edebiyatçıları da ihmal etmemiştir. Modern Arap edebiyatçılarından Tevfik el-Hakîm, Mahmûd Teymur ve Necib Mahfûz gibi edebiyatçıların eserlerini de okumuştur. Ancak eserleriyle ilgilendiği edebiyatçıların eğildikleri bütün edebî türlere inmemiştir. Şiir dışındaki edebî türlerde fazla eser vermemiştir. Roman ve hikâyecilik alanında **Sâra** adlı romanından başka ciddi bir eseri görülmemektedir. Bunun nedeni roman ve hikâyeciliği malzemesi çok, ancak üretimi az olan bir edebiyat türü olarak görmesinden kaynaklanabilir. Çünkü ‘Akkâd’a göre, elli sayfalık bir tasviri bazen bir beyitteki tasvirle yapmak mümkündür. Nesri kişisel çalışmalarla kolayca ortaya koyulabilecek edebî tür olarak değerlendirmiştir. Ancak bu düşüncesini ileri sürerken roman ve hikâyeyi tamamen ortadan kaldırıp yerine şiiri yerleştirmek niyetinde değildir. Sadece bir tercih yapıp şiiri daha ön plana çıkarmıştır. Diğer taraftan hikâye ve roman konusunda eser vermemesini karşın Modern Arap Edebiyatı’na kişisel romanı getiren kişi olması nedeniyle de nesir türünde kendisini ispatlamıştır. ‘Akkâd, birçok edebiyatçının tartıştığı roman ve hikâye arasındaki farkı birincisinde kişilerin çizilmesinin, ikincisinde ise olayların daha ön

planda olduğu şeklinde belirtmiştir. O, örnek hikâyede insanların daima var olduğunu ve ona ulaşmanın mümkün olamayacağını savunmuştur. Nesir alanında az sayıdaki eseriyle bu alanda da başarılı olan ‘Akkâd, nesrin önemli türlerinden olan tiyatro alanında hiçbir eser vermemiştir. Ancak istediği takdirde bu alanda bir basın toplantısı süresi gibi kısa bir süre içerisinde tiyatro eseri yazabileceğini savunacak kadar iddialı olmuştur. Hatta **Sâra** adlı eserinde tiyatro türünden denemeler olduğunu ifade etmiştir. ‘Akkâd, tiyatro konusuyla neden fazla ilgilenmediğini 19 Haziran 1960 tarihli **el-Cumhûriyyet** gazetesinde yayınlanan bir röportajında tiyatronun sahnelenmek için yazıldığını, yazılan senaryonun ise bazen oyuncular veya yönetmenler tarafından değiştirildiğini, oysa bunun kendi ahlak yapısına aykırı olduğunu ileri sürerek açıklamıştır. Arap edebiyatına tiyatroyu ilk getirenin Şevkî olduğu görüşüne karşı çıkmış ve şiir alanında kendisinin Şevkî’den daha iyi olduğunu öne sürerek Arap edebiyatına tiyatronun Şevkî’den elli yıl önce Halîl el-Yazıcı tarafından getirildiğini belirtmiştir.

Genel olarak bakıldığında edebiyat alanında kendisini, düşündüklerini aynı zamanda uygulayabilen bir sanatçı olarak kabul ettiren ‘Akkâd, bu alandaki yenilikçiliği de eskiyi tamamen bırakıp Batı’yı aynen almak olarak görmemiştir. ‘Akkâd’a göre eskiler develeri tasvir ediyorlar diye modern kuşağın sırf yenilik olsun diye füzeleri tasvir etmeleri gerekmez. Onun yenilikçilik anlayışı edebiyatçının gerçekten düşündüklerini özgürce ifade etmesidir. ‘Akkâd bazı yazarların yenilikçilik için kendi öz düşüncelerini heba ettiklerini ifade ederek karşı çıkmıştır (Miftâh, 1911: 72-77).

SONUÇ

Siyasi, toplumsal ve fikrî nedenlere dayanarak kurulum gelişen Dîvân Ekolü şairlerinin üçünün de edebi hayatı Kur’an okumakla başlamıştır. Ders aldıkları hocaları sayesinde Arapçanın inceliklerine vakıf olmuşlardır. Özellikle Arapça dilbilgisi, sarf, nahiv, şiir ve nesir konusunda eğitim görmeleri sonraki dönemlerde Arapçayı kullanmalarına olumlu katkılar sunmuştur. Her üçü de öğretmenlik yapmış, gazetelerde makaleler kaleme almış ve kendilerini dönemin siyasi çalkantıları içinde bulmuşlardır. Yaşadıkları bu tür belirsizliklerin ise kasidelerine ve fikir hayatlarına yansıdığı tespit edilmiştir (Cafer, 1973: 116-129)

Söz konusu ekolün temsilcilerinin edebiyat ve şiir alanında ortaya attıkları görüş ve özellikler şu şekilde özetlenebilir:

Eskiye bir tarafa atmamakla beraber körü körüne taklit etmemişlerdir. Şiirin musiki nağmelerinin korunması için eski Arap şiiri

kurallarını takip etmişlerdir. İnsanların duygularına şair gözüyle bakmak, nefis ve kalplerinin derinliklerine ilham vermek istemişlerdir. Dış dünyayı incelerken de nefislerle aralarında görülmeyen ilişkileri aramışlardır. Şiirde içerik, yapı ve dil yönünden birtakım yenilikler gerçekleştirmişlerdir. Yapı bakımından kaside türünü geliştirmişlerdir. **Tavşih** adında yeni bir tür ortaya koymuşlardır. Şiirde çok seslilik yöntemini seçmişlerdir. Kafiye bakımından alışlagelen tek kafiyeli türü değiştirerek iki beyit arasında veya birkaç beyit arasında tekrarlanan, birbirine yakın kafiye türünü geliştirmişlerdir. Bu ekolün kurucusu sayılan Şukrî, mursel şiir tarzında yeni ürünler ortaya koymuştur.

Bu ekoldekiler içerik bakımından özgürlüğü seçmişlerdir. Şairi serbest bırakmışlardır. Şiiri belli kalıplar içinde bırakıp taklitlere, tahriflere sebep olan sınırları yıkmışlardır. Belirli konularla sınırlı kalmamışlardır. Genellikle günlük konuları kullanmakla beraber var olan her şey onların şiirlerine konu olmuştur. Şiiri düşünceden, felsefeden ayırmışlardır. İnsanları abartılarla öven şiirlere karşı olmuşlardır. Eşyayı tasvire, renk ve şekillerini çoğaltmaya karşı durmuşlardır. Eşyaların esas ruhlarını hissedip bunu başkalarına aktarmaya çalışmışlardır. Şiire insani bir değer kazandırmak istemişlerdir. Şiiri anlaşılabilirliğe sokan edebî sanatlarla ve kurallara uyum sağlamak maksadıyla gerçek anlamı bozan kalıp ve sözleri reddetmişlerdir.

Kasidenin şekil ve anlam bakımından bütün olmasını savunarak onu kendi içinde farklı işlevler gören, ancak bütüne bağlı bir insan vücudu şeklinde, her tuğlası ayrı görevler gören ve bir tuğlası eksildiğinde şekli, yapısı estetiği, sağlamlığı kaybolan bina gibi düşünmüşlerdir. Kasideyi, his, akıl, düşünce, hayal, düş ve musiki unsurları içeren “deneyim şiiri” şekline sokmuşlardır. Şiiri kuru, ruhsuz ve hissiz olmaktan çıkarıp şairin ruhunun derinliklerinden fıskırmasını, yaşanıp hissedilir olmasını savunmuşlardır. Sanatı ikinci plana atmışlardır.

Dil yönünden de şiire yeni bir soluk getirip şiir dilini veya şiirsel sözlüğü reddetmişlerdir. Şiirde kullanılan dili bazı kalıplara bağlı kalmaktan kurtarmak ve özgür bırakmak istemişlerdir. Boş, anlamsız, modası geçmiş sözlüğü bırakıp daha yumuşak, duruma daha uygun, günlük yaşantıyla örtüşen ifade biçimlerini tercih etmişlerdir (Cafer, 1973: 132-440).

KAYNAKÇA

Adalar, Derya (2007). “Apollo Grubu: Bir Modern Arap Şiiri Ekolü”, *Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, c. 47, sayı 2 (2007).

Ammâr, Mahmûd İsmail (2002). *el-Ma‘reketu’l-Edebiyye Beyne’l-‘Akkâd ve Şevkî et-Teşbih ve İşkâkiliyyeti’t-Tanzîr ve’t-Tatbîk*, Dâr-u Alemu’l-Kutub, Riyad.

Brugman, J. (1984). *An Introduction to the History of Modern Arabic Literature in Egypt*, Hollanda.

Cafer, Suâd Muhammed (1973). *et-Tecdid fi’ş-Şiir ve’n-Nakd Inde Cemâati’d-Dîvân*, Doktora Tezi, Ayn-u Şems Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Doktora Bölümü, Kahire.

Ceylan, Zafer (2015). “Modern Arap Edebiyatında İlk “Serbest Şiir” Deneyimleri”, *Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, c. 55, sayı 1(2015).

ed-Dayf, Şevkî (1961). *el-Edebu’l-‘Arabi el-Mu‘âsır fi Mısır*, Dâru’l-Maârif, Kahire.

_____ (2003). *Dirâsât Fi’ş-Şi’ri’l-‘Arabi el Mu‘âsır*, Dâru’l-Maârif, Kahire.

el-Mâzinî, İbrâhîm Abdulkâdir (2012). *Şiir-u Hâfız*, Muesseset-u Hindâvî Li’t-Ta’lîm ve’s-Sekâfe, Kahire.

Miftâh, Remzi (1911). *Resâilu’n-Nakd (er-Risâletu’l-Ulâ)*, Mısır.

ed-Desûkî, ‘Omer (1967). *Fi’l-Edebi’l-Hadis*, c.1-2, Kahire.

Er Rahmi, (1988). *Taha Husayn ve Üç Romanı*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.

Muhammed ‘Ahmed el-‘Azb (1998), “Anî’l-Edebi Ve’l-Luğati Ve’n-Nakdî”, *el-Merkezu’l-‘Arabi Li’s-Sekâfe Ve’l-Ulûm*, Beyrut.

Moreh, Shmuel (2003). *Modern Arabic Poetry 1800-1970*, Leiden.

Ostle, R.C. (1992). “The Romantic Poets”, *Modern Arabic Literature* (Yayınlayan, M.M Badawî), London.

Somekh, S. (1992). “The Deo Classical Arabic Poets”, *Modern Arabic Literature* (Yayınlayan, M.M Badawî), London.

es-Subeyfî, Abdu’l-Azîz b. Ayyâd (2010). *Mukaddimetu’l-Kasîde Inde Şuarâ-u Medreseti’l-İhyâi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ummu’l-Kura Üniversitesi, Arap Dili Fakültesi, Arapça Yüksek Lisans ve Doktora Bölümü. Mekke.

YABANCI DİL EĞİTİMİNDE BİREYSEL FARKLILIKLARA BİR ÇÖZÜM ÖNERİSİ: YARATICI DRAMA YÖNTEMİ VE ETKİNLİKLERİ

Senem SOYER*

Öz

Eğitim öğretim sürecini etkileyen yaş, hazır bulunuşluluk düzeyi ve sosyo-ekonomik faktörler gibi bazı öğrenici özellikleri vardır. Öğrenen bireyler kimi yönlerden benzer özelliklere sahip olsalar da öğrenme stili olarak ifade edilen durum, bireysel farklılıklara vurgu yapmaktadır.

Sınıf ortamında aynı topluma ait farklı kesimlerden çok sayıda öğrenci bir araya gelmektedir. Sosyo-kültürel farklılıkların yanı sıra bireysel farklılıkların eğitim öğretim sürecinde en aza indirgenmesi hedeflerden biridir ve kazanımlar bakımından olduğu gibi bireylerin kişisel gelişimleri ve kendilerini ifade edebilmeleri açısından da önemlidir.

Bu çalışmada ikinci yabancı dil olarak Arapçanın öğretiminde yaratıcı drama yöntemi ele alınacaktır. Arapça öğrenen bireylerin bireysel farklılıklarını en aza indirmede yaratıcı dramanın yöntem olarak kullanılmasının etkileri araştırılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Eğitimde yaratıcı drama, Arapça öğretimi, İkinci dil, Rubâ‘i bablar

A Solution For Individual Differences In Language Teaching, Creative Drama And Its Activities

Abstract

There are some properties of students that effect education process, such as age, readiness level, socio-economic factors etc. Learners may have similar properties in some respects, but the thing called as ‘learning style’ points out to individual differences.

In a classroom there are lots of students from different sections of same society. Minimising individual differences, alongside with socio-cultural consciousness is one of our aim, which is also important for self-improvement and expressing oneself.

In this work we will mention creative drama as a way of teaching Arabic as a second foreign language. We will search for the effects of creative drama on minimizing individual differences of Arabic learners.

Keywords: Creative Drama in Education, Arabic Language Teaching, Second Language, Rubaies

* Yard. Doç. Dr., Kırıkkale Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Mütercim Tercümanlık (Arapça) Anabilim Dalı, (e-posta: senemsoyer@gmail.com).

Giriş

Günümüzde eğitim sürecinde artık bilgiyi aktarma yerine bireyi aktif kılan, yaparak yaşayarak öğrenme sürecinin kullanılmasını savunan bir değişim yaşanmaktadır. Yaratıcı drama yöntemi yenilikçi eğitim ortamının önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Çünkü yaratıcı drama süreci yenilikleri takip eden, özgün bir süreçtir. Ayrıca üretmeyi esas alma özelliği bakımından öğretim aşamasında öne çıkmaktadır. Bunlara ek olarak gerçek hayatla doğrudan ilişkilendirilmesi, oyunsu süreçler yoluyla dikkatin devamlılığının en üst düzeyde sağlanması bu yöntemin tercih edilme nedenlerinden birkaçıdır. Yaratıcı drama ile eğitim süreci çok uyaranlı bir süreçtir.

Bu çalışmada odağın yaratıcı drama yöntemi üzerine yoğunlaşması öğrenme stilleri ve farklılıklarına alternatif bir yöntem olarak görülmesindedir. *“Öğrenme stili”, bireyin öğrenmeye yönelik eğilimlerini ya da tercihlerini gösteren özelliklerdir. Eğitim sürecinde bireylerin kazanmaları beklenen ve öğrenme stilleri kadar önemli olan bir başka kavram, en genel biçimiyle, üst düzeyde bilişsel becerileri gerektiren, karmaşık ve kapsamlı bir süreç olarak tanımlanan “eleştirel düşünme”dir. Bu sürecin, bireylerin hem akademik hem de günlük yaşamları için önemli ve gerekli olduğu kabul edilmektedir”* (Güven, Kürüm, 2006;76). Bu bilgilerden hareketle yaratıcı dramının hedeflerinden biri olan eleştirel düşünme ve sorgulama yetisi kazandırmak da eğitim öğretim hedefleri ile uyum göstermektedir.

Bireylerin öğrenme sürecinde büyük rolü olan algılama, bilgiyi düzenleme, bilgiyi kendine mal etme ve önceden edinilmiş bilgilerle yeni bilginin ilişkilendirilmesi yetenekleri öğrenmeyi gerçekleştirmektedir. Gregorc’un öğrenme stillerine göre öğrenciler, somut ardışık, soyut ardışık, somut random ve soyut random öğrenme stillerine sahiptirler (Ekici, 2002). Bu durum da eğitim sürecinde öğretim yöntem ve teknik çeşitliliğinin gerekliliğini ortaya koymaktadır. Aynı zamanda bireysel farklılıklara vurgu yapması bakımından önem taşımaktadır.

Bireysel farklılıklar konusu ise eğitim-öğretimde büyük öneme sahiptir. *“Bireysel farklılıklar; öğrenciler arasındaki bilişsel, duyuşsal ve devinışsel ayrımları içerir. Bunlar bireyin kalıtım özellikleri yanı sıra onun çevresiyle olan etkileşimi sonucu kendisinde oluşan fiziksel ya da kültürel değişimlerdir”*(Üstündağ, 2010;145).

Yaratıcı drama yöntemi öğretim sürecinde öğrenciyi aktif kılarak ve yaparak-yaşayarak öğrenmeye olanak vermesi bakımından etkili bir yöntem olarak öne çıkmaktadır. “*Yaratıcı drama; bir grubu oluşturan üyelerin yaşam deneyimlerinden yola çıkarak, bir amacın, düşüncenin, doğaçlama, rol oynama (rol alma) vd. tekniklerden yararlanarak canlandırılmasıdır. Bu canlandırma süreçleri deneyimli bir lider/öğretmen eşliğinde yürütülürken kendiliğindenliğe (spontaniteye), şimdi ve burada ilkesine, -miş gibi yapmaya dayalıdır ve yaratıcı drama, oyunun genel özelliklerinden doğrudan yararlanır*” (Adıgüzel, 2014:43). San’ın tanımladığına göre yaratıcı drama ise; “*önceden yazılmış hazır bir metin olmaksızın, katılımcıların kendi yaratıcı buluşları, özgün düşünceleri, öznel anıları ve bilgilerine dayanarak oluşturdukları eylem durumları ve doğaçlama canlandırmalarıdır*” (San’dan Akt. Üstündağ, 2010; 146).

Klasik kitaplarda “benât el-erbaa‘ olarak da anılan kökü dört harfli isimler ve fiiller vardır (Atallah, 2005; 31). Bu çalışmanın konusu olan Arapçada ruba‘î bablar, “sulâsînin mezidi olan bir harfle artırılmış ruba‘î bablar” konusudur. Burada ruba‘î bablardan kasıt, bir harfle artırılmış sulasî mezid fiillerdir. Fiillerin kökünü bulma, sözlükte kelimenin anlamını bulabilme, formlara uygun olarak kelime türetip dili etkili kullanabilme ve ifadeleri doğru anlamlandırma bakımlarından bu konu önem taşımaktadır. Bu konunun öğretiminde dilbilgisi kuralları verilip, öğrencileri ezbere yönlendirmek yerine oyun ve uygulamalarla kuralları öğrencilere sezdirmek ve keşfederek öğrenmeyi gerçekleştirmek hedeflenmiştir. Öğrencilerin sıklıkla zorlandıkları konulardan biri olan bablar konusu öğretiminde yaratıcı drama yöntem olarak kullanılmış ve etkileri araştırılmıştır.

Öğretim sürecinde her disiplin alanında olduğu gibi yabancı dil eğitiminde de edinilen bilgi ve becerilerin kalıcı davranışlara dönüşmesi hedefler arasında yer almaktadır. Yaratıcı dramanın ilk hedeflerinden biri katılımcılar arasında ilk andan itibaren iletişim kurulması ve ilişkilerin güçlendirilmesidir. Bu hedef ile yabancı dil derslerinin hedeflerinden biri olan “öğrenilen yabancı dilde iletişim kurulması” hedefi örtüşmektedir. Yaratıcı dramanın yöntem olarak kullanıldığı dil dersleri için amaçlar şu şekilde belirlenebilir:

- Kelime bilgisini artırma ve kalıcılığını sağlama
- Düşünceleri sözlü ve yazılı olarak düzgün bir şekilde ifade edebilme
- Öğrenilen yabancı dili kullanmada kendine güven duyma

YABANCI DİL EĞİTİMİNDE BİREYSEL FARKLILIKLARA BİR ÇÖZÜM ÖNERİSİ

- Dilin dört temel becerisinde (dinleme, konuşma, okuma, yazma) gelişme gösterme.

“Çağdaş insanı yetiştirmede, etkili, kalıcı, ilgi çekici ve verimli bir öğretim yöntemi olarak kullanılan drama yönteminin, öğrenenin bilişsel, duyuşsal ve devinişsel bir bütünlük içerisinde bireysel gelişimini sağlamasının yanında, dilini tam ve doğru olarak kullanarak kendini ifade etmesini sağlayabilmesi amacıyla “öğretim yöntemi” olarak, eğitim sisteminde önemli bir yer tuttuğunu belirtmek gerekmektedir” (San’dan Akt: Yaman, 2005;468). Eğitim öğretimin her disiplin alanı için özellikle de yabancı dil eğitiminde yaratıcı drama geniş bir uygulama alanına sahiptir.

Maden’in de belirttiği gibi *“Drama süreci oyun üzerine kurulu bir eylem sanatıdır. Bu nedenle drama oyunu süreçlerle bireye özgür ifade imkanı sunar. Oyun çocuğun gördüklerini, izlediklerini ve hayal ettiklerini yansıtır. İnsan hayatının ayrılmaz bir parçası olan oyun, öğrenmelerimizin birincil kaynağıdır”*(Maden, 2010;506).

Yaratıcı drama bir yöntem olarak kullanıldığında öğretmen ve öğrencinin görevlerinde bazı farklılıklar göze çarpmaktadır. Geleneksel yöntemlerden farklı olarak öğretmen, konuya uygun hedefler belirler ve bu hedefleri gerçekleştirmeye yönelik uygulama ve etkinliklerle bir ders yapılandırır. Öğretmen yeni bilgilerin öğrenci için anlaşılabilir olmasını ve bu bilgilerin uygun bağlam içinde öğrenciye sunulmasını sağlar. Uygulama ve alıştırmalar hem dersin hedeflerine yönelik hem de öğrenciyi dili kullanmaya teşvik edici nitelikte olmalıdır. Öğrenci ise edindiği bilgileri kendine mal etmeye, bu bilgiler doğrultusunda dili kullanmaya çabalamalıdır. Öğretmen bu süreci iyi yapılandırmalı ve kontrol etmelidir. Ayrıca gerektiğinde öğrenciye uygun dönütler vererek doğru öğrenmenin gerçekleşmesini sağlamalıdır. Yaratıcı dramayı yöntem olarak kullanan öğretmene büyük sorumluluklar düşmektedir. Çünkü öğretmen, öğrenci grubunun yaş ve düzeylerine göre hedef ve ihtiyaçları belirlemekte, bunlarla bağlantılı canlandırma ve grup çalışmaları planlamaktadır (Paker, 2015;197-200).

Drama Ders Planı:

Ders: Arapça

Düzey: Üniversite öğrencileri

Kazanım: Sulâsînin mezidi olan bir harfle artırılmış rubâ‘î babları öğrenir. Bu babların farklı formlarını (إفعال – تفعیل – مفاعلة) ifade eder.

Konu: Sulâsînin mezidi olan bir harfle artırılmış rubâ‘î bablar

Öğrenci sayısı: 16 öğrenci (8 kız-8 erkek)

Yer: Kırıkkale Üniversitesi Fen-Ede. Fak.

Süre: 90 dakika

Teknik: Doğaçlama, rol oynama

Araç-gereç: Durum kartları, renkli kartonlar, kalem, kâğıt, müzik çalar

A- Hazırlık-Isınma:

Öğrenciler mekânda müzik eşliğinde yürürler. Lider, üzerinde sulâsî mezid bablardan farklı formlarda örnek kelimelerin yazıldığı kâğıtları öğrencilere dağıtır. Öğrencilerden bunları okumalarını ve arkadaşları ile değiştirmelerini ister. Aynı zamanda öğrencilerden okudukları kelimelerin anlamını da tahmin etmelerini ister.

Ara değerlendirme: öğrencilere bu okudukları kelimelerin kendilerine ne ifade ettiği sorulur.

Etkinlik 1: Oyunun adı “eşini bul”. Öğrencilere karton kâğıtlarda sulâsî mezid formunda yazılı kelimeler dağıtılır. Herkes elindekinin eşi olan kelimeyi bulmaya çalışır (her öğrencinin elinde aynı formda yazılmış ama farklı olan kelime kartları vardır). Tüm kelimeler eşleşinceye kadar oyun devam eder. Eşleşen her çiftten kâğıtları bir arada tutarak anlamını ve babın-formun adını söylemeleri istenir.

Etkinlik 2: “Sıcak sandalye” oyunu oynanır. Sınıf A ve B olarak iki gruba ayrılır ve A grubundan gönüllü bir öğrenci sandalyede sınıfa yüzü dönük olarak oturur. Diğer gruptan bir öğrenci gönüllüye kendilerine verilen kâğıtlardan soru sorar (sorular daha önceden öğretmen tarafından hazırlanır). Soruyu cevaplarsa aynı gruptan, cevaplayamazsa diğer gruptan bir öğrenci ile oyuna devam edilir. En çok soru bilen grup oyunu kazanır.

YABANCI DİL EĞİTİMİNDE BİREYSEL FARKLILIKLARA BİR ÇÖZÜM
ÖNERİSİ

Etkinlik 3: “Dedikodu halkası” oyunu oynanır. Sınıf 1-2 sayılarak iki gruba ayrılır. Lider/öğretmen birinci sıradaki öğrenciye sulâsî mezid bablardan bir kelime söyler, sıranın sonuna kadar kulaktan kulağa fısıldanır. Verilen kelimeyi doğru olarak sona ulaştırın grup kazanır.

Etkinlik 4: Sınıf dörder kişilik gruplara ayrılır. Öğrencilere yazılı metinler dağıtılır. Bazı kelimelerin olduğu yerler boş bırakılmıştır. Müzik çalardan dinlediklerini boşluklara yazmaları söylenir. Doğru olarak yazan grup kazanır.

B- Canlandırma:

Öğrenciler 1-2-3 sayarak beş gruba ayrılır. Her gruba dramatik durum kartları verilir ve canlandırma için 10 dakika süre verilir.

1. Öğretmen-öğrenciler: Öğretmen dersi süresinde bitirmek ister. Öğrenci ise aç olduğunu söyleyerek dersin erken bitmesini ister. Canlandırma sırasında اَفْعَل-يَفْعَل-إِفْعَال-اَفْعَل kelimeleri kullanılır.

2. Kantin görevlisi-öğrenci: Öğrenci derse geç kalmamak için görevliden daha hızlı davranmasını ister. Kantin görevlisi: Kendisinden önce çok bekleyen olduğunu, sessizce sırasını beklemesini ister. Canlandırma sırasında مَفْعَل-مَفْعَل-اَفْعَل kelimeleri kullanılır.

3. Dolmuş şoförü-öğrenci: Öğrenci derse geç kalacak, o nedenle şoförün artık hareket etmesini istiyor. Şoför ise dolmuş dolmadan olmaz diyor. Canlandırma kelimeleri فَعْل-يَفْعَل-تَفْعِيل-فَعْل kelimeleri kullanılır.

4. Bina temizlik görevlisi-öğretmen: Öğretmen odasının temizlenmesini istiyor. Görevli bugün çok yoğun olduğunu yetiştirse temizleyeceğini yoksa yarına kalacağını söylüyor. Kelimeler فَعْل-مَفْعَل-مَفْعَل kelimeleri kullanılır.

5. Öğretmen-öğrenci: Öğrenci derse geç geldiği için öğretmen sınıfa almak istemez. Öğrenci arkadaşı rahatsızlandığı için geç kaldığını söyler, derse katılmak ister. Kelimeler فاعل-يُفاعِل-مفاعلة-فاعِل-مفاعِل kelimeleri kullanılır.

Etkinlik 5: (Meyve sepeti oyunundan uyarlanmıştır) Lider/öğretmen katılımcılardan çember olmalarını ister. Katılımcılardan 1-2-3 saymaları istenir, اَفْعَال-تَفْعِيل-مفاعلة olarak

gruplara ayrılırlar. Gönüllü bir ebe seçilir, ebe bu ifadelerden bir tanesini söyler ve yer değiştirilir. Ebe bu sırada kendine bir yer kapmaya çalışır, ortada kalan ebe olur. Ebe sonrasında iki ifade daha söyleyerek yer değiştirilir. Ebe bablar dediğinde ise herkes yer değiştirir. Oyun bu şekilde devam eder.

C- Değerlendirme:

Etkinlik 6: Sulâsinin mezidi olan bir harfle artırılmış rubâ'î bablardan çeşitli formlarda ve her biri farklı kelimelerden yazılmış kâğıtlar öğrencilere dağıtılır ve öğrencilerden aynı gruba ait olanları yerde bulunan yazılı kartonlar üzerinde bir araya getirip sıralamaları istenir.

Etkinlik 7: Etkinlik 6'nın devamı niteliğinde olan bu çalışmada öğrencilerden az önce sıraladıkları kelimelerden eksik olan formları boş olarak verilen kâğıtlara kendilerinin yazmaları istenir.

Etkinlik 8: Öğrencilerden içinde bu bablardan en az birinin geçtiği slogan cümle yazmaları istenir.

Ölçüt: Öğrenci okuduğu bir metinde sulâsinin mezidi olan bir harfle artırılmış rubâ'î bab formunda gelen kelimeleri tanır, bilir.

Yöntem

Bu çalışma tek denekli deneysel bir araştırmadır. Deneysel araştırmalar, kısaca grup ya da grupların (deney-kontrol) denenerek sonuçlarının sistematik olarak ortaya konulduğu, gözleme dayalı çalışmalardır (Büyüköztürk vd., 2014). Bu araştırma için ilk olarak konu ile ilgili literatür taraması yapılmıştır. Yabancı dil öğretim yöntem ve teknikleri, eğitsel yaratıcı drama ve dil öğretiminde drama ile ilgili Türkçe ve yabancı dilde yazılmış kaynaklar incelenmiş ve kuramsal çerçeve oluşturulmuştur. Elde edilen verilerden yola çıkılarak ders planı hazırlanmış ve grup üzerinde bu ders planı uygulanmıştır.

Evren ve Örneklem

Bu araştırmaya Kırıkkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Mütercim-Tercümanlık (Arapça) öğrencilerinden bir grup öğrenci katılmıştır. Yaratıcı dramının öğretim yöntemi olarak kullanıldığı

YABANCI DİL EĞİTİMİNDE BİREYSEL FARKLILIKLARA BİR ÇÖZÜM ÖNERİSİ

“sulâsînin mezidi olan bir harfle artırılmış rubâ'î bablar” konulu bir ders yapılandırılmış ve 90 dakikalık ders buna göre işlenmiştir.

Bulgu ve Yorumlar

Ders sonunda öğrencilerden yazılı ve sözlü olarak alınan dönütler doğrultusunda bu araştırmanın sonucunda ortaya çıkan görüşler şu şekilde sıralanabilir:

1. İkinci yabancı dil olarak Arapça dersi öğretiminde yaratıcı drama yöntemini kullanmak akademik başarıyı olumlu yönde etkilemektedir.

2. Öğretmenin lider/rehber rolünde olması, öğrencinin ise hata yapma kaygısının yok denecek düzeyde olması süreci olumlu katkılar sağlamıştır. Öğrenciler gönüllü olarak ve istekli bir şekilde eğitim sürecine katılmışlardır.

3. Süreç sonunda iki türlü değerlendirme yapılmıştır. Bu değerlendirmelerden birinde sürecin değerlendirilmesi diğerinde öğrencilerin kendilerini değerlendirmeleri istenmiştir. Öğrenciler süreç ile ilgili; farklı bir deneyim yaşadıklarını ifade etmişlerdir. Ezber yapılmadan, oyun oynayarak da bir gramer konusunun öğrenilebildiğini dile getirmişlerdir. Öğrenci grupları oluşturmak için tercih edilen yöntemin öğrenciler arasındaki ilişkiyi geliştirmede olumlu sonuçları gözlenmiştir. Bir oyunda rakip olan öğrencilerin diğer oyunda aynı gruba ait olmaları aralarındaki iletişimi güçlendirmiştir. Kendileri ile ilgili değerlendirmede öğrenciler; çoğunlukla yeni bir şey öğrendiklerini belirtmişlerdir. Bütün öğrencilerin vurgu yaptıkları konu ise eğlenerek, oyun oynayarak da eğitim-öğretim sürecinin yürütülebileceği olmuştur.

4. Ders planı yapılandırılırken okuma-yazma-dinleme ve konuşma etkinlikleri ve bunların eğitim sürecinde kullanılması göz önünde bulundurulmuştur. Bu sayede bireysel farklılıkların öğrenme sürecini olumsuz etkilemesi önlenmeye çalışılmıştır. Bununla ilgili olarak öğrenciler olumlu duygularını ifade etmişlerdir.

Sonuç

Yabancı dil eğitiminde yaratıcı dramanın yöntem olarak kullanıldığı bu derste, bu yöntemin öğrencide derse katılma konusunda olumlu sonuçlar ortaya çıkardığı gözlenmiştir. Daha önceden düz anlatım, ezber yapma ve soru-cevap gibi geleneksel yöntem ile işlenen derslerde çekingen tavırlı öğrencilerin oyun sürecine gönüllü katıldıkları ve kendi gruplarının kazanmaları için çabaladıkları görülmüştür. Ayrıca öğrencilerde birlikte çalışma-grup dinamiği geliştirme davranışlarında olumlu gelişmeler gözlenmiştir. Daha önceden derse katılma konusunda güçlük yaşayan öğrenciler olumlu benlik algısı geliştirmişler, kendilerini tanımışlardır. Bu sürecin öğrenmeyi kolaylaştırıcı bir etkisi olduğunu söylemek mümkündür.

Arapçanın ikinci yabancı dil olarak öğretilmesinde yaratıcı dramanın yöntem olarak kullanılmasının olumlu sonuçları gözlenmiştir. Öğrenciler derse hem zihinsel hem de bedensel olarak aktif bir biçimde katılmışlardır. Bu durum eğitimci açısından değerlendirildiğinde dersin hedeflerine ulaşmada kolaylaştırıcı bir unsur olmuştur. Ayrıca öğrenciler grup çalışmasına dahil olmuşlardır. Bu kazanımların yanı sıra sorumluluk almışlardır. Eğitimde yaratıcı drama sürecinin özünü oluşturan oyunsu süreçler, öğrencilerin kendilerini daha özgür bir ortamda hissederek derse ilişkin akademik kaygılarını azaltmıştır.

Sonuç olarak eğitimde yaratıcı drama yöntemi, öğrenciyi bedensel ve zihinsel olarak aktif kılarak çok yönlü bir öğrenme gerçekleştirmektedir. Ayrıca geleneksel yöntemlere göre öğrenci dikkatini ve edinilen bilgilerin kalıcılığını daha uzun süre canlı tutmaktadır.

KAYNAKÇA

Adıgüzel, Ö. (2014). *Eğitimde yaratıcı drama*. Ankara. Pegem Akademi.

Atallah, E. (2005). *Mu'cem el-Mustalahât el-Kavâ'idıyye el-Klasikiyye*. Lübnan. Mektebet Lübnan Nâşirîn

Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö.E., Karadeniz, İ., Demirel, F. (2014). *Bilimsel araştırma yöntemleri*.(16. Bs.). Ankara: Pegem Akademi

Ekici, G. (2002). *Gregorc öğrenme stili ölçeği*. Eğitim ve Bilim. C.27. S.123(42-47).

Güven, M., Kürüm, D. (2006). *Öğrenme stilleri ve eleştirel düşünme arasındaki ilişkiye genel bir bakış*. Sosyal Bilimler Dergisi. <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/430/342576.pdf?sequence=1&isAllowed=y> 05.03.2016 tarihinde erişilmiştir.

İşler, E. vd. (2011). *Hayya netea 'llem el-a'rabıyya 12*. MEB Devlet Kitapları. 2. Baskı. Ankara.

Larsen-Freeman, D. (2001). *Techniques and principles in language teaching (Second edition)*. Oxford: Oxford University Press.

Maden, S. (2010). *Türkçe öğretiminde drama yönteminin gerekliliği*. TÜBAR-XXVII

Paker, T. (2015). *İletişimsel dil öğretim yöntemi*. Ed. Nilüfer Bekleyen. Pegem Akademi. Ankara.

Richards, J.C., Rodgers, T.S. (2001). *Approaches and methods in language teaching (Second edition)*. Cambridge: Cambridge University Press.

Üstündağ, T. (2010). *Tamer Levent'e armağan yaratıcı drama (1999-2002 yazılar)*. Ed. Ömer Adıgüzel. Naturel yayınları. Ankara.

Veznedaroğlu, R.L., Özgür, A.O. (2005). *Öğrenme stilleri: tanımlamalar, modeller ve işlevleri*. İlköğretim-online.

Yaman, B. (2005). *Senaryo tabanlı öğrenme yaklaşımına (stöy) dayalı eğitimde drama yönteminin, ilköğretim beşinci sınıf öğrencilerinin okuduğunu anlama başarılarına etkisi*. Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, C.14, S.2(465-482).

KUZEY AFRIKA'DAKİ AMÂZİĞ (BERBERİ) KÜLTÜREL HAREKETİNE SOSYO-TARİHSEL BİR BAKIŞ

Abderrahman EL AISSATI*

Çev.Kamil KARASU**

Öz

Kuzey Afrika, yerliler ile temas halindeki çeşitli kolonileşmelerin özel bir karakter verdiği bir bölge olarak bilinmektedir. Antik çağlardan beri varlığı devam eden Berberîler ya da Amâzîğ bölgenin yerli nüfusunu oluşturmaktadır. Bu makale Amâzîğ dilinin ve kültürünün durumuna, özellikle Amâzîğ'in en yüksek oranda bulunduğu iki ülke olan Fas ve Cezayir'in anayasalarında Amâzîğ dilinin resmen tanınması çağrısına ışık tutacak bir girişimdir. İlköğretim okullarında Amâzîğ dilinin öğretimi gibi yerli dilinin ve kültürünün geleceğine dair iyimser olmaya yeterli sebepler olmasına rağmen pan-Arap milliyetçilerinin ideolojik arka planına daha yakından bakmak Amâzîğ dilinin ve kültürünün sürdürülmesini ve gelişmesini garanti altına alacak herhangi bir ciddi devlet niyetinin üzerindeki şüpheleri kaldıracaktır.

Anahtar Kelimeler: Amâzîğ Kimliği, Amâzîğ Dili, Berberî, Kültür, Dilsel Haklar, Azınlık Dilleri, pan-Arapçılık

Socio-historical perspective on the Amazigh (Berber) Cultural Movement in North Africa

Abstract

North Africa has known various colonizations which in contact with indigenous ones have given the area a special character. One continuing presence since antiquity is that of the Berbers, or the Imazighen, the indigenous population of the area. In this article an attempt is made to shed light on the status of the language and culture of the Imazighen, and in particular on the recent calls for official recognition of the Amazigh language in the constitutions of the two countries with the highest presence of Imazighen, namely Morocco and Algeria. Although some recent developments, like the teaching of the Amazigh language in primary schools, give reason enough to be optimistic about the future of the indigenous language and culture, a closer look at the ideological background of pan Arab-nationalists casts doubts on any serious government intentions to guarantee the maintenance and development of the Amazigh language and culture.

Key words: Amazigh identity, Amazigh Language, Berber, culture, linguistic rights, minority languages, pan-Arabism

* Assistant Professor, Tilburg University, Tilburg School of Humanities, Department of Culture Studies (e-mail: aissati@uvt.nl).

** Araş. Gör., Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Arap Dili ve Edebiyatı A.B.D., (e-posta: kamilkarasuu@gmail.com)

BÖLGENİN TARİHSEL BİR KROKİSİ

Genellikle Kuzey Afrika tarihi ile ilgili literatürde Berberîler ya da kendi ifadeleri ile Amâzîg bu bölgenin yerli halkı olarak kabul edilmektedir.¹ Söz konusu bölge Mısır ile Libya sınırına yakın Siva Gölü'nden Atlantik Okyanusu'ndaki Kanarya Adaları'na, Akdeniz'in güney kıyısından Mali, Nijer ve Burkina Faso'nun kuzey bölgelerine kadar uzanmaktadır.²

Amâzîg'in mevcut sayısı ya da en azından Amâzîg dili türlerinden birini konuşanların sayısı ancak tahmin edilmektedir. Çoğu yazar Cezayir nüfusunun yüzde 25'i civarında (en yoğun olarak Kabiliye, Avres Dağları (eş-Şâviye) ve Mızâb (Mzab) gibi dağlık bölgelerde), Fas nüfusunun yüzde 45'i civarında (en yoğun olarak Rif Bölgesi, Atlas Dağları ve Sûs (Sous) Vadisi'nde), Tunus nüfusunun yüzde 1'i (çoğu Cerbe Adası'nda), Libya'da birkaç bin (çoğu Cebel Nefûse'de) ve genellikle Tuaregler olarak adlandırılan 1.000.000 civarında Cezayir'in güney kesimleri ile Mali ve Nijer'in kuzey kesimlerindeki sayıları esas olarak alıntılar.³

Bölgenin başlıca dil grupları Fas'ta (kuzeyden güneye) Tarifit⁴, Tamazight⁵ ve Taşelit (Tashelhit)⁶, Cezayir'de ise Kabiliye ve eş-Şâviye türleridir. Bölgenin bir dil atlasının olmaması kimin saydığı ve neyin sayıldığı hususunda bir tekrar sorununu ortaya çıkarmaktadır (örn. Aynı dilin iki türü iki farklı dil olarak tanımlanabiliyor). Amâzîg dili; Sami dilleri, Eski Mısır dili ve onun 'soyundan' gelen modern Kıpticeyi, Kuşhitik⁷ dilleri vb.'yi içeren Afro-Asyatik kolun soyundan olarak sınıflandırılmaktadır.⁸

Kuzey Afrika, M.Ö. 814 civarında Kartaca'nın kuruluşundan 20. yy.'da Fransız ve İspanyol sömürgecilerin gelişine kadar 'dışarıdan' gelenlerle etkileşerek çeşitli kolonileşmelerin merkezi olmuştur. İ.S. 647 civarında başlayan Müslüman varlığı en önemli unsurlardan biri haline gelmiştir.⁹ Kuzey Afrika yakın tarihi farklı sömürge güçlerinin varlığıyla dikkat çeker. Bu sömürge güçlerden biri olarak Fransızlar bölgede en kalıcı etkiyi bırakmışlardır. Fas Sultanı ile yapılan bir anlaşmayı takiben 1912 yılında mandacı dönemin başlangıcından önce Fransızlar 1830'da etkin bir şekilde Cezayir'i ele geçirdi ve 1907'de Oudja ve Kazablanka'yı işgal etti. Kuzey ve güney bölgeleri İspanyol yönetimi altına girdi.

Manda/Hâmîlik dönemi esnasında, 1930 yılında ülkenin milliyetçi hareketi tarafından suistimal edilmiş olan bir kararnamenin hazırlanması modern Fas tarihinde oldukça önemli bir gelişmedir. Fas Kralı V. Muhammed tarafından imzalanan bu kararname, yüzyıllardır Berberî kabileleri arasında uygulanagelen kabilesel hukuk sistemlerini

(örf ve adet hukuku) sürdürme hakkı tanınması için hakim dil olarak Berberîce konuşulan bölgelerin (çoğu kırsal bölgeler) olması şartını koşuyordu. Fransızların yaptığı şey bu uygulamaları yasa yoluyla basitçe resmileştirmekti. Bu kararname pan-Arap milliyetçiler tarafından Fransa'nın Berberîleri Araplardan ayırmak için son girişimi olarak algılandı. Berberî kültürel tarihinde bu kararnamenin büyük bir önemi vardır. Berberî aktivistler her ne zaman (pan-)Arap birinden farklı bir kimliğe sahip olduklarını iddia etseler bu kararnameyi yeniden hayata geçirme suçlamalarıyla yüzyüze kaldılar. Aynı zamanda bu kararname, Fas Kralı ile Fransız liderler arasındaki anlaşmayla değil, Berberîlerin kendi aralarında geliştirilerek önerilen '*dahir Berbère*' (Berberî kararnamesi) olarak ün kazandı. Berberîler ve Araplar arasında birlik çağrısı yaparken bu suçlamalara genellikle Arapların hakim olduğu bölgelerdeki nüfusun buna karşı olduğuna dair bir hatırlatıcı eşlik ediyordu. Cezayir'de 1948-49'da Cezayir Halk Partisi (PPA) ve Demokratik Özgürlüklerin Zaferi Akımı (MTLD), Fransız Federasyonu'nun, partinin Cezayir ulusu tanımındaki Arap eğilimini eleştirdiği zaman benzer bir kriz ortaya çıktı. PPA-MTLD liderliğinin cevabı çok sayıda üyeyi federasyondan ihraç etmek oldu.¹⁰

BAĞIMSIZLIK SONRASI BERBERÎLER

Fas ve Cezayir'deki sömürgeleştirmeye karşı harekette iki farklı ve karşıt cephe başı çekti. Berberî güçlerin çoğu (Amâzîg bildirisi ve diğer kaynaklarda) sahada mücadele ederken ve silahlı direnişte bulunurken ulusal çıkarların 'temsilcileri' ve çoğu Berber olmayan şehirli elitlerin öncülük ettiği heyetler ile sömürge yönetimi arasında yuvarlak masalar ve tartışma oturumları kuruluyordu. İlginç bir şekilde, yirminci yüzyılın başlarında merkezi otorite Mahzen¹¹ (el-Mahzen/makhzen) altında olmayan Berberî kabilelerini bastırmak için Fransızlara yardım çağrısında bulunuluyordu. Yerel anarşiden kurtarıcı olarak onların gelişi Mahzen tarafından memnuniyetle karşılandı (bkz. 1 Mart Berberî manifestosu, 2000).

1956'da Fas'a bağımsızlık verildiğinde ilk iş bir anayasanın hatlarını çizmek oldu. 1962 Anayasası'nda bir Müslüman devlet olarak tanımlanan ülkenin resmi dilinin Arapça olduğu açıkça belirtildi. Ne bir dil olarak ne de ülke kimliğinin bir parçası olarak Berberîlerden tek bir söz edilmemesi oldukça tuhaftır. Dahası, devletle etkileşimlerinde tek dil bilen milyonlarca Berberîye dair herhangi bir hüküm yoktur. Örneğin, birisinin mahkemede anadilini kullanmasına ya da bir tercüman edinme hakkına, vb.'ne dair hiçbir şey söylenmemiştir.

KUZEY AFRİKA'DAKİ AMÂZÎG (BERBERİ) KÜLTÜREL HAREKETİNE SOSYO-TARİHSEL BİR BAKIŞ

Diğer Afrika ülkelerinin çok kültürlü arka planlarını nasıl ele aldıkları hususunda bir fikir vermek için burada bu ülkelerden bazılarının anayasalarından birkaç alıntı yapılmaktadır.

1992'de kaleme alınan Demokratik Kongo Cumhuriyeti Anayasası'nda¹² Fransızca resmi dil olarak, Lingala ve Munukutuba ise kullanılabilir/işlevsel dil olarak tanımlanmaktadır (madde 3). Aynı anayasanın 35. Maddesi “Vatandaşlar kültürel haklara sahip olacak ve onların kültürel kimliğine saygı duyulacaktır.” demektedir. Kongo ulusunu oluşturan bütün topluluklar dillerini kullanma ve diğerlerinin önyargısı olmaksızın kendi kültürlerini yaşama özgürlüğüne sahip olacaktır. Malavi Cumhuriyeti “vatandaşlarına dilini kullanma ve kendi seçtikleri kültürel yaşama katılma hakkını” verir ve her cezalı mahkumu da kapsar bir şekilde gözaltında tutulan herkes gözaltı nedenini anladığı bir dilde derhal bilgilendirilme hakkına sahip olacak demektedir (1994 Anayasası, bölüm 3, madde 26 ve 40).

Senegal Cumhuriyeti Fransızca'yı resmi dil; Diola, Malinké, Pular, Séréré, Soninké ve Wolof'un yanı sıra yazılı hale gelecek herhangi diğer dilleri ise ulusal dil olarak tanımlar.¹³ Aynı anayasanın 22. Maddesi “bütün kamu ve özel kuruluşlara üyelerini ulusal çabalara katılmaları için sınıflandırmaları ve ulusal mücadelede yer almaları için ulusal dillerin birinde okuryazar olmayı başarmaları” görevini verir.

Son bir örnek ise Güney Afrika Cumhuriyeti'nden alıntılanacaktır. Bu ülkedeki bölünmüşlük sonrası (post-Apartheid) rejimin anayasası madde 1'de “Cumhuriyetin resmi dilleri Sepedi, Sesotho, Setswana, siSwati, Tshivenda, Xitsonga, Afrikaans (Güney Afrika Hollanda lehçesi), İngilizce, isiNdebele, isiXhosa ve isiZulu” demektedir. Bu dillerin resmi statü kazanması hükümet belgelerini yayınlamalarında ve bu dillerden herhangi birinde iş yapma hususunda bu dillerin statüsünü yükselteceği açıktır.

Bu örneklerin sonunda anayasaların dilin ya da ulusal kültürün konumunun gerçekliğini yansıtmadığı ancak bunlar için çok küçük bir koruma sağladığı vurgulanması gereken noktadır. Bu örnekler çok dilli kimliklerle meşgul olan ülkeler arasındaki farklılıkları göstermesi bakımından anlamlıdır.

BERBERÎLER VE İSLAM

Fas ve Cezayir anayasalarınca Berberilerin hiçbir şeylerinin kasten önemsenmemesi bu ülkelerin devlet dini olarak İslama bağlı olmalarıyla açıklanamaz. Rum Sûresi ayeti (30: 22) şu şekildedir: “Göklerin ve yerin yaratılması ile dillerinizin ve renklerinizin

çeşitliliği, O'nun işaretlerindedir. Şüphesiz bunda bilenler için işaretler vardır.” Bâbil Kulesi'nin yıkılışının İncil'de yorumlanmasından farklı olarak İslam'ın bakış açısından çokdillilik kesinlikle bir insanlık suçu değildir.¹⁴

İran, Endonezya ve Afganistan gibi çoğunluğu Müslüman olan ülkelerde buralarda yaşayan insanların kendi ulusal dilleri yürürlüktedir. İran'dan bir örnek gösterilebilir. 1979'daki İslam Devrimi'nden sonra bu ülke anayasası madde 15: “İran'ın resmi dili ve yazısı halkının ortak dili olan Farsçadır. Ders kitaplarının yanı sıra resmi belgeler, yazışmalar ve metinler bu dil ve yazı ile olmalıdır. Buna karşın, Farsçaya ek olarak bölgesel ve kabilelere ait dillerin edebiyatlarının okullarda öğretilmesinin yanı sıra bu dillerin basında ve kitle iletişiminde kullanılmasına izin verildi.” demektedir. İslamiyet'le bağlantısı sebebiyle İran, madde 16'da Arapçayı da gözönünde bulundurur: “Kur'an'ın, İslâmî metinlerin ve Arapça öğretimin/öğretilerin dili olması, Fars edebiyatının baştan sona bu dilin nüfuzu altında kalması sebebiyle bütün ortaöğretim sınıflarında ve tüm çalışma alanlarında temel düzeyde öğretilmelidir.”

Endonezya Anayasası'nın 36. Maddesinde “Endonezya Dili, devlet dili olacak” derken aynı zamanda “insanlar tarafından muhafaza edilen Java, Sunda, Madura Dili ve diğerleri gibi dillere de devlet tarafından saygı gösterilecek ve korunacaktır. Çünkü bu diller Endonezya kültürünün bir parçasıdır” denmektedir. Madde 114 mahkeme konuşmalarında anlamadıkları dilde hitap edildikleri zaman ana dillerini kullanma ve bir tercüman aracılığıyla davanın belgelerini elde etme bireysel haklarını sağlamaktadır.¹⁵

Afganistan ülkenin ulusal dilleri arasında olan Peştuca ve Dari dilini resmi dil olarak kullanır (1990 Anayasası, madde 8). Devlet, “Afganistan halkının kültür, dil ve edebiyatının büyümesi için gerekli tedbirleri almasının yanı sıra her millet, aşiret ve kabilenin kültürel, geleneksel, dilsel edebi değerini ve folklorik mirasını koruyup geliştirme” görevine de sahiptir. Fas ve diğer Kuzey Afrika ülkelerinin anayasalarında Berberilerin tanınmasına karşı çıkan ana faktör Arap ulusları arasında her zaman birliği savunan pan-Arap milliyetçiliğidir. Bu birlik pekçok kimse tarafından sömürgeci ülkelere/uluslara karşı koymanın tek yolu olarak kabul edildi. Suriye Cumhuriyeti Anayasası'nın (1973) önsözünden şu alıntı bu ideolojiyi göstermektedir:

“Arap ulusu, birleşik bir ulus iken insan medeniyetinin inşasında büyük bir rol oynamayı başardı. Ulusal birlik bağları zayıfladığı zaman uygarlaşma rolü geriledi, sömürgeci fetih dalgaları Arap ulusunun birliğini paramparça etti, topraklarını işgal etti ve

KUZEY AFRİKA'DAKİ AMÂZİG (BERBERİ) KÜLTÜREL HAREKETİNE
SOSYO-TARİHSEL BİR BAKIŞ

kaynaklarını yağmaladı. Bizim Arap ulusumuz diğer özgürleşmiş uluslarla birlikte medeniyet ve gelişim inşasındaki kendine özgü rolünü oynamak için tarih sahnesine geri dönerek bu zorluklara dayanmış ve bu gerçekliğin üstesinden gelme kabiliyetinin inancı dışındaki bölünme, sömürü ve geri kalmışlık gerçeğini reddetmiştir. Bu yüzyılın ilk yarısının sonunda Arap halkının mücadelesi genişlemiş ve doğrudan sömürgecilikten kurtulmayı başarmak için farklı ülkelerde daha büyük önem kazanmıştır.”

Her hâlükârda, şanlı geçmişe atıf Araplar yerine Müslümanlara yapılmış olsaydı daha yerinde olurdu. Arap unsuru üzerinde ısrar etmek İslam'ı altın bir çağa taşıyan tüm diğer ulusları inkar etmenin basit bir ifadesidir. Suriye Anayasası'nın önsözünde ifade edilen düşünce tipi birçok Faslı arasında hala yaşamaktadır. Berberî hareketine karşı saldırının arkasında genellikle “ulusal birlik bağlarının zayıflaması”ndan korkma ve muhteşem “Arap geçmişi”ne bir hasret vardır.

BERBERÎ KÜLTÜREL UYANIŞINDA SON GELİŞMELER

Özellikle Fas ve Cezayir'in bağımsızlığı sonrası ayrı bir Berberî kimliğinin tanınması çağrısı popülerlik kazanmıştır. Berberî kültürünü ve dilini destekleme konusunda uzmanlaşmak için bir grup Amâzig (Berberî) aktivist tarafından 1967 yılında Paris'te kurulan ilk sivil toplum kurumlarından biri Berberî Akademisi (*Académie Berbère*)'dir. *Académie Berbère* birçok Berberî için bir göz açıcı oldu. Akademinin temel amacı Berberî kültürünü desteklemek ve Berberî kültürü ve uygarlığı üzerine araştırma yapmak olmuştur. Cezayir dışında kuruluşunun sebebi büyük olasılıkla Cezayir'in sivil toplum kuruluşlarını ve kültürel organizasyonları sınırlamasıdır (1990'lı yılların başlarına kadar geçerlidir). Aynı yıl *Académie Berbère*'nin amaçlarıyla benzer Fas'ta “Fas Araştırma ve Kültürel Değişim Derneği” (*L'Association Marocaine de la Recherche et de l'Echange Culturel*) kuruldu.

Diğer nihai gelişmeler arasından kimliğin tanınmasına ve dilsel haklara dair çağrılar üzerinde daha çok durulacaktır. 1980 Berberî Baharı (Tafsūt n Imazighen), Berberî hareketinin modern mücadelesinde oldukça önemli bir olaydır. Cezayirli antropolog Mevlûd Ma'meri 10 Martta “*kabile şiiiri*” üzerine bir konuşma yapması için davet edildi. Hükümet yetkilileri tarafından bu konferansın iptal edilmesi geniş protestolara ve Berberî hareketin destekçileri ile kolluk kuvvetleri arasında çatışmalara yol açtı. O

zamandan beri bu olay Berberî kimliği mücadelesinin bir sembolü statüsü kazanmıştır ve Cezayirliler, Faslılar ve diğer Kuzey Afrika Berberîleri tarafından hem yurtta hem de göç edilen ülkelerde kutlanmaktadır.

Cezayir’de Berberî dili ve kültürü çalışmaları için 1990’da iki bölümün oluşturulması bu alanla ilgilenen öğrencilere daha fazla kapı açtığı bir gerçektir. Tizi Uzu (1990’dan beri) ve Bicaye (1991’den beri) üniversiteleri o zamandan itibaren Berberî dili ve edebiyatı alanındaki çok sayıda mezuniyette sorumluluk sahibidir.

Berberî kültürel ve dilsel haklarının tanınması çağrısı 1991’de Agadir’de (Fas) ilk olarak altı kültürel dernek tarafından imzalanan bir belge ile resmileşecektir. “la Charte d’Agadir” olarak bilinen bu belge Berberîlerin marjinalleşmesine karşı bir protestodur ve anayasa tarafından kendi standartlaşması ve okullaşmasını içeren ulusal bir dil olarak Berberîcenin tanınması gibi talepleri ortaya koyar.¹⁶

1 Mayıs 1994’te Uluslararası İş Günü kutlamaları esnasında Fas, Errachidia’da Tilelli Kültürel Derneği’nden bir grup Berberî aktivist toplum düzenini bozdukları suçlamasıyla tutuklandı. Eylemciler Tifinagıtice (aşağıdaki IRCAM alfabesine bakınız) sloganlar yazılı afişler taşıyordu. Bu olay uluslararası ün kazandı ve Berberî mücadelesinin bir sembolü oldu.¹⁷

Berberler ilk kez 20 Ağustos 1994’te Fas’ta en yüksek makamlarca ele alındı. Kral II. Hasan Fas eğitim sisteminde Berberlerin yer almasının önemini ifade etti. Eğer kralın Berberîce öğretimine bakışı böyleyse bunun kurulu düzene bir tehdit olmadığı anlamına gelecek ve Berberî hareketine önemli bir destek olarak görülecekti. Ancak bu, Eylül 2003 yılına kadar gerçekleşmemiştir (bkz. Not 2).

1995 yılında “okul çantası grevi” (l grève du cartable) olarak bilinen Kabîliye bölgesi genelinde bir yıl süren okul grevini takiben Cezayir Cumhurbaşkanı el-Yemîn Zervâl bir “Amâzîg Yüksek Komitesi”nin (Haut Commissariat à l’Amazighité) kurulacağını açıkladı. AYK’nın görevleri arasında dil planlaması, Berberî dilinin öğretilmesi ve kamusal alanda kullanılması için bir politika geliştirilmesi vardır. “Berberî ulusunun kültürel kimliğini savunmayı ve desteklemeyi, iç ve dış her alanda gelişimini destekleyerek Tamazgha¹⁸ [Kuzey Afrika, Kanarya Adaları dahil olmak üzere (A.E.)] Amâzîg kimliğinin resmi tanınmasını desteklemeyi” amaçlayan ulusaşırı bir sivil toplum enstitüsü/kuruluşu olan “Dünya Amâzîg Kongresi”nin [Congrès Mondial Amazigh (CMA)]¹⁹ 1925’te kuruluşuyla Berber hareketinin kapsamı oldukça genişletilmiştir. Bu örgütün üyeleri sadece Kuzey Afrika ülkeleriyle göç edilen ülkelerin kültürel derneklerinden oluşmaktadır.

KUZEY AFRİKA'DAKİ AMÂZÎG (BERBERİ) KÜLTÜREL HAREKETİNE
SOSYO-TARİHSEL BİR BAKIŞ

Daha yakın zamanlarda, Ekim 2001'de, kraliyet kararnamesiyle Fas, Rabat'ta “*Amâzîg Kültürü Kraliyet Enstitüsü*” [*Institut Royal de la Culture Amazighe (IRCAM)*] adı altında Berberîler üzerine ilk yüksek araştırma enstitüsü kuruldu. Bu enstitü Fas'ta Berberiler üzerine araştırma yürütmeye, ayrıntılı okul kitapçıkları hazırlamaya ve Berberilerle ilgili meseleleri ele almaya tek resmi yetkili enstitüdür.

**BERBERİ UYANIŞI İÇİN YENİ UMUT: BERBERİLER
OKULDA**

Daha önce belirtildiği gibi 1994 yılında Berberilerin ilköğretime dahil edilmesi kararı açıklandı. Bu sözün gerçekleşmesini görmek için 2003 Eylül'ünü beklemek gerekmişti. Fas genelinde yaklaşık 300 okul bu denemede yer alacak ve 1000 civarında öğretmen Berberice öğretmek için özel bir eğitim alacaktır.²⁰ Berberice öğretiminde Kuzey Afrika'nın farklı bölgelerinde bulunan ve çok sayıda kitabede kullanılmış olan bir Kuzey Afrika yerel alfabesi, Tifinagh kullanılacaktır. Tifinagh daha çok sembolik değeri için kullanılır. Bu alfabede kullanılan birkaç harf dışında bir gazete, dergi ya da internet sitesinde alfabeyi bulmak neredeyse imkansızdır (IRCAM tarafından resmi olarak kabul edilen alfabe örneğine bakınız; bu alfabe aynı zamanda Uluslararası Standardizasyon Örgütü (USÖ/ISO) tarafından kabul edilmektedir).

Berberice yazmak için diğer adaylar ise Arap ve Latin alfabeleridir. Her ikisi de hâlâ kullanılmaktadır. Kullanıcıların tercihlerinin ne yönde olabileceğini görmeleri için ilgililere yardımcı olacak herhangi bir önemli araştırma gerçekleştirilmemiştir. Daha önce yayınlanan küçük ölçekli iki araştırma Tifinagh ve Latin alfabelerinin Berberî aktivistler arasında açık ara tercih edildiğini ortaya koymuştur.²¹ Hem Cezayir hem de Fas eğitim sistemlerinde Berberî dilini hayata geçirirken bu iki ülkenin politikaları arasında üç temel fark bulunmaktadır. Birincisi Berberî dili Fas'ta zorunlu ders iken Cezayir'de seçmeli bir sınıf olarak kalmaktadır. İkinci farklılık öğretilen Berberîcenin bölgeleriyle alakalıdır. Fas'ta Berberîcenin öğretimini bütün krallığa genelleştirilmesi fikri dolayısıyla Fas Arapçası ve diğer dilleri anadil olarak konuşanların da bu dili öğrenmesine olanak tanınmasıdır. Cezayir'de Berberîce öğretimi ise Berberîce konuşanların daha yoğun olduğu bölgelerle sınırlı kalmaktadır. Üçüncü önemli farklılık Berberîce öğretimi için seçilen alfabelerle ilgilidir. Fas Tifinagh alfabesini tercih ederken (örnek tabloya bakınız) Cezayir, Roma (Latin) alfabesini seçmiştir.

Örnek Tablo: Fas Tifinagh Alfabeti

1	◦	◦ⵇ◦	A	aman	su
2	⊖	⊖◦⊖◦	B	baba	babam
3	ⵇ	ⵇ◦ⵇ◦	C	maca	fakat
4	∧	∧◦	D	da	burası
5	⋮	⋮ⵓⵓⵓ	E	netta	o (erkek)
6	ⵏ	◦ⵏ◦ⵓ	F	afar	yaprak
7	ⵔ	◦ⵔⵏ◦	g	agla	mülk
8	⊕	⊕ⵇ◦	h	hwa	inmek
9	⋮	ⵔⵓⵏⵏ	i	ilef	Domuz
10	ⵓ	ⵓ⊖⋮∧	j	jbed	Çekmek
11	ⵔ	◦ⵔ◦ⵏ	k	akal	kir/pislik
12	ⵏ	ⵏⵓⵏ	l	lul	doğmak (çocuk)
13	ⵇ	ⵇ◦ⵔ	m	mani	nere/nerede
14	ⵓ	ⵓⵔⵔ	n	tini	Hurma
15	ⵓ	ⵓ∧⋮	ε	εdu	geçmek (f.)
16	∧	∧◦∧◦	ħ	ħada	dokunmak (f.)
17	ⵔ	ⵔⵔⵇ	q	qim	Oturmak
18	ⵓ	◦ⵓⵔ	r	ari	yazmak (f.)
19	⊖	⊖⋮ⵇ	s	sew	içmek (f.)
20	ⵓ	ⵓⵔⵏⵔ	t	tili	Gölge
21	⋮	⋮ⵏ	u	ul	Kalp
22	ⵓ	◦ⵓ⊖⋮ⵇ	γ	a _γ rum	Ekmek
23	ⵇ	◦ⵇ◦ⵏ	w	awal	Konuşma
24	ⵔ	ⵓⵔⵔ⊖ⵔ	x	tixsi	Koyun
25	ⵓ	◦ⵓ∧ⵔ	y	aydi	Köpek
26	ⵔ	◦ⵇ◦ⵔⵔⵓ	z	amazi _γ	Berberî
27	ⵔ	◦ⵔⵏⵔ	z	ažli	Güzellik
28	ⵓ	◦ⵓⵓ◦ⵇ	ř	ařaw	Kol
29	ⵇ	◦ⵇ⋮ⵇⵇ◦	ţ	ameţta	gözyaşı/yırtık (i.)
30	⊖	⊖⋮ⵇ	ş	şud	patlamak (f.)
31	ⵇ	ⵇ⋮ⵇ	đ	đew	uçmak (f.)
32	ⵔ	ⵔⵔⵔ◦	g ^o	i g ^o g ^o a	yoğurma
33	ⵔ	ⵓⵔⵔⵇ◦	k ^o	ti k ^o k ^o ra	hakaret/aşağılama (i.)

SONUÇ

Kuzey Afrika'da Amâzîg dili ve kültürü umutlarına dair söylenecek son bir söz vardır. Fas ve Cezayir eğitim sistemlerinde yer alması Amâzîg dilinin tanınması için kuşkusuz büyük bir önem taşımaktadır. Esasında bir azınlık dilini öğretmek onun hayatta kalmasını sağlamak için önemli bir ölçüdür.²² Buna karşın, Amâzîg dilinin yasal statüsüne dair devam eden kayıtsızlık ciddi anlamda bu dilin geleceğine etki etmekte ve ekonomik değere sahip bir dil olarak kabul edilme şansını azaltmaktadır.

En yüksek Amâzîg varlığı ile bu iki ülke (Fas ve Cezayir) anayasaları devlet daireleri içinde ya da dışında kamu çalışanlarıyla bu dili kullanmak isteyenlere herhangi bir hak tanımaz. Fas ve Cezayir'in öz-tanımlamalarını değiştirmesi ve Berberîceyi hem (zaten Cezayir Anayasası'nın önsözünde yer almaktadır) kimliklerinin önemli bir ögesi olarak hem de resmî bir dil olarak tanınması oldukça muhtemeldir. Bu son ihtimal şu anda bir okul dili içerisine 'kalıplanmış' (hapsedilmiş) olan Berberîcenin gerekli tescili elde etmesini sağlayarak resmî ortamlarda (devlet kurumları, yazılı medya, vb.) tam olarak faaliyet göstermesi için oldukça gerçekçi görülmektedir.

KAYNAKÇA

Brett & Fentress. The Berbers. Oxford: Blackwell Publishers, (1996: 3).

Brett, Michael & Elizabeth Fentress 1997. The Berbers. London: Blackwell Publishers.

Camps, G. (1995), Brett & Fentress (1996).

CAMPS, G., Les berbères: mémoire et identité. (2nd ed.) Paris: Errances, 1995.

DONNET, J., Renaissance berbère au Maroc. Le Monde Diplomatique, janvier 1995.

ECO, U., 1993, "Ricerca délia lingua perfetta nella cultura europea", Laterza, Rome. Translated by Fentress, J. "The search for the perfect language", Blackwell, Oxford, 1995.

El Aissati, A. 2005. "A socio-historical perspective on the Amazigh (Berber) Cultural Movement in North Africa", Afrika Focus. 18, 1-2.

FISHMAN, J., 1990. What is reversing language shift (RLS) and how can it succeed? Journal of Multilingual and Multicultural Development 11, 5-36.

HADDADOU. L'Etat algérien face à la revendication berbère: de la répression aux concessions. In Glottopol. Revue de sociohnguistique en ligne, 1, 2003, pp. 131-138.

[http://asrdc.utexas.edu/Vasmc/coun\(ries/indonesia/ConsÜndonesia.html](http://asrdc.utexas.edu/Vasmc/coun(ries/indonesia/ConsÜndonesia.html)

<http://www.congresmondial-amazigh.org>

<http://www.constitution.org/cons/natlcons.htm>

<http://www.ethnologue.com>

<http://www.mondeberbere.eom/mouvement:charte.htm>

www.gouv.sn/textes /constitution.pdf

¹ CAMPS, G., Les berbères: mémoire et identité. (2n d ed.) Paris: Errances, 1995

² Örnekler için bkz. Camps, G. (1995), Brett & Fentress (1996)

³ Brett & Fentress. The Berbers. Oxford: Blackwell Publishers, (1996: 3)

⁴ Ç.N. Tarifit; Amâzîg dillerinin bir çeşidi olan Kuzey Amâzîg lehçesidir. el-Amâzîgiyyetu'r-Rîfiyye olarak da geçmektedir.

⁵ Ç.N. Tamazight, genellikle Orta Fas olmak üzere Kuzey Berberî dillerinin standart kullanımına verilen isimdir.

KUZEY AFRİKA'DAKİ AMÂZİĞ (BERBERİ) KÜLTÜREL HAREKETİNE
SOSYO-TARİHSEL BİR BAKIŞ

- ⁶ Ç.N. Taşelit (Tashelhit), Orta Fas'ta kullanılan Berberî dillerinden biridir.
- ⁷ Ç.N. Hami-Sami dilleri ailesine verilen (Somalice, Oromo dili, Afarca, Sidamo dili, Bece dili vb.) dillerin ortak adıdır.
- ⁸ Bkz. <http://www.ethnologue.com>.
- ⁹ İngilizcede bölgenin tarihine genel bir bakış için bkz. Brett, Michael & Elizabeth Fentress 1997. *The Berbers*. London: Blackwell Publishers.
- ¹⁰ HADDADOU, 2003. L'Etat algérien face à la revendication berbère: de la répression aux concessions. In *Glottopol. Revue de sociohnguistique en ligne*, 1, 2003, pp. 131-138.
- ¹¹ Ç.N. Fas'ta Kral ve kraliyet çevresi, soylular, üst düzey askerler, toprak sahipleri vb.'den oluşan yönetim kurumudur.
- ¹² (<http://www.constitution.org/cons/natlcons.htm>)
- ¹³ (7 Ocak 2001 tarihinde kabul edilen Anayasa, madde 1: www.gouv.sn/textes/constitution.pdf).
- ¹⁴ ECO, U., 1993, "Ricerca délia lingua perfetta nella cultura europea", Laterza, Rome. Translated by Fentress, J. "The search for the perfect language", Blackwell, Oxford, 1995.
- ¹⁵ ([http://asrdc.utexas.edu/Vasmc/coun\(ries/indonesia/ConsÜndonesia.html\)](http://asrdc.utexas.edu/Vasmc/coun(ries/indonesia/ConsÜndonesia.html))).
- ¹⁶ (<http://www.mondeberbere.com/mouvement:charte.htm>).
- ¹⁷ DONNET, J., Renaissance berbère au Maroc. *Le Monde Diplomatique*, janvier 1995
- ¹⁸ Ç.N., Tamazgha, Kuzey Afrika'da Amâzîğın/Berberîlerin yaşadığı bölgelerdir.
- ¹⁹ (<http://www.congresmondial-amazigh.org/>).
- ²⁰ 17 Temmuz 2003 yılında Kazablanka'da Fondation Banque Marocaine pour le Commerce Extérieur (Fas Bankası Dış Ticaret Vakfı) tarafından organize edilen Berberîce öğretimi üzerine bir sempozyumda Fas Eğitim Bakanı'nın konuşması.
- ²¹ Bir araştırma Rabat'ta Tifinagh dergisi tarafından, diğer bir araştırma ise Adrar-Nieuwsbrief'te yayınlanan Adrar Kültür Derneği (Hollanda) tarafından yapılmıştır.
- ²² FISHMAN, J., 1990. What is reversing language shift (RLS) and how can it succeed?, *Journal of Multilingual and Multicultural Development* 11, 5-36.

MALTACADA ARAPÇANIN ÜRETKENLİĞİ*

Manwel MIFSUD**

Çev.: Gamze YÜCETÜRK***

Öz

Maltaca, Hristiyan bir millet tarafından konuşulan ve Arapçanın Latin harfleriyle yazılan tek diyalekti olması bakımından önemlidir. Bu makalede Maltaca morfolojisinde etkin ya da kaybolmuş Arapça bileşenlerin üretkenliği, fiil kökenli ve ad kökenli oluşumlar sınıflandırmasıyla incelenecektir. Ancak inceleme, büyük oranda morfolojinin biçimsel tarafıyla sınırlı olup genellikle anlam bağıntısı ile ilgili değildir.

Anahtar Kelimeler: Maltaca, Arapça, morfoloji, biçimbirim, bileşen.

THE PRODUCTIVITY OF ARABIC IN MALTESE

Abstract

Maltese is important in point of only dialect of Arabic which is spoken by a christian nation and written with latin alphabet. In this paper, operative or lost Arabic component in Maltese morphology will be investigated by classification to verbal or nominal formations. But the investigation is largely limited to formal side of morphology and doesn't normally deal with its relation to meaning.

Keywords: Maltese, Arabic, morphology, morph, component.

* Uluslararası 2. AIDA Konferansı 1995 Cambridge, Cambridge University Press, s.151-160

** Prof., Malta Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Malta Dili Bölümü, (e-posta:manwel.mifsud@um.edu.mt).

*** Yrd. Doç. Dr. Ardahan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Arap Dili ve Belagatı A.B.D., (e-posta: gamzeyuceturk@ardahan.edu.tr).

1.Giriş

Maltaca, genetik olarak Arapların Malta'yı hâkimiyetine (870-1090) uzanan, yerli dil Arapçanın bir koludur ve en az 13. yy. ortalarına dek adada kullanılan klasik türdür. Fakat son 700 yıldır veya ona yakın bir süredir Malta'nın ilişkileri, Müslüman çevresi, dini, kültürü, politikası ve dilinden neredeyse tamamen ayrılmıştır. Ada, Avrupalı çeşitli yöneticiler altına girmiş ve adanın gelişme arzusu ve modelleri daima Avrupalılar olmuştur. Kültürel hayatı da Avrupa'daki temel hareketleri belli bir mesafede izlemiştir. Hristiyan Avrupa ile Müslüman Arap devletleri arasındaki karşılaşmada bir tampon bölge olarak konumu, Malta'yı sürekli ikincisine karşı ilkinin bir kalesi kılmış ve Müslüman ya da Arap sorunlarına karşı düşmanlık ve önyargı duygularının yerleşmesine yol açmıştır.¹

Buna rağmen, adaya yerleşen Arapça diyalekti varlığını sürdürmüştür ve 1964'ten beri bağımsız olan Malta'nın ulusal dili Maltaca için taban işlevi görmektedir. Bazı kişi adları ve birçok yer adı da köklü bir Arapçalaşmaya tanıklık eder. Genellikle dilbilimciler ve turistler, diğerlerinden ayrı Sami bir deyim olması sebebiyle Avrupa kültürünü ifade eden küçük bir Hristiyan topluluğun bu ilginç görüngüsünden –ki bu, Arap dünyasında çok yaygın değildir– çoğu defa etkilenmektedir.

Son dokuz yüzyıl boyunca ada, bir dizi Avrupalı yöneticinin hâkimiyeti altındaydı (bkz. Tablo 1). 11. yüzyılın sonlarından beri Maltacanın dilbilimsel tarihi, adada en az iki dilin bir arada var olmasıyla öne çıkar: Doğal konuşma Arapçası ve yabancı yöneticinin dili. İlki, nüfusun büyük çoğunluğunun tek konuşma aracıyken, yabancı dil hem yönetimin resmi dili hem de seçkin küçük bir Maltalı sınıf için kültür dili olarak faaliyet göstermiştir. Ana dille karşılaştırıldığında yabancı dil, büyük itibar kazanmış, kültürel etkileşimin dili olarak ve bağımsız dilsel oluşum sürecinde Maltaca için üst tabaka (lexifier) dil olarak rol oynamıştır. Aslında modern Maltacanın, ilişki içerisinde olduğu Avrupa dillerinin canlandırıcı kaynaklarıyla Malta'nın diğerlerinden ayrılan Arapça diyalektinin sürekli verimliliği sayesinde doğduğu söylenebilir.

Daha iyi anlaşılması için, bu dil etkileşiminin tüm dönemlerini rahatlıkla üç ana bölüme ayırabiliriz: Adaların sırasıyla Normanlar, Suabiyahılar, Angevinler ve Aragonların egemenliği altına girdiği ve İki Sicilya komşu kraliyetinin derebeylerinin ellerinde önemsiz bir tımar olarak son bulan Sicilyalılar dönemi (1090-1530); İtalya topraklarının (Tuskan değişkesinde) St. John Şövalyeleri'nin resmi dili olarak Sicilya diline geçtiği İtalyan dönemi (1530-1800); İtalyancayı Maltaca ile en az etkileşime indirerek İngilizcenin Maltalı

halkın yaşamının daha önemli alanlarına acı ama kesin bir şekilde getirildiği İngiliz dönemi (1800-1964).

Tablo 1: Konu ile ilgili tarihsel dönemler boyunca Malta'da kullanılan diller

		Sicilyalılar Dönemi	İtalyan Dönemi	İngiliz Dönemi	
	Araplar MS.870-1090	Normanlar vs. MS. 1090-1530	Şovalyeler MS. 1530-1798	İngilizler MS. 1800-1964	Bugün MS. 1964-
Resmi Diller	Klasik Arapça	Latince/Sicilya Dili (+Arapça?)	İtalyanca (Tuskan) (+diğer diller)	İngilizce (+İtalyanca, + Maltaca)	Maltaca (ulusal) İngilizce (uluslararası)
Halk Dili	Arapça Diyalekti	Erken Dönem Maltaca (<Arapça+Sicilya dili)	Orta Maltaca (<Arapça +Sicilya dili + İtalyanca vs.)	Modern Maltaca (<Arapça + Sicilya dili +İtalyanca +İngilizce)	Modern Maltaca (<Arapça + Sicilya dili +İtalyanca + İngilizce ve İNGİLİZCE)

Böyle uzun ve çeşitli bir dil etkileşimi, Malta'nın Arapça diyalektini güçlükle de olsa değişmeden bırakmıştır. Herhangi benzer bir canlandırıcı kaynaktan ayırma ve kültürel değişimleri izlemek için sözcüksel ve deyimsel malzemeyi güncelleme ihtiyacı, Maltacayı ulaşılabilir tek kaynak olarak Sicilya dili, İtalyanca ve daha sonra İngilizceden daha fazla yararlanmaya zorladı. Bu etkilenim, tüm dönem boyunca sürekli olmuş olmalı, ancak Malta kültürünün olağanüstü derecede bir değişim geçirdiği en az iki dönem olduğu görülmektedir (şövalye yönetiminin ilk yüzyılı ve II. Dünya Savaşı'ndan itibaren devam eden dönem). Ki bu değişim de, aktarım yoluyla fakirleştirilmiş söz dağarcığının hızla güncellenmesini gerektirmiştir. Konuda dillerin farklı doğasının verildiği Arap dönemi Maltacası öncelikle Ortaçağ Sicilya dili, İtalyanca ve sonra İngilizceyle ardıl ilişkisi, Maltacanın Arapça yapısının canlılık ve üretkenliğine dair iki ciddi ölçüt olarak açıklanabilir.

Bu büyük etkilenimin daha açık sonucu, aktarma sözcüklerden Arapça kökenlilerin sayıca fazla olduğuna inanılan modern Maltacada doğrudan ortadadır.² Bu durum, Maltacaya gramerci William Wright'ın (1890:28) söylediğinden hiç de az kalmayacak derecede Arapçanın "en bozulmuş biçimi" şeklindeki üzücü benzetmeyi kazandırmıştır. Özellikle aktarma sözcüklerin yoğun kullanıldığı dönemlerde daha az aşikâr olan bir başka etki de şu şekildedir ki,

farklı yapılı çok fazla aktarma sözcüklerce istila edilen dizge (ki bu, morfoloji ve sentakstur), bazı doğal biçimlerinin fosilleşmesine ve üretken düzeneklerinin genel olarak esnemesine sebep olan bir sarsılmaya uğramıştır. Ve doğal olarak dilin yeni dizgesine Arapça olmayan türetmelerin girmesine de maruz kalınmıştır.

Maltacanın bu temel görünümünü tanıtmaya yavaş olmuştur, bu güne dek de tamamlanmamıştır. Böyle olumsuz şartlarda varlığını sürdüren bu eski Sami diyalekti öven Arap bilim adamları, onun sözcüklerle sınırlı olduğunu ve sözcüklerin de tamamıyla bütüncül olduğunu belirterek yabancı etkileniminin varlığı ve önemini sürekli görmezden gelmiş ya da hafife almıştır. Dahası birkaç Maltalı gramerci, sözlük bilimci ve yazar tarafından Dil Sorunu (1900-1930)'un hararetli tartışması boyunca İtalyanca yanlılarının iddialarına karşılık vermek için geliştirilen sadelik yanlısı tutum (*the Malti Safi*), hiçbir biçimde yararlı olmamıştır. Üstelik onların Arapça bileşenleri işleyişlerinde bile, Maltacanın betimlemeleri, üretkenlik faktörünü hemen hemen hiç göz önünde tutmamış ve sürekli derinlik ya da dış hatların herhangi bir belirtisi olmaksızın dildeki etkin özelliklerin salt dökümleri olarak sonuçlanmıştır.

2. Sorun

Bu makalenin amacı, tıpkı etkin kalanlar gibi tamamen kaybolmuş ya da donmuş olanların ve hâlâ doğal morfoloji araçlarından üretken olanlarının değerlendirmesini yaparak Maltaca morfolojisinde Arapça bileşenlerinin üretkenliğini incelemektir. Bu çözümlemenin, büyük ölçüde morfolojinin biçimsel tarafıyla sınırlı olduğu ve genellikle anlam bağıntısındaki dizge ile ilgili olmadığı vurgulanmalıdır.

Bana göre, bir oluşumun yaşamasının ve devamlılığının teminatını verecek iki şart vardır: Semantik fayda ve biçimsel uyulanırlık. Ben semantik faydadan söz ediyorum, semantik gereksinimden değil, çünkü bir ilişki durumunda A dilinin bir oluşumu için benzer oluşumu olmayan B dilinde bir “yapay boşluk” yaratmak ve faydalı gibi görüldüğü için zamanla bu boşluğu basitçe doldurmak alışılmamış bir şey değildir. Bir örnek verilecek olursa, hiçbir büyültmeli oluşumun uygun olmadığı Arap dönemi Maltacasına (M. /-ûn/) aktarılan İtalyanca-Romence büyültme son eki *-one/-uni'* dir.

Bu makalenin belirtilen amacı için daha önemlisi, biçimsel uyulanırlık olan ikinci unsurdur. Çünkü aktarma maddenin büyük sayıda verildiği doğal bir oluşumun sürekli üretkenliği, kendiliğinden onun farklı bir dil ailesinden aktarma sözcüğe uzanımını gösterir. Bu,

doğrudan tipolojik bir doğanın önemli bir sorununu ortaya atar: Kök yapısına ve genellikle “aksamalı” (broken) ya da süreksiz etkilenenlere (themes) dayanan Arapçanın morfolojisi ile gövde ve ekler gibi bir çizgisel morfemik ardışıklık dizgesi olan Romence ve İngilizcenin morfolojisi arasındaki temel uyumsuzluk. Gövdesinin üç ya da dört ünsüzden oluşan ünsüz iskeletini (ya da kökünü) bırakarak ünlü içeriğiyle kurulmuş olması kaydıyla, Arapça morfolojinin detaylı ölçütleri –özellikle yapım eki morfolojisi– tamamıyla aktarma bir sözcükle çalışabilir. Maltaca, dile uyarlanmış ve ana morfolojisine tamamen benzeyen birkaç Romence aktarmaya sahiptir. Ancak tam birleşme, detaylı bir süreçtir ve sızıntının (infiltration) yoğun dönemlerinde onun çok zor bulunmuş olduğu kabul edilebilir. Ayrıca tam birleşme, gövdeleri çok ünsüzlü birçok Sicilya dilinden kelime ile ve İtalyanca kelimeyle neredeyse imkânsızdır. Bu yapısal sınırlamalar, onları doğal kök sistemine zorlamaksızın, başka bir deyişle onları sadece kısmen birleştirerek aktarmaların birleştirici büyük nicelik sorunlarını çözmek için Maltacayı başka yollar aramaya zorlamıştır. Bana göre bu, Maltaca morfolojisinin en dikkat çeken özelliğidir: Gerekli aktarma sözcüklerin yoğunluğu sebebiyle yeni ve daha serbest birleşme kanalları için onun değişmez araştırmalarıdır. Ki bu, onu her zaman Arapça kök yapısı olan çıkış noktasından daha uzağa taşıyan bir araştırmadır. Ulaşılan çözümler çeşitlidir. Onlar genellikle Maltacanın, ünsüz harfler içeren kümeler ve morfolojik “pencereler” gibi süreçler yoluyla gergin Arapça örüntüleri zorlama çalışmaları şeklinde görülebilir.³ Başka durumlarda başvurulana daha etkili bir çözüm, gövde oluşumlarının yararına kök yapısının tamamen kesilmesidir ki, bu çözüm Arapça morfolojisinin kendisini Arapça kökenli kelimelerin ve kısmen de tamamıyla bütüncül birkaç aktarma kelimenin kapalı listesi içerisine hapsedilmiş bulması vasıtasıyladır. Tüm bunun bir sonucu olarak, bir kimse Maltacada oluşumlarda bile gövdeye bir kök yapısıyla daha büyük durağanlık ve değişmezlik vermeye yönelik bir çaba fark eder.

Romencenin aksine İngilizce gövdenin bilinen doğası, fonetik olarak genellikle kısa ve sürekli üç ünsüz harf içermesidir. Bir kimse, Maltacanın bir kök taban çıkarma yoluyla tam birleşmenin eski sürecine geri dönmesini bekleyebilir, çoğunlukla İngilizcenin Arapçayla doğrudan etkileşime girdiği durumlara konu olduğunun görünmesi gibi (bkz. Mesela Hunter Smeaton 1973). Maltacanın öyle yapamaması muhtemelen, 19. yüzyıl başlarında İngilizceyle ilk etkileşimi sırasında Arapça morfolojik düzeneğin zaten bir duraksama içinde olduğunu ve Maltacanın kesin olarak diğer birleşme kanallarını seçtiğini gösterir.

Şimdi ben Arap dönemi Maltacasının bazı önemli temel biçim oluşumlarını, modern Maltacada onların üretkenliği ve sürekliliği açısından incelemeyim. Öncelikle eylemsi oluşumlar, sonra ad kökenli oluşumlar ele alınacaktır.

3. Fiil

3.1. Fiilimsi Türetme

Belki diğer Arapça diyalektlerinden daha büyük bir alanla Maltacada fiilimsi etkilenenlerinin (themes) canlılığı hem şeklen hem anlamsal olarak büyük oranda azalmıştır. Dört etkilenen (I, II, V, VII)⁴ çok sayıda fiille gösterilir, beşi (III, VI, VIII, IX ve X) çok sınırlı kullanımdadır ve biri (IV) ise ölüdür. Anlamsal olarak V ve VII, neredeyse hiç II ve I'in edilgen (passive) ve/ya da dönüşlü fiil (reflexive) benzeri değildir.

Üretkenliğe gelince eylemsi etkilenenlerinin Arapça dizgesi, kök taban etrafında kurulmuş iç oluşuma iyice dayandığı için, o sadece Arapça kökenli fiillerle ve bazı tamamıyla bütüncül Romence aktarmalarla etkindir. Maltaca fiillerin bir çözümlemesi, muhtemelen diğer diyalektlerden ayrılan Maltacanın, hâlâ türetme (bkz. örn. /'çekken/ 'azaltmak', /da'as/ 'cismen orantılı yapmak', /şeyyen/ 'yok etmek', /labbar/ 'iğneyle bağlamak') yoluyla kendi kaynaklarından yeni kelimeler edindiği bir sırada genellikle Arapça kaynaklı Maltaca köklerle önemli bir üretkenliğe dikkat çeker.

Aktarma fiillere gelince, Maltaca sözlükler önceki 247 farklı köke dönen tamamıyla bütüncül 373 fiil kaydeder. Bunlardan 217 fiil (132 farklı kökten) hala kullanılmaktadır. Bu fiiller çoğu zaman aktarma eş asıllı isimlerden türetilir ve genellikle Arap dönemi Maltacasının morfolojisine tamamıyla benzer.⁵

Bu belirgin üretkenliğe rağmen kökleri çıkarma yoluyla tam bütünleşme sürecinin, edebi alanda çok nadir söz yapımları (bkz. /pallam/ 'palmiye dikmek', /anpen/ 'zil çalmak') dışında bugün neredeyse bittiği söylenebilir. Son iki yüzyıl içerisinde İngilizceden sadece bir tane tamamıyla bütüncül fiil (/fayyar/ 'fırlatmak' < İng. ateşlemek) olduğu olgusu, modern Maltacada dizgenin başarısız üretkenliğinin bir belirtisidir. Bunun yanı sıra bu birkaç aktarma sözcük, onlarla yarışan bir gövde oluşumu ile eş asıllılara sahiptir ve sonrakiler daha sık tercih edilendir; aslında öncekilerin bazıları artık kullanılmamaktadır (bkz. /mannas/~mmansa/ 'evcilleştirmek', /barrağ/~mborğja/ 'kümelemek, toplamak', /rambel/~trombla/ 'yuvarlamak', /senneğ/~ssingja/ 'çizgi çizmek, sınır çizmek'). Eş zamanlı olarak Maltaca, fiilimsi dağarcığını özellikle, çoğunluğu

İngilizceden gelen aktarma gövdeler, onların ünsüz ve hecesel biçimlerini neredeyse hiç bozulmadan koruması yoluyla arttırır.

3.2. Fiilimsi Bükünü

Fiilimsi türetme Arapça ve Arapçalaşmış fiillerle sınırlıyken, fiilimsi bükünü üretkenliğini tüm aktarma fiillere yaymada başarılı olmuştur. Bu, sonu düzenli fiillerinkinden (örn. /-‘ayt/, /-a/, /-‘ayna/, /-‘aytu/, /-‘aw/) türeyen örnekler ve yeni son eklerin (şunlardan oluşur: sonu düzenli köken + kaynak sonek) bir dizinini edinmekle başarılıdır; bu ekler değişmeden bırakılan alıntı gövdeye uygulanır. Bu diziyi (paradigm) (CCØ) ses fiillerinkine (CCC) tercih nedenleri üç madde olarak görünür: (a) Bu sonekler, çıkarılan tüm sesli harflerdir, Romence dizinin soneklerini paylaştıkları bir niteliktir; (b) Onlar gövdenin biçimsel bütünlüğünü güvence altına alır, çünkü onlar vurgu geçişlerinden başka altbiçimsel değişime neden olurlar; (c) Sonu düzenli fiil çekimi zaten Arapça fiillerin başka sınıflarına (ikili fiiller, sonu hemzeli fiiller, sonu /‘/ ya da /ğ/ alan fiiller ve diğer eksikli/aykırı fiiller.⁶) sokulma sürecindeydi. Sonuç, sonu düzenli dizinin, aslında kuralsız ve düşük değişkenlerin, Maltaca fiiller için en önemli bütünleşme kanalı, doğrusu tek üretken ulam olduğudur. Geleneksel dengedeki bu geçiş, büyük oranda aktarma fiillerin varlığı ve etkisiyledir.

Maltaca yeni fiilimsi dizisinin, Arap dönemi Maltacasının biçimleri bozduğu ve kolaylıkla örnek biçimlendirmesi sağlayamadığı yerde CCØ soneklerinininkini tamamlamak için Romence kökenli sonekleri kabul ettiğini belirtmek ilginçtir. Bunlar, ‘mv12i, ‘m1v22i vb. için Romence Maltacasının edilgen ortaçları /-‘āt, ‘ūt, -‘it/ şeklindedir ve tv1’2iya, ‘t1v22iya vb. için fiilimsi isim /-‘ār/ dir.

4. İsim

Basit ya da türetilmemiş olarak adlandırılan isimler arasında toplu ulam sadece Maltacada yaşamamaktadır, aynı zamanda cins ya da türün anlamsal sınırları içerisinde hâlâ çok üretkendir ve olağan türevler getiren Romenceden birçok isim ve İngilizceden bazı isimler yakalamıştır (örn: RM ortak /sar’dîn/ ‘sardalyalar’> /sar’dîna/ ‘bir sardalya’, /palm/ ‘palmiye ağaçları’> /‘palma/ ‘bir palmiye ağacı’, /in‘yām/ ‘odun’> /in‘yāma/ ‘bir odun parçası’, /‘sandli/ ‘bir çift sandalet’> /san’dlîya/ ‘bir sandalet’; İM /‘tofi/ ‘şekerleme’> /to‘fiya/ ‘bir şeker’, /bûc/ ‘bir çift çizme, bot’> /‘bûca/ ‘bir çizme, bot’⁷). Toplu ulamın başarısı, diğer birçok Arapça morfolojik düzeneklerin akıbetinin tersidir. Bana göre bu, topluluğun belirli bir örüntü ile ilişkilendirilmeyen sadece anlamsal bir ulam olması sebebiyledir.

Ayrıca onun türevleri, bir gövdeye giren sonekler yoluyla faaliyet gösterir.

4.1. İsim Kökenli Türetme

Ortaçlar ve isim-fiilleri kapsayan fiilin çekimsiz biçimleri, birlikte ele alınabilir. Fiilimsi etkilenenleri gibi bu biçimler, kök dizgesine sıkı sıkı bağlıdır ve bu yüzden onlar sadece Arap dönemi Maltacasındaki fiillerle faaliyet gösterir. Edilgen ortaçlar ve isim-fiiller, çoğunlukla dile uyarlanan aktarma fiillere uygulanır (örn. RM /tbaš'šiya/ 'indirme işi', /'mbašši/ 'indirilmiş'). Arapçanın birçok diyalektinde olduğu gibi, Arap dönemi Maltacasında etken ortaç kullanımı daha çok hareket bildiren (örn. /'hīreğ/ 'çıkma', /'tīla°/ 'yükselme') ve başlama belirten (örn. /'bīred/ 'ılık', /'nīdem/ 'pişman') fiillerin kapalı bir listesiyle sınırlıdır. Orada bu oluşumu kullanan bir aktarma sözcük yoktur.

İsim-fiil ve edilgen ortaçların her ikisi de Arap dönemi Maltacası fiilleriyle çok etkindir. Ki Arap dönemi Maltacasında yerleşmiş çok sayıda sözlükbirimle gösteriliyor olmasının yanı sıra, onlar sürekli olası sözlükbirimler, başka bir deyişle konuşucunun kelimesinin parçası olmayan ancak üretken bir süreçle kendiliğinden oluşturulabilen biçimler için tabanı oluştururlar. Onlar özellikle belirli bir teknik anlam edinirlerse zamanla yerleşmiş olabilirler (bkz. /seħh/ 'farkına varma; geçerli', /tit'îb/ 'delme; aşılama', /tis'lība/ 'geçiş; bulmaca', /šan'dīr/ 'ifşa etme; yayıncılık (medya)').

Kılıcı isim (the noun of agent) (biçim 1v22³), ortaç türünden bir işleve sahip olan Arapça ve Arapçalaşmış fiillerle benzerdir, bu yüzden kılıcı isim, sürekli meslek ismi rolünü alır. Böyle olunca da o, büyük oranda temel beceri ve el işlerini belirten oldukça küçük bir fiil sınıfına bağlı ve onunla sınırlıdır (örn. /bay'yād/ 'ressam', /ħad'dīd/ 'nalbant', /ref'fī°/ 'tabut taşıyan', /kaħ'hāl/ 'sıvacı'). Teknik gelişimin iş dünyasını daha karmaşık yaptığı gibi, daha entelektüel meslek isimlerinin çoğu, İtalo-Romans dillerinden alındı. Böyleleri /-'ār/, /-a'tūr/, /-'ūr/, /-'ant/, /-'ist(a)/ morfemik soneklerle olanlardır (örn. /tapic'cār/ 'döşemeci', /arğen'tūr/ 'kuyumcu', /indura'tūr/ 'yaldızcı', /aw'tūr/ 'yazar', /kan'tant/ 'şarkıcı', /ban'dist(a)/ 'müzisyen, bandocu'). Aynı şey, bugün -er ile (örn. /'plamer/ 'su tesisatçısı', /'welder/ 'kaynakçı', /'maniğēr/ 'yönetici') ve belli bir belirteci olmayan diğerleriyle (örn. /mek'kanik/ 'tamirci', /nērs/ 'hemşire') biten İngilizce isimlerde de oluyor. Son Arapça-Romence karma söz yapımı /tel'l°-ar/ 'araç tamircisi' çok ilginçtir.

Maltacaya kısmen girmiş yer ve enstrüman isimleri için mimleşirme ⁸ (*mimation*) oluşumları bugün neredeyse üretken

değillerdir. Beklenilebileceği gibi, yer isimleri için oluşum en az Ortaçağ dönemine uzanan birkaç yer adında yaşar (örn. /'marsa/ 'liman', /'miğra/ 'kanal', /'mğarr/ 'kanal', /'msîda/ 'avlak, balıkçı'; bkz. Wettinger 1983:31-40); öte yandan Arapça kökenli birkaç isimle sınırlıdır (örn. /'masğar/ 'tahta,odun', /'ma'des/ 'tapınak', /'moħba/ 'barınak', /'mħadda/ 'yastık'). Arapça kökenlilerden öğrenilen birkaç yeni sözcük, Vassalli'nin *Mylsen*'i /'milsen/ 'dil bilgisi', Serracino Inglott'un *Miklem*'i /'miklem/ 'sözlük', Psaila'nın /'miftel/ 'banyo', bunlara ilaveten son zamanlarda yapılmış sözcük /'mityar/ 'havalimanı'dır. Romence kökenli birçok Maltaca yer ismi bugün /-e'rîya/ sonekiyle biter (örn. /libre'rîya/ 'kütüphane', /spize'rîya/ 'eczane', /birre'rîya/ 'bira fabrikası', /bilyette'rîya/ 'gişe, bilet ofisi').

Hemen hemen aynısı, gelişim eğiliminin özellikle zayıf ifade ettiği enstrüman isimlerinin iki oluşumu ('mv12v3 ve mv1'2^a3 türleri) için de söylenebilir. Biçimler, sadece çok sayıda geleneksel alet isimleriyle (örn. /'minfaħ/ 'körük', /'ma'sar/ 'baskı', /'mansab/ 'kuş kapanı', /'mithna/ 'öğütme değirmeni', /'m'az'a/ 'çapa', /'muftîħ/ 'anahtar', /'mo'dîf/ 'kürek', /'me'rîs/ 'havan', /'moħ'rît/ 'saban', /'mi'zîn/ 'terazi, kantar') ve yok olmaya başlamış görünen az yaygınlıktaki isimlerle bulunur. Aynı zamanda teknik gelişme, bize Romence kökenli Maltaca isimlerden daha gelişmiş birkaç alet ismi sağlamıştır (örn. /'çâna/ 'uçak', /'mar'tell/ 'çekiç', /'furma'tûr/ 'marangoz kalemi, keski'). Kontzi 1982:330'a göre, inşaat sektöründeki 19 temel alet isminin 12'si İtalyancadır. Ev aletleri ve daha ileri teknolojik ya da elektronik donanımlar için isimlerin tümü İngilizceden alınmıştır (örn. /'towster/ 'ekmek kızartma makinası', /'steypler/ 'zimba', /'çejser/ 'vida dişi kalemi', /'driler/ 'elektrikli matkap', /'kom'pyûter/ 'bilgisayar', /'kem'körder/ 'kaydedici kamera').

Çok az bir kısmı da nitelik isimleri ('12û3a ve 12v'3îya türleri) ve küçültme ismi oluşumları ('12vyv3 vb.) için de söylenebilir. Bu kök esaslı oluşumları, Arapça kökenli kelimelerin kapalı dizileriyle sınırlıdır (örn. /'rûsa/ 'suratsızlık', /'blûha/ 'aptallık', /'hru'sîya/ 'zalimlik', /'lu'bîya/ 'cesurluk', /'kteyyeb/ 'risale', /'dweyra/ 'küçük ev'). Romence kökenli isimler içerisinde tek tük küçültme ismi oluşumları çok eski olarak görünür ve şimdi pratik bir şekilde kullanılmamaktadır; onlar bazı kişi isimlerinde sevgi ifadesi içerir (örn. /'çreyyev/ 'geyikçik', /'kmayra/ 'odacık', /'mneyka/ 'küçük kapı tokmağı', /'steyfen/ 'Stephencık', /'greybel/ 'Gabrielcik', /'greyger/ 'Gregorycik', /'trezya/ 'Theresacık'). Maltacada küçültme görevi alan Romence sonekler, /-în(a)/ (örn. /fes'tîn/ 'particık', /gallet'tîna/ 'küçük bisküvi') ve /-ett(a)/ (örn. /fyu'rett/ 'küçük bir buket çiçek', /kaš'setta/ 'kutucuk', /ban'ketta/ 'küçük tabure')dir.

MALTACADA ARAPÇANIN ÜRETKENLİĞİ

/-i/ (Arapça /-îy/) soneki aracıyla oluşturulan ilgi sıfatı (nisbet), daha zengindir ve o, kılıcı isim 1v2'2^a3 gibi bazı temel biçimleri kapsayan birçok isimden sıfat yapmak için kullanılır (örn. /'rahli/ 'köylü', /'beli/ 'şehirli', /'dinyi/ 'dünyevi', /'demmi/ 'kanlı'; /kab'bāri/ 'büyümeğe üzere olan', /'ağ'ğili/ 'aceleci', /'ab'bīzi/ 'düzensiz'). Tarih boyunca o, Romence kökenli isimlerle/sıfatlarla (örn. /'astni/ 'kestane rengi', /'tāli/ 'kesin', /'ğganti/ 'devasa', /'blūni/ 'mavimsi') ve bazen soneki -y olan, İngilizce yaygın sıfat biçimini yansıtan birkaç İngilizce sıfatla da (örn. /'buli/ 'birinci sınıf' < bully, /'tobi/ 'tıknaz', /'blondi/ 'sarışın', /'ğingri/ 'kızıl') mütevazı bir başarıya sahiptir. Bununla birlikte bu oluşumun etkisi, yakında anlatmayı umduğum taban etkinin henüz kaydedilmemiş hâli sonu -e, a ile biten İtalyanca kökenli birkaç ismin/sıfatın ad ve sıfat yapısındaki kullanımları arasında çok ilginç bir farklılaşmanın kökeninde de görünür (örn. İt. İsim/sıfat capitale > M. İsim /kapi'tāl/ 'kapital (para)', s. /kapi'tāli/ 'ana, baş'; İt. i/s. generale > M i. /ğene'rāl/ 'ordu komutanı', s. /ğene'rāli/ 'genel'; İt. i/s. 126ivile > M i. /çi'vīl/ 'kamu hizmeti', s. /çi'vīli/ 'sivil'). Arapça ilgi sıfatı oluşumu, yine de, /-'iz/, /-'ūz/, /-iku/ ve /-'āli/ gibi bazı çok yaygın Romence sıfat soneklerinin güçlü çekişmeleriyle karşılaşır (örn. /sli'mīz/ 'Sliema şehrinden', /gus'tūz/ 'hoş, çekici', /demo'krātiku/ 'demokratik', /personāli/ 'kişisel').

4.2. İsim Kökenli Bükün

4.2.1. Cinsiyet

Standart Arap dönemi Maltacası dişil belirticisi /-a/ (Ar /-a^t/) Romence dişil soneki -a ile birleşmiştir; bu benzer işlevlerle tesadüfen benzer oluşumların bir taşıyıcı (*appui*) hâli ya da karşılıklı desteğidir. Tamamıyla Romen Maltacası sıfatlarıyla olmasa da şimdiye kadar Arapça özelliklerin sürekliliği böylelikle sağlandı. Ancak İngilizcede dilbilgisel cinsiyetin kümelemesi farklıdır: Sadece birkaç canlı adı, cinsiyet için gösterilir (örn. *Princ-ess*, *hero-ine*). Bu yüzden İngilizceden aktarma isimler, farklı ölçütlerin temelinde bir dilbilgisel cinsiyete atfedilir (örn. /'mīter/ 'metre, ölçü' ve /vann/ 'kamyonet' erildir, ama /'frīzer/ 'buzluk' ve /'frīgğ/ 'buzdolabı' dişildir⁹). Burada bile Arap dönemi Maltacasının morfolojik belirticisinin üretkenliği ciddi olarak tehdit edilmektedir.

4.2.2. Sayı

İkil: Diğer diyalektlerde olduğu gibi bir sonек oluşumu olarak ikilin kullanımı, "iki"nin belli anlamını kaybettiği, bir ya da ikiden fazla için ayırım gözetmeksizin sıklıkla kullanılan ölçü birimleri ve vücudun bölümleriyle sınırlıdır. Bu katı sınırlar içerisinde, Arapça

dağarcığı dışında bile ikillik yine de bazı üretkenliğe sahip olmuş olmalı, /spal'leyn/ 'omuzlar', /koš'šteyn/ 'uyluklar', /vjeğ'ğeyn/ 'iki tur' ve /pas'seyn/ 'kısa bir yürüyüş, edebiyatta iki adımlık' gibi karma oluşumların gösterdiği gibi. Eşzamanlı olarak onun üretkenliği yoktur ve /zewğ/ 'bir çift' ile çözümleyici oluşum + çoğul onun yerine kullanılır. Maltaca, Kuveyt diyalektiği gibi diğer diyalektlerin kullandığı /yard'teyn/, /kilo'weyn/ ya da /mit'reyn/ ifadelerine sahip değildir.

Kırık Çoğul: Şüphe yok ki, kırık (ya da iç) çoğul oluşumlar, hem Arapça madde hem de Romence aktarmalarla çok etkindir. Arap dönemi Maltacasında bir çoğul örüntü bazen diğerlerinin değerlerine benzer bir şekilde yayılır (örn. Ar. /fuqa'rā', /'al'hān/ ve /kutub/ için ArM /f'ār/ 'fakir', /'il'hna/ 'sesler', /'kotba/ 'kitaplar'). Romence aktarma isimlerin 558 kırık çoğulunun bir yakın-ayrıntılı korpusunun çözümlemesi¹⁰ şunu göstermektedir; tekilleriyle birlikte seçilmiş 6 örüntüye rahatça yerleştirilmiş bazıları hecesel olarak örtüşürken, diğerleri sadece hecesel yapıyı koruyup kök ünsüzler gibi ünsüz demetçiklerini gizlice çıkararak örüntüye yerleştirilebilir. Kök dizgesinin sürekli zayıflığıyla birlikte kırık oluşumların detaylı uygulamasının giderek kullanılmadığı görülmektedir. Bu, hem ödünçleme isimlerin yalnızca nadiren ve şimdilerde bir kırık çoğul alması gerçeğiyle hem de ne zaman bir rakip çift oluşsa bir çoğul sonekinin gitgide bir kırık çoğula tercih ediliyor olması gerçeğiyle belirtilir (örn. /'twāpet/~ /ta'piti/ 'halılar'; /'laned/~ /'landi/ 'tenekeler'; /'bnādar/~ /ban'dīri/ 'bayraklar'; /'tacec/~ /'tacci/ 'bardaklar'; /'bolol/~ /'bolli/ 'pullar'). Kaynak dilin çoğul biçimiyle daha büyük benzerlik, sıralı dizgeye yönelik bu geçiş için bir neden olabilir.

Ses Çoğul: Ses (ya da sona eklenmiş) çoğullar, alışılmışın aksine, zamana daha iyi karşı koymuştur. Diğer Arap diyalektlerinde olduğu gibi /-'î'n/ soneki, büyük oranda Arapça ortaçların çoğuluyla ve nisbe oluşumlarıyla sınırlıdır (örn. /ħer'ğîn/ 'çıkma', /mħad'dmin/ 'işe alınan', /'aw'dšîn/ 'Gozolu, Gozo adasından'). Ancak /-a/ sonekli Arapça çoğul hem /-'î'n/ in bir değişkesi olarak hem de Sicilya dilinde tesadüfi bir taşıyıcı (*appui*) biçimi sayesinde Arapça ve Romence kökenli meslek isimleri ile hala üretkendir (örn. ArM /kit'tūba/ 'yazarlar', /kel'līma/ 'konuşmacılar', /'ad'dīfa/ 'kürekçiler', /tel'līfa/ 'kaybedenler', /'al'līma/ 'öğretmenler'; RM /arluğ'ğāra/ 'saat tamircileri', /fur'nāra/ 'fırıncılar', /nu'tāra/ 'noterler', /š'u'fira/ 'şoförler', /infer'mīra/ 'hemşireler'¹¹). Bununla birlikte modern meslek isimleri, çoğul biçimleriyle birlikte İngilizceden getirilmektedir (örn. /fiter-s/ 'tesisatçılar', /elek'trišin-s/ 'elektrikçiler', /'plamer-s/ 'su tesisatçıları').

Farklı diyalektlerde yabancı kökenli isimler için genel çoğullaştırma yolu haline gelen Arapça dişil çoğul /-'āt/ gibi, Maltaca sonek değişkisi /-'i'yīt/ çok üretkendir. Bu ek, sadece birçok Arapça ismi (örn. Ommî'yīt/ 'anneler', /artî'yīt/ 'araziler', /is'fi'yīt/ 'piskoposlar') çoğullaştırmaz aynı zamanda sayısız Romence aktarmaları da çoğullaştırır (örn. /bzonnî'yīt/ 'ihtiyaçlar', /sptarî'yīt/ 'hastaneler', /prinçpî'yīt/ 'prensler', /patrî'yīt/ 'rahipler', /postî'yīt/ 'mekânlar'). Bu ek, İngilizce çoğul (eki) –s ile sürekli rekabet halinde olduğu birçok İngilizce aktarmalara da uygulanır (örn. /keykî'yīt/ 'kekler', /tankî'yīt/ 'tanklar', /yottî'yīt/ 'yatlar', /basktî'yīt/ 'sepetler', /garaşşî'yīt/ 'garajlar'; /gowlî'yīt/~ /gowls/ 'amaçlar', /swiççi'yīt/~ /swiçis/ 'anahtarlar', /çekkî'yīt/~ /çekks/ 'çekler', /breykî'yīt/~ /breyks/ 'frenler').

Bir kimse, Romence /-i/ ve İngilizce /-s/ iki yabancı soneklerin önemli üretkenliği üzerine yorum yapmaksızın Maltacada sayıdan bahsedemez. İlk Romen Maltacası isimleri ve sıfatlarıyla (örn. /kar'tîri/ 'cüzdanlar', /'anğli/ 'melekler'; /'çâri/ 'temiz, net', /'goffi/ 'iri, cüsseli') ve düzensiz bir şekilde bir avuç Arapça ve İngilizce kelimelerle (örn. ArM /'saffi/ 'katmanlar', /'sammi/ 'kaskatı', /'we°di/ 'vaatler, sözler', /nofs-ta°-n°'âri/ 'yarımgünler'; İM /'yardi/ 'bahçeler', /'frilli/ 'süsler', /'raffi/ 'kaba, sert') sınırlıdır. İngilizceden aktarma isimlerle sınırlı olsa da İngilizce çoğul eki, büyük kısmı sadece bu çoğulu alan böyle birkaç isimden dolayı daha da önemli oluyor ve hızla artıyor (örn. /'pleyers/ 'oyuncular', /'tayers/ 'tekerlekler', /'films/ 'filimler', /'kukers/ 'ocaklar', /'pançers/ 'patlaklar, delikler').

5. Bazı Son Gözlemler

Yukarıda bazı ayrıntılarla anlatılan oluşumlar, duruma kuşbakışı bakabilmemiz ve bazı genel sonuçlar çıkarabilmemiz için Tablo 2'de şema halinde verilmiştir. Arapça kökenin morfolojik özellikleri burada şeklen iç ("kırık") ya da dış (sona eklenen) gibi semantik olarak da geniş (yani sınırsız) ya da sınırlı gibi sınıflandırılır. Sütunlar farklı tabakaların karşısındaki her özelliğin (tam ya da kısmi) üretkenliğini yansıtırken, satırlar tarih boyunca tortulaşmış haldeki Maltacanın çeşitli bileşen öğelerini gösterir.

Tabloya bakıldığında şu sonuçlar görünür: (a) Sadece dış (D, yani sonek) oluşumlar üretkenliğini sürdürür, köke dayalı ya da iç oluşumlar Arapça ya da Arapçalaştırılmış madde ile sınırlıdır; (b) Arap dönemi Maltacasında semantik olarak sınırlı (S) oluşumlar genellikle diğer bileşenlerle devam etmez; (c) Arap dönemi Maltacası oluşumlarının üretkenliği genellikle bükünlü morfolojide yapım (eki) morfolojisinden daha güçlü (daha dolu) kalır, belli ki bükünlü

oluşturucular soneklerdir ya da en azından öyle yorumlanması için kendilerine daha iyi katkıda bulunurlar.

Tablo 2: Modern Maltacanın katmanlarında Arapça morfolojik özelliklerin üretkenliği

TÜRETME											
Anlaşılmamış İM										D/G	
Anlaşılmamış RM	i/G										D/G
Bütüncül İM											
Bütüncül RM											
Arap Dönemi Maltacası											
	ETKİLENERLER I-X		ORTAK & BİRİM İSİM	ETKEN ORTAÇ	EDİNGEN ORTAÇ	İSİM FİİL	YER İSMİ	ENSTR. İSMİ	NİTELİME İSMİ	KÜÇÜLTME	İLGİ SIFATI
	FİİLİMSİ			AD KÖKENLİ							

BÜKÜN											
Anlaşılmamış İM										D/G	
Anlaşılmamış RM	i/G										D/G
Bütüncül İM											
Bütüncül RM											
Arap Dönemi Maltacası											
	CCC CCÇ		DİŞİL -a		KIRIK ÇOĞUL		-in -a -iyit				
	FİİLİMSİ		CİNS		SAYI		SES ÇOĞUL				
	AD KÖKENLİ										

TAM ÜRETKENLİK
KİSİMİ ÜRETKENLİK
i: İç oluşum
D: Dış oluşum
G: Semantik olarak geniş
S: Semantik olarak sınırlı

Yukarıda özetlendiği gibi bağlantı durumunun tanımından ve farklı morfolojik düzeneklerin çözümlenmesinden şu gözlemleri açık ve kesin ifade edebiliriz.

5.1. Bir Değerlendirme

Çok açıktır ki, Maltacada Arapça morfolojik düzeneğin üretkenliği çok sınırlıdır ve başka çekimleme belirtileri gösterir. Yapım (eki) morfolojisi gerçekte üretken değildir ve genellikle kapalı kelime listesiyle açıklanır. Bükünlü düzenek daha iyi biçimdedir ve onun bölümleri aktarmalarla bile hala oldukça üretkendir. Üretkenlikteki bu çekimlemenin nedeni, esasen ünsüz köklere dayalı Arap dönemi Maltacası oluşumlarının etkilenmez doğasıdır. Onların üretkenliği özümsemesi kolay olmayan aktarma gövdelere rağmen sık sık kendiliğinden engellenir. Şu da belirtilmelidir ki, hala tamamıyla üretken olan Arap dönemi Maltacası oluşumları tam gövde oluşumlarıdır.

5.2. Zayıf Kök Dizgesi

Bir oluşum sıklıkla kullanılmadığında, onun örüntüsü konuşucunun zihninde zayıflamaya başlar ve o ne kadar zayıflarsa yeniden çalıştırması o kadar zorlaşır. Bu ve diğer sebeplerden Arap dönemi Maltacası kök dizgesi canlılığını kaybetmektedir. Birkaç örüntü sadece bir avuç sözlükbirimle belirtilir. Ayrıca kökenler (yani /'/, /ğ/, /h/ ve /'/) gibi meydana gelen ünsüz sesbirimlerin sessizi, bilinçli bir gramer uygulaması yoluyla sadece kök tabanlarına dayanmasıyla ilgili olabilen birkaç aykırı biçime neden olmaktadır.¹²

5.3. Kök-Tabandan Gövde-Tabana

Kök tabanın ve onun üretkenliğinin zayıflaması kısmen, uzun bir zamandır ve kolayca bulunabilen Romence ve İngilizce aktarma sözcüklerin daha serbest ardışık morfolojisiyle verilen zor deneyin ve güçlü rekabetin de etkisidir. Durumun bir değerlendirmesi kişinin, Maltacanın üretken morfolojisinin fiilen Arapçanın kök taban türünden aktarma sözcüklerin gövde tabanlı morfoloji türüne geçtiğine inanmasına sebep olur. Bir sözcük kümesindeki aktarmaların (yani fiillerin¹³) kapalı gözlemi zamanla bu yönde hareket eden tipolojik evreler serisine uyum sağlar.

5.4. Değişmez Bir Gövde Araştırması Üzerine

Ardışık morfolojiye yönelik geçişin bir sonucu, Maltacada gözlemlenebilen değişmez bir gövde araştırmasıdır. Mesela şu belirtilmektedir ki, Romence ve İngilizce gövdeyi etkileyen alt biçimsel (allomorphic) değişkenliklerden Maltacada sürekli kaçınılır (dolayısıyla İt. difendo, difesi, difeso için M. /nidde'fendi/, /ddefend'eyt/ ve /ddefend'ût/ ve İ. I shake, I shook, shaken için M. /niš'şeykya/, /šşeyk'yayt/ ve /šşeyk'yāt/). Ancak daha önemli konumuz, bu temel biçim kök oluşumlarının hecesel yapısını işlemesi anlamına gelse bile Arap dönemi Maltacasında gövdeyi saptama çabasının olduğunu gözlemlemektir. Bu eğilimin bazı örnekleri şöyledir: (a) Değişmez bir gövde 1v22 sayesinde ikili fiillerin genel işleyişi geliştirilmektedir (örn. A. /radadt/, /radda/ vb. için /radd'eyt/, /radd/ 'geri verdim, geri verdi'); (b) Modern Maltacada II'nin sadece I'in anlamına yoğunlaştığı fiillerde (örn. /bidel/ için /biddel/ 'değiştirmek', /silef/ için /sellef/ 'ödünç vermek', /dilek/ için /dellek/ 'meshetmek, kutsal yağ sürmek', /fireš/ için /ferreš/ 'yaymak', /kiser/ için /kisser/ 'kırmak') I etkileneni (4 gövde alt biçimi ile: '1v2v3 ~ '12v3 ~ '1v23 ~ 'v12v3) yerine II etkilenenini (sadece 2 gövde alt biçimi ile: '1v22v3 ~ '1v223) kullanma eğilimi; (c) Bitimli fiil etkilenenlerinin aynı gövdelerini büyük oranda tutan isim-fiil oluşumlarının gelişimi (örn.

İsim fiil II kullanılmayan /tin'ğis/ için /tniğ'ğis/ 'kirlilik', isim fiil III /tbe'rik/ 'şükran, hamd' vb.); (d) Değişmez gövde lehinde aykırı edilgen ortaç biçimlerinin olağan yeniden yapılandırması (örn. Artık kullanılmayan /mib'şûš/ için /mbešš/ ya da /bišš-'ût/ 'püskürtülen, serpilen'; "gramatikal" */me°'yûš/ için /m°iš/ 'yaşanan' vb.); (e) Aktarma fiiller için değişmez bir gövde elde etmek amacıyla CCÇ fiillerinkinden bir dizin ve aynı nedenden Romence oluşumların bu dizini içinde altanlamlılık (inclusion) geliştirme; (f) Romen Maltacası oluşturucu öğelerinin gövde işlevi gören Arap dönemi Maltacası kelimelere sonek koyması (örn. /ğenn-'âtā/ 'aptallık', /la°-'izmu/ 'kölelik, itaatkârlık', /emmn-'ût/ 'inanılan', /za°'i'-e'rîya/ 'oburluk', /m°arb-'icca/ 'yaramazlık', /tell°-'ār/ 'araç tamircisi'). Bu eğilimlerin çoğu hâlâ kapsamlı bir tanımlama beklemektedir.

5.5. Romence ve İngilizcenin Etkisi

Arap dönemi Maltacası morfolojisinin bu önemli yeniden değişiminde, Romence ve İngilizce aktarma sözcüklerin etkisi –700 yıldır sadece canlandırıcı kaynaklar– neredeyse hiç abartılmamaktadır. Onların etkisi, ana dilin üretken kaynaklarının çoğunu bastıran bir yığın aktarma gövde ve aktarma oluşturucunun tanıtımıyla sınırlandırılmamıştır. Kişinin söz edebilecekleri arasında o, Arap dönemi Maltacasının eski kurulmuş iç dengelerini bozmaktan da sorumludur: (a) Genellikle ünsüzü çok olan tamamıyla bütüncül Romence köklerden yeni kökler yakalamanın bir sonucu olarak ünlü dörtgeni köklerinin sayısındaki nispi artış; (b) Arap dönemi Maltacası tekil biçimiyle aktarma sözcüklerin hecesel örtüşmesine bağlı olarak gerisini çıkarmak üzere 6 kırık çoğul örüntüsünü seçme ve sürdürme; (c) Ses fiil çekiminin değerinde modern Maltaca için bütünleşmenin tek üretken kanalı olarak sona eklenen düzenli fiil çekiminin seçimi; (d) Herhangi bir Sami dil gibi Arapçanın özelliği olan birçok sonek oluşumlarının devam eden üretkenliği ve kök yapılarının çelişen çekimlemesi.

5.6. Arap Dönemi Maltacasının Geleceği Nedir?

Şu çok açıktır ki, eşzamanlı olarak morfolojik üretkenlikten anlaşıldığı kadarıyla Arap dönemi Maltacasından geriye kalan çok az şey vardır. Romence ve İngilizcenin etkisi, açıkçası Malta'nın çevresel Arapça diline çoğu defa kabul edilenden daha yoğun bir şekilde akın eder ve modern Maltaca morfolojisinin itici gücü Avrupa türüdür. Böylece Maltacanın Arap diyalektlerinin ana toprağından fena halde sapmaya başladığı ve genel anlamda Arapça yapısından uzaklaştığı söylenebilir. Bölgesel etki, genetikler üzerinde hâkim olmuştur.

MALTACADA ARAPÇANIN ÜRETKENLİĞİ

Gelişmenin var olan yönünü takip eden kimse, tereddütle tahmin edebilir ki, daha serbest canlı üretken güçlerin sözcüklerini Avrupa kaynaklarından ve Avrupa modellerinden güncelleştirmesi için Maltaca konuşucularına izin vereceği çevrede Arap dönemi Maltacası fosilleşmiş küçük bir çekirdeğin budanmasına devam edecektir. Bütün değişkenler geçerli iken, bu yeni bir durum değildir ve (şu kaynakta da görüldüğü gibi ¹⁴) Anglo-Sakson özüyle ve yoğun Romence birikimiyle İngilizcenin kendisi mükemmel bir paralellik sağlar.

Arap dönemi Maltacası için bu katı görünüşe karşı gelen çok önemli bir düşünce vardır. Arapça morfolojik çekirdekler –öyleyse bile fosilleşmiş– tamamıyla hayatın daha temel işlevlerini ve unsurlarını ve günlük yaşantıda çok sık olan benzerlerini taşıyan bir kelimeyi kullanır. Söylemde kelimelerin çok yüksek oranı hala Sami'dir. Üretken olmamasına rağmen bu, yaşama ve devamlılık için onun en iyi güvencesi olmalıdır.

KAYNAKÇA

Aquilina, J., *Papers in Maltese Linguistic*, Royal University of Malta, Malta 1961.

Aquilina, J., *Maltese-English Dictionary*, Midsea Books Ltd., Malta I:1987, II:1990.

Borg, A., Mifsud, M., “Arabic in Malta”, *Indian Journal of Applied Linguistics* (yayınlanacak).

Farrugia, G., *Il-Gens Grammatikali li jiehdu fil-Malti n-Nomi ta' Nisel Ingliz*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, University of Malta, 1995.

Galante, P., *Grammatica Storica della Lingua Siciliana (sulla base del parlare di Castellammare del Golfo)*. Castellammare del Golfo, Pigal 1969.

Hunter Smeaton, B., *Lexical Expansion due to Technical Change, as illustrated by the Arabic of Al Hasa, Saudi Arabia* (Language Science Monographs, ed. by C.F. Voegelin, 10), Indiana University, Bloomington 1973.

Kontzi, R., “Italienisches im Maltesischen, gezeigt an verschiedenen Textsorten”. *Sprachen in Kontakt*, ed. by J. Caudmont, Tübingen: Gunter Narr 1982, s. 321-337.

Matthews, P. H., *Morphology*, 2. Baskı, Cambridge University Press, 1991.

Mifsud, M., “Internal pluralization in Maltese: Continuity and innovation”. *Actes des Premières Journées de Dialectologie Arabe*, ed. by D. Caubet and M. Vanhove, Paris: INALCO 1994, s. 91-105.

Mifsud, M., *Loan Verbs in Maltese: A descriptive and comparative study*, Brill, Leiden 1995a.

Mifsud, M., “The Collective in Maltese”, *Eurotyp Working Papers: Theme 7*, ed. Borg A. & Plank F. Konstanz 1995b.

Serracino Inglott, E., *Il-Miklem Malti*, 9 vols, Klabb Kotba Maltin, Malta 1975-89.

Vassalli, M. A., *Mylsen Phoenico-Punicum sive Grammatica Melitensis*. Rome: Fulgoni 1791.

Wettinger, G., “Some grammatical characteristics of the place-names of Malta and Gozo in early modern times”. *Journal of Maltese Studies* 1983, 15: 31-68.

Wright, W., *Lectures on the Comparative Grammar of Semitic Languages*, Cambridge 1890.

Kısaltmalar: Ar (Arapça), İ (İngilizce), İt (İtalyanca), İt-R (İtalo-Romans), M (Maltaca), R (Romence); 1,2,3: kök ünsüzler; C: consonant (ünsüz); Ç: düzenli ünsüz köken; v: vowel (ünlü); /°/: “güçlü” sesbirim, tarihi [ˈ], [g̃] ya da [h] seslerini gösterir; [ĩ] /[ĩ̃]: uzun / [i] ninuzun ve yarı ünlü değeri.

¹ Borg, A., Mifsud, M. “Arabic in Malta”, *The Indian Journal of Applied Linguistics* (yayınlanacak).

² Aquilina, J. *Maltese-English Dictionary*, Midsea Books Ltd., 1987-90: I, XV, Malta.

³ Mifsud, M., “Internal pluralization in Maltese: Continuity and innovation”, *Actes des Premières Journées de Dialectologie Arabe*, düz. Caubet, D., Vanhove, M., Paris 1994, s.102-104.

⁴ Çev. Notu: Bürünsel morfolojide sesli harfleri gösteren kalıp ifadeler grubudur, şöyle ki:

<u>Theme</u>	<u>Prosody</u>	<u>Vocalism</u>
I	CVCVC	i-e, a-a, a-e, e-e, e-a, o-o
II	CVCCVC	a-a, a-e, e-a, e-e, i-e
III	CVVCVC	ie-e, ie-a, aa-e, aa-a
V	tCVCCVC	a-a, a-e, i-e
VI	tCVVCVC	ie-e, aa-a
VII	nCVCVC	a-a, e-a, i-e
VIII	CtVCVC	aa, ee, ea
VII / VIII hybrid	nCtVCVC	a-a, e-a
IX	CCVVC	aa, ie
X	stVCCVC	a-e
II / X hybrid	stCVCCVC	e-a

- ⁵ Mifsud, M., *Loan Verbs in Maltese: A descriptive and comparative study*, Brill, Leiden 1995a, s. 49-139, 272-295.
- ⁶ Mifsud, M., *Loan Verbs in Maltese: A descriptive and comparative study*, Brill, Leiden 1995a, s. 302-312.
- ⁷ Mifsud, M., “The Collective in Maltese”, *Eurotyp Working Papers: Theme 7*, düz. Borg, A., Plank F. Konstanz 1995b.
- ⁸ Çev. Notu: İsme Arapçadaki mim sesinin getirilmesi durumu. Benzer bir durum nun sesi için de vardır, *nunation* Türkçeye nunlama olarak çevrilmişken *mimation* için bir karşılık verilmemiştir. Ancak nunlama örneğinden yola çıkarak *mimleme* karşılığı verilebilse de bu sözcük Türkçede farklı anlamlar da ifade edebileceğinden bu çalışmada *mimleştirme* ifadesi tercih edilmiştir.
- ⁹ Farrugia, G., *Il-Ġens Grammatikali li jiehdu fil-Malti n-Nomi ta' Nisel Ingliz*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, University of Malta 1995.
- ¹⁰ Mifsud, M., “Internal pluralization in Maltese: Continuity and innovation”, *Actes des Premières Journées de Dialectologie Arabe*, düz. Caubet, D., Vanhove, M., Paris 1994.
- ¹¹ Galante, P., *Grammatica Storica della Lingua Siciliana (sulla base del parlare di Castellammare del Golfo)*, Castellammare del Golfo, Pical 1969, s. 64.
- ¹² Mifsud, M., *Loan Verbs in Maltese: A descriptive and comparative study*, Brill, Leiden 1995a, s. 256.
- ¹³ Mifsud, M., *Loan Verbs in Maltese: A descriptive and comparative study*, Brill, Leiden 1995a.
- ¹⁴ Aquilina, J., *Papers in Maltese Linguistics*, Royal University of Malta, Malta 1961, s.11-13.

التحليل الوصفي لأنشطة المحادثة

Ahmed ALDYAB*

الملخص

تعد مهارة المحادثة واحدة من أهم مهارات اللغة، ولتحقيق هذه المهارة لا بد لها من أنشطة وأساليب تقوم عليها. ويأتي هذا البحث لبيان ويوضح الأنشطة التي تساعد في تقوية المحادثة. وسيتكون من ثلاث نقاط رئيسية، أولاً: ميزات أنشطة المحادثة، ثانياً: مستويات أنشطة المحادثة، ثالثاً: مراتب أنشطة المحادثة، وسيُختم بعدة نتائج توصل إليه.

كلمات مفتاحية: أنشطة، محادثة، اللغة، مستوى، التواصل

Konuşma Aktivitesinin Betimsel Analizi

Öz

Konuşma becerisi, dil becerilerinin önemlilerinden biri kabul edilmektedir. Bu becerinin geliştirilmesi için kendisine has bir takım aktivite ve tekniklere ihtiyaç duyulmaktadır. Bu çalışmada konuşma becerisinin geliştirilmesine yönelik bazı aktiviteler ele alınacaktır. Çalışma kapsamında, konuşma becerisinin özelliklerine, seviyelerine ve aşamalarına değinilecek, sonuç kısmıyla elde edilen veriler paylaşılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Aktiviteler, Konuşma, Dil, Seviye, İletişim

Descriptive Analysis of Speaking Activity

Abstract

The Speaking skills are accepted as one of the important language skills. To improve these skills, some specific activities and techniques are needed. In the present study, some activities directed to improving speaking skills will be discussed. Within the scope of this study, characteristics, levels and grades will be mentioned and in conclusion, obtained datum will be shared.

Keywords: Activities, Speaking, Language, Level, Communication

* Dr., Ankara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Arap Dili ve Belagatı A.B.D., (e-posta: ahmad.adyab@gmail.com)

لقد تغيرت النظرة إلى اللغة بعد النظريات التي وُجدت في القرن العشرين وخصوصاً ما توصل إليه خبراء اللغة الثانية من أفكار. وكما هو معلوم أن تعلم اللغة مَرَبَّانُفاق حكمته الطرق التقليدية والأساليب القديمة، فقد غُيِّب أكثر من ثلثي مهارات اللغة نتيجة للأساليب غير المدروسة وغير الفعالة. ولقد أكد خبراء اللغة الثانية أن تعلم اللغة لا يمكن أن يتم إلا وفق وضعيات فعالة تستخدم فيها اللغة من خلال أنشطة ومواقف طبيعية وفقاً لاحتياج المتعلم ودافعيته، فتعليم اللغة يستند إلى معيار أن المتعلم ينبغي أن يكون متعاوناً ومشاركاً في حالات ووضعيات من الواقع الحياتي من أحداث ومواقف. ويكاد يجمع الباحثون الجدد أن تعلم اللغة من خلال مواضيع لها علاقة بتجربة المتعلمين يرسخ المعرفة في الذاكرة ويجعل الطالب يميل إلى حب الاستطلاع من خلال اللغة التي يتعلمها. ولتحقيق ذلك لا بد من أنشطة تندرج تحت مهارات اللغة تقويها وتجعل من تعلم اللغة أكثر متانة وقوة. وتأتي هذه الدراسة للنظر إلى أهم الأنشطة التي تقوم عليها مهارة المحادثة.

أولاً: ميزات أنشطة المحادثة والتواصل

لأنشطة المحادثة ميزات لا يمكن إغفالها أو التغاضي عنها، فالمحادثة عملية معقدة لا تتم بسهولة، ولذلك لا بد أن يكون المتعلم والمعلم واعياً بديناميكية المحادثة. ولكي تكون عملية المحادثة ميسرة ومفهومة لا بد أن نبين خصائص وميزات أنشطة المحادثة من قريب، ومن هذه الميزات:

١- الاختلاف المعلوماتي:

إن الفرق المعرفي والخبرة بين الطرفين المتكلم والسامع أو المعلم والطالب يجب أن يُستثمر بشكل فعال في أنشطة المحادثة والتواصل، فكل طرف يملك معلومات حول موضوع ما، وفرق المعلومات بين الطرفين سيؤدي إلى خلق نشاط تواصلية من أجل أن يسد هذه الفجوة. إن معرفة أحد الطرفين لما يملكه الطرف الثاني من معلومات أو خبرات معرفية سيُفشل النشاط التواصلي ويكون هذا النشاط بدون فائدة ولن يحقق عملية التواصل بين الطرفين. ولذلك عندما يشعر أحد الطرفين بأنه يوجد عنده نقص في المعلومات فإنه سيحاول أن يبحث عن الكلمات والصيغ والجمل المناسبة ومن هنا

تنشط عملية المحادثة والنشاط التواصلي الفعال. إن الأنشطة التي يقوم فيها تبادل المعارف بمعلومات معروفة لدى الطرف الآخر لا تعتبر نشاطاً محادثياً صرفاً، وإن لم يتم ذلك بخبرة وحرافية فإن عملية التواصل ستفشل وستحول إلى تقليد مما يؤدي إلى خلق جو من الملل والكآبة على الدرس وعلى نفوس المتحاورين. إن التباين المعلوماتي إن وُجد بين الطرفين فإن ذلك سيخلق رغبة وارتباطاً وستكون أنشطة المحادثة أكثر علاقة بحاجة المتعلم مما يشجع عند الطالب إثارة العمليات المعرفية الحقيقية لإيصال المعاني. لذلك بعض الطلاب الذين يتمثلون هذه الحقيقة نجدهم يبحثون عن الصيغ والكلمات المناسبة ونجد عندهم الطاقة والقدرة على تعديل واختيار الجمل والعبارات وفق الموقف الكلامي^٢. إن تطور المحادثة والكلام عند المتعلم يمرّ بهذه الدينامية، فمجرد تعديل المتعلم للصيغ أو إعادة صياغتها من جديد فإن هذا إشارة على تقدم لغة الطالب على المستوى الكلامي ومستوى المحادثة.

٢- الانتقائية:

شاع بين معلمي ومتعلمي اللغة أن تعليم المحادثة يمكن أن يتم بتعليم الطالب القوالب الجاهزة والعبارات الشائعة^٣، لكن هذا الفهم خاطيء ولا يحقق إلا الحد الأدنى من عملية التواصل. ولذلك يجب على النشاط التواصلي أن يترك للطالب الحرية في اختيار الكلمات والصيغ والجمل التي يراها هو مناسبة أثناء الحوار والكلام، فالسامع أو المتعلم عندما يريد أن يتكلم سيكون هو أدرى بحاجاته وأهدافه، لكن المتعلم سيخضع في البداية وفي المستويات الأولى إلى عملية الحفظ البسيطة والتدريبات الصماء أي بدون أن يكون للمتعم أي دور له. وبعد فترة من الزمن يقدرها المعلم سترك المعلم للطالب حرية الاختيار والانتقاء وهكذا سيتخلص الطالب قليلاً قليلاً من التدريبات العمياء التي كان قد حفظها وستندمج هذه التدريبات بحريته واختياره وتجربته التي اكتسبها^٤. إن عملية الانتقائية تمرّ بمراحل وهذه المراحل تتغير من موقف كلامي إلى آخر وتتحكم فيها الطبيعة المعرفية بين المعلم ومستوى الطالب. فالانتقائية في البداية ستكون تابعة للمعلم الذي سيكون أدرى بمتطلبات طالبه الأساسية، والمرحلة الثانية ستكون بالتعاون بين المعلم والطالب، وهذه المرحلة من أهم المراحل، فإن لم يستثمرها المعلم والطالب بشكل إيجابي وفعال فإن عملية المحادثة وأنشطتها ستعكس سلباً على الطالب والمعلم معاً، فالطالب هنا سيقوم بالربط بين ما أسسه في البداية وبين ما يحقق التخلص من ما تعلمه في المستوى الأول وهذا سيكون بمساعدة المعلم. وتعتبر هذه المرحلة مفصلية

التحليل الوصفي لأنشطة المحادثة

وستحدد فيما بعد إذا ما كانت لغة الطالب ستتقدم أو ستقف وتراجع إلى الخلف. ٥ أما المرحلة التالية فهي تعتمد كما قلت على المرحلة السابقة فإذا تمت بنجاح فإن الحرية ستُترك للطالب في اختيار الصيغ والمعاني والتراكيب، وعندما نقول الحرية فليس المقصود منها الحرية الكاملة، وإنما ستترك للطالب البدء بالمبادرة في الحوار والمناقشة وإبداء الرأي.

٣- التغذية الراجعة:

إن الرسالة الكلامية عندما تنتقل من طرف إلى طرف فإنها ستُقيم وفق حاجات الطرفين، فالمتكلم عندما يرسل الرسالة فإن هدفه سيكون إما أن يُوصل خبرة للسامع تنقصه أو يحتاج إليها أو أنه يريد أن يعرف من المخاطب معلومات يحتاجها المتكلم ذاته، ٦. وأياً كان الهدف فالمخاطب أو السامع سيقوم بالتغذية الراجعة المناسبة. وهنا يبرز دور النشاط التواصلي بأن يكون أصيلاً غير تقليدي وأن يكون متعلقاً بحاجات المتعلم وأن يكون الدافع لاستعمال النشاط التواصلي يهدف إلى استعمال اللغة المناسبة لمستوى المتعلم.

ثانياً: مستويات الأنشطة التواصلية

يتغير النشاط التواصلي بحسب مستوى الطالب اللغوي والثقافي والخبرة التي يمتلكها وليس هذا فحسب، بل وبحسب الجنس، فالطالب الذكر يختلف عن الطالب الأنثى، ولكل نشاطاته المستقلة.

أ- مستوى الأنشطة المحددة:

في هذا المستوى يكون الطالب تابعاً للمعلم في كل شيء، فالمعلم يحدد للطالب المدخلات التعليمية من موضوع وهدف و يسير المعلم مع الطالب على مستوى لغوي واحد وغالباً يحدد المعلم الكلمات التي سيوصلها للطالب. وبذلك يكون الطالب في هذه الأنشطة مقيد الحرية، ٧ وهذا التقييد لا يعتبر أمراً سلبياً لأن الطالب يكون في المستويات المبتدئة، فهو لا يمتلك رصيلاً لغوياً وخبرته اللغوية لا تكفي لأن يتحرك بحرية. ٨. وفي الحقيقة هذه الأنشطة لاتعتبر تواصلية مئة بالمئة لأنها جعلت واحداً من الطرفين يتبع للآخر.

- خصائص الأنشطة المحددة:

- ١- تعيين مفتاح الإجابة مسبقاً: بما أن النشاط مقيد فمن الطبيعي أن يكون الجواب معدّ مسبقاً من قبل المعلم، وهنا يركز المعلم على التدريبات الصماء لأنها تمنع الخطأ وتمنع الاحتمالات المتعددة، ٩ وتضع الطالب في دائرة محددة له.
 - ٢- التكرار المقصود: يعتمد المعلم هنا على نمط لغوي معين ويقوم بتكراره إلى مدة معينة، والتكرار في المستويات المبتدئة ممتع وذو قيمة بالنسبة للطالب في المراحل الأولى. ويُشترط أن يكون التكرار بهدف وأن لا يجعل الطالب يشعر بالملل والنفور.
 - ٣- الاستجابات الفردية لا الجماعية: من خصائص الأنشطة المقيدة والمحددة أنها تصدر من طالب كفرد لا من مجموعة، فالمعلم يركز على الطالب بمفرده، ١٠ فكل طالب سيركز على التدريب بنفسه، لأن التدريبات كما ذكرنا سابقاً مُعدة مسبقاً من قبل المعلم، فاستجابات الطلاب ستكون كلها واحدة.
 - ٤- تحجيم خبرة المتعلم: بما أن المعلم سيُخضع المتعلم لتجربته وخبرته، فإن خبرة المتعلم سوف تقف وتتحدد في مكانها وستكون عملية تطوير المحصول اللغوي للطالب بطيئة. وهنا لا نقصد بتحديد خبرة الطالب أن تُلغى تماماً، ولكن ألا تتمدادى فوق خبرة المعلم.
- ب- مستوى الأنشطة الحرة: وهذا المستوى يكون على النقيض من المستوى السابق أي الأنشطة المحددة، فالنشاط هنا يتبع لحرية المتعلم من حيث الموضوع والشكل والمضمون وأحياناً يُسمح له باختيار المعنى. وهذه الأنشطة لا تكون إلا في المستويات المتقدمة بحيث تكون الثروة اللغوية كافية والقوالب والأنماط والتعبير قادرة على أن تحقق عملية التواصل من خلال النشاط. ١١ وهنا يبرز إبداع الطالب من خلال خياله واستجاباته اللغوية. وللأنشطة الحرة مميزات وخصائص منها:
- ١- القدرة والكفاءة اللغوية: فهذه الأنشطة لا يمكن أن تقوم وتُمارس بدون رصيد لغوي وكفاءة عالية على استخدام هذا الرصيد بشكله المناسب ووفق الأنماط والقواعد اللغوية للغة الهدف.
 - ٢- الاهتمام بالمعنى على حساب الشكل: إن النشاط التواصل في المستويات المتقدمة يتجاوز أشكال الصيغ والقواعد اللغوية ويبدأ يهتم بالمعنى ويعتني بالنواحي الثقافية والحياتية، ١٢ وهذا لا يعني أن نهمل الألفاظ والتراكيب، ولكن نهتم بها من خلال خبرة الطالب الثقافية، فالطالب إن لم يصل إلى مستوى عال في اللغة لا يمكن أن نطبق

التحليل الوصفي لأنشطة المحادثة

هذه الأنشطة أصلاً. والنشاط التواصلي الحر لا يعتمد على القواعد ولا يجعلها هدفاً ولكنه لا يهملها، بل يحاول أن يستخدمها من خلال قدرة الطالب اللغوية.

٣- تنوع أساليب الصياغة: إن صياغة الجمل والكلام من أهم ما يميز هذه الأنشطة، فالتعبير عن معنى من المعاني يتم بعدة صيغ وجمل وتراكيب، ١٣ وهنا تدخل تنوعات المعاني النفسية والاجتماعية والثقافية، فالمعنى أصبح في داخله دلالات نفسية وسياقية وثقافية.

٤- لا تسمح بتدخل المعلم كثيراً: النشاط التواصلي الحر هو ملك الطالب ويغيب المعلم أثناء النشاط بالمعنى المعنوي وليس بالمعنى المادي، ويقتصر عمله على المراقبة الفعالة أي يتدخل في الوقت المناسب ويعطي التعليمات المناسبة في الوقت المناسب.

٥- تسمح الأنشطة التواصلية الحرة بالتعاون بين الطالب والمعلم: وهذا مالا يتوفر في الأنشطة المحددة والمقيدة، فالرصيد اللغوي الكبير الذي يمتلكه الطلاب يسمح لهم بإعطاء الآراء والمناقشة والحوار. ١٤

ثالثاً: مراتب الأنشطة التواصلية

لا يمكن الحديث عن مراتب هذه الأنشطة بشكل قطعي، لأنه لا يمكن أن نحصي هذه الأنشطة فهي كثيرة تتبع لمهارة المعلم وأحوال الطلاب والعلاقة بين الطالب والمعلم، لكن سنحاول أن نتكلم بشكل عام وبحسب تنوعها من المستويات المبتدئة وحتى المستويات المتقدمة.

١- النشاط التواصلي المغلق: هذا النشاط يناسب المستويات الأولى وهو كما ظاهر من اسمه يعتمد على التكرار اللغوي. وفي هذا النشاط تقل الأخطاء، لأن الطالب يعيش مع نفس المادة والأنماط اللغوية. وهذا النشاط يتدرج بمراحل، فالمرحلة الأولى هي التكرار الحرفي، وهذا يناسب المستوى الصفري أي نقطة البداية في تعلم اللغة. وبعد هذه المرحلة تأتي مرحلة التطبيق المسير، وهو يتميز برقابة محدودة لاستجابات المتعلم. وفي هذا النشاط لا يوجد إلا استجابة وحيدة، والهدف هو عدم وقوع الخطأ من الطالب وحفظ التعابير المعطاة له من قبل المعلم، وهنا يقوم المتعلم بتكرار جملة أو حوار من قصة. ١٥ المرحلة الثالثة: التطبيق المحرر نسبياً، وفي هذا التطبيق يتحرر المتعلم من رقابة المعلم نسبياً، فالاستجابة من المتعلم تكون بجواب واحد، لكن المتعلم يكون مزوداً بمعلومات

تفوق الجواب الصحيح، وهذا هو الفارق بين هذا التطبيق والتطبيق السابق، فالتطبيق السابق تكون معلومات الطالب مساوية للجواب، أما في هذا التطبيق تكون خبرة الطالب أكثر من الإجابة، لكن المعلم يوجه الطالب إلى إجابة واحدة. أما المرحلة الأخيرة تُسمى التطبيق التواصلي المعتمد على خبرة الطالب لكن ضمن المعلومات القليلة التي اكتسبها، فمثلاً المعلم يحاول أن يستثمر مكتسباته اللغوية ضمن موضوع محدد وتكرار معين، وهنا يخضع الطالب لرقابة من المعلم لكن ليس على الكلمات، وإنما على كيفية استخدام التعابير، لأن الطالب سيحاول أن يسترجع ماتعمله مكرراً الأسلوب الذي تعود عليه. ١٦. وفي هذه المرحلة لا نجد من الطالب إبداعاً أو ابتكاراً.

وتعتبر التطبيقات والأنشطة المغلقة أسهل النشاطات بالنسبة للمعلم من حيث التحضير والتنفيذ، لأن درجة مشاركة المتعلمين فيها قليلة، فوظيفة المعلم ستقوم على الإلقاء فقط، والشرح يكون نظرياً يعتمد على القواعد والتكرار الجماعي والفردى. والتطبيقات المغلقة أيضاً تنمي ثقة المتعلم بنفسه وتقوي مخارج الحروف والكلمات وتزيد الفهم اللغوي، حيث إن القاعدة نراها تتكرر باستمرار، وتقوي حفظ الكلمات عند الطالب. لكن في الوقت نفسه يوجد لها سلبيات كثيرة منها أن الطالب يتعود على حفظ الكلمات والتعابير والأنماط اللغوية كنشاطات عقلية وليس كنشاطات تواصلية، ١٧. ولذلك يستخدم الطالب هذه الأنشطة في حل التمارين فقط، وعندما يريد أن يستخدمها في الكلام يجد نفسه عاجزاً عن التحدث.

٢- القصة والحكاية:

القصة والحكاية عنصر لغوي مهم في تعليم اللغة، فالقصة توفر المتعة والتعلم، والقصة تكسر الملل أثناء عملية التعليم وهي لا بد أن تكون من ثقافة المتعلمين ومن التراث الشعبي، وبذلك تكون القصة بديلاً عن التقنيات الحديثة في عملية التعليم. ١٨. وتأتي الأهمية القصوى للقصة حيث إنها تتمتع بعنصري التشويق والتصوير الذين يحرغان خيال المتعلم وتصورات، وبالتالي ينطلق لسان الطالب وخصوصاً لو كانت القصة معروفة من قبل الطالب، فهذا ييسر فهم القصة ولا تبدو غريبة عليه. ويرى أولر أن تعليم اللغة سيكون سهلاً إذا كان المقطع اللغوي ذات بنية منطقية وجمل مترابطة، وبذلك يسهل على المتعلم تتبع القصة خطوة بخطوة ويستطيع تذكر بنيتها المنطقية بسهولة وبالتالي يقل الاعتماد على الذاكرة. ١٩.

يعرف "بيكون" Pigeon تمثل الأدوار بقوله هو تمثيل واقعة حقيقية مفترضة، فالطلاب يجلسون حول طاولة ويرغبون أن يتمثلوا شخصيات كما في رواية أو فيلم وتصدر عنهم أفعال وأقوال مناسبة لهذه الأدوار. ويرى ثومبن thombon بأن تمثل الأدوار هو مظهر من مظاهر قص الحكايات بطريقة متفاعلة. ٢٠ إن تمثل الأدوار ليس غربياً على الطلاب، فكل الأطفال في صغرهم قاموا بتمثيل أدوار عن طريق اللعب. ولكي يكون تمثل الأدوار ناجحاً لا بد له من شروط أولها: يجب على المعلم أن يوضح الهدف والغرض التواصلي، أي يقول للطلاب ما هو هدفنا من هذا الدور الذي سيلعبه الطالب. ثانياً: أن يكون الدور مناسباً للطلاب الذي سيلعبه، فكل طالب يستطيع أن يتقمص دوراً بشرط أن يكون مناسباً له. ثالثاً: أن يكون الدور مناسباً لمستوى الطالب ولمستوى الصف بشكل عام. رابعاً: أن يكون الدور مناسباً للموقف الذي سيلعبه الطالب. خامساً: تمثل الأدوار له مراحل ومستويات متعددة. فتمثيل الطالب دوراً في المستوى الثاني مثلاً لا يجب أن يخرج عن حدوده، فتُعطى للطلاب حرية قليلة في الحديث والتكلم، ولكن في المستويات المتقدمة يبدأ بتمثيل الأدوار التي تبدو أكثر انفتاحاً ويبدأ الطالب يستعمل مهارته وقدرته اللغوية، وهذا ما أكد عليه "كرانمر" GRANMER بقوله " إن لعب الأدوار مناسب للفعاليات والنشاطات التي يكون الهدف منها تعلم الانفتاح والطلاقة اللغوية، أما التطبيق الأصم فمناسب لتعلم السلامة والصحة اللغوية " ٢١. إن لتمثل الأدوار إيجابيات متعددة، فمن هذه الإيجابيات: ١- يقوي التفاعل والاندماج بين الطلاب ويحقق الانسجام والانفتاح. ٢- ينقل الطلاب من مرحلة الاصطناع إلى مرحلة الواقع والحقيقة. ٣- يجعل كلام الطالب أكثر طلاقة، فممارسة اللغة من خلال تمثل الأدوار يجعل التركيز على الحاجة التواصلية من خلال اللغة ولا يقوم بالتركيز على اللغة فقط. ٤- يحسن من مهارة الطالب اللفظية وغير اللفظية. ٥- يُخرج الطالب من عزلته ويجعله اجتماعياً متكيفاً مع أصدقائه. ٦- تزداد عند الطالب التغذية الراجعة، حيث يستطيع الطالب أن يعطي ويزود المعلم بكلمات وتعابير وجمالاً ملكها أثناء تمثله الأدوار.

٤- الأغاني والأناشيد التواصلية:

في الحقيقة هذا التطبيق ليس شائعاً كثيراً في النشاطات التواصلية، لكنه مفيد في المراحل الأولى حيث إن المتعلم لا يملك الذخيرة اللغوية، فهو يقوم بحفظها من خلال الموسيقى التي توفر له المتعة والاستمتاع. والأغاني التعليمية هي أسهل حفظاً وأكثر استمراراً في الذهن من التطبيق الأصم بشرط ألا تكون طويلة وأن تشمل على المقاطع المتكررة، ٢٢. ولهذا التطبيق فائدة أيضاً أنه يحسن مهارة الاستماع. ويجب أن تشمل الأغاني التعليمية على كلمات مفيدة تناسب مستوى الطالب وألا يكون الغناء بسرعة ليستطيع المتعلم متابعته وتعلمه. وفي الحقيقة نشاط الغناء التعليمي إن لم يستثمره المعلم بشكل ناجح ربما يكون ذا تأثير سلبي على الطالب، ولذلك نجد بعض المعلمين في المرحلة الابتدائية تقوم بتوظيف هذه الأناشيد لتعليم الأطفال بعض النواحي اللغوية بطريقة ممتعة وفعالة.

الخاتمة:

لا شك أن أنشطة التواصل الكلامية أصبحت في أيامنا من المقومات الرئيسية في عملية التعليم وخصوصاً في تعليم اللغات، فتعليم اللغات إن لم يشمل على أنشطة تواصلية تبقى عملية التعليم ميتة لا حياة فيها، وهذا الذي رأيناه من خلال البحث. وقد توصلت من خلال هذه الدراسة إلى نتائج لا بد من ذكرها.

١- إن الأنشطة التواصلية كثيرة جداً ولا يمكن الإحاطة بها، فهي تعتمد على خبرة المعلم وتجربته التعليمية وعلى كفاءته، وتعتمد أيضاً على الطالب ومستواه التحصيلي وعلى قدراته ومهاراته. فالطلاب بدون شك متفاوتون في المهوية والقدرة، والنشاط التواصلية لا بد أن يحاور ما يمتلكه الطالب من هذه المهارات والقدرات.

٢- تتغير أنشطة التواصل الكلامية بحسب الزمان والمكان واللغة والممارسون لها وحتى نستطيع أن نقول وبحسب الجنس، وهذا يعني أننا لا نستطيع أن نقارب أنشطة التواصل في القديم والآن وأن نجمع بين أنشطة التواصل في البلاد المتقدمة والبلاد المتأخرة، فالنشاط التواصلية يتغير ويتبدل مع مرور الزمن والتطورات التي تصيب المجتمع. وكما ذكرنا فالنشاط التواصلية يتغير بحسب الجنس، فالطلاب المذكور نشاطه المستقل وللطالب نشاطها المختص بها، وإن كانت بعض الأنشطة تناسب الطرفين،

التحليل الوصفي لأنشطة المحادثة

والمعلم الخبير يستطيع أن يقرب هذه الأنشطة من بعضها، لكن هذا كما قلت يحتاج إلى معلم ماهر وخبير وتجربته واسعة في المجال التعليمي.

٣- إن التطور والتقدم التكنولوجي الكبير الذي نراه قد أثر على أنشطة التواصل سلباً، وجعل العلاقة بين الطالب والمعلم بعيدة، فالطالب يظن أنه من خلال الوسائل التكنولوجية الحديثة يستطيع أن يطور مهاراته الكلامية والتواصلية، لكن في الحقيقة هذا الظن خاطئ ويحتاج إلى مراجعة من قبل المعلمين والطلاب، لكن في المقابل يستطيع المعلم الخبير أن يوظف ويسخر وسائل التكنولوجيا في رفع مستوى النشاط التواصلية.

٤- يجب أن يكون في النشاط التواصلية تنوع من فترة لفترة، لأن النشاط إذا كان على وتيرة واحدة فإن ذلك يجلب الملل للطلاب والصف وينقلب تأثير النشاط من الإيجابي إلى السلبي.

٥- لا بد أن يكون هناك تلاقح بين أنشطة التواصل بين البلاد المختلفة، فما زال الفرق كبير بين ما ينتجه الغرب من أنشطة وما يبتكره الشرق من هذه الأنشطة، فلا بد لكل طرف من أن يتعرف على أنشطة الطرف الآخر، فكلنا يعرف أن اختلاف الثقافة والعادات والتقاليد يؤدي إلى اختلاف الأنشطة التواصلية، لكنه من المفيد أن يتطلع كل معلم ومتعلم على الجديد والغريب، لأن ذلك سيفتح آفاقاً، وبالنتيجة ستكون الفائدة عامة وشاملة.

المصادر والإحالات:

- ١- انظر الأسس النفسية للتقنيات التربوية والوسائل التعليمية، ترجمة علي منصور وإسماعيل الرفاعي، دار الرسالة، بيروت، ٢٠٠٢. ص١٦٧.
- ٢- تحليل العملية التعليمية وأساليب التعلم، مجدي عزيز، المكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٤. ص٢١٣.
- ٣- اللغة العربية مناهجها وطرائق تدريسها، طه علي حسين الدليبي- سعاد عبد الكريم عباس الوائلي، دار الشروق، عمان ٢٠٠٥. ص٩٢.
- ٤- التعلم النشط بين النظرية والتطبيق، سعادة جودت أحمد، دار الشروق، الأردن، ٢٠٠٦. ص١٢٦.
- ٥- إستراتيجيات التعليم وأساليب التعلم، مجدي عزيز، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٤. ص٨٦.
- ٦- الألسنية، غازي يوسف، المؤسسة الجامعية، دمشق، ٢٠٠٥. ص٦٣.
- ٧- انظر، الأساليب الحديثة في تعليم اللغة العربية، عبد الحميد عبد الله عبد الحميد، مكتبة الفلاح، الكويت، ١٩٩٨. ص١٥٩.
- ٨- انظر، أضواء على الدراسات اللغوية، نايف خرما، سلسلة عالم المعرفة، رقم ٩ سبتمبر، ١٩٩٨، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. ص٨٣.
- ٩- فنون اللغة العربية، حسني عبد الباري عصر، مركز الإسكندرية للكتاب، ٢٠٠٥. ص٧٩.
- ١٠- أساليب تدريس مهارات اللغة العربية، عبد الفتاح حسن البيجة، دار الكتاب الجامعي، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠١، ص١٤٥.
- ١١- الفاعلية في مناهج وطرق التدريس، حسن علي مختار، مكتب الجامعة للخدمات العلمية، الرياض، ١٩٩٦. ص٩٤.
- ١٢- أثر نشاط الطفل التمثيلي في التربية، محمد بسام ملص، مكتب الخليج العربي، ١٩٨٦. ص٢٦.
- ١٣- تدريس اللغة العربية، محمد صلاح الدين مجاور، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١. ص٢١١.
- ١٤- فن تدريس التربية اللغوية، محمد صالح سمك، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٩. ص١٣٦.

التحليل الوصفي لأنشطة المحادثة

- ١٥- التدريس في اللغة العربية، محمد إسماعيل ظافر، ويوسف حمادي، دار المريح، الرياض، ١٩٨٤. ص٩٢.
- ١٦- المبادئ الاساسية في طرق التدريس العامة، محمد حسنين آل ياسين، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٨٤. ص١٧٣.
- ١٧- دراسات في فلسفة التربية، زكريا إسماعيل، دار المعرفة الجامعية، مصر، ١٩٩١. ص١٢٨.
- ١٨- الأساليب الحديثة في تعليم اللغة العربية، عبد الحميد عبد الله، مكتبة الفلاح، الكويت، ١٩٩٨. ص٨١.
- ١٩- اللغة العربية أداءً ونطقاً وإملاءً وكتابة، فخري محمد صالح، دار الوفاء للطباعة، المنصورة، ١٩٨٧. ص١٥٢.
- ٢٠- أساسيات في طرق التدريس العامة، داود ماهر ومجيد مهدي، وزارة التعليم العالي، العراق، ١٩٩٤. ص٢١٤.
- ٢١- المناهج وطرق التدريس، محمد عبد العليم مرسي، دار الإبداع الثقافي، الرياض، ١٩٩٥. ص١٤٤.
- ٢٢- انظر، اللغة العربية مناهجها وطرائق تدريسها، طه علي حسين الدليمي- سعاد عبد الكريم الوائلي، دار الشروق، عمان، ٢٠٠٥. ص١٢٥.

أهمية اللغة العربية في فهم العلوم الدينية

Aydın KUDAT*

الملخص

اللغة العربية التي هي المادة المعربة عن الحضارة الإسلامية كانت منبتا للأديان السماوية كما أنها لغة قديمة تمثل الخاصة المشتركة للأديان السماوية الكتابية، وهي اللغة التي نزل القرآن بها وبلغ النبي الوحي الإلهي وفسره بها. وعلم اللغة العربية بما فيها القواعد المطردة والقياسية التاريخية الخاصة بها عدت ميزانا أصيلا من الموازين والمبادئ لتوثيق النصوص الدينية، وفهم المراد الرباني من هذه النصوص مبني على هذه اللغة وفقهها، حيث إن علم اللغة العربية هو الملجأ الوحيد لتلقي العلم بطريق صحيح في هذا المجال، ولذلك استفاد من القواعد نفسها جميع العلوم الدينية المتشكلة لفهم الكتاب الوحيد عند تنظيم القواعد الخاصة بها. ومن هنا تظهر أهمية اللغة العربية في فهم العلوم الدينية. الكلمات المفتاحية: اللغة العربية، العلوم الدينية، الفهم، الأهمية.

Dinî İlimlerin Anlaşılmasında Arapçanın Önemi

Öz

İslam Medeniyetine tercüman olan Arapça, kadim bir dil olarak semavî dinlere ev sahipliği yapmış, kitabî son üç dinin prototipini teşkil etmiştir. Kur'an bu dille nazil olmuş ve Hz. Peygamber İlahî mesajı bu dille tebliğ edip beyan etmiştir.

Kendine özgü ve geneli itibariyle kıyasî olan Arap dilbilimi tarihe mal olmuş ve dinî nassların mevsukiyetinde temel kriterlerden biri sayılmıştır. Nasslardan İlahî muradın anlaşılması da buna bağlıdır. Onun için dinî alanla ilgili sahih bilginin elde edilmesinde en sağlam sığınaktır. Bu bağlamda Kur'an etrafında gelişen dinî ilimler, ilkelerini temellendirirken bunun kaidelerinden istifade etmişlerdir. Bu ilimleri doğru anlama hususunda söz konusu Arap dilinin önemi ortaya çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Arapça, Dini ilimler, Anlamak, Önem.

* Dr., Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, İslami İlimler Fakültesi, Arap Dili ve Belagati A.B.D., (e-posta: aydinkudat@hotmail.com).

The Importance of Arabic at the Understanding of Religious Sciences

Abstract

Arabic that is interpreter of Islamic Civilization host the monotheistic religions as an ancient language and formed the prototype of the last three divine religion. Qur'an revealed in this language.

The Prophet (peace be upon him) declared and explained the divine message with this language as well. Arabic that is unique and generally comparably became a historically important and ranked as one of the fundamental for certification of *nass*. The understanding of divine aim from *nass* depends on Arabic.

Arabic is the safest haven for getting the genuine knowledge. In this regards, the growing religious sciences around Qur'an benefit from its pedestals/bases while they are building of their principles. The importance of the Arabic language arises with the understanding these sciences correctly.

Keywords: Arabic, Religious sciences, Understanding, Importance.

المقدمة

لقد انتشر الإسلام في الأرض، وامتدّ في نواحي المعمورة في وقت قصير مدّهش، وانحسر بحضوره سلطان القوتين الكبيرين آنذاك: الروم والفرس. فكان الإسلام رسالة هداية وتوحيد تنشر حيثما حلّت معاني الرحمة والعناية بالحياة الإنسانية الكريمة.

ومع انتشار الإسلام كانت تسري معه ثقافة اللسان العربي، حتى باتت العربية لغة الحضارة العالمية. فقد استقطبت اللغة العربية العقول المسلمة الجديدة، وأنعش أصحابها بإنتاجهم العلمي تلك اللغة وطوّروا استخداماتها وألفاظها ومصطلحاتها.

فكان لا بد أن ينال اللسان العربي تلك الأهمية التي رفعه الإسلام بها، لأكثر من سبب؛ فيه تعاليم الدين الجديد، وبه لغة الدولة والحضارة الجديدة.

فاللغة العربية هي الركن الثابت من أركان شخصيتنا، فيحق لنا أن نفتخر بها، ونعتزّ بها، ويجب علينا أن نذود عنها ونولمها عناية فائقة، ويتمثل واجبنا نحوها في المحافظة على سلامتها وتخليصها مما قد يشوبها من اللحن والعجمة وعلينا أن لا ننظر إليها بوصفها مجموعة من الأصوات وجملة من الألفاظ والتراكيب بل يتعين علينا أن نعتبرها كائناً حياً، فنؤمن بقوتها وغازتها ومرونتها وقدرتها على مسaire التقدم في شتى المجالات كما تعد مقوماً من أهم مقومات حياتنا وكياننا، وهي الحاملة لثقافتنا ورسالتنا والرابط الموحد بيننا ومن ركائز بنية فكرنا الإسلامي، والصلة بين أجيالنا، والصلة كذلك بيننا وبين كثير من الأمم.

فاللغة العربية من أفضل السبل لمعرفة شخصية أمتنا الإسلامية وخصائصها، وهي الأداة التي سجلت منذ أبعد العهود أفكارنا وأحاسيسنا، وهي البيئة الفكرية التي نعيش فيها، وحلقة الوصل التي تربط الماضي بالحاضر والمستقبل. إنها تمثل خصائص الأمة واستطاعت أن تكون لغة حضارة إنسانية واسعة اشتركت فيها أمم شتى كان العرب نواتها الأساسية والموجهين لسفينتها.

ولاشك أن القرآن الكريم أعظم كتاب عند المسلمين، وأن نزول القرآن باللغة العربية لم يكن هكذا من دون حكمة، فهذا الكلام لا يجوز في حق الله خالق السموات والأرض، فالله حكيم عليم باختياره، وإن هذا الاختيار لم يكن عشوائياً، فكلنا يعرف خصائص العربية وحيويتها ومرونتها من الناحية النحوية والصرفية والبلاغية والاشتقاقية، ناهيك عن بلاغتها وخصائصها الأسلوبية وقوة ألفاظها مما يجعل منها لغة القرآن، ويؤكد ذلك اختيار الله عز وجل خاتم أنبيائه من العرب الذين كانوا يعدون العربية من أنفس ما يملكون، وهذا لا يعني الحطّ من شأن اللغات الأخرى).

ولعل البعض يقف عند قوله (مبين) في قوله تعالى: "إنا أنزلناه بلسان عربي مبين"، وهي من الإبانة والتوضيح ويعد اللغة العربية وسيلة لا أكثر، وليس تفضيلاً للعربية على غيرها، لكننا نميل إلى أن اللغة العربية اختيرت لهدف وغاية أرادها الله سبحانه وتعالى وهو الراجح لدينا.

أهمية اللغة العربية في فهم العلوم الدينية

ومن هنا تتضح الرابطة والعلاقة الوثيقة بين الدين الإسلامي وبين اللغة العربية، إذ نلمح أن اللغة العربية أصبحت مظهراً من مظاهر التعريف بالدين بل هي نفسه، وفي هذا يقول ابن تيمية رحمه الله "إن العربية من الدين ومعرفتها فرض واجب، فإن فهم الكتاب والسنة فرض ولا يفهم إلا بالعربية، وما لا يتم الواجب إلا به فهو واجب"^٢، فلغة القرآن والسنة هي العربية، ومعلوم أن كل علوم الشريعة استنبطت من القرآن والسنة، وبقدر ما يعرف الإنسان من العربية بقدر ما يكون اجتهاده واستنباطه من القرآن والسنة صحيحاً، ومن هنا فإن تعلم العربية وتعليمها من أهم الواجبات على من أراد أن يتعلم الدين ويتفقه به، قال تعالى: { إنا جعلناه قرآناً عربياً لعلكم تعقلون } الزمر^٣.

كما قرر أهل العلم باتفاق أن فهم النصوص الواردة في الكتاب والسنة إنما يكون حسبما تقتضيه اللغة العربية، قال الشافعي: "يجب على كل مسلم أن يتعلم من لسان العرب ما يبلغه جهده في أداء فرضه فيما ورد التعبد به"^٣، وروي عن سيدنا عمر رضي الله عنه قوله: " تعلموا العربية فإنها من دينكم وتعلموا الفرائض فإنها من دينكم"^٤.

لقد سعى العلماء منذ القديم إلى توضيح العلاقة بين العلوم العربية والدين الإسلامي وتأكيدها، لأنهم أدركوا تمام الإدراك أن فهم هذا الدين وأحكامه لا يتم إلا بإتقان العربية وفهمها. ولعل هذا كان مستندا لقول الله تعالى في القرآن في سورة شعراء " وَإِنَّهُ لَتَنْزِيلُ رَبِّ الْعَالَمِينَ (١٩٢) نَزَلَ بِهِ الرُّوحُ الْأَمِينُ (١٩٣) عَلَى قَلْبِكَ لِتَكُونَ مِنَ الْمُنذِرِينَ (١٩٤) بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُبِينٍ".

لذلك يجدر بنا الآن أن نعرض لأهم الميادين الإسلامية التي يبرز فيها دور اللغة الرئيس في توضيحها وفهمها ودراستها، ولعل أولها هو القرآن الكريم.^٥

١ - أهمية اللغة العربية في تفسير القرآن:

لما كانت العربية تضم كثيراً من العلوم من نحو وصرف وإعراب وبلاغة وأصوات وغير ذلك، فإن فهم آيات القرآن وتفسيرها بشكل صحيح لا يتم إلا بإتقان هذه العلوم مجتمعة، يقول ابن عباس: "ماكنت أدري ما معنى فاطر

السموات والأرض حتى سمعت امرأة من العرب تقول: أنا فطرته، أي ابتدأته^٦، وقال أيضاً " إذا خفي عليكم شيء من القرآن فاتبعوه في الشعر فإنه ديوان العرب"^٧.

وقال الزركشي: " واعلم أنه ليس لغير العالم بحقائق اللغة وموضوعاتها تفسير شيء من كلام الله، ولا يكفي في حقه تعلم اليسير منها، فقد يكون اللفظ مشتركاً وهو يعلم أحد المعنيين والمراد المعنى الآخر"^٨، ويكفي أن نقول إن تغيير حركة في كتاب الله عز وجل يغير تفسير الآية تماماً بل يحرفه، فمثلاً قوله تعالى في سورة فاطر: {إنما يخشى الله من عباده العلماء} فلو أن القارئ قرأ برفع لفظ الجلالة ونصب كلمة العلماء لانقلب المعنى تماماً.

فالمفسر إن لم يكن عارفاً ومدركاً لأصول العربية وما يتعلق بها من التقديم والتأخير والإيجاز والإطناب وما شابه ذلك من علوم البلاغة وإن لم يعرف القواعد النحوية من فاعل ومفعول وحال ومبتدأ أو خبر، وكذلك إن لم يعرف علم الوقف والابتداء وهو ما سماه علماء البلاغة الوصل والفصل، فإنه لن يستطيع أن يصل إلى أسرار التعبير القرآني ومعرفة حقيقة ما أمر الله به.

لقد أقر كبار المفسرين بأهمية معرفة المفسر للعربية، فهذا هو أبو حيان في كتابه البحر المحيط ينص على ضرورة التبحر باللغة العربية للناظر في كتاب الله عز وجل قائلاً " النظر في كتاب الله تعالى يكون من وجوه، الوجه الأول: علم العربية اسماً وفعلاً وحرفاً، ويؤخذ ذلك من كتب اللغة، أما الوجه الثاني: في معرفة الأحكام التي للغة العربية من جهة أفرادها ومن جهة تركيبها، ويؤخذ ذلك من كتب النحو. والوجه الثالث: كون اللفظ أو التركيب أحسن وأفصح، ويؤخذ ذلك من علم البيان والبدیع". لقد كان بعض الصحابة يفضل أن يعرف معنى آية على أن يحفظها ولكننا نعرف القول المشهور لأبي بكر الصديق حيث قال: " لإن أعرب آية أحب إلي من أن أحفظ آية"، فالإعراب هنا تفسيرها ومعرفتها من خلال علوم العربية^٩.

لقد كثرت أهل البدع والضلال في زماننا وأخذوا يدعون بتفاسير للقرآن، كلٌّ وأهواؤه، وأصبحنا نجد من يتصدى لتفسير القرآن وهو لا يفقه من علوم العربية شيئاً ويحاول أن يوجه الآيات بحسب عقيدته وآرائه غير مستند في ذلك إلى خصائص ومميزات العربية.

أهمية اللغة العربية في فهم العلوم الدينية

ولا يكفي لطالب التفسير معرفة العربية فحسب، بل عليه معرفة لهجات العرب فالقرآن نزل على سبعة أحرف، وكما هو معروف فقد نزل القرآن بلغة قريش، لكنه يحوي في داخله بعض اللهجات العربية الأخرى، وهذا ما حدث مع سيدنا عمر عندما سأل عن معنى قوله تعالى { أو يأخذكم على تخوف } النحل ٤٧، لا سيما معنى " على تخوف " فقام إليه رجل من هذيل فقال معناها " على تنقص " أي شيئاً فشيئاً، ويروى عنه أيضاً سؤاله عن معنى " أياً " في قوله تعالى " وفاكهة وأباً". ومن هنا نرى أنه إذا كان سيدنا عمر وهو من أفصح الناس بالعربية يسأل عن معنى كلمة في القرآن، فكيف بالذي لا يعرف اللغة العربية ويقوم بتفسير القرآن، ولذلك يقول الإمام مالك: " لا أوتي برجل غير عالم بلغة العرب يفسر كتاب الله إلا جعلته نكالا"^{١٠}، وكلنا يعرف مسائل نافع بن الأزرق مع سيدنا ابن عباس، فكان نافع يجيب ابن عباس عن تفسير بعض الآيات ويستشهد بأشعار العرب، فمثلاً كان يسأله عن قوله تعالى { قد جعل ربك تحتك سرياً } مريم ٢٤، فقال هو الجدول وأنشده بيتاً من الشعر يحوي كلمة السري، وسأله عن معنى قوله { فإذا هم بالساهرة } النازعات ١٤، قال الأرض، واستشهد ببيت لأمية بن أبي الصلت: " وفيها لحم ساهرة وبحر".

ولابد للمفسر بعد أن يتعلم العربية أن يتقن النحو والإعراب وأن يكون له إلمام بغريب القرآن، فنحن كما رأينا سابقاً أن بعض الصحابة كان يسأل عن بعض الكلمات في القرآن. من هنا حث الرسول الكريم أصحابه على تعلم الإعراب وأن يطلعوا على غريب القرآن، فعن أبي هريرة أن الرسول صلى الله عليه وسلم قال: أعربوا القرآن والتمسوا غرائبه^{١١}. لقد عاب ابن فارس المقصرين في علم العربية وهم في نفس الوقت يطلبون العلوم الشرعية ومن بينها علم التفسير وقال: انظر إلى قوله تعالى { أن الله بريء من المشركين ورسوله } فإن القارئ إذا قرأ بالرفع (ورسوله) فإنه سلك طريق الصواب وإن كسر اللام في " رسوله " كان كفراً بحتاً وجهلاً قحاً^{١٢}.

لقد عظم القدامى اللغة العربية حينما أراد أحدهم أن يدخل مجال العلوم الشرعية حتى إن أبا عمر بن العلاء القارئ المعروف وأحد كبار علماء العربية قال: " العلم بالعربية هو الدين بعينه "، لكننا اليوم مع الأسف نتصدى

لتفسير القرآن دون أن يكون عندنا الحد الأدنى من علم العربية ولذلك أصبحنا نجد الانقسام والفرقة بين الذين يفسرون كتاب الله عز وجل. لقد اشترط العلماء لمن أراد أن يفسر القرآن شروطاً لصيانة القرآن من التفسير الخاطئ، حيث يحمل كل واحد تفسير القرآن على هواه، ومن بين هذه الشروط وهو الشرط الأهم أن يكون المفسر عارفاً باللغة العربية من نحو وصرف ودلالة واشتقاق وبيان وبديع ومعاني وما إلى ذلك من علوم البلاغة وفروعها المختلفة^{١٣}. وكما نعرف فإن تفسير القرآن يحتاج إلى معرفة في علوم القرآن، فعلى سبيل المثال "الوجوه والنظائر" فهي تجمع بين الوضع اللغوي والاستعمال القرآني وبسبب هذه الصلة يحتاج المفسر أن يكون عالماً بالعربية لمعرفة مسألة الوجوه والنظائر.

والواقع أن العربية شأنها شأن كثير من اللغات تتدرج دراستها على مستويات تترقى صعوبتها ودقتها مع كل درجة صعوداً، لكن اللغة العربية لكثرة مجالاتها وميادينها جعلت فهم النص اللغوي للغة العربية وخاصة النص القرآني يحتاج إلى دقة في التناول والتفسير.

ومن المفيد هنا أن نضرب مثالا لذلك، يوضح أثر الوقف والابتداء (الفصل والوصل) في فهم القرآن، ومثالنا عن حكم تعانق الوقف، أي إذا وقفت على مكان لا ينبغي لك أن تقف على الآخر، مما يؤثر في معنى الآية وتحديد الوجه النحوي لها، ويظهر أثره في تحديد جانب من جوانب العقيدة، ففي قوله تعالى: ﴿هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الْكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ. وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ. يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ رَبِّنَا وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّا أُولُو الْأَلْبَابِ﴾ (٧-آل عمران).

فإذا وقف القارئ على الموضوع الثاني متجاوزاً الموضوع الأول تكون القراءة على النحو التالي:

﴿... فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ﴾ يقف ثم يتابع ﴿يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ رَبِّنَا...﴾، وفيه يقول الزمخشري: "وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ والراسخون في العلم" أي: لا

أهمية اللغة العربية في فهم العلوم الدينية

يهتدي إلى تأويله الحق الذي يجب أن يحمل عليه إلا الله وعباده الذين رسخوا في العلم، أي: ثبتوا فيه وتمكنوا وعضوا فيه بضرس قاطع^{١٤} وعليه يكون "الراسخون" معطوفًا على "الله"، كما تناول ابن كثير الموضوع من جهة معنى التأويل بقوله: وأما إن أريد بالتأويل التفسير والتعبير والبيان عن الشيء كقوله تعالى: "تَبَيَّنَّا بِتَأْوِيلِهِ": (٣٦-يوسف)، أي: بتفسيره، فالوقف على: " وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ " لأهم يعلمون ويفهمون ما خوطبوا به بهذا الاعتبار، وإن لم يحيطوا علمًا بحقائق الأشياء على كنه ما هي عليه، وعلى هذا فيكون قوله: " يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ " حالاً منهم، وساغ هذا، وهو أن يكون من المعطوف دون المعطوف عليه^{١٥}.

ومنه من "يقف على قوله: "إلا الله"، وابتداء "والراسخون في العلم يقولون" ويفسرون المتشابه بما استأثر الله بعلمه، وبمعرفة الحكمة فيه من آياته، والأول هو المرجح. ويقولون: كلام مستأنف موضح لحال الراسخين بمعنى هؤلاء العالمون بالتأويل " يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ " أي: بالمتشابه "كُلُّ مَنْ عِنْدَ رَبِّنَا"، أي: كل واحد منه ومن المحكم من عنده ، أو بالكتاب كل من متشابهه ومحكمه من عند الله الحكيم الذي لا يتناقض كلامه ولا يختلف كتابه... ويجوز أن يكون " يَقُولُونَ " حالاً من الراسخين^{١٦}، وهذا ما وقف عنده ابن كثير بقوله: فإن كان المراد بالتأويل حقيقة الشيء، وما يؤول أمره إليه، ومنه قوله تعالى: ﴿وَرَفَعَ أَبْوَابَهُ عَلَى الْعَرْشِ وَخَرُّوا لَهُ سُجَّدًا وَقَالَ يَا أَبْتِ هَذَا تَأْوِيلُ رُؤْيَايَ مِنْ قَبْلُ قَدْ جَعَلْنَا رُبِّي حَقًّا﴾ (١٠٠-يوسف)، وقوله: ﴿هَلْ يَنْظُرُونَ إِلَّا تَأْوِيلَهُ يَوْمَ يَأْتِي تَأْوِيلَهُ﴾ (٥٣-الأعراف) أي: حقيقة ما أخبروا به من أمر المعاد، فإن أريد بالتأويل هذا، فالوقف على الجلالة، لأن حقائق الأمور وكنهها لا يعلمه على الجلية إلا الله عز وجل، ويكون قوله: " وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ " مبتدأ و" يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ " خبره^{١٧}.

أما أبو حيان فقد رجح القول الثاني بقوله: "وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم يقولون آمنا به " تم الكلام عند قوله : "إلا الله" ، ومعناه إن الله استأثر بعلمه تأويل المتشابه ، وهو قول الجمهور، ويكون قوله "والراسخون" مبتدأ و"يقولون" خبر عنه. وقيل: "والراسخون"، معطوف على "الله"، وهم يعلمون تأويله، و: "يقولون"، حال منهم أي : قائلين . ورجح الأول بأن الدليل إذا دل على غير الظاهر علم أن المراد بعض المجازات، وليس الترجيح

لبعض إلا بالأدلة اللفظية، وهي ظنية ، والظن لا يكفي في القطعيات، ولأن ما قبله يدل على ذم طالب المتشابه، ولو كان جائزاً لما ذم بأن طلب وقت الساعة تخصيص بعض المتشابهات، وهو ترك للظاهر، ولا يجوز، ولأنه مدح الراسخين في العلم بأنهم قالوا "أما به" ولو كانوا عالمين بتأويل المتشابه على التفصيل لما كان في الإيمان به مدح، لأن من علم شيئاً على التفصيل لا بد أن يؤمن به ، وإنما الراسخون يعلمون بالدليل العقلي أن المراد غير الظاهر، ويفوضون تعيين المراد إلى علمه تعالى ، وقطعوا أنه الحق، ولم يحملهم عدم التعيين على ترك الإيمان^{١٨}.

ولو كان "الراسخون" معطوفاً على "الله" ، للزم أن يكون "يقولون" خبر مبتدأ وتقديره: هؤلاء أو هم، فيلزم الإضمار ، أو حال والمتقدم : الله والراسخون ، فيكون حالاً من الراسخين فقط، وفيه ترك للظاهر. ولأن قوله : "كل من عند ربنا" يقتضي فائدة ، وهو أنهم آمنوا بما عرفوا بتفصيله وما لم يعرفوه، ولو كانوا عالمين بالتفصيل في الكل عري عن الفائدة ، ولما نُقل عن ابن عباس أن تفسير القرآن على أربعة أوجه : تفسير لا يقع جهله، وتفسير تعرفه العرب بألسنتها ، وتفسير يعلمه العلماء ، وتفسير لا يعلمه إلا الله تعالى^{١٩}. لعل هذا المثال يشدنا بقوة إلى ضرورة فهم علم النحوي نقف على تفسير آيات القرآن ومعانيها.

إن دور النحو في تفسير القرآن يقود إلى دوره في فروع العلوم الشرعية من عقيدة وفقه وغيرهما؛ فلننظر في ألفاظ الآية الكريمة التي تحدد أركان الوضوء في سورة البقرة "يا أيها الذين آمنوا إذا قمتم إلى الصلاة فاغسلوا وجوهكم وأيديكم إلى المرافق وامسحوا برؤوسكم وأرجلكم إلى الكعبين". وقد جاءت لفظة (أرجلكم) مضبوطةً بفتح اللام في رواية حفص عن عاصم المتداولة في بلادنا، وهذا يعني أن الواو قبلها حرف عطف والكلمة معطوفة على (وجوهكم) وتأخذ حكمها في وجوب الغسل. لكن هناك رواية أخرى صحيحة ومتداولة للكلمة نفسها حيث وردت مضبوطةً بالكسر، وهذا يعني أنها معطوفة على (رؤوس) فتأخذ حكمها في وجوب المسح لا الغسل. فلنتأمل هذه الدقة التي تجعل تغيير حركة حرف يؤثر على صوغ حكم شرعي!

أهمية اللغة العربية في فهم العلوم الدينية

٢- أهمية اللغة العربية في فهم الحديث:

يقول الأصمعي: " إن أخوف ما أخاف على طالب العلم إذا لم يعرف النحو أن يدخل في جملة قوله صلى الله عليه وسلم " من كذب علي متعمداً فليتبوأ مقعده من النار" وروى الخطيب عن شعبة قال: "من طلب الحديث ولم يبصر بالعربية كمثل رجل عليه برنس وليس له رأس"^{٢٠}، ونقل عن الرحي أنه قال: " سمعت بعض أصحابنا يقول: إذا كتب لحن، فكتب عن لحن آخر فكتب اللحن عن لحن آخر صار الحديث فارسياً"^{٢١}. وروي عن حماد ابن سلمة قال: مثل الذي يطلب الحديث ولا يعرف النحو مثل الحمار عليه مغلاة ولا شعير فيها^{٢٢}.

إن السنة النبوية في لغتها كالقرآن الكريم عربية، وألفاظها عربية، فكلاهما عربي الألفاظ والمقاصد والمعاني، ولأجل هذا قرر علماء الحديث أن فهم نصوص الحديث إنما يكون حسبما تقتضيه اللغة العربية، فالحديث هو المصدر الثاني في النشر، ومعرفة أسرار الحديث ومعانيه والمراد منه والأحكام المستخلصة منه يتوقف على معرفة اللغة العربية نحواً وصرفاً وبلاغاً.

إن العلاقة بين علم الحديث واللغة العربية واضح، فمثلاً النحو نشط ودونت الكتب النحوية عندما نشطت الدراسات الحديثية. وكما هو معروف فإن سيبويه نشأ في بداية أمره في حلقات الحديث، ولذلك قال السيوطي: "علم الحديث والعربية أخوان يجريان في واد واحد"^{٢٣}. يقول ابن الصلاح في شرط الحديث: وحق على طالب الحديث أن يتعلم من النحو واللغة ما يتخلص به من شين اللحن والتحريف. ويذكر الحافظ أبو الحجاج في مقدمة كتابه " تهذيب الكمال في أسماء الرجال" قوله: "ينبغي للناظر في كتابنا هذا أن يكون قد حصل طرفاً صالحاً من علم العربية". ومن الامثلة للمناسبة اللغة العربية والحديث حديث

يَتَعَاقِبُونَ فِيكُمْ مَلَائِكَةٌ بِاللَّيْلِ وَمَلَائِكَةٌ بِالنَّهَارِ وَيَجْتَمِعُونَ فِي صَلَاةِ الْفَجْرِ
وَصَلَاةِ الْعَصْرِ ثُمَّ يَعْرُجُ الَّذِينَ بَاتُوا فِيكُمْ فَيَسْأَلُهُمْ وَهُوَ أَعْلَمُ بِهِمْ كَيْفَ تَرَكْتُمْ..."
(الراوي : أبو هريرة | المحدث : البخاري | المصدر : صحيح البخاري-الصفحة أو

الرقم: ٧٤٨٦ - خلاصة حكم المحدث: [صحيح] - انظر شرح الحديث رقم ٧٥٦٠ (الشرح:)

قوله: (يتعاقبون فيكم...): يسمونها لغة (أكلوني البراغيث) وهي لغة قليلة، وهي اجتماع الظاهر والمضمر، أي: اجتماع الواو والملائكة، الأصل أن يقول: يتعاقب فيكم ملائكة، فيكون فاعل الملائكة، لكن أتى هنا بالضمير وبالمظهر فقال (يتعاقبون فيكم ملائكة) وهذه اللغة كما ذكرنا قليلة، لكن جاء بها القرآن ومنه قوله -تعالى: -وَأَسْرُوا النَّجْوَى الَّذِينَ ظَلَمُوا .

طبعاً هذا الحديث له في النحو قصة طويلة، كلكم يعلم أنه ليس هناك فاعلان لفعل واحد، فمن يقول " أكلوني البراغيث " جاهل باللغة، يجب أن يقول: أكلتني البراغيث، إذا قال: أكلوني، فالواو فاعل، و البراغيث فاعل، إلا أن النبي عليه الصلاة والسلام والسلام هذا استثناء من فصاحة النبي، النبي يقصد التأكيد، قال: يَتَعَاقِبُونَ فِيكُمْ " من ؟ مَلَائِكَةٌ، هذه تعرب بدلا، الواو ضمير، يقول لك: جاءوا، تقول: من ؟ يقول لك " جاءوا الأهل،

إن من الملاحظ في البلاد الغير ناطقة بالعربية عدم اهتمامهم بالحديث على الوجه المطلوب؛ وذلك لصعوبة بعض المسائل الحديثية وعدم فهمهما بالشكل المناسب، وذلك النقص في الحقيقة ناتج عن عدم معرفة أبناء هذه البلاد بالعربية. يكفي أن نقول إن أصحاب كتب السنن قد أقاموا توجيهات مختلفة للحديث الواحد تبعاً لمعرفة كل واحد منهم بأساليب العربية وبلاغتها ودلالاتها.

٣- أهمية اللغة العربية في الفقه:

لقد اشترط علماء الفقه على المجتهد معرفته العربية بكافة فروعها، فقد قال الشاطبي رحمه الله: يشترط على المجتهد في الفقه أن يبلغ من معرفته العربية درجة عالية^{٢٤}، وفي شرح منهاج الأصول، قال البيضاوي: "السادس علم العربية من اللغة والنحو والتصريف، لأن الأدلة من الكتاب والسنة عربية الدلالة، فلا يمكن استنباط الأحكام منها إلا بفهم كلام العرب أفراداً وتركيباً، ومن هذه الجهة يعرف العموم والخصوص والحقيقة والمجاز والإطلاق والتععيد"^{٢٥}، ويقول الجويني في صفات المجتهد " إن الصفات المعتمدة في المفتي ست

أهمية اللغة العربية في فهم العلوم الدينية

إحداها الاستقلال باللغة العربية"^{٢٦}. إذن من أجل أن يكون المفتي صائباً في قراراته يجب عليه أن يتقن العربية وعلومها، فالاجتهاد يؤخذ من القرآن والسنة، وكلاهما باللغة العربية، فالمجتهد إن لم يكن عالماً بالحنوف فإن كثيراً من المسائل الشائكة لن تحل وخصوصاً تلك المسائل المتعلقة بالاستثناء والشرط والإضافة والعطف والحال. فهذه المسائل لها تفرعات نحوية متداخلة ببعضها البعض. إن العربية وسيلة من وسائل الاهتداء (الموافقات)، إن الاختلاف بين فقهاء هذه الأمة معظمه ناتج عن فهم العربية، فالاختلاف في تحديد مسائل العبادات من صلاة وزكاة وحج وصيام ووضوء نابع من اختلاف فهم كل فقيه لمدلول الألفاظ ومعانيها. ومن الأمثلة على ذلك مسألة الوضوء في الآية السادسة من سورة المائدة { يَأَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا قُمْتُمْ إِلَى الصَّلَاةِ فَاغْسِلُوا وُجُوهَكُمْ وَأَيْدِيَكُمْ إِلَى الْمَرَافِقِ وَامْسَحُوا بِرُءُوسِكُمْ وَأَرْجُلَكُمْ إِلَى الْكَعْبَيْنِ }، فقد رأى بعض المجتهدين أن عطف الأرجل جاء على الرأس، والرؤوس قد أمر الله بمسحها، لكن هذه المسألة تخضع لقوانين العطف، فالعطف بالواو يكون على الاسم الأول، ولذلك جاء الاسم منصوباً ليدل أن الأرجل يجب أن تغسل. وكما نرى فإن تحرير هذه المسألة ناتج عن فهم العربية بشكلها الصحيح. وفي مسألة السرقة عندما يقول الله عز وجل { والسارق والسارقة فاقطعوا أيديهما جزاء بما كسبا نالاً من الله والله عزيز حكيم }. فقد اختلف العلماء في حد اليد، وكان كل فريق يعطي دليلاً من الشواهد العربية. ومن هنا نجد أن المسألة ليست مسألة بسيطة، فدلالة الكلمة يُبنى عليها أحكام فقهية كثيرة.

٤- أهمية اللغة العربية في تحليل القراءات:

لو نظرنا إلى القراء العشر لرأينا أن معظمهم كانوا من علماء العربية، فمثلاً أبو عمر بن العلاء كان من علماء العربية وأحذقهم في علم النحو وكانت العربية تؤخذ عنه إضافة إلى القراءة، فقد جمع بين علم العربية والقراءة^{٢٧}، وكان الأوائل من أهل العلم يعدون العلم بالعربية منقبة للقارئ وسبباً لتفضيله على غيره حتى قالوا عن حمزة بن الزيات القارئ المشهور " إن الجن تقرأ على حمزة"؛ لعلمه الواسع بالعربية، وقد نال هذه المرتبة بمعرفته بأصول القراءة من

خلال العربية التي تضم الوقف والاستئناف والقطع والوصل ومعرفة الإمالات والتخفيف والهمز وغيرها. وقال أبو حاتم: " الكسائي أعلم الكوفيين بالعربية والقرآن وهو قديمتهم" فالكسائي كان إماماً بالقراءة وفي الوقت نفسه كان نداءً قوياً لسيبويه إمام العربية^{٢٨}. وختم أبو حاتم على يعقوب سبع ختمات^{٢٩}، وهذا يعني أن يعقوب كان أستاذاً لأبي حاتم الذي هو في الأساس من علماء العربية. لقد كان القراء سابقاً يبذلون ما يملكونه في سبيل العربية، قال خلف: " أشكل عليّ باب من النحو فأنفقت ثمانية آلاف درهم حتى حدقته"^{٣٠}. والتميز بالعربية سبب للاستقلال بالقراءة والانفراد وسبب في الاجتهاد والاختيار، ولذلك نجد أن بعض القراء بعد أن كان تلميذاً لقارئ أصبح قارئاً مستقلاً، ومن هنا فقد قال العلماء في حق عاصم إنه كان نحوياً فصيحاً.

إن القراءات القرآنية تستند في أصلها إلى أصول ثلاثة. وهي السند الصحيح وموافقة رسم المصحب واللغة العربية، فالذي لا يعرف العربية لا يستطيع أن يوجه ويعلل القراءات، فعلماء العربية خدموا قراءات القرآن الكريم بالتوجيه والشرح وبينوا أصولها وحققوا في صلحتها بقواعدهم. ولو نظرنا إلى القراءات لرأينا أن الفروق بينها فروق بلاغية وصرفية ونحوية وصوتية، ولذلك لو أردنا أن نضرب أمثلة على ذلك لكانت القراءات كلها أمثلة وشواهد في أهمية العربية في هذا الموضوع.

الخاتمة:

حاولنا أن نتطرق إلى أهمية اللغة العربية في العلوم الشرعية ورأينا أنه يجب على المفسر والمجتهد والقارئ وباحث الحديث أن يبلغوا من العربية درجة عالية في فهمها ومعرفة علومها حتى يستطيعوا تناول نصوصها وفهمها واستنباط الأحكام منها. لكن مع الأسف لا نرى الجدية الكافية من الباحثين والمجتهدين والمفسرين بشكل عام، وغير الناطقين بالعربية خاصة، فهم يعتمدون على لغتهم في فهم المسائل التفسيرية والفقهية والحديثية، ويدعون أنه لا حاجة للعربية في البحوث التفسيرية والفقهية، ولذلك يردّ الطوفي على هؤلاء بقوله: " وإنكار حاجة طلاب العلم إلى لغة العرب هذه بدعة قديمة حديثة"^{٣١}، ولذلك نجد أن أغلب علماء الإسلام من تفسير وحديث وفقه كانوا من غير العرب، لكنهم

أهمية اللغة العربية في فهم العلوم الدينية

أدركوا قيمة العربية في فهم الشريعة فأخذوا يتعلمون علومها من نحو وصرف وبلاغة، فهم بذلك استطاعوا أن يكونوا قدوة لأصحاب اللغة أنفسهم.

كما لا ننسى تلك الدعوات المسمومة والمضللة إلى استخدام اللغة العامية وعدم الاكتراث باللغة العربية الفصحى والاهتمام بها، ولعل مردّ هذا هو أن هؤلاء عندما يقولون هذا القول ويدعون بهذه الدعوة، فإنهم يجهلون أهمية اللغة العربية وحفاظها على هويتنا أو أنه لأمر أخرى تخص فكرهم وتوجهاته. والمحزن أن من يتصدر مثل هذه الدعوات هم من نالوا درجة الدكتوراه في اللغة العربية، وأظن أن أساس هذا نابع من عدم وضوح قيمة اللغة العربية وفهما جيدا، وحتى لا نقسوا على أحد في مراده فإن لغة العصر الآن تدعوا إلى التخصص، وهذا جيد، لكن هذا لا ينفع في فهم النصوص الشرعية كونها تستند إلى علوم اللغة العربية كلها.

لقد حاولت في هذا المقال توضيح دور اللغة في فهم النصوص الشرعية، بعد تلك المحاولات لإقصاء اللغة عن جذورها؛ لأن اللغة العربية مادة الإسلام، وبه كان بقاؤها واستمرارها.

المصادر

إبراهيم بن موسى بن محمد اللخمي الشاطبي الغرناطي أبو إسحاق
الموافقات، دار ابن عفان، ١٩٩٨

أبو الحسن سيد الدين علي بن أبي علي بن محمد بن سالم الثعلبي
الأمدي، المكتب الإسلامي، بيروت - لبنان، 2010

أبو الربيع نجم الدين سليمان بن عبد القوي الطوفيو الصعقة الغضبية
في الرد على منكري العربية، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية مجلة الوعي
الإسلامي، الكويت، ٢٠١٣

أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي البصري ثم الدمشقي، تفسير
القرآن العظيم، دار الكتب العلمية، منشورات محمد علي بيضون -
بيروت، ١٤١٩ هـ

أبو حيان محمد بن يوسف بن علي بن يوسف بن حيان أثير الدين
الأندلسي، البحر المحيط، دار الفكر - بيروت، 1420 هـ.

أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر بن فرح الأنصاري شمس الدين
القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، بيروت، 2006.
إمام الحرمين أبو المعالي الجويني، غياث الأمم، دار الدعوة للطبع والنشر
والتوزيع، 1983.

بدر الدين، محمد بن عبد الله بن هبادة الزر كشي، البرهان في علوم
القرآن، بيروت، 1999.

تقي الدين، أبو العباس أحمد ابن تيمية الحراني الحنبلي، اقتضاء الصراط
المستقيم لمخالفة أصحاب الجحيم السابعة، دار عالم الكتب، بيروت، لبنان
إمام الحرمين أبو المعالي الجويني، غياث الأمم، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع،
1419 هـ - 1999 م.

جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، الاتقان في علوم القرآن،
مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، 1426 هـ
الجويني، غياث الأمم، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، 1426 هـ.

جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، المزهر في علوم اللغة
وأنواعها، المكتبة العصرية، 2004.

جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، تدريب الراوي في شرح
تقريب النواوي، دار طيبة، 2010.

الحسن بن عبد الله بن المرزبان السيرافي، أبو سعيد، أخبار النحويين،
بيروت، 1373 هـ.

الحمد، غانم قدوري: مدخل إلى علم أصوات العربية، ط1، دار عمار،
عمان، 2004.

الخطيب البغدادي، الجامع لأخلاق الراوي وآداب السامع - تحقيق د.
محمود الطحان - مكتبة المعارف - الرياض 1403 هـ.

أهمية اللغة العربية في فهم العلوم الدينية

الزمخشري، جارالله ابو القاسم محمود بن عمر بن محمد الخوارزمي،
الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دارالمعرفة، ٢٠٠٤
الشافعي، أبو عبد الله محمد بن إدريس بن العباس بن عثمان بن شافع بن
عبد المطلب بن عبد مناف المطلبي القرشي المكي، الرسالة، مكتبة الحلبي، مصر،
١٩٤٠.

شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان بن قَائِمَاز الذهبي
معرفة القراء الكبار على الطبقات والأعصار دار الكتب العلمية 1417هـ
عبد الله بن عمر البضاوي، منهاج الوصول الى علم الاصول، مؤسسة
الرسالة بيروت، ٢٠٠٦

عبد الواحد بن علي اللغوي الحلبي، مراتب النحويين، القاهرة، ١٣٧٥
النيرباني، عبدالبديع: الجوانب الصوتية في كتب الاحتجاج للقراءات، دار
الغوثاني، دمشق، ٢٠٠٦

^١-النيرباني، عبدالبديع: الجوانب الصوتية في كتب الاحتجاج للقراءات، ، دارالغوثاني،
دمشق، ٢٠٠٦، ٥.

^٢- تقي الدين أبو العباس أحمد بن عبد الحليم بن عبد السلام بن عبد الله بن أبي
القاسم بن محمد ابن تيمية الحراني الحنبلي الدمشقي، اقتضاء الصراط المستقيم
لمخالفة أصحاب الجحيم السابعة، دار عالم الكتب، بيروت، لبنان ١٤١٩هـ - ١٩٩٩م،
٤٤.

^٣ - الشافعي أبو عبد الله محمد بن إدريس بن العباس بن عثمان بن شافع بن عبد
المطلب بن عبد مناف المطلبي القرشي المكي، الرسالة، مكتبة الحلبي مصر، ١٩٤٠، ٧٥

^٤ - اقتضاء الصراط إمام الحرمين أبو المعالي الجويني، غياث الأمم، دار
الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، ٤٤١
^٥-الحمد، غانم قدوري: مدخل إلى علم أصوات العربية، دار عمار، عمان، ٢٠٠٤م، ٤٣

- ٦ - أبو الحسن سيد الدين علي بن أبي علي بن محمد بن سالم الثعلبي الآمدي (المتوفى: ٦٣١هـ) المكتب الإسلامي، بيروت - لبنان، 2010، ٧٣
- ٧ - المصدر السابق، ٧٤
- ٨ - بدر الدين محمد بن عبد الله بن هبادر الزر كشي البرهان في علوم القرآن بيروت ١٠٩/١، ٤٦٥
- ٩ - الحسن بن عبد الله بن المرزبان السيرافي، أبو سعيد (المتوفى: ٣٦٨هـ) أخبار النحويين، بيروت، 1373 هـ، ٤٠
- ١٠ - جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي الاتقان في علوم القرآن مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف 1426هـ 289/٦
- ١١ - أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر بن فرح الأنصاري الخزرجي شمس الدين القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، 39/١
- ١٢ - المصدر السابق
- ١٣ - جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي الاتقان في علوم القرآن مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، 1426هـ، ٢٩٠
- (١٤) - الزمخشري، جارالله ابو القاسم محمود بن عمر بن محمد الخوارزمي، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دارالمعرفة، ٢٠٠٤، ١ / ٣٦٦-٣٦٧.
- (١٥) - أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي البصري ثم الدمشقي (المتوفى: ٧٧٤هـ) تفسير القرآن العظيم، دار الكتب العلمية، منشورات محمد علي بيضون - بيروت، 1419 هـ، ١ / ٣٧٢.
- (١٦) الكشاف، ١ / ٣٦٧-٣٦٦.
- (١٧) - تفسير القرآن العظيم، ١ / ٣٧٢.
- (١٨) - أبو حيان محمد بن يوسف بن علي بن يوسف بن حيان أثير الدين الأندلسي (المتوفى: ٧٤٥هـ) البحر المحيط، دار الفكر - بيروت، 1420هـ، ٢ / ٢٨.
- (١٩) - المصدر السابق، ٢ / ٢٨.
- ٢٠ - الجامع لأخلاق الراوي وآداب السامع - الخطيب البغدادي - تحقيق د. محمود الطحان - مكتبة المعارف - الرياض ١٤٠٣هـ
- إمام الحرمين أبو المعالي الجويني، غياث الأمم، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، ١٩٨٣، ٢ / ٢٦

- ٢١ - عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي، تدريب الراوي في شرح تقريب النواوي دار طيبة 2010م ٢/ ١٥٠.
- ٢٢ - الجامع ٢/ ٢٦
- ٢٣ - جلال الدين السيوطي المزهري في علوم اللغة وأنواعها المكتبة العصرية، ٢٠٠٤، 396/2
- ٢٤ - إبراهيم بن موسى بن محمد اللخمي الشاطبي الغرناطي أبو إسحاق الموافقات، دار ابن عفان، ٢٧٧/١
- ٢٥ - عبد الله بن عمر البيضاوي، منهاج الوصول الى علم الاصول، مؤسسة الرسالة بيروت، 4, 551-552/
- ٢٦ - الجويني، غياث الأمم، ٢/ ٢٥٤-٢٥٥
- ٢٧ - بي الطيب عبد الواحد بن علي اللغويّ الحلبيّ مراتب النحويين القاهرة، ١٣٧٥، ١٩
- ٢٨ - مراتب النحويين، ٢١
- ٢٩ - مراتب النحويين، ٢١
- ٣٠ - شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان بن قَائمَاز الذهبي (المتوفى: ٧٤٨هـ) معرفة القراء الكبار على الطبقات والأعصار دار الكتب العلمية 1417هـ، ٢٠٩/١
- ٣١ - أبو الربيع نجم الدين سليمان بن عبد القوي الطوفيو الصعقة الغضبية في الرد على منكري العربية، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية مجلة الوعي الإسلامي، الكويت، ٧٥، ٢٠١٣

الدلالات اللغوية لـ "السَّمَاء والأَرْض" في القرآن الكريم (دراسة تحليلية)

Luay Hatem YAQOOB*

الملخص

حازت لفظتا السماء والأرض أهمية كبيرة في القرآن الكريم؛ لما حوتاه من معانٍ ومفاهيم قيّمة لوحداية الله عزّ وجلّ وقدرته، ولما كانتهما العظيمة؛ ولذا أقسم الله عزّ وجلّ بهما في القرآن الكريم من أجل تبيان منزلتهما والنعم التي فيهما، حيث اختار الله تعالى الأرض من دون جميع الكواكب ليعيش عليها خلقه، واختار السماء لتكون موازية لهذا الكوكب، أمّا من حيث عدد ورودهما في القرآن الكريم فقد وردت لفظة السماء في نحو ثلاثمائة وعشرة مواضع، ووردت لفظة الأرض في أربعمائة وواحد وستين موضعاً، وكلّ موضع من هذه المواضع يحمل معنى ومفهوماً دلاليّاً مختلفاً، واعتمدنا في هذا البحث على ذكر الدليل المختصر من أصح التفسير والكتب اللغوية والبلاغية إضافة إلى الكتب العلمية المختصّة بالسّموات والأرض.

الكلمات المفتاحية: السماء، الأرض، كوكب، لغة، دلائل، قرآن.

Kur'an-ı Kerim'de "Gökler" ve "Yerler" (Analitik Bir Çalışma)

Öz

"Gök" ve "Yer" lafızları Kur'an-ı Kerim'de büyük bir öneme sahip iki kavramdır. Bu iki kelime Allah-u Teala'nın birliği ve kudreti hakkında önemli anlamlar içermektedir. Çünkü Allah-u Teala "Gök" ve "Yer" in konumuna ve bunlardaki nimetlerin önemine binaen Gök ve Yer'e yemin etmektedir. Allah-u Teala yaratmış olduklarının yaşaması için yeryüzünü, buna denge olması için de gökyüzünü tercih etmiştir. Kur'an-ı Kerim'de "Gök/Sema" lafzı 310, "Yer" lafzı ise 461 yerde geçmiştir. Bu kelimeler geçtiği her yerde farklı anlamlar içermektedir. Bu çalışmanın telifinde, "Gök" ve "Yer" ile ilgili bilimsel eserler ile birlikte, tefsir, dil ve belagata dair muteber eserlerden istifade edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Gök, Yer, Gezegen, Dil, İşaret, Kuran.

* Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Bölümü Doktora Öğrencisi, (e-posta: dr.luayiraq@hotmail.com).

Linguistic Connotations of "The Heaven and The Earth" in The Qur'an (An Analytical Study)

Abstract

Heaven and earth received great importance in the Quran; since they contained meanings and concepts of value to the oneness of Allah and his ability, and the great status; that why Allah Almighty has sworn by them in the Quran in order to demonstrate their status's and the blessings both have, Allah Almighty has chosen the earth from all the planets for his creations to inhabit, and chosen the heaven to be parallel to this planet. The terms heaven and earth have been mentioned a lot in Quran. Heaven has appeared in about 310 positions, and earth has appeared in about 461 positions and all these positions carry different meanings and concepts. In this study we have cited from the books of linguistic and rhetorical and scientific books regarding the heaven and the earth.

Keywords: Heaven, Earth, Planet, Lingual, Guide, Quran.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على نبينا محمد المبعوث رحمة للعالمين، وعلى آله الطيبين الطاهرين، وأصحابه الغرّ الميامين وتابعيهم بإحسان إلى يوم الدين، أما بعد...

مما لاشك فيه أن البحث بالمفردات التي يتناول معانيها القرآن الكريم من المواضيع المهمة للدلالة على مراد الله عزّ وجلّ بذلك، ومن تلك المفردات التي سلطنا عليها الضوء في مقالتنا هذه هي لفظة "السَّماء" و"الأرض"، فهاتان الكلمتان بعد بحثنا وتقصينا عنهما في النصّ القرآني وجدنا انهما قد اخذتا حيّزاً كبيراً ومعان واسعة وعميقة في النصوص والآيات التي وردت وذكّرت فيها.

فالأرض وردت في القرآن الكريم في اربعمائة وواحد وستين موضعاً، وتخصّصت ضمن سياقاتها التي وردت فيها لدلالات عديدة كما سوف نبين ذلك لاحقاً^(١). والأرض وثيقة الصلة بالإنسان فمنها خلُق وعلمها يحيا ومنها يُبعث يوم القيامة وقد اختارها الله تعالى من بين الكواكب العديدة الموجودة في الكون ليعيش عليها الانسان ويبتلي عليها عباده بقسميهم من أحسن عملاً ومن أضلّ سبيلاً.

أمّا لفظة " السماء " فقد وردت في القرآن الكريم في ثلاث مائة وعشرة مواضع بمعاني ودلالات مختلفة، ووردت جميعها بصيغة الاسم، فجاءت في مائة وتسعين موضعاً بصيغة الجمع (السموات)، وبصيغة المفرد (سما) مئة وعشرين مرة^(١). وهي من الألفاظ المحورية في القرآن الكريم، وقد أقسم الله بها في مواضع عديدة من كتابه العزيز، مما يدل على قيمة هذا الجرم الكوني وأهميته في حياة الكون عموماً، وحياة الإنسان خصوصاً: حيث أودع الله فيها عجائب خلقه، وعظيم قدرته، ولطيف صنعه، وفيها محل دار جزائه ومقر ومهبط ملائكته ووحيه الى الناس.

ومنه قوله تعالى في سورة آل عمران: ﴿ إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ لآيَاتٍ لِّأُولِي الْأَلْبَابِ ﴾^(٢) قال الزجاج: فأما الآية في أمر السماء فمن أعظم الآيات؛ لأنها سقف بغير عمد. والآية في الأرض عظيمة فيما يرى من سهولها وجبلها وبحارها، وما فيها من معادن الذهب والفضة والبرصاص والحديد اللاتي لا يمكن أحد أن ينشئ مثلها^(٣).

ومن طرائف ابن القيم (رحمه الله) بخصوص السموات والارض والفرق بينهما يقول: فإن الكلام متى ما اعتمد على السماء المحسوسة التي هي السقف وقصد به ذاتها دون معنى الوصف صح جمعها جمع سلامة لان العدد قليل. وجمع السلامة بالقليل اولى لما تقدم من قربه من التثنية القريبة من الواحد. ومتى ما اعتمد الكلام على الوصف ومعنى العلاء والرفعة جرى المصدر مجرى المصدر الموصوف...

والارض اكثر ما تأتي مقصوداً بها معنى (السفل والتحت) دون ان يقصد ذاتها واعدادها، فضلاً عن ان الارض لا نسبة لها مع السموات وسعتها؛ بل هي بالنسبة لها كحصاة في صحراء فهي وإن تعددت فهي بالنسبة إلى السماء كالواحد القليل^(٤). فهذه الأهمية البالغة في الألفاظ والتراكيب التي جاءت في النصوص القرآنية للسموات الارض من أهم الأسباب التي أدت بي إلى اختيار هذا الموضوع .

وقد تضمن البحث مقدمة ومبحثين، وكلّ مبحث على ثلاثة مطالب:
ففي المبحث الأول تمّ دراسة الدلائل والمعاني اللغوية للسماء، وفصلته الى ثلاثة مطالب:

فكان المطلب الاول التعريف بالسماء لغةً. وأما المطلب الثاني فتبعت فيه الدلائل اللغوية للسماء في النص القرآني وقسمتها إلى السقف، والسحاب، والمطر. وأما المطلب الثالث فقد تضمّن مفاهيم ومعاني السماء في القرآن الكريم ومنها الرحمة والعناية، وإنزال المطر، ويوم الحساب، والتهديد والوعيد، ومفهوم التحدي.

الدلالات اللغوية لـ "السَّمَاء والأَرْض" في القرآن الكريم (دراسة تحليلية)

أما المبحث الثاني فذكرت فيه الدلائل والمعاني اللغوية للأرض، وتضمن ثلاثة مطالب أيضاً:

شمل المطلب الأول التعريف بالأرض لغةً، أما المطلب الثاني فأحصيت فيه المدن التي ذكرت أرضها في القرآن الكريم وهي: مصر، وبلاد الشام، والمدينة المنورة، ومكة، واليمن، وفصلت فيه كل مدينة وكم مرة ورد ذكرها. أما المطلب الثالث فتناولت فيه ما جاء في القرآن الكريم من ذكرٍ لأرض المحشر وأرض الجنة.

واعتمدت في هذه المباحث على ذكر الدليل المختصر من أصح التفاسير والكتب اللغوية والكتب التي لها علاقة بالسَّمَاء والأرض، وفي النهاية هذا جهد المُقِل أدخره عند الله تعالى وأسأل الله عزَّ وجل أن يجعله خالصاً لوجهه ويتقبله مني، والحمد لله رب العالمين.

المبحث الأول

الدلائل والمعاني اللغوية للسَّمَاء في القرآن الكريم

المطلب الأول : السَّمَاء في اللغة

قال ابن الفارس في كتابه مقاييس اللغة^(٦) : السين والميم والواو أصل يدل على العلو، وسما الشيء يسمو سُمُوًّا فهو سامٍ أي ارتفع، وسما إليه بصري، أي ارتفع إليه^(٧)، وإذا رُفِعَ لك شيء فاستبنته قلت : سما لي شيء^(٨).

والسُمُوُّ : الارتفاع والعلُوُّ. تقول منه : سموت وسميت مثل علوت وعليت وسلوت وسليت، وسما له وأسماه: أعلاه، وسما كل شيء أعلاه كسقف البيت وظهر الفرس^(٩). قال الزجاج : كل سقف هو سماء^(١٠) ومن هذا قيل للسحاب سماء؛ لأنها عالية، وجاء في الصحاح للجوهري أن السماء تذكر وتؤنث^(١١)

ومن اللغويين من يذهب إلى جواز تأنيث كل مؤنث بلا علامة وتذكيره كالسَّمَاء والأرض والشمس والقوس والقدر^(١٢). وفي لسان العرب قال ابن منظور: تجمع "السَّمَاء" على أسمية وسموات، وسمي^(١٣). وقال ابن سيده في المخصص : إن السماء تُذكَر وتؤنث، والتأنيث أكثر^(١٤).

المطلب الثاني : الدلائل اللغوية للسَّمَاء في النص القرآني

أولاً : السقف

وردت لفظة السَّمَاء في القرآن الكريم بمعنى السقف في ثلاثة مواضع منها: قوله تعالى في سورة الأنبياء: ﴿ وَجَعَلْنَا السَّمَاءَ سَقْفًا مَحْفُوظًا وَهُمْ عَنْ آيَاتِهَا مُعْرِضُونَ

﴿^(١٥) قال الطبري: أي "وجعلنا السماء سقفاً للأرض ممسوكاً ومحفوظاً من كل شيطان رجيم" ^(١٦)﴾ ، فيقدره الله حُفظ هذا السقف بالإمساك من أن يقع أو يتزلزل ، كما قال تعالى في آية أخرى : ﴿ وَيُمْسِكُ السَّمَاءَ أَنْ تَقَعَ عَلَى الْأَرْضِ إِلَّا بِإِذْنِهِ ﴾ ^(١٧) قال الزمخشري: وأراد حفظها بالشهب عن تسمُّع الشياطين على سكانه من الملائكة ^(١٨) .
 ودلالة السَّمَاءِ على السَّقْفِ واضحة وجليَّة في الآيتين المذكورتين، ومنه أيضاً قوله تعالى في سورة الطور: ﴿ وَالسَّقْفِ الْمَرْفُوعِ ﴾ ^(١٩) فالواو هنا واو القسم ، والله تعالى يُقَسِّمُ في هذه الآية الكريمة بالسماء العالية الواقفة بقدرته بلا عمد، والمفسرون متفقون على أن السَّقْفِ في هذه الآية هو السَّمَاء ^(٢٠) . ومنه قول الصابوني: وسُمِّيَتِ السَّمَاءُ سَقْفًا، لأنها للأرض كالسَّقْفِ للبيت ^(٢١) .

ثانياً : السحاب

وردت السَّمَاءُ بمعنى السحاب في ستة وعشرين موضعاً في القرآن الكريم ، وقد اقتترنت مع فعل الانزال ^(٢٢) في جميعها إلا موضعين ^(٢٣) . فقد جاءت مع الفعل الماضي (أنزل) اثنتي عشرة مرة، ومع الفعل (أنزلنا) خمس مرات ، وبصيغة المضارع (ينزل) ثلاث مرات ، وبصيغة المضارع (نزل) مرتين ^(٢٤) .

فمما جاء من السَّمَاءِ بمعنى السَّحَابِ مع الماضي قوله تعالى: ﴿ الَّذِي جَعَلَ لَكُمْ الْأَرْضَ فِرَاشًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَأَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجَ بِهِ مِنَ الثَّمَرَاتِ رِزْقًا لَكُمْ ﴾ ^(٢٥) فقوله تعالى: ﴿ وَأَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ ﴾ أي: من السَّحَابِ ^(٢٦) .

يقول الجرجاني في "دلائل الإعجاز" مشيراً الى قوله تعالى: ﴿ مِنَ السَّمَاءِ ﴾ أي: نزول الماء من السَّحَابِ ؛ لأنه يخرج منه، والسياق هنا سياق إنعام وتفضل في عملية إنزال الماء من فوقهم، فهم يستفيدون منه دون مشقَّة في الحصول عليه ^(٢٧) .

ومما جاء مع الفعل (أنزل) قوله تعالى: ﴿ خَلَقَ السَّمَوَاتِ بِغَيْرِ عَمَدٍ تَرَوْنَهَا وَأَلْقَى فِي الْأَرْضِ رَوَاسِيَ أَنْ تَمِيدَ بِكُمْ وَبَثَّ فِيهَا مِنْ كُلِّ دَابَّةٍ وَأَنْزَلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَنْبَتْنَا فِيهَا مِنْ كُلِّ زَوْجٍ كَرِيمٍ ﴾ ^(٢٨) ، يقول القرطبي: إن دلالة الآية تُشير إلى الإنعام والتفضل من الله سبحانه على الناس ^(٢٩) . ونجد أن الفعل (أنزل) قد أسند إلى الضمير (نا) الذي يعود إلى الله – عزَّ وجل - في قوله: ﴿ وَأَنْزَلْنَا ﴾ وهذا الإسناد قد حقق هنا معنأً دلاليًّا كبيراً يشير إلى اختصاص فعل الإنزال بذات الله سبحانه، والتنبيه على أن إنبات الأرض وإخراج الثمر لا يقدر عليه أحد سواه ^(٣٠) .

ومما جاء مع الفعل الماضي (نزل) بصيغة المضارع (نزل) قوله تعالى: ﴿ وَلَئِنْ سَأَلْتَهُمْ مَنْ نَزَّلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَحْيَا بِهِ الْأَرْضَ مِنْ بَعْدِ مَوْتِهَا لَيَقُولُنَّ اللَّهُ ﴾ ^(٣١)

الدلالات اللغوية لـ "السَّمَاء والأَرْض" في القرآن الكريم (دراسة تحليلية)

الآية الكريمة جاءت في سياق إقامة الحجة على المشركين من خلال تقرير حالة نزول الماء من السَّمَاء، والسَّمَاء في الآية يعني بها السَّحَاب، أي: من نَزَلَ مِنَ السَّحَابِ مَاءٌ (٣٢) . وقوله تعالى: ﴿ وَنَزَّلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً مُبَارَكًا فَأَنْبَتْنَا بِهِ جَنَّاتٍ وَحَبَّ الْحَصِيدِ ﴾ (٣٣) قال القرطبي: والمراد بقوله تعالى: ﴿ وَنَزَّلْنَا مِنَ السَّمَاءِ ﴾ أي: من السَّحَاب (٣٤). وأشار الأصفهاني في كتابه "غريب القرآن" إلى هذه الآية بقوله: ولم يوصف الماء بالبركة في القرآن الكريم إلا في هذه الآية (٣٥).

أما ما جاء من السَّمَاء بمعنى السَّحَاب مع فعل الإنزال بصيغة المضارع المضعف (ينزل) قوله تعالى في سورة الأنفال: ﴿ إِذْ يُغَشِّيكُمْ النُّعَاسَ أَمَنَةً مِنْهُ وَيُنزِلُ عَلَيْكُمْ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً لِيُطَهِّرَكُمْ بِهِ وَيُذْهِبَ عَنْكُمْ رِجْزَ الشَّيْطَانِ ﴾ (٣٦) حيث تُشير دلالة الآية الكريمة إلى أن تذكير المسلمين بما أنعم الله عليهم من إنزال الماء من السَّحَاب، وذكر الرازي ثلاثة أقوال في قوله تعالى: ﴿ وَيُنزِلُ عَلَيْكُمْ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً ﴾ وأشار في القول الثالث إلى: إنزال الماء من السَّحَاب (٣٧).

ثالثاً : المطر

وردت لفظة السَّمَاء بمعنى المطر في مواضع عديدة من القرآن الكريم، منها قوله تعالى في سورة الأنعام: ﴿ وَأَرْسَلْنَا السَّمَاءَ عَلَيْهِمْ مِدْرَارًا وَجَعَلْنَا الْأَنْهَارَ تَجْرِيًا مِنْ تَحْتِهِمْ فَأَهْلَكْنَاهُمْ بِذُنُوبِهِمْ وَأَنْشَأْنَا مِنْ بَعْدِهِمْ قَرْنًا آخَرِينَ ﴾ (٣٨)، فدلالة قوله تعالى: ﴿ وَأَرْسَلْنَا السَّمَاءَ عَلَيْهِمْ مِدْرَارًا ﴾ أي: وأرسلنا عليهم مطراً، فجاءت السَّمَاء هنا بمعنى المطر، قال الأصفهاني: "وقد سُمِّيَ المطر سماءً ؛ لخروجه منها" (٣٩)، وذكر أبو عبيدة: أن السَّمَاء هنا مجازها المطر (٤٠).

ومن استعمال السَّمَاء بمعنى المطر قوله تعالى: ﴿ وَيَا قَوْمِ اسْتَغْفِرُوا رَبَّكُمْ ثُمَّ تُوبُوا إِلَيْهِ يُرْسِلِ السَّمَاءَ عَلَيْكُمْ مِدْرَارًا وَيَزِدْكُمْ قُوَّةً إِلَى قُوَّتِكُمْ وَلَا تَتَوَلَّوْا مُجْرِمِينَ ﴾ (٤١) والآية هنا في سياق جملة إنشائية طلبية، حيث تُشير إلى مخاطبة نبي الله هود (عليه السلام) وهو يدعو قومه برفق ولين بعد احتياجهم إلى المطر قاصداً استمالتهم إلى الإيمان وترغيبهم فيه بإنزال المطر وزيادة القوة؛ لأن القوم كانوا أصحاب زرع وبساتين (٤٢).

ومنه قوله تعالى في سورة نوح: ﴿ فَقُلْتُ اسْتَغْفِرُوا رَبَّكُمْ إِنَّهُ كَانَ غَفَّارًا. يُرْسِلِ السَّمَاءَ عَلَيْكُمْ مِدْرَارًا ﴾ (٤٣) هذه المحاورة وقعت بين نبي الله نوح (عليه السلام)

وقومه المشركين، والآية في سياق جملة إنشائية طلبية، قال الطبري: في قوله: ﴿يُرْسِلِ السَّمَاءَ عَلَيْكُمْ مِدْرَارًا﴾ ﴿وَالسَّمَاءَ فِي هَذِهِ آيَةٌ حَاءَتْ بِمَعْنَى الْمَطْرِ﴾^(٤٤). وجاءت في موضع آخر من سورة الاعراف: ﴿وَلَوْ أَنَّ أَهْلَ الْقُرَىٰ ءَامَنُوا وَاتَّقَوْا لَفَتَحْنَا عَلَيْهِم بَرَكَاتٍ مِّنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ﴾^(٤٥) قال السمرقندي: أي انزلنا عليهم المطر^(٤٦)، والسياق الدلالي للآية الكريمة يدل على ان الايمان والاستغفار سبب في نزول الرزق والمطر والبركة من السَّمَاء^(٤٧).

المطلب الثالث : مفاهيم ومعاني السماء في النصوص القرآنية

١- الرحمة والعناية

وردت لفظة السَّمَاء في القرآن الكريم بمعانٍ وبمفاهيم كثيرة ، ومن هذه المعاني رحمة الله تعالى بخلقه والعناية بهم ، حيث قال تعالى في سورة الصافات: ﴿إِنَّا زَيْنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِزِينَةِ الْكُوَكِبِ. وَحِفْظًا مِّنْ كُلِّ شَيْطَانٍ مَّارِدٍ﴾^(٤٨) الآيتان الكريمتان تشيران إلى إحدى نعم الله العظيمة على الإنسان بأن جعل في السَّمَاء نجومًا وكواكب ، وأودع فيها منافع للإنسان بأن جعلها رجومًا للشياطين، ونورًا يهتدى بها، وزينة للسَّمَاء الدنيا^(٤٩)، فكان ذلك من الدلائل على رعاية الله تعالى للناس ورحمته بهم^(٥٠). وقد ذكر الله تعالى تزيين السَّمَاء أيضاً في آيات أخرى ، وهذا التزيين يمثل الرعاية الحقيقية للإنسان ومنه قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ جَعَلْنَا فِي السَّمَاءِ بُرُوجًا وَزَيْنَّاهَا لِلنَّاطِرِينَ. وَحَفِظْنَاهَا مِنْ كُلِّ شَيْطَانٍ رَّجِيمٍ﴾^(٥١) وقوله تعالى في موضع آخر: ﴿وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحٍ وَجَعَلْنَاهَا رُجُومًا لِلشَّيَاطِينِ﴾^(٥٢) وفي هذه الآيات تظهر المنفعة والرحمة العظيمة التي من الله سبحانه بها على الناس بأن جعل تلك الكواكب حفظاً من الشياطين أن تلقي السمع لما قضى الله تعالى في العالم العلوي ؛ ليقطع السبيل عن الكهان عن بعض ما سيحدث على الأرض وليكون ذلك تشريفاً للنبي محمد (صلى الله عليه وسلم) بأن قطعت الكهانة عند إرساله، وللإشارة إلى أن في الكواكب والنجوم منفعة عظيمة دينية وهي قطع دابر الشك في الوحي كما أن فيها منفعة دنيوية وهي الزينة^(٥٣).

٢- إنزال الماء

ومن معاني السَّمَاء التي وردت في النصوص القرآنية هي انزال الماء حيث ذكرت بهذا المعنى ما يقارب في ستة وعشرين موضعاً^(٥٤)، ومنها قوله تعالى في سورة البقرة: ﴿الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ فِرَاشًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَأَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجَ بِهِ مِنَ

الدلالات اللغوية لـ "السَّمَاء والأَرْض" في القرآن الكريم (دراسة تحليلية)

الْتَمَرَاتِ رِزْقًا لَكُمْ فَلَا تَجْعَلُوا لِلَّهِ أُنْدَادًا وَأَنْتُمْ تَعْلَمُونَ ﴿٥٥﴾. ففي هذه الآية الكريمة جاءت لفظة السَّمَاء مفردة، وعندما يكون الحديث يتعلق بالخلق تأتي بصيغة الجمع السَّمَاوَاتِ؛ لأن الماء ينزل من المزن السحاب الثقيل المملوء ماء وسميت سحاباً؛ لأنها فوق الأرض التي تمطرها، أما السَّمَاوَات فتحيط بالأرض كأنها الشيء الصغير في داخل قبة^(٥٦).

وقوله تعالى: ﴿ وَأَرْسَلْنَا السَّمَاءَ عَلَيْهِمْ مِدْرَارًا ﴾^(٥٧) أي: أنزلنا المطر عليهم من السَّمَاء، ومنه العرب تقول: درت السماء أو السحابة: بمعنى نزل منها المطر غزيراً متتابعاً، فهي مدرار أي كثيرة الدر وتسكاب المطر^(٥٨). وقال الزجاج: أي ذات غيث كثير^(٥٩).

فتشير الآيات القرآنية إلى أن الماء منزّل من السماء، يقول السمرقندي^(٦٠): ومن الصفات التي وردت في النصوص القرآنية بما يتعلق بالماء المنزّل من السماء أنه مُقدر بقدر معين ومحدد، لقوله تعالى: ﴿ وَأَنْزَلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً بِقَدَرٍ فَأَسْكَنَاهُ فِي الْأَرْضِ وَإِنَّا عَلَى ذَهَابٍ بِهِ لِقَادِرُونَ ﴾^(٦١).

٣- يوم الحساب

ذُكرت السَّمَاء في بعض آيات القرآن الكريم وسياق دلالة الآية يتحدث عن يوم الحساب، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ وَيَوْمَ تَشَقُّ السَّمَاءُ بِالْغَمَامِ وَنُزِّلَ الْمَلَائِكَةُ تَنْزِيلًا ﴾^(٦٢)، الآية في سياق جملة خبرية، وإنها تشير إلى مشهد من مشاهد يوم القيامة وهو تشقق السَّمَاء وتصدعها^(٦٣)، ولما كان انشقاق السَّمَاء يسبب طلوع الغمام منها، جعل الله عزّ وجل الغمام كأنه هو الذي تشققت به السَّمَاء^(٦٤). قال ابن عباس: والحساب في ذلك اليوم يكون في أوله^(٦٥).

وقد وظف التعبير القرآني الفعل (تشقق) هنا توظيفاً دقيقاً فهو يدل على الحركة والنشاط، وهو من الألفاظ التي اختيرت لتصوير مشاهد يوم القيامة وأحداثه وهذه الألفاظ بالغة الإثارة قوية الوقع من أجل تحقيق الاستجابة النفسية التي يسعى إليها القرآن.

٤- العقاب والهلاك

تحدث القرآن الكريم عن الأقسام السابقة وما أصابهم بسبب كفرهم ومعاصيهم وتعاليمهم عن أوامر الله عزّ وجل وقد استخدمت لفظة "السماء" للتعبير عن مفهوم هذا

العذاب والعقاب لهؤلاء الأمم ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ قَبَدَلِ الَّذِينَ ظَلَمُوا قَوْلًا غَيْرَ الَّذِي قِيلَ لَهُمْ فَأَنْزَلْنَا عَلَى الَّذِينَ ظَلَمُوا رَجْزًا مِّنَ السَّمَاءِ بِمَا كَانُوا يَفْسُقُونَ ﴾^(٦٦)، فدلالة الآية تشير إلى العذاب الذي حلَّ على بني إسرائيل بعد عصيانهم وتكبرهم واستهزائهم بأمر الله سبحانه في دخول القرية، فتحوّلت هذه السماء إلى مصدر من مصادر العذاب لهؤلاء القوم إضافة إلى وجود قرينة الرجز الدالة على ذلك: ﴿ رَجْزًا مِّنَ السَّمَاءِ ﴾ "والرجز في لغة العرب يعني العذاب، وقيل: إنه الطاعون"^(٦٧).

قال الماتريدي: العذاب المنزَّل من السَّمَاء على أيدي الملائكة يسمى رَجْزًا: لأنَّ من العذاب ما ينزل على أيدي الملائكة كعذاب قوم لوط وغيره، ومنه عذاب ينزل من السَّمَاء لا على أيدي أحد نحو: الصاعقة، والصيحة^(٦٨).

٥- التهديد والوعيد

ومن المفاهيم والمعاني التي جاءت بها السَّمَاء في القرآن الكريم هي التهديد والوعيد حيث ورد هذا المعنى في سورة الكهف بقوله تعالى: ﴿ فَعَسَىٰ رَبِّي أَن يُؤْتِيَنِي خَيْرًا مِّنْ جَنَّتِكَ وَيُرْسِلَ عَلَيْهَا حُسْبَانًا مِّنَ السَّمَاءِ فَتُصْبِحُ صَعِيدًا زَلَقًا ﴾^(٦٩)، ودلالة الآية تشير إلى الحوار الذي وقع بين العبد المؤمن بالآخرة وبين الجاحد بها، حيث جاء على لسان المؤمن بها ما هو تهديد ووعيد للكافر وجنته المزعومة التي تخيلها فقال: ﴿ وَيُرْسِلَ عَلَيْهَا حُسْبَانًا مِّنَ السَّمَاءِ ﴾ قال القرطبي: أي يرسل عذاباً من السَّمَاء^(٧٠). وقال الطبري إن الدلالة التي خرجت إليها معنى كلمة السَّمَاء بقوله تعالى: ﴿ حُسْبَانًا مِّنَ السَّمَاءِ ﴾ أي: عذاباً من السَّمَاء ترمي به رمياً، وتقذف. والحسبان: جمع حُسْبَانَة، وهي المرامي^(٧١).

٦- مفهوم التحدي

جاء في "أسباب النزول" للواحي أن النضر بن الحارث^(٧٢) قال: "إن كان ما يقوله محمد حقاً فأمطر علينا حجارة من السَّمَاء"^(٧٣) فنزل قوله تعالى: ﴿ وَإِذْ قَالُوا اللَّهُمَّ إِن كَانَ هَذَا هُوَ الْحَقُّ مِنْ عِنْدِكَ فَأَمْطِرْ عَلَيْنَا حِجَارَةً مِّنَ السَّمَاءِ أَوْ ائْتِنَا بِعَذَابٍ أَلِيمٍ ﴾^(٧٤).

فالآية الكريمة في سياق جملة إنشائية طلبية تفيد دلالة التحدي بقولهم: ﴿ إِنَّ كَانَ هَذَا هُوَ الْحَقُّ ﴾ وهي جملة الشرط، وقوله: ﴿ أَمْطِرْ عَلَيْنَا حِجَارَةً مِّنَ السَّمَاءِ ﴾ هي جملة جواب الشرط. واستخدام (أو)^(٧٥) التخيرية للتأكيد على تحديهم، وقد

الدلالات اللغوية لـ "السَّمَاء والأَرْض" في القرآن الكريم (دراسة تحليلية)
تحققت بفعل الامر (أمطر) الذي خرج معناه إلى الدعاء ، وقوله : (أمطر) بالألف يعني كل شيء من العذاب^(٧٦).
قال ابن عاشور: وقد أسند القول هنا إلى جميع المشركين بعبارة ﴿ أَمْطِرْ عَلَيْنَا ﴾
والقائل واحد؛ ذلك لأنهم كانوا في الكفر والعدوان سواء^(٧٧).

المبحث الثاني

الدلائل والمعاني اللغوية للأرض في النص القرآني

المطلب الاول : الأرض في اللغة

قال الجوهري: "الأرض مؤنثة اسم جنس، وكان حق الواحدة منها أن يقال (أرضة) ولكنهم لم يقولوا، والجمع (أرضات) ؛ لأنهم قد يجمعون المؤنث الذي ليس فيه هاء التأنيث بالألف والتاء كقولهم: (عرسات) ، ثم قالوا: (أرضون) فجمعوا بالواو والنون، وقد تجمع على أروض"^(٧٨).

وقد جمعت الأرض على أراض ، وأروض ، وأراضين^(٧٩)، وفي القرآن الكريم لم ترد (الأرض) مجموعة أبداً، ولكنها وردت بصيغة الجمع في الحديث الشريف حيث جاء أن النبي محمداً (صلى الله عليه وسلم) قال: (مَنْ أَخَذَ شَيْئاً مِنَ الْأَرْضِ ظُلْمًا، فَإِنَّهُ يُطَوَّقُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ مِنْ سَبْعِ أَرْضِينَ)^(٨٠).

وقال سيبويه: "سألت الخليل عن قول العرب : أرض وأرضات ، فقال: لما كانت مؤنثة وجمعت بالتاء ثقلت، كما ثقلت طلحات وصفحات، قلت: فلم جمعت بالواو والنون؟ فقال: شبهت بالسنين من بنات الحرفين، لأنها مؤنثة كما أن سنة مؤنثة، ولأن الجمع بالتاء أقل، والجمع بالواو والنون أعم، ولم يقولوا: أراض، ولا أروض"^(٨١).
وفي اللسان: إن الواو في (أرضون) عوض عن الهاء المحذوفة المقدره وفتحوا (الراء) في الجمع؛ ليدخل الكلمة ضرب من التكسير^(٨٢).

فالأرض لم تأت إلا مفردة بخلاف السماء التي وردت بصيغة الجمع في مائة وتسعين موضعاً ؛ لأن الأرض واحدة والسموات سبع، قال تعالى مشيراً إلى طبقات الأرض في مقابل السموات السبع: ﴿ اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَوَاتٍ وَمِنَ الْأَرْضِ مِثْلَهُنَّ ﴾^(٨٣).

فأنت في هذه الآية قرينة الألفاظ التي تدل على الجمع – مِنْ وَمِثْلَهُنَّ - بدلاً من (أرضون)، وقد أشار إلى ذلك الجاحظ^(٨٤) لكنه لم يعلل لذلك، وذكر ابن القيم هذه الظاهرة في كتابه مشيراً إلى أن الفرق اللفظي بين السماء والأرض هو أن الأرض على

صيغة المصدر الثلاثي (فعل) كضرب، أمّا السَّماء فنظيرها من المصادر الجلاء فهي بأبنية الأسماء أشبه، ويمائل الأرض في المعنى والوزن (السفل والتحت) وهما لا يثنيان ولا يجمعان، وقد قيل: إن جمع سماء أسمية، مثل غطاء وأغطية، وأمّا السَّموات فهي جمع سماوة، وسماوة كل شيء أعلاه فهي ليست باسم لشيء عال، وإنما هي اسم لجزئه العالي، وأمّا السَّماء فاسم لهذا السقف الرفيع بجملته^(٨٥).

المطلب الثاني : المُدُن التي ذُكرت أرضها في النصوص القرآنية

أولاً : مصر

وردت أرض مصر في القرآن الكريم بهذا المعنى في خمسة وعشرين موضعاً^(٨٦)، وكلها تتحدث عن موسى وهارون (عليهما السلام)، وفرعون وقارون وما جرى بينهم، ومنه قوله تعالى: ﴿ فَخَسَفْنَا بِهِ وَبِدَارِهِ الْأَرْضَ فَمَا كَانَ لَهُ مِنْ فِئَةٍ يَنْصُرُونَهُ مِنْ دُونِ اللَّهِ وَمَا كَانَ مِنَ الْمُنتَصِرِينَ ﴾^(٨٧)، فهذه الآية تشير إلى العذاب الذي حلَّ بقارون بعد كفره وطغيانه، وكان قارون قد وضع مئتين وخمسين رجلاً من جنوده لمقاتلة موسى (عليه السلام) فلما خسف الله به الأرض خرجت نار فأحرقت جنوده جميعاً^(٨٨)، قال الطبري: والأرض التي خسفت به كانت في مصر كما تشير الروايات^(٨٩).

ثانياً : بلاد الشام

أشير إلى أرض بلاد الشام^(٩٠) في القرآن الكريم بأربعة عشر موضعاً^(٩١) وبمختلف القصص ومنه قوله تعالى في سورة المائدة: ﴿ يَا قَوْمِ ادْخُلُوا الْأَرْضَ الْمُقَدَّسَةَ الَّتِي كَتَبَ اللَّهُ لَكُمْ وَلَا تَرْتُدُّوا عَلَىٰ أَدْبَارِكُمْ فَتَنْقَلِبُوا خَاسِرِينَ ﴾^(٩٢) الآية الكريمة في سياق جملة إنشائية طلبية، والخطاب موجه من موسى (عليه السلام) إلى بني إسرائيل لدخول قرية الجبارين في بلاد الشام^(٩٣)، وقوله: ﴿ الْمُقَدَّسَةَ ﴾ يعني: المطهرة والمباركة، والتطهير من القحط والجوع ونحوه^(٩٤).

ثالثاً : المدينة المنورة

ورد ذكر أرض المدينة في سور عديدة من القرآن الكريم^(٩٥)، ومنه قوله تعالى: ﴿ قَالُوا أَلَمْ تَكُنْ أَرْضَ اللَّهِ وَسِعَةً فَمَا جِزُوا فِيهَا ﴾^(٩٦)، الآية الكريمة تشير إلى الحوار الذي وقع بين الملائكة وبين المتقاعسين عن الهجرة من مكة، قال القرطبي في معرض حديثه عن هذه الآية: والأرض المشار إليها في الآية هي أرض المدينة^(٩٧). قال ابن عاشور: وظاهر الآية أن الخروج إلى كل بلد غير بلد الكفر يعد هجرة، وإن

الدلالات اللغوية لـ "السَّمَاء والأَرْض" في القرآن الكريم (دراسة تحليلية)

كان المقصود في هذه الآية الهجرة إلى المدينة، كما دل عليه قوله تعالى: ﴿ وَمَنْ يَخْرُجْ مِنْ بَيْتِهِ مُهَاجِرًا إِلَى اللَّهِ وَرَسُولِهِ ثُمَّ يُدْرِكُهُ الْمَوْتُ فَقَدْ وَقَعَ أَجْرُهُ عَلَى اللَّهِ ﴾^(٩٨) وذلك لأن الهجرة إلى المدينة كانت واجبة، وكانت الهجرة باختيار من النبي وبإذنه^(٩٩).

رابعاً : مكة

أشير إلى أرض مكة المكرمة في القرآن الكريم في سبعة مواضع^(١٠٠) ، وكلّ موضع من هذا المواضع له دلالة وعبرة معيّنة، قال الواحدي في "أسباب النزول"^(١٠١): أن الحارث بن عثمان بن نوفل بن عبد مناف قال للنبي محمد (صلى الله عليه وسلم): إنا لنعلم أن الذي تقول حق ولكن يمنعنا من اتباعك أن العرب تتخطفنا من أرضنا، لإجماعهم على خلافنا ولا طاقة لنا بهم: فنزل قوله تعالى: ﴿ وَقَالُوا إِنْ نَتَّبِعِ الْهُدَى مَعَكَ نَتَّخِطُفُ^(١٠٢) مِنْ أَرْضِنَا أَوْلَمْ نُمْكِنْ لَهُمْ حَرَمًا ءَامِنًا يُجْبَى إِلَيْهِ ثَمَرَاتُ كُلِّ شَيْءٍ رِزْقًا مِنْ لَدُنَّا وَلَكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لَا يَعْلَمُونَ ﴾^(١٠٣).

والأرض في الآية الكريمة يُعنى بها (مكة) ، وكلام الحارث بن عبد مناف يُمثّل قول المشركين عامة بعد أن أدركوا صدق دعوة النبي محمد (صلى الله عليه وسلم)^(١٠٤)، ومنه قوله: ﴿ أَوْلَمْ نُمْكِنْ لَهُمْ حَرَمًا ءَامِنًا ﴾ فقد أنكر القرآن عليهم قولهم ذلك ؛ لأنّ الله تعالى مكّن لهم في الحرم – أي مكة - الذي آمنه بحرمة البيت، وأمن سكانه بحرمته^(١٠٥).

خامساً : اليمن

ورد ذكر أرض اليمن مرة واحدة في القرآن الكريم، في سورة فصلت بمعرض حديثها عن قوم عاد قال تعالى: ﴿ فَأَمَّا عَادٌ فَاسْتَكْبَرُوا فِي الْأَرْضِ بِغَيْرِ الْحَقِّ وَقَالُوا مَنْ أَشَدُّ مِنَّا قُوَّةً ﴾^(١٠٦).

قال المفسرون: إن الأرض التي ذُكرت في هذه الآية يُعنى بها أرض اليمن التي كانت مسكن قوم عاد، وقد أشاروا إلى أنهم تجبروا وطغوا في الأرض وعتوا عتواً كبيراً على عباد الله وعلى هود ومن آمن معه من قومه^(١٠٧).

المطلب الثالث : أرض المحشر وأرض الجنة

أولاً: أرض المحشر

وردت لفظة الأرض بمعنى أرض المحشر في ثلاثة مواضع من القرآن الكريم^(١٠٨).

ومنه قوله تعالى: ﴿ وَيَوْمَ نُسَيِّرُ الْجِبَالَ وَتَرَى الْأَرْضَ بَارِزَةً وَحَشَرْنَاهُمْ فَلَمَّ نُعَادِرْ مِنْهُمْ أَحَدًا ﴾^(١٠٩)، الآية الكريمة هنا تشير إلى مشهد من مشاهد يوم القيامة، وهو تسيير الجبال، وظهور الأرض، يقول الطبري: أي "يوم نسيّر الجبال فنبسّها بسّاً، ونجعلها هباء منبثاً، وترى الأرض بارزة"^(١١٠) أي: ظاهرة، وظهورها على أعين الناس من غير شيء يسترها هو بروزها"^(١١١).

فالأرض هنا هي أرض القيامة والمحشروهي الأرض ذاتها التي تضيئ بنور الله كما قال تعالى في سورة الزمر: ﴿ وَأَشْرَقَتِ الْأَرْضُ بِنُورِ رَبِّهَا ﴾^(١١٢).

وان كان أرض الحشر وسماؤه غير أرضنا وسماننا، قَالَ ابن مَسْعُود: تبدل هذه الأرض بأرض بِيضَاء كالفضة لم يسفك عَلَيَّهَا دم، ولم يَعمل فِيهَا بِخَطِيئَةٍ، وَأَمَّا السَّمَاءُ تبدل بسماء من ذهب^(١١٣)، فالحشر بداية سماء جديدة وأرض غير معهودة^(١١٤)، وهذا ما أشار إليه القرآن الكريم في سورة إبراهيم في قوله تعالى: ﴿ يَوْمَ تُبَدَّلُ الْأَرْضُ غَيْرَ الْأَرْضِ وَالسَّمَوَاتُ ﴾^(١١٥).

وقد ذكر المفسرون في معنى هذا التبديل قولين: أحدهما أنه تبدل صفة الأرض والسماء لا ذاتهما، فأما تبدل الأرض فبتغيير صفتها وهيئتها مع بقاء ذاتها وهو أن تدك جبالها وتسوى وهادها وأوديتها، وتذهب أشجارها وجميع ما عليها من عمارة وغيرها لا يبقى على وجهها شيء إلا ذهب، وأما تبدل السماء فهو أن تنتثر كواكبها وتطمس شمسها، وقمرها ويكوران كونها تارة كالدخان، وتارة كالمهل وبهذا القول قال جماعة من العلماء^(١١٦).

ويدل على صحّة هذا أيضاً ما جاء في الحديث الصحيح أنّ النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) قال: « يُحْشَرُ النَّاسُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ عَلَى أَرْضٍ بِيضَاءَ عَفْرَاءَ، كَقُرْصَةِ النَّقِيِّ، لَيْسَ فِيهَا عِلْمٌ لِأَحَدٍ »^(١١٧).

ثانياً : أرض الجنة

ومن النصوص التي وردت في القرآن الكريم التي تدل لفظة الأرض بها بمعنى أرض الجنة قوله تعالى في سورة الزمر: ﴿ وَقَالُوا الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي صَدَقْنَا وَعَدَهُ وَأَوْرَثَنَا الْأَرْضَ نَتَبَوَّأُ مِنَ الْجَنَّةِ حَيْثُ نَشَاءُ فَنِعْمَ أَجْرُ الْعَامِلِينَ ﴾^(١١٨)، والآية الكريمة في سياق جملة خبرية تشير إلى أهل النعيم الذين آمنوا، والأرض في الآية بمعنى أرض الجنة^(١١٩)، ومن جهة أخرى أنّ تقديم الحمد في الآية دليل على أنّ الجنة هي المراد^(١٢٠).
وقوله: ﴿ وَأَوْرَثْنَا الْأَرْضَ ﴾ يدل على أن المؤمنين يرثون مواطن في الجنة كانت من نصيب أولئك الذين دخلوا النار^(١٢١).

وفي موضع آخر قال تعالى: ﴿ وَلَقَدْ كَتَبْنَا فِي الزَّبُورِ مِنْ بَعْدِ الذِّكْرِ أَنَّ الْأَرْضَ يَرِثُهَا

الدلالات اللغوية لـ "السَّمَاء والأَرْض" في القرآن الكريم (دراسة تحليلية)

عِبَادِي الصَّالِحُونَ ﴿١٢٢﴾ قاله ابن عباس، أي: أرض الجنة، واستدل القائلون بهذا بقوله سبحانه: ﴿ وَقَالُوا الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي صَدَقْنَا وَعَدَّهُ وَأَوْزَنَّا الْأَرْضَ ﴾ (١٢٣).

الخاتمة والنتائج

لقد تبين لنا من كتابة هذا البحث الذي درسنا فيه دلالات ومعاني السماوات والأرض في النصوص القرآنية دراسة تحليلية عدة مفاهيم منها:

١- إن للسَّمَاوَات والأَرْض أهمية ومعاني عظيمة في كتاب الله عزَّ وجل وورودها بعدة معاني ودلالات يُستوحى من ذلك مكانتها الجليلة في حياة الإنسان بما يستخلصه من عبر ومواعظ.

٢- خرجت دلالات السماء اللغوية في القرآن الكريم إلى معان عديدة أهمها (السقف، السحاب، المطر) وكلها بيد الله سبحانه وتعالى ولا يستطيع الإنسان التحكم بها أو السيطرة عليها إلا بإذن الله ، قال تعالى: ﴿ فَأَنْزَلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَسْقَيْنَاكُمُوهُ وَمَا أَنْتُمْ لَهُ بِخَازِنِينَ ﴾ (١٢٤).

٣- إن للسماء عدة معان ومفاهيم منها على سبيل المجاز ومنها على سبيل الكناية والأصل، وهي: إنزال الماء، ويوم الحساب، والتهديد والوعيد، ومفهوم التحدي.

٤- يأتي لفظ السماوات في القرآن الكريم بصيغة الجمع للدلالة على السعة والعظمة والكثرة حين يكون المراد العدد، وتأتي لفظة السماء بصيغة الإفراد حين يكون المراد الوصف المطلق للسماء بالعلو والارتفاع أو قصد منه الجهة.

٥- لم تأت لفظة الأرض في القرآن إلا بصيغة المفرد، وسبب ذلك أن كُلَّ سماءٍ مِنْ جِنْسٍ آخَرَ، والأرضون كلها من جنس واحد وهو التراب.

٦- اختار الله تعالى الأرض من دون جميع الكواكب لتكون هي من يعيش عليها خلقه جميعاً، حيث إن أغلب الدلالات والمعاني التي اشتركت بين لفظ (الأرض) تدل على الاستقرار والمكوث والسكون.

٧- أهم أسماء المُدُن والبلدان التي ذكرت في القرآن الكريم: مصر، بلاد الشام، المدينة المنورة، مكة، اليمن.

٨- ذُكرت في النصوص القرآنية أراضٍ غَيْبِيَّةٌ ، والعلماء فصلوا بها وبكيفيةها عن طريق الآيات والاحاديث الصحيحة وهي: أرض المحشر، وأرض الجنة.

٩- القَسَمَ بالسماء والأرض في القرآن الكريم إنما سيق من أجل تبيان النعمة التي فيهما واثبات وحدانيته تعالى، وهذا النوع من القَسَمَ لم يكن معروفاً عند العرب فصرف القرآن أنظارهم إلى السماء وما فيها والأرض وما عليها.

المصادر والمراجع

١. القرآن الكريم

٢. الاتقان في علوم القرآن: جلال الدين السيوطي (ت ٩١١هـ)، تحقيق: محمد ابو الفضل ابراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٣٩٥هـ/١٩٧٥ م.
٣. تفسير المنار: محمد رشيد بن علي رضا بن محمد بهاء الدين بن علي خليفة الحسيني (المتوفى: ١٣٥٤هـ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠ م.
٤. أساس البلاغة: ابو القاسم محمود بن عمر الزمخشري (ت ٥٣٨هـ)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ١٣٨٥هـ/١٩٦٥ م.
٥. أسد الغابة: أبو الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن محمد الشيباني الجزري، عز الدين ابن الأثير (المتوفى: ٦٣٠هـ)، دار الفكر - بيروت، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩ م.
٦. الاشباه والنظائر في القرآن الكريم: مقاتل بن سليمان البلخي (ت ١٥٠هـ)، تحقيق: عبد الله محمود شحاتة، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، مصر، ١٣٩٥هـ/١٩٧٥ م.
٧. اصلاح الوجوه والنظائر في القرآن الكريم: الحسين بن محمد الدامغاني (ت ٤٧٨هـ)، تحقيق: عبد العزيز سيد الاهل، ط ١، دار العلم للملايين، ١٣٩٠هـ/١٩٧٠ م.
٨. انوار التنزيل واسرار التأويل: ابو سعيد عبد الله بن عمر بن محمد البيضاوي (ت ٦٨٥هـ)، مؤسسة شعبان للنشر، بيروت.
٩. بدائع الفوائد: أبو عبد الله محمد بن ابي بكر الدمشقي المعروف بابن القيم الجوزية (ت ٧٥١هـ)، تحقيق: ادارة الطباعة المنبرية، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان.
١٠. البرهان في علوم القرآن: محمد بن عبد الله الزركشي (ت ٧٩٤هـ)، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، ط ١، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨ م.
١١. بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز: محمد بن يعقوب الفيروز ابادي (ت ٨١٧هـ)، تحقيق: محمد علي النجار، القاهرة ١٣٨٤هـ/١٩٦٤ م.
١٢. بحر العلوم: أبو الليث نصر بن محمد بن إبراهيم السمرقندي الفقيه الحنفي، تحقيق: د.محمود مطرجي، دار الفكر - بيروت.
١٣. البيان والتبيين: ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون، ط ٥، مطبعة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٥ م.

الدلالات اللغوية لـ "السَّماء والأرض" في القرآن الكريم (دراسة تحليلية)

١٤. تاج العروس من جواهر القاموس: محمد مرتضى الزبيدي (ت ١٢٠٥هـ)، ط ١، المطبعة الخيرية، مصر ١٣٠٦هـ/١٨٨٦م.
١٥. التحرير والتنوير: محمد الطاهر بن محمد بن عاشور التونسي (ت: ١٣٩٣هـ)، الطبعة التونسية، دار سحنون للنشر والتوزيع، تونس ١٩٩٧م.
١٦. التفسير البياني للقرآن: عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) (ت ١٤١٨هـ)، ط ٢، دار المعارف - مصر ١٣٩٣هـ/١٩٧٣م.
١٧. تفسير القرآن: أبو المظفر، منصور بن محمد بن عبد الجبار ابن أحمد السمعاني التميمي الحنفي ثم الشافعي (المتوفى: ٤٨٩هـ)، تحقيق: ياسر بن إبراهيم وغنيم بن عباس بن غنيم، دار الوطن، الرياض - السعودية، ط ١، ١٤١٨هـ- ١٩٩٧م.
١٨. تفسير غريب القرآن: ابو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (ت ٢٧٦هـ)، تحقيق: السيد احمد صقر، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م.
١٩. مدارك التنزيل وحقائق التأويل: ابو البركات عبد الله بن احمد بن محمود النسفي، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان.
٢٠. تفسير القرآن العظيم: ابو الفداء اسماعيل بن كثير القرشي (ت ٧٤٤هـ)، تحقيق: سامي بن محمد سلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط ٢، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م.
٢١. مفاتيح الغيب: ابو عبد الله بن محمد فخر الدين التميمي الرازي (ت ٦٠٦هـ)، دار الكتب العلمية - بيروت ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م.
٢٢. تهذيب اللغة: ابو منصور محمد بن احمد الازهري (ت ٣٧٠هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون، ومحمد علي التجار واخرون، الدار القومية العربية للطباعة، ج ١، ١٣٨٤هـ/١٩٦٤م.
٢٣. جامع البيان في تأويل القرآن: محمد بن جرير بن زيد، أبو جعفر الطبري (ت: ٣١٠هـ)، تحقيق: أحمد محمد شاكر، مؤسسة الرسالة، ط ١، ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م.
٢٤. الجامع لأحكام القرآن: ابو عبد الله محمد بن احمد الانصاري القرطبي (ت ٧٧١هـ)، ط ١، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م.
٢٥. الجامع الصحيح المختصر: أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري (ت ٢٥٦هـ)، دار ابن كثير، اليمامة، بيروت، ط ٣، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م، تحقيق: د. مصطفى أديب البغا.
٢٦. جهرة اللغة: ابو بكر محمد بن الحسين بن دريد الازدي (ت ٣٢١هـ).
٢٧. الجنى الداني في حروف المعاني: حسين بن قاسم المرادي، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل، المطبعة الصليبية، ط ١، ١٣٩٧هـ/١٩٧٣م.

٢٨. حاشية الجمل على الجلالين المسماة بـ (الفتوحات الالهية) بتوضيح تفسير الجلالين الدقائق الخفية: سليمان بن عمر المعروف بـ (الجمل) (ت ١٢٠٤هـ)، مطبعة مصطفى محمد، ١٣٥٢هـ/١٩٣٣م.
٢٩. دلائل الاعجاز: عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧٤هـ)، تحقيق: محمد عبدة، تعليق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت ١٤٠٢هـ/١٩٨١م.
٣٠. روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني: محمود شكري الالوسي البغدادي (ت ١٢٧٠هـ)، دار إحياء التراث العربي - بيروت.
٣١. الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية: اسماعيل بن حماد الجوهري الفراءى (ت ٩٣هـ) تحقيق: احمد عبد الغفور عطار، ط٤، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨٧هـ/١٩٨٧م.
٣٢. صفوة البيان لمعاني القرآن: حسنين محمد مخلوف، ط٣، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م.
٣٣. صفوة التفاسير: محمد علي الصابوني، ط٢، دار القرآن الكريم، بيروت- لبنان، ١٤٠١هـ/١٩٨١م.
٣٤. زهرة التفاسير: محمد بن أحمد بن مصطفى المعروف بأبي زهرة (ت: ١٣٩٤هـ)، دار النشر: دار الفكر العربي.
٣٥. فوائد في مشكل القرآن: عز الدين عبد العزيز بن عبد السلام (ت ٦٦٠هـ)، تحقيق: سيد رضوان علي، ط٢، دار الشروق للنشر والتوزيع والطباعة، جدة - المملكة العربية السعودية، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.
٣٦. فتح البيان في مقاصد القرآن: أبو الطيب محمد صديق خان بن حسن بن علي ابن لطف الله الحسيني البخاري (المتوفى: ١٣٠٧هـ)، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا - بيروت، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م.
٣٧. الكتاب: سيويه ابو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (ت ١٨٠هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط٣، مطبعة الخانجي، القاهرة ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م.
٣٨. كتاب العين: الخليل بن احمد الفراهيدي (ت ١٧٥هـ)، تحقيق: مهدي المخزومي وابراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر، بغداد :
٣٩. الجزء الاول: دار الرشيد للنشر، بغداد ، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م .
٤٠. الجزء الثاني: دار الرشيد للنشر، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٤٠١هـ/١٩٨١م.
٤١. الجزء الثالث: دار الرشيد ، بغداد ، ١٤٠١هـ/١٩٨١م .
٤٢. الجزء الرابع والخامس والسادس ، دار الرشيد للنشر، بغداد ، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م .

الدلالات اللغوية لـ "السَّماء والأرض" في القرآن الكريم (دراسة تحليلية)

٤٣. كتاب معاني الحروف: ابو الحسن علي بن عيسى الرماني النحوي (ت ٣٨٤هـ)، تحقيق: عبد الفتاح اسماعيل شليبي، ط٢، دار الشروق للنشر والتوزيع، جدة - السعودية، ١٤٠١هـ/١٩٨١م.
٤٤. الكشف عن حقائق التنزيل وعبون الاقاويل في وجوه التأويل: ابو القاسم محمود بن عمر الزمخشري (ت ٥٣٨هـ)، افتاب - طهران.
٤٥. لسان العرب: محمد بن مكرم بن علي بن منظور الانصاري (ت ٧١١هـ)، طبعة مصورة عن طبعة بولاق، الدار المصرية للتأليف والترجمة.
٤٦. لباب التأويل في معاني التنزيل (المسمى تفسير الخازن): علاء الدين علي بن محمد بن ابراهيم البغدادي الشهير بالخازن، دار الفكر، بيروت- لبنان ١٣٩٩ هـ/ ١٩٧٩ م.
٤٧. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابو الفتح ضياء الدين نصر الله بن الأثير، (ت ٧٦٠هـ)، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، مصطفى البياي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٩م.
٤٨. مجاز القرآن: أبو عبيدة معمر بن المثنى (ت ٢١٠هـ)، تحقيق: محمد فؤاد سركيس، ط٢، دار الفكر، مكتبة الخانجي، ١٣٩٠هـ/١٩٧٠م.
٤٩. المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز: ابو محمد عبد الحق بن عطية الاندلسي (ت ٥٤١هـ)، تحقيق: عبد الله الانصاري، وعبد العال السيد ابراهيم ومحمد الشافعي، ط١، مؤسسة دار العلوم للطباعة والنشر والتوزيع، الدوحة- قطر ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.
٥٠. المعجم المفهرس للألفاظ القرآن الكريم: محمد فؤاد عبد الباقي، دار الريان للتراث، ١٩٨٧م.
٥١. المخصص: علي بن اسماعيل بن سيده النحوي (ت ٤٥٨هـ)، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت.
٥٢. المسند الصحيح المختصر: مسلم بن الحجاج أبو الحسن النيسابوري (ت: ٢٦١هـ)، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي - بيروت.
٥٣. معجم وتفسير لغوي لكلمات القرآن: حسن عز الدين بن حسين بن عبد الفتاح أحمد الجمل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط١، ٢٠٠٣ - ٢٠٠٨ م.
٥٤. معالم التنزيل في تفسير القرآن: أبو محمد الحسين بن مسعود بن محمد بن الفراء البغوي الشافعي (المتوفى : ٥١٠هـ)، تحقيق: عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي - بيروت، ط١، ١٤٢٠ هـ.
٥٥. معاني القرآن وإعرابه: إبراهيم بن السري بن سهل، أبو إسحاق الزجاج (ت: ٣١١هـ)، تحقيق: عبد الجليل عبده شليبي، عالم الكتب - بيروت، ط١، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م.

٥٦. معجم البلدان: شهاب الدين ياقوت بن عبد الله الحموي البغدادي (ت: ٦٢٦هـ)، دار الفكر، بيروت، ١٣٩٧هـ/ ١٩٧٧م.
٥٧. المفردات في غريب القرآن: الحسين بن محمد المعروف بالرغب الاصفهاني، (ت ٤٠٦هـ)، تحقيق: محمد احمد خلف الله، المطبعة الفنية الحديثة، ١٣٩٠هـ/ ١٩٧٠م.
٥٨. مقاييس اللغة: ابو الحسين احمد بن فارس بن زكريا (ت ٣٩٥هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون، ط٢، مطبعة مصطفى البابي الحلبي واولاده، مصر، ١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م.

الهوامش

- (١) ينظر: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم: لمحمد عبد الباقي العمري ٣٦٢ - ٣٦٦.
- (٢) ينظر: المصدر السابق.
- (٣) سورة آل عمران: ١٩٠. ذكر البغوي: ان السماوات جاءت في هذه الآية بلفظ الجمع، والارض بلفظ الواحد وأوعز سبب ذلك الى ان: كُلُّ سماءٍ مِنْ جِنْسٍ آخَرَ، والارضون كلها من جنس واحد وهو التراب. ينظر: معالم التنزيل في تفسير القرآن: للبغوي ١٩٥/١.
- (٤) ينظر: معاني القرآن وإعرابه: للزجاج ٢٣٧/١.
- (٥) ينظر: بدائع الفوائد: لابن القيم ١١٦-١١٥/١.
- (٦) ينظر: مقاييس اللغة: لأبي الحسين أحمد بن الفارس ٩٨/٣.
- (٧) ينظر: تهذيب اللغة: للأزهري ١١٦/١٣، وجمهرة اللغة: لمحمد بن الحسين بن دريد ٥٣/٣.
- (٨) ينظر: كتاب العين: للخليل بن أحمد الفراهيدي ٣١٨/٧، وأساس البلاغة: للزمخشري ص ٣٠٩.
- (٩) ينظر: الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية: للجوهري ٢٣٨٢/٦، وتاج العروس: للزبيدي ص ٨٣/١٠.
- (١٠) ينظر: معاني القرآن وإعرابه: للزجاج ٩٩/١.
- (١١) ينظر: الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية: للجوهري ٢٣٨٢/٦.
- (١٢) ينظر: تاج العروس من جواهر القاموس: للزبيدي ١٨٣/١٠.
- (١٣) ينظر: لسان العرب: لابن منظور ٣٩٨/١٤.
- (١٤) ينظر: المخصص: لابن سيده ٣-٤/٩.
- (١٥) سورة الأنبياء: ٣٢.
- (١٦) ينظر: جامع البيان في تفسير القرآن: للطبري ١٧/١٦، وينظر: تفسير غريب القرآن: لابن قتيبة ص ٣٢.
- (١٧) سورة الحج: ٦٥.
- (١٨) ينظر: الكشف عن حقائق التأويل وعيون الاقوال في وجوه التنزيل: للزمخشري ٥٧١/٢.
- (١٩) سورة الطور: ٥.

- (٢٠) ينظر: جامع البيان في تفسير القرآن: للطبري ٢٧/١٢، وأنوار التنزيل وأسرار التأويل: لابي سعيد البضاوي ٩٩/٥ .
- (٢١) ينظر: صفوة التفاسير: لمحمد علي الصابوني ٢٦٢/٣، وتفسير غريب القرآن: لابن قتيبة ص ٤٢٤ .
- (٢٢) الإنزال: هو "حط من علو، يقال: نزل عن دابته، ونزل في مكان كذا أي: حط رحله فيه". ينظر: بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز: للفيروز آبادي ٢٩/١ .
- (٢٣) ينظر: سورة البقرة: ١٩، وسورة ابراهيم: ٢٤ .
- (٢٤) ينظر: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم: لمحمد عبد الباقي العمري ٣٦٦-٣٦٦ .
- (٢٥) سورة البقرة: ٢٢ .
- (٢٦) ينظر: أنوار التنزيل: للبيضاوي ١٠٩/١، و التحرير والتنوير: لابن عاشور ٣٣٢/١ .
- (٢٧) ينظر: دلائل الإعجاز: لعبد القاهر الجرجاني ص ١٨٩، والمثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: لابن الأثير ٢١٦/٢ .
- (٢٨) سورة لقمان: ١٠ .
- (٢٩) ينظر: الجامع لأحكام القرآن: للقرطبي ٤٠/١٤ .
- (٣٠) ينظر: الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: للزمخشري ٢٣٠/٣، و التحرير والتنوير: لابن عاشور ١٤٦/٢٠ .
- (٣١) سورة العنكبوت: ٦٣ .
- (٣٢) ينظر: جامع البيان في تأويل القرآن: للطبري ٥٩/٢٠، وأنوار التنزيل: للبيضاوي ١٤١/٤ .
- (٣٣) سورة ق: ٩ .
- (٣٤) ينظر: الجامع لأحكام القرآن: القرطبي ١٧/٦، وينظر: أنوار التنزيل: للبيضاوي ٩١/٥ .
- (٣٥) ينظر: المفردات في غريب القرآن: للراغب الاصفهاني ص ٥٨ .
- (٣٦) سورة الأنفال: ١١ .
- (٣٧) ينظر: مفاتيح الغيب: للرازي ٨٧/١٣، وينظر: أنوار التنزيل وأسرار التأويل: للبيضاوي ٤٣/٣ .
- (٣٨) سورة الأنعام: ٦ .
- (٣٩) ينظر: المفردات في غريب القرآن: للراغب الأصفهاني ص ٣٥٥ .
- (٤٠) ينظر: مجاز القرآن: لأبي عبيدة معمر بن المثنى، تحقيق: محمد فؤاد سركيس ١٨٧/١ .
- (٤١) سورة هود: ٥٢ .
- (٤٢) ينظر: الجامع لأحكام القرآن: للقرطبي ٣٥/٩، والكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: للزمخشري ٢٧٤/٢ .

- (٤٣) سورة نوح: ١٠-١١.
- (٤٤) ينظر: جامع البيان: للطبري ٥٩/٢٩، والجامع لأحكام القرآن: للقرطبي ١٩٥/١٨.
- (٤٥) سورة الاعراف: ٩٦.
- (٤٦) ينظر: بحر العلوم: للسمرقندي ٥٤٩/١.
- (٤٧) ينظر: الكشف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: للزمخشري ١٦٣/٤.
- (٤٨) سورة الصافات: ٦-٧.
- (٤٩) ينظر: جامع البيان في تفسير القرآن: للطبري ٣٤/٢٣، والكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: للزمخشري ٣٣٥/٣، والجامع لأحكام القرآن: للقرطبي ٤٤/١٥.
- (٥٠) ينظر: فوائد في مشكل القرآن: لعبد العزيز بن عبد السلام ص ٢٢٨.
- (٥١) سورة الحجر: ١٦-١٧.
- (٥٢) سورة الملك: ٥.
- (٥٣) ينظر: التحرير والتنوير: لابن عاشور ٨٧/٢٣.
- (٥٤) ينظر: سورة البقرة: ٢٢، ١٦٤، وسورة الأنعام: ٦، ٩٩، سورة الأعراف: ٩٦، سورة الأنفال: ١١، وسورة يونس: ٢٤، وسورة الرعد: ١٧، وسورة إبراهيم: ٣٢، وسورة الحجر: ٢٢، وسورة النحل: ١٠، ٦٥، وسورة الكهف: ٤٥، وسورة طه: ٥٣، وسورة الحج: ٦٣، وسورة المؤمنون: ١٨، وسورة الفرقان: ٤٨، وسورة النمل: ٦٠، وسورة العنكبوت: ٦٣، وسورة الروم: ٢٤، وسورة لقمان: ١٠، وسورة فاطر: ٢٧، وسورة الزمر: ٢١، وسورة الزخرف: ١١، وسورة ق: ٩، وسورة الحديد: ٤.
- (٥٥) سورة البقرة: ٢٢.
- (٥٦) ينظر: زهرة التفاسير: لأبي زهرة ٤٠٣١/٨.
- (٥٧) سورة الأنعام: ٦.
- (٥٨) ينظر: المعجم والتفسير اللغوي لكلمات القرآن: لحسن عبد الفتاح الجمل ١٠٠/٢.
- (٥٩) ينظر: معاني القرآن وإعرابه: للزجاج ٢٢٩/٢.
- (٦٠) ينظر: بحر العلوم: للسمرقندي ٤٧٧/٢.
- (٦١) سورة المؤمنون: ١٨.
- (٦٢) سورة الفرقان: ٢٥.
- (٦٣) ينظر: الجامع لأحكام القرآن: للقرطبي ١٨/١٣. والغمام: هو السحاب الرقيق وهو ما يغشى مكان الحساب. ينظر: التحرير والتنوير: لابن عاشور ١٠/٢٥.
- (٦٤) ينظر: التفسير البياني للقرآن: لعائشة عبد الرحمن ٨٠/٢.
- (٦٥) ينظر: الجامع لأحكام القرآن: للقرطبي ٢٣/١٣.
- (٦٦) سورة البقرة: ٥٩.

- (٢٧) ينظر: جامع البيان في تفسير القرآن: للطبري ٢٤٢/١، و الجامع لأحكام القرآن: للقرطبي ٢٨٧/١، و المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز: لابن عطية ١١٣/٦.
- (٢٨) ينظر: تأويلات أهل السنة: للماتريدي ٤٧٠/١.
- (٢٩) سورة الكهف: ٤٠.
- (٣٠) ينظر: الجامع لأحكام القرآن: للقرطبي ٦٥/١٠، و التحرير والتنوير: لابن عاشور ٣٢٥/١٥.
- (٣١) ينظر: جامع البيان في تأويل القرآن: للطبري ٢٥/١٨.
- (٣٢) هو النضر بن الحارث بن علقمة، أمير يوم بدر وقُتِلَ كافراً، قتله علي بن أبي طالب، وكان شديداً على رسول الله (صلى الله عليه وسلم) والمسلمين. ينظر: أسد الغابة: لابن الأثير ٥٤٢/٤.
- (٣٣) ينظر: اسباب نزول القرآن: للواحدي ص ٢٣٢.
- (٣٤) سورة الأنفال: ٣٢.
- (٣٥) ينظر: الجنى الداني في حروف المعاني: للمرادي ص ٢٤٥، و كتاب معاني الحروف: لأبي الحسن علي بن عيسى الرماني النحوي ص ٧٧.
- (٣٦) ينظر: مجاز القرآن: لابي عبيدة معمر بن المثنى ٢٤٥/١، و الكشف عن حقائق التنزيل وعيون الاقاويل في وجوه التأويل: للزمخشري ١٥٥/٤، و الجامع لأحكام القرآن: للقرطبي ٢٥٢/٧.
- (٣٧) ينظر: التحرير والتنوير: لابن عاشور ٣٣١/٩.
- (٣٨) ينظر: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية: لإسماعيل بن حماد الجوهري ١٠٦٣/٣، و تاج العروس من جواهر القاموس: لمحمد مرتضى الزبيدي ٣/٥.
- (٣٩) ينظر: لسان العرب: لابن منظور ١١٢/٧.
- (٤٠) رواه البخاري في صحيحه: كتاب بدأ الخلق، باب ما جاء في سبع ارضين ١٠٧/٤ برقم (٣١٩٨)، من حديث سعيد بن زيد.
- (٤١) ينظر: الكتاب: لسيبويه، تحقيق: عبد السلام محمد هارون ٥٩٩/٣.
- (٤٢) ينظر: لسان العرب: لابن منظور ١١٢/٧.
- (٤٣) سورة الطلاق: ١٢.
- (٤٤) ينظر: البيان والتبيين: لابي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ٢٠/١.
- (٤٥) ينظر: بدائع الفوائد: لابن قيم الجوزية ١١٥-١١٦.
- (٤٦) ينظر: سورة الأعراف: ١١٠، ١٢٧، ١٢٨، ١٢٩، و سورة يونس: ٨٣، ٧٨، و سورة يوسف: ٩، ٢١، ٥٦، ٥٧، ٧٣، ٨٠، و سورة الإسراء: ١٠٣، و سورة طه: ٦٣، و سورة القصص: ٤، ٥، ٦، ١٩، ٣٩، ٧٧، ٨١، و سورة العنكبوت: ٣٩، ٤٠، و سورة غافر: ٢٦، ٢٩.

- (^{٨٧}) سورة القصص: ٨١.
- (^{٨٨}) ينظر: التحرير والتنوير: لابن عاشور ٨١/٢٠.
- (^{٨٩}) ينظر: جامع البيان في تفسير القرآن: للطبري ٨٦/٢٠، وجامع الأحكام القرآن: للقرطبي ٢١/١٣، وصفوة البيان لمعاني القرآن: لحسنين محمد مخلوف ص ٥٠١.
- (^{٩٠}) الشام: أصل الكلمة ترجع إلى سام بن نوح (عليه السلام) وهي المنطقة الممتدة على الساحل الشرقي للبحر المتوسط وتمتد شرقاً إلى نهر الفرات وتمتد شمالاً من بلاد الروم (تركيا) حالياً إلى حدود مصر وجزيرة العرب جنوباً وتشتمل في الوقت الحاضر على سورية ولبنان وفلسطين والأردن وجزءاً من العراق. ينظر: معجم البلدان: لياقوت الحموي ٣/٣١٢.
- (^{٩١}) ينظر: سورة المائدة: ٢١، وسورة الأعراف: ٧٣، ٧٤، ١٣٧، وسورة هود: ٦٤، وسورة الاسراء: ٤، وسورة الانبياء: ٧١، ٨١، وسورة الشعراء: ١٥١، ١٥٢، وسورة النمل: ٤٨، وسورة الروم: ١، ٢، وسورة الاسراء: ١٠٤، وسورة العنكبوت: ٣٦.
- (^{٩٢}) سورة المائدة: ٢١.
- (^{٩٣}) ينظر: روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني: للالوسي ٩/٦٠، وينظر: تفسير المنار: لمحمد رشيد رضا ٦/٢٦٨.
- (^{٩٤}) ينظر: الجامع لأحكام القرآن: للقرطبي ٦/٨٣، وينظر: صفوة البيان لمعاني القرآن: لحسنين محمد مخلوف ص ١٤٧.
- (^{٩٥}) ينظر: سورة البقرة: ١١، ٢٠٥، وسورة النساء: ٩٧، ١٠٠، وسورة التوبة: ١١٨، وسورة العنكبوت: ٥٦، وسورة الأحزاب: ٢٧، وسورة الزمر: ١٠.
- (^{٩٦}) سورة النساء: ٩٧.
- (^{٩٧}) ينظر: الجامع لأحكام القرآن: للقرطبي ١٥/٢٢٢.
- (^{٩٨}) سورة النساء: ١٠٠.
- (^{٩٩}) ينظر: التحرير والتنوير: لابن عاشور ٥/١٧٦.
- (^{١٠٠}) ينظر: سورة النساء: ٣٧، وسورة الأنفال: ٢٦، وسورة الرعد: ٤١، وسورة الأنبياء: ٤٤، وسورة القصص: ٥٧، وسورة سبأ: ٩، وسورة فاطر: ٤٣.
- (^{١٠١}) ينظر: اسباب نزول القرآن: للواحد ص ٣٥٣.
- (^{١٠٢}) الخطف: هو الاستلاب، وقيل: الأخذ بسرعة. ينظر: لسان العرب: ابن منظور ٩/٧٥.
- (^{١٠٣}) سورة القصص: ٥٧.
- (^{١٠٤}) ينظر: جامع البيان في تفسير القرآن: للطبري ٢٠/٦٠، وأنوار التنزيل وأسرار التأويل: للبيضاوي ٤/١٣٠، ومدارك التنزيل وحقائق التأويل: للنسفي ٢/٦٥٧، وحاشية الجمل على الجلالين المسماة ب (الفتوحات الالهية): لسليمان بن عمر ٣/٣٥٤.
- (^{١٠٥}) ينظر: الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: للزمخشري ٣/١٨٥.
- (^{١٠٦}) سورة فصلت: ١٥.

- (١٠٧) ينظر: جامع البيان في تفسير القرآن: للطبري ٦٠/٢٤، و الجامع لأحكام القرآن: للقرطبي ٢٢٦/١٥، و مدارك التنزيل: للنسفي ٢٧٠/٣، و التحرير والتنوير: لابن عاشور ٢٥٦/٢٤.
- (١٠٨) ينظر: سورة الكهف: ٤٧، و سورة الزمر: ٦٩، و سورة ابراهيم: ٤٨.
- (١٠٩) سورة الكهف: ٤٧.
- (١١٠) البروز: هو الحصول في براز، وهو الفضاء، وقوله: ﴿ وَتَرَى الْأَرْضَ بَارِزَةً ﴾ تنبيه على انه تبطل فيها الابنية وسكانها. ينظر: المفردات في غريب القرآن: للأصفهاني ص ٥٦.
- (١١١) جامع البيان في تفسير القرآن: للطبري ١٦٦/١٥، و لزيد بيان ينظر: الجامع لأحكام القرآن: للقرطبي ٢٧٠/١٠.
- (١١٢) سورة الزمر: ٦٩.
- (١١٣) ينظر: تفسير القرآن: للسمعاني ١٢٥/٣.
- (١١٤) ينظر: البرهان في علوم القرآن: للزركشي ٣٧٢/٣.
- (١١٥) سورة ابراهيم: ٤٨.
- (١١٦) ينظر: لباب التأويل في معاني التنزيل: لعلاء الدين الخازن ٥٣/٤.
- (١١٧) رواه البخاري في صحيحه، كتاب الرقاق، باب يقبض الله الأرض يوم القيامة ٢٣٩٠/٥ برقم (٦١٥٦)، و مسلم في صحيحه، كتاب صفة القيامة والجنة والنار، باب في البعث والنشور و صفة الأرض يوم القيامة ٢١٥٠/٤ برقم (٢٧٩٠) من حديث سهل بن سعيد.
- (١١٨) سورة الزمر: ٧٤.
- (١١٩) ينظر: معاني القرآن: للزجاج ٢٣٩/٤.
- (١٢٠) ينظر: جامع البيان في تفسير القرآن: للطبري ٢٥/٢٣، و لزيد بيان ينظر: الجامع لأحكام القرآن: للقرطبي ١٨٦/١٥.
- (١٢١) ينظر: الإتقان في علوم القرآن: لجلال الدين السيوطي ٢٤٦/٣، و تفسير غريب القرآن: لابن قتيبة ص ٢٨٩.
- (١٢٢) سورة الزمر: ١٠٥.
- (١٢٣) ينظر: تفسير القرآن العظيم: لابن كثير ٣٨٥/٥، و تفسير القرآن: للسمعاني ٤١٣/٣، و فتح البيان في مقاصد القرآن: لمحمد صدقي خان ٣٧٩/٨.
- (١٢٤) سورة الحجر: ٢٢.

تلازم الغنائية والإيقاع: دراسة نقدية في شعر محمد القيسي

Muhammed Cevâd ALÎ*

الملخص

إن البحث في تلازم الغنائية والإيقاع هو بحث مفصلي في جوهر العمل الشعري، وإذا كانت القصيدة العربية في الأصل هي قصيدة غنائية بما تنطوي عليه من عناصر تشكيلية تضع الغنائية شرطاً لشعريتها، فإن علاقتها بالإيقاع الذي هو العمود الفقري لشعرية هذه القصيدة هي علاقة وثيقة ومستمرة وأصيلة، لا يمكن الفصل بين فضاء الغنائية الذي تتسم به القصيدة العربية وتتسمى به وبين الإيقاع بوصفه العلامة الأبرز في هذه الشعرية، بحكم العديد من الصفات المشتركة بين الشعرية والإيقاع، وهي صفات تظهر وتبرز بحسب العلاقة بين الموضوع الشعري ونظام القصيدة الشعري وفي مقدمته الإيقاع. الشاعر محمد القيسي في ديوانه الموسوم بـ (منمنمات أليسا)، ينحو هذا المنحى ويجتهد في تفجير منابع الغنائية الأصيلة في قوله الشعري المنفتح على آفاق إيقاعية واسعة وعميقة مترافقة مع إنتاج الدلالة الشعرية، ويشغل في هذا السياق على قضية الإيقاع اشتغالا متمكناً سواء على صعيد البحر الشعري، أو ما يعكسه البحر الشعري وزحافاته وعلله من تمظهرات شعرية إيقاعية تثرى البحر الشعري وتغنيه وتخصّب طاقته الموسيقية الفاعلة.

الكلمات المفتاحية: التلازم، الغنائية، الإيقاع، الشعر، محمد القيسي.

Müzik ve Ritmin Birlikteliği: Muhammed el-Kaysî'nin Şiirlerine Eleştirel Bir Bakış

Öz

Müzik ve ritmin birlikteliğine yapılacak çalışmanın merkezini şiirsel bir çalışma oluşturacaktır. Arap kasidelerinin telifinde müziğin yapısal bir özellik olarak bulunması kaçınılmaz olduğundan şiirin omurgasını oluşturacak ritim ile müzik arasında sağlam ve daimi bir ilişki bulunmaktadır. Şiirin en önemli iki özelliğini oluşturan ve pek çok ortak noktaları bulunan müzik ve ritmin birbirlerinden ayrı tutulması mümkün değildir. Şiirin konusu ve kasidenin yapısı arasındaki bu ilişki kasidenin bütününde bariz bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Şair Muhammed el-Kaysî, "Munemnemât Elîsâ" adlı divanında bu bağlamdan yola çıkmakta ve şiire has ritimsel özelliklerin ufuklarına açılmaktadır. Buradan hareketle şair, ritim konusunu şiir vezinleriyle ele almış ve sahip olduğu engin müzik bilgisiyle divanını zenginleştirmiştir.

Anahtar Kelimeler: Birliktelik, Müzik, Ritim, Şiir, Muhammed el-Kaysî.

* Prof. Dr., Tikrit Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dekanı, (e-posta: doctormohmmaed@gmail.com).

The Interrelation of Music and Rhythm: A Critical Approach to Mohammed Alqaisi's Poems

Abstract

The search in the interrelation of music and rhythm is a distinguishing search at the essence of poetical work. If the Arabic poem is originally lyrical as it entails formative elements which makes the lyrics prerequisite to its musicality, then the relationship with rhythm, which is the backbone of the poetry of this poem, is a close and continuous and authentic relationship. The relation between Musicality by which the Arabic poem is characterized with and is named after and rhythm which the most outstanding mark of this poetics is inseparable because the number of shared attributes between poetically and rhythm. These attributes present the relation between the poetical subject and poetical system of the poem on top of which is the rhythm. The poet, Mohammed Alqaisi, in his anthology named Alisa Miniatures, has followed this methodology and strove to extract the original musical fountains in his poetical production that is receptive to its rhythmical prospects accompanied by the semantically poetical production. He implements the issue of rhythm in its context confidently based on the poetical meters, or what the poetical meter reflects and its zahafat (rhythmic changes) and its causes which enrich the poetical meter and improve its effective music.

Keywords: Interrelation, Music, Rhythm, Poem, Mohammed Alqaisi.

المدخل:

إن البحث في تلازم الغنائية والإيقاع هو بحث مفصلي في جوهر العمل الشعري، وإذا كانت القصيدة العربية في الأصل هي قصيدة غنائية بما تنطوي عليه من عناصر تشكيلية تضع الغنائية شرطاً لشعريتها، فإن علاقتها بالإيقاع الذي هو العمود الفقري لشعرية هذه القصيدة هي علاقة وثيقة ومستمرة وأصلية، لا يمكن الفصل بين فضاء الغنائية الذي تتسم به القصيدة العربية وتتسمى به وبين الإيقاع بوصفه العلامة الأبرز في هذه الشعرية، بحكم العديد من الصفات المشتركة بين الشعرية والإيقاع، وهي صفات تظهر وتبرز بحسب العلاقة بين الموضوع الشعري ونظام القصيدة الشعري وفي مقدمته الإيقاع.

إن من خصائص الإيقاع المركزية مضاعفة الطاقة الغنائية في القصيدة والتوسع في حساسيتها الموسيقية وتركيز شعريتها في اللغة والصورة والبناء، والتأثير في المستمع أو القارئ بما تنطوي عليه هذه الحساسية من قيمة تعبيرية مؤثرة إيقاعياً وموسيقياً، إذ يعد المتلقي هو ميدان فحص واختبار الطاقة الموسيقية الإيقاعية لهذه القصيدة، ومن

هنا يكون دور التلقي أساسيا في تقويم الفاعلية الإيقاعية الشعرية في القصيدة، إذ كان لهذا الدور في منطقة التلقي الأثر الجوهري في تطوير القصيدة العربية منذ أقدم العصور. بمعنى أن الشعرية والإيقاع والموسيقى تمثل تشكيلا ثلاثيا مترابطا يحيل على التلازم والتوافق والتفاعل والإنتاج المشترك، لا يمكن الفصل بينها في القصيدة العربية بمختلف أشكالها، وإذا كانت القصيدة العمودية التقليدية ذات نَفَسٍ تطريبي عالٍ بحكم اعتمادها على قافية موحدة تتكرر من بداية القصيدة إلى نهايتها، وتولّد إيقاعا غنائيا يتردد بعد نهاية كل بيت شعري لتكون القصيدة فضاء إيقاعيا متجانسا ومعبرا عن الوحدة الموسيقية لها، فإن قصيدة الشعر الحر (التفعيلة) استثمرت الحرية في تنوع القوافي والتخلّص من وحدة البيت الشعري، وراحت تستفيد من إمكانات إيقاعية جديدة تعمّق شعريتها وتحولها نحو مسار جديد فيه من الحيوية والابتكار الموسيقي الشيء الكثير.

الشعراء العرب المحدثون منذ جيل الرواد (وهو الجيل الذي استحدثت القصيدة الجديدة نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات من القرن الماضي، وفرسانه هم بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري) وسواهم من الشعراء الذين جايلوهم وأتوا بعضهم بقليل في مختلف الأقطار العربية مثل شاذل طاقة وأدونيس وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي ومحمد الفيتوري وفدوى طوقان وخليل حاوي ومحمد عفيفي مطر وغيرهم، سعوا نحو تشكيل رؤية جديدة متطورة وحديثة للشعرية العربية حين انفتحوا على ما اصطلاح عليه أولاً بـ (الشعر الحر)، ثم اكتسب بمرور الزمن مصطلحا ربما أكثر صراحة وتداولاً في عموم المشهد النقدي العربي هو (قصيدة التفعيلة).

ويعدّ الشاعر العربي الفلسطيني محمد القيسي^(١) على هذا الأساس ((واحدا من الشعراء الذين برزوا بشكل خاص بعد عام ١٩٦٧م، على الرغم من أن أقدم نتاج له يعود إلى عام ١٩٦٤م، وقد تفتّح عطاؤه الشعري في مجلة الأفق الجديد المقدسية، وفي مجلة الآداب البيروتية، ولفت الأنظار بعد عدوان حيزران، بسبب قصائده التي صنفت في عداد أدب المقاومة نظراً لما تكشف عنه من روح وطنية وثابة^(٢)، ولا شك في أن هذه الصفة المقاومة لشعرية القيسي تتطلب الذهاب إلى منطقة الغنائية الشعرية التي تتطلب فوران الإيقاع وزخمه وكثافته.

تناول شعره الكثير من النقاد والباحثين والدارسين من زوايا نظر مختلفة وذلك لغنى شعره، بما يتوافر عليه من زخم روحي هائل، وفي مقدمة من تناوله الناقد الدكتور إبراهيم خليل في كتابه الموسوم بـ (محمد القيسي من نشيد الفقدان إلى فضاء التجريب (دراسات في التجربة الشعرية ١٩٦٤م. ١٩٩٦م)^(٣)، الذي تناول فيه تجربة القيسي مع

تلازم الغنائية والإيقاع: دراسة نقدية في شعر محمد القيسي

نقاد آخرين عبر وجهات نظر جمالية وثقافية ورؤيوية أجابت على الكثير من أسئلة الشعر في هذه التجربة، وللدكتور إبراهيم خليل كتاب آخر يخص تجربة القيسي بعنوان (محمد القيسي: الشاعر والنص)^(٤) تناول فيه تجربة القيسي من خلال حياته وسيرته الذاتية في المكان والزمان والرؤية الشعرية، كما خصه الدكتور محمد صابر عبيد بكتاب عنوانه (تمظهرات التشكل السيرذاتي: قراءة في تجربة محمد القيسي)^(٥) بحث فيه التجربة السيرذاتية للقيسي من خلال مجموعة من كتابه التي تدخل في دائرة السيرة الذاتية، وأصدر الدكتور عبد الله أبو هيف كتابه الموسوم بـ (الشعري والسرد في شعر محمد القيسي)^(٦) أتى فيه على العلامة التلازمية بين الشعر والسرد في تجربته، ودرسته حنان عميرة في كتابها الموسوم بـ (محمد القيسي: دراسة أسلوبية)^(٧) حاولت فيه تحليل شعر القيسي من خلال آليات النقد الأسلوبي عبر مجموعة محاور، وكان للشاعر محمد العامري كتاب مشترك بعنوان (المغني الجوال: دراسات في تجربة محمد القيسي الشعرية)^(٨)، أسهم فيه نخبة من النقاد العرب درسوا تجربة القيسي دراسات مختلفة ومتباينة لكنها بمجموعها كونت رؤية متكاملة عن شعرية مميزة، كان لها الدور البارز في حركة الشعرية العربية الستينية، ومن ثم الشعرية العربية الحديثة على نحو عام.

وبعد جيل الرواد جاء جيل آخر سعى نفسه أو سمّاه النقاد والباحثون (جيل الستينيات) انطلاقاً من التحقيب الزمني في تسمية الأجيال والبحث عن صفات خاصة مميزة لها، وهي صفة تحقيبية زمنية ظلت ملازمة للأجيال اللاحقة مثل جيل السبعينيات وجيل الثمانينيات وجيل التسعينيات والأجيال التي تبعتها، غير أن هذه التسمية الجيلية بدأت تضعف على صعيد امتلاك الجيل لخصائص شعرية متجانسة يمكن أن تمثل الجيل فعلاً، كما حدث على نحو واضح وشامل مع جيل الستينيات وأقل منه جيل السبعينيات وأقل من ذلك الأجيال اللاحقة بنسب متفاوتة تتناسب مع القوة الشعرية في كل منها.

وكان هذا الجيل (جيل الستينيات الشعري) حقيقة من أكثر الأجيال الشعرية العربية رغبة في التجديد والتطوير والتحديث، وقد تهيأ لهذا الجيل مجموعة كبيرة ومهمة ومبدعة من الشعراء في مختلف الأقطار العربية من المحيط إلى الخليج، واستطاعوا أن يرسموا طريقاً متجددة وحديثة وراقية للشعرية العربية الحديثة، ويجتروا أساليب أخرى أخذوا بعضها من الأساليب الشعرية في بعض الأشعار العالمية، وابتكروا بعضها الآخر بما تهيأ لهم من قدرات فنية عالية مكنتهم من طاقة الابتكار والتجديد والتحديث، وأسهموا في تطوير ما أنجزه الرواد وتحديثه وإضافة منجزات كبيرة له على مر السنين.

وعلى الرغم من أن الكثير منهم راح يعمل على بناء مسارات مغايرة لشعرية قصيدته على هذا النحو، من خلال ثورات الحدائث وما بعد الحدائث وثورات المناهج الجديدة في الأدب والنقد والثقافة والفكر، باحثا عن صيغ جديدة للتعبير والتشكيل في ضوء الحرية التي أتيحت له على هذا الأساس، إلا أن عددا من الشعراء العرب المجيدين تمكنوا من تطوير هذه القصيدة مع الحفاظ على التقاليد الأصيلة لها، ولاسيما في سياق تطوير العلاقة بين الغنائية الشعرية والإيقاع الشعري وعلى مستويات عديدة، واستطاعوا في الوقت نفسه استيعاب مقولات الحدائث الشعرية والتعامل معها على أساس تطوير بنية القصيدة العربية من الداخل، من دون الإخلال بشبكة عناصرها التقليدية المعروفة في سياق التمثيل والتطوير والتحديث، فأنجزوا قصائد حدائثية لكنها نابعة من مناخ شعري عربي أصيل بكل ما في الكلمة من معنى.

إن الحفاظ على شعرية القصيدة العربية من خلال تقاليد الأصيلة المحكمة يتحدد أولا في الكيفية التي يستطيع الشاعر فيها احتواء عنصر الغنائية، بالشكل الذي يتلاءم مع موضوع القصيدة ومناخها الفني والجمالي وطبيعة تجربتها وحساسية العلاقة الوظيفية بين عناصر التشكيل الشعري، من حيث عدم إغراقها بسيولة غنائية أكبر من حاجتها واستحقاقها، أو على العكس من ذلك تقليل الحضور الغنائي في القصيدة إلى درجة البخل والتقتير مما يقلل من الرطوبة الشعرية المطلوبة في القصيدة، أو ما يصطلح عليه في مدونات النقد العربي القديم بـ (ماء الشعر)، بمعنى أن وعي درجة حاجة القصيدة إلى طاقة غنائية تتلاءم وتتلازم وتتفاعل مع فضائها، وهو يمثل العنصر الأبرز في نجاحها وتوفيقها فنيا وجماليا من جهة وفي منطقة التلقي من جهة أخرى.

الغنائية عنصر أصيل في الشعر:

ظلت الغنائية وستبقى عنصرا أصيلا في الشعر العربي لا يمكنها أن تختفي من فضاء القصيدة العربية مطلقا، (وربما يصدق القول على غالبية الشعريات العالمية في مستوى معين من مستوياتها)، ومهما عملت الأشكال الشعرية المتنوعة التي عرفتها الشعرية العربية حديثا على تضيق مساحة الغنائية في كيان القصيدة العربية، وتوظيف تقانات جديدة من خلال التفاعل الأجنبي مع الفنون الأخرى السردية والدرامية والتشكيلية والسينمائية وغيرها من فنون قولية وفنون جميلة، إلا أنه في النتيجة النهائية لا شعر من دون غنائية على نحو من الأنحاء، مهما كانت محدودية حضورها في القصيدة وعلى أي مستوى من مستوياتها، لأنها الكفيلة بشعرنة القول ووضعه في السياق الشعري، وفقدان عنصر الغنائية في الكلام الشعري يحوله إلى فن أدبي آخر غير الشعر.

تلازم الغنائية والإيقاع: دراسة نقدية في شعر محمد القيسي

إن للغنائية علاقة وثيقة بالإيقاع الشعري من حيث قيام تعالي الغنائية في النص الشعري بضخه بطاقة إيقاعية عالية وظاهرة، فالإيقاع صورة من صور الغنائية الذي يعتمد على البحور الشعرية الراقصة التي تنتج صوتا واضحا مشحونا بالتطريب والموسيقى الواضحة، وقد استوعبت الغنائية الشعرية من ضمن ما استوعبت من أدوات الفعل الشعري الإيقاع الشعري بتشكيلاته المتعددة والمتنوعة على نحو كبير وواسع، وظلت العلاقة عميقة وكبيرة وفاعلة ومنتجة بين الغنائية والإيقاع حتى كأن كلا منهما يذگر بالآخر، ومن هنا يمكن القول إن أي حديث عن الغنائية يبقى مرتبطا بالإيقاع. وفي الوقت الذي تحقق فيه قصيدة النثر نجاحات باهرة على طول أرض الشعرية العربية الحديثة وعرضها على أكثر من صعيد، فإن شعراء كبارا ما زالوا يطورون أنموذجهم الغنائي ويقدمون لنا قصيدة غنائية حديثة متطورة في قصيدة (التفعيل)، تأخذ بكل أسباب الحدائث الشعرية من جهة، وتعيد من جهة أخرى بهاء الغنائية بكل ألحانها وحيويتها وحساسيتها المرهفة وطاقاتها على التطريب، ولعل شعراء من أمثال السياب ومحمود درويش وأحمد عبد المعطي حجازي ومحمد الفيتوري وسعدي يوسف ويوسف الصانع وممدوح عدوان ومحمد القيسي وغيرهم تمكنوا بمواهبهم الشعرية الفذة من تحديث الشعرية الغنائية في القصيدة العربية الحديثة على أكثر من صعيد وعلى وفق أكثر من رؤية إيقاعية.

ولنا أن نقارب في ضوء هذه المداخلات الديوان الشعري المتدفق بالغنائية الساحرة المشبعة بالشعرية للشاعر محمد القيسي الموسوم بـ ((منمنمات أليسا))^(٩)، وهو ينحو هذا المنحى ويجتهد في تفجير منابع الغنائية الأصيلة في قوله الشعري المنفتح على آفاق إيقاعية واسعة وعميقة مترافقة مع إنتاج الدلالة الشعرية، ويشغل في هذا السياق على قضية الإيقاع اشتغالا متمكناً سواء على صعيد البحر الشعري، أو ما يعكسه البحر الشعري وزحافاتاه وعلله من تمظهرات شعرية إيقاعية تثيري البحر الشعري وتغنيه وتخصّب طاقته الموسيقية الفاعلة، لما لها من دور أساسي بارز في تنوع الحساسية الإيقاعية في البحر الشعري.

ومما يضاعف من قيمة هذا الحضور الإيقاعي الجوهري في كيان القصيدة هو ما تؤديه القافية الشعرية بوصفها مظهرا إيقاعيا بارزا وظاهرا وملموسا، وما تعكسه بقوة من دور إيقاعي بارز في رفع وتيرة الحسن الإيقاعي الظاهر والبارز من جهة، والضمني الداخلي العميق من جهة أخرى، حين يجري التعامل مع القافية بوصفها مثيرا إيقاعيا

عالي التردد والتطريب، وقد أسهمت القافية بألوانها المتعددة في إضفاء قيمة إيقاعية جديدة على قصيدة التفعيلة مثلما كان لها الأثر البالغ قديماً في القصيدة العمودية. ففي قصيدة (رقعة) يستثمر الشاعر محمد القيسي الطاقات الغنائية ذات الحساسية العالية في المفردات الشعرية وتجلياتها الصوتية والدلالية، وبينها بناء متجانساً متوافقاً على مستوى عناصر التشكيل الشعري كافة بما يحقق انسيابية عالية في تلقي وحداته الغنائية على الصعيدين معاً، إذ سنرى أن الشاعر محمد القيسي يتعامل مع اللغة التي يستعملها تعاملًا نوعيًا خاصاً، فقد وضع عنوان القصيدة هنا (رقعة) بصورة مفرد نكرة مؤنثة، وكل صفة من صفات هذه المفردة لها عمل ووظيفة داخل القصيدة:

تعالى يا أليسا الآنُ

تعالى وازرعيني في ذرى بيسانُ

لقد بُعدُ الحجيجُ،

وضاع أهلي في الشعاب،

ومن تبقى

شيعتهُ الريحُ في الوديان

تعالى خفقةً لدمي

تعالى نرجساً ظمأنُ!

إن الأناقة العالية في استخدام المفردات وانتقائها بصورة ذكية وحساسة وعارفة تحفز على تعالي الإيقاع وتثويره وتفجيريه في التكوين والتشكيل والتلقي معاً، واستخدام التركيبات الجميلية الممتدة إيقاعياً على طول النفس الشعري وعمقه ورحابته، وقُرت للقصيدة فضاء غنائياً يستجيب على نحو أنموذجي للأفاق الإيقاعية للبحر ((الوافر))، كما إن التقفيات التي اشتغلت على تركيب إيقاعي متداخل ومتنوع أسهمت إسهاماً فاعلاً في تصعيد الحس الغنائي بأسلوبية موسيقية هارمونية عالية، فالشاعر هنا لا يكتفي باستثمار ما ينطوي عليه البحر الشعري من إمكانات إيقاعية معروفة ولاسيما في الزخافات والعلل، بل يسعى إلى تلمس الطاقة الإيقاعية في كل مفردة، ثم في كل جملة وفي كل تركيب شعري.

هذا الأمر في الحقيقة يساعده كثيراً في الارتفاع بطاقة الغنائية الشعرية نحو أعلى مرتبة ممكنة ومتاحة بالدرجة التي يسمح بها الموضوع الشعري وتجلياته الدلالية والسميائية، ذلك أن الإحساس بموسيقى المفردة والجملة والتركيب عند الشاعر المجيد

تلازم الغنائية والإيقاع: دراسة نقدية في شعر محمد القيسي

تحتاج إلى معرفة عميقة بقوانين اللغة وفقها وصرفها، بالشكل الذي يتيح للشاعر استثمار هذه الطاقة الكامنة فيها على نحو سليم وثرى ومنتج، ويسهم في تعميق الأثر الإيقاعي في القصيدة من خلال التفاعل من طاقات البحر الشعري المستخدم فيها، ولعل هذا التفاعل بين البحر الشعري والموضوعي الشعري في إطار وعي التجربة والإحساس العالي بها هو الذي يسهم عميقاً في نجاح هذا التشكيل، وتطوير البنية الإيقاعية على هذا المستوى الأصيل.

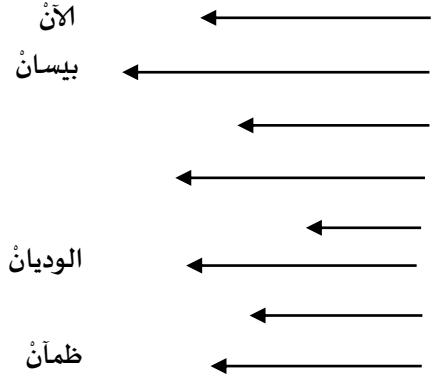
ثمة توافق وتلاؤم ساحرين فضاءات البحر الشعري وتجليات التقفية الإيقاعية مع تطور البنية الدلالية على أساس السطر الشعري مرة في سياقه الملتئم والمتجانس، وعلى أساس المقطع الشعري مرة أخرى في سياقه، وحسب قابلية البناء الشعري المحكم على تقبل التقفية ((الموحدة)) في نهاية سطر أو نهاية مقطع، ودورها في إغناء الفضاء الموسيقي العام في القصيدة بما تعكسه من قيم صوتية منتظمة في تواصلها وتلاحمها وتناسمها الإيقاعي الغنائي، وثمة حساسية واضحة في انتقاء الدوال المناسبة بطريقة شعرية فذة يحقق صفة التكامل الشعري بين اللغة والصورة والإيقاع في توافق المعنى الشعري مع موسيقى اللفظة. وهو ما يعمل على نجاح التشكيل الشعري في تمثيل طاقته التعبيرية العالية.

وتسهم هذه المعادلة الشعرية الغنائية على مستوى الصوغ الإيقاعي والدلالي في تحقيق وحدة غنائية شعرية تعلي من شأن الصفة الغنائية الشعرية على نحو ظاهر وعميق، في سياق إعادة هبة القصيدة العربية ذات الطبيعة الغنائية الصافية، والعمل على تصعيد الحس الغنائي العالي القائم على وحدات متماسكة في الإيقاع والدلالة، وربما يكون الشاعر محمد القيسي في السنوات الأخيرة من الشعراء العرب القلائل الذين ظلوا متمسكين بهذا الحس الإيقاعي الفريد الذي يعيد للقصيدة العربية بهاءها المفقود، إذ غادرها معظم الشعراء بدعوى تطوير القصيدة العربية حين انفتحوا على طاقات سردية ودرامية متنوعة، وهذا أمر لا بأس به من حيث التطوير والتحديث لكن يجب أن لا يكون على حساب الطاقة الغنائية المطلوبة في القصيدة العربية، التي هي أمر ضروري وأساسي كي يبقى الشعر شعراً.

ويمكننا على سبيل تشغيل حساسية التلقي البصري المتزاج مع التلقي الذهني والتخييلي ومعاينة حضور التقفية في التشكيل الخطي للقصيدة، أن نرسم المخطط الآتي على هذا النحو الذي يبرز صورة وحجم التوزيع المفرداتي والدلالي لقيمة الفضاء الموسيقي والإيقاعي للصورة الشعرية البصرية، بناء على أطوال الموجات الإيقاعية

والدفقات الشعورية لكل جملة شعرية منها، وما يعكسه ذلك من تفاعل بين الإيقاع والدلالة داخل الفضاء العام للمعنى الشعري، في السبيل إلى الارتفاع بقيمة الصنعة الشعرية إلى أعلى مستوى ممكن.

ولعل هذا المخطط المرسوم هنا على هذه الطريقة سيوضح هذه الرؤية التشكيلية الإيقاعية، حين يسقط البصر الرائي القارئ على مساحة التصور المرتين بتعامد الخط الإيقاعي التقفوي على هذا الشكل الشعري المتوازي:



كما يمكننا النظر إلى تكرار الفعل (تعالى) مرتين في استهلال القصيدة ومرتين في خاتمها بشكل متواز، على أنه فاصلة إيقاعية متجانسة تضاعف من طاقة الغناء في القصيدة على أكثر من مستوى، وإذا ما تلمسنا البساطة البالغة الثراء في المفردات بانتسابها إلى عنوان ذي مسحة تشكيلية (رقعة)، فإننا سنتعرف إلى مصدر جديد من المصادر التي تمون القصيدة بإرساليات غنائية جديدة وعديدة، فالشاعر محمد القيسي يعي هذه المسألة جيداً ويعمل على استنطاق حيوية المفردة والكشف عن روحيتها الكامنة في دلالتها، ومن ثم استثمار طاقتها في الشعر على نحو يضيف لها ويشعرنها.

تعد التقفية الموحدة في هذه القصيدة شكلاً من أشكال تحصيل فضاء إيقاعي متماسك للقصيدة بأكملها، فالقافية الموحدة تعمل على شدّ الانتباه والتفاعل عند المتلقي وإيصاله إلى أعلى الدرجات على نحو ما حصل في هذه القصيدة، فلو نظرنا في تشكيل مفردات التقفية (الآن/بيسان/الوديان/ظمان) على مستوى وحدة التقفية من جهة، وعلى مستوى ما تؤديه كل تقفية من وظائف إيقاعية ودلالية، سنجد أن الاستخدام كان موفقاً على الصعيدين، وحقق قدراً عالياً من التماسك النصي بين الإيقاع التقفوي والدلالة على نحو يضمن للشاعر نسيجا شعريا قائما على التوافق والتناسب والتفاعل.

تلازم الغنائية والإيقاع: دراسة نقدية في شعر محمد القيسي

فالنون الساكنة في نهايات القوافي المتجانسة تصدر لحناً نوعياً خاصاً لدى القارئ في منطقة التلقي، وحي نتفحص البنية الدلالية نجد أيضاً أن القوافي هذه تأتي في سياق تعبيرى دلالي متسق ومتجاوب مع عموم القصيدة، ولم يضع الشاعر القافية لمجرد التناسق الإيقاعي العام فحسب بل لتثمين الدلالة الطالعة من جوهر أيضاً، وهو ما أسهم في إغناء القصيدة عموماً وإثرائها على المستويات كافة.

لا شك في أن الشاعر محمد القيسي يعي هذه التفاعلات الإيقاعية وعيا شعريا تاما، ويدرك الكيفية التي يمكن من خلالها تنظيم الحركة الإيقاعية وهندستها وتحريكها على النحو المناسب، الذي يضمن للقصيدة في نهاية المطاف رؤية شعرية غنائية تقوم على الطرافة الشعرية والإيقاعية العالية في أعلى مستوى ممكن من التطريب الشعري، وهو ينهض على تلاحم ساخن وحيوية نشيطة مع الموضوع والصورة والدلالة بطريقة شعرية عالية الأداء، تعمل على تكامل التكوين الشعري والبناء التشكيلي في القصيدة.

إن شعر محمد القيسي برمته ينهض على فاعلية الغنائية التي تتجاوز الإيقاعية التقليدية في تشكيلاتها التي تخضع للتكرار والتقليد عادة، لتنتفح على حساسية إيقاعية جديدة غير مألوفة ولا متداولة على صعيد التركيب والبناء والتشكيل، تتداخل فيها الرؤية الموسيقية الطريفة للإيقاع مع الرؤية الشعرية لموضوع القصيدة على نحو يحقق أعلى درجة تماسك نصي بين عناصر التشكيل الشعرية، ويعكس وعيا شعريا متقدما قائما على خبرة ودراية وممارسة عميقة وأصيلة، ومعرفة بالقيمة التي تتحصل عليها القصيدة من خلال تفاعل اللغة مع الوزن الشعري مع الدلالة ضمن رؤية شعرية واحدة، وقد ظل الشاعر أمينا عليها وحارسا لقيمها وتطلعاتها في فضاء الشعرية العربية الحديثة منذ مطالع تجربته الشعرية الأولى حتى آخر دواوينه قبل رحيله المبكر، وكوّن على هذا الأساس تجربة شعرية نوعية كان التلازم التقاني بين الغنائية والشعرية العامل الجوهرى الأساس في تمثيل خصوصيتها.

الغنائية وانشطارات الإيقاع:

تسهم الغنائية إسهاماً فاعلاً وقوياً في تحقيق انشطارات عديدة في الإيقاع من خلال البحر الشعري وتجلياته وانعكاساته وتمثلاته الغنائية على مسرح القصيدة، ففي القصيدة الأخرى التي تحمل العنوان ذاته (رقعة) مع إضافة تسمية ثانوية تعزز قابليته التشكيلية (رقعة ناجي العلي) في إضاءة ثانية على صعيد العتبة العنوانية، فإن الاحتفالية الغنائية تمتد على مساحة دلالية أوسع وأشمل وأكثر دفئا وحرارة، وتنهض على القابلية

المفتوحة لإيقاعات البحر (الكامل) بتشكيلاته الموسيقية المتنوعة التي تشغل على مساحات واسعة، وعلى تداخل تقفوي داخلي يعمق الإيقاع ويمتد بع نحو آفاق جديدة تضاعف من طاقتها، ويفيد من موحيات العنونة الشعرية وتجلياتها الرمزية على أكثر من صعيد.

ولاسيما وأن ناجي العلي (رسام الكاريكاتير الفلسطيني الشهير الذي اغتالته الصهيونية العنصرية بشكل غادر وإجرامي لنيم) يحظى باهتمام شعبي فلسطيني وعربي وعالمي واسع، بما انطوى عليه فنه الكاريكاتوري من شعرية وبلاغة وتصوير وإيجاز وسيميائية وغنائية عالية قهرت الاحتلال الصهيوني البغيض الذي لم يتحمل سخريته اللاذعة، فأقدم في عملية إجرامية وإرهابية تضاف إلى سلسلة جرائمه باغتيال ناجي العلي فاغتال معه الفن والحياة والغنائية والإيقاع الجميل للأشياء.

وقد سعى الشاعر هنا إلى استثمار كل هذه القيم والدلالات وحيثيات المعنى من أجل الارتفاع بطاقة الغنائية الشعرية في قصيدته إلى أرفع مقام، حيث برع منذ عتية العنوان (ذات الطبيعة المفردة المنكرة) في تشكيل الرؤية الشعرية وضخها بإيقاع متدفق يتلاءم الشكل الشعري فيه مع الموضوع الشعري، لبلوغ هذه المرتبة الشعرية الغنائية العالية التي ترفع القصيدة إلى أعلى مرحلة ممكنة من مراحل التماسك النصي.

فالغنائية الشعرية في قصائد من هذا النوع لا تعتمد فقط على الممكنات الإيقاعية التقليدية في توليد موسيقى الشعر (البحر الشعري بزحافات وعلله والتقفيات بأنواعها وتشكيلاتها)، بل تحاول أن تستثمر كل ما أمكن من طبقات الإيقاع الأخرى لمضاعفة طاقتها، فثمة إمكانات إيقاعية داخلية وتشكيلية تتأتى من سردية القصيدة ودراميتها أحياناً، ومن حوارها الذاتي والموضوعي، ومن مناطق شعرية عديدة لا حصر لها لكن لا بد من الانتباه إليها لتقدير حجمها الإيقاعي في موسيقية القصيدة.

ولا بدّ من ملاحظة ذلك على نحو ما في تجليات هذه القصيدة وهي تسعى إلى تمثيل الدلالة داخل الإيقاع، وتمثيل الإيقاع دخل الدلالة، بطريقة تحقق أعلى درجة من درجات التماسك الشعري بين عناصر التشكيل الشعري الرئيسة:

يتساقطُ البرقوقُ قبلَ أوّانه ،

يتساقطُ البرقوقُ

ومضرجاً بدمي أراه ،

مضرجاً

ملاً الأواني

وانتهى في السوق.

تلازم الغنائية والإيقاع: دراسة نقدية في شعر محمد القيسي

فالقراءة البصرية للنظام الخطي تكشف عن تكتلات لفظية تؤلف بؤراً إيقاعية متنوعة وفاعلة في التشكيل والإيقاع والصورة عموماً، تتحرك باتجاه صيرورة غنائية للقصيدة تتحرك على مساحات كثيرة متنوعة على صعيد الأسطر الشعرية في امتداداتها داخل البياض الورقي، وعلى صعيد الجملة الشعرية وتكويناتها ونظم تعبيرها وتصويرها وتشكيلها، فالتكرارات المتعامدة على سطح الفضاء الشعري (يتساقط- يتساقط / البرقوق - البرقوق / مخرجاً - مخرجاً) تنشئ ترددات إيقاعية تتوافق مع التقفية الموحدة الساكنة (البرقوق - السوق)، فضلاً عن أسلوبية البناء الفني القريبة من قصيدة الهايكو اليابانية على صعيد الاختزال والتكثيف وإعادة الإنتاج والتوقيعية، التي تترك للألفاظ حرية التحرك على مساحة النص المحدودة وتؤلفه بطريقة غنائية عالية ومؤثرة في عمقها وفي بساطتها وقوة تعبيرها، وفي شعريتها وفي عفويتها وبراعتها وقدرتها على صياغة المعنى الواسع بأقل المفردات دلالياً وسيميائياً، على نحو يكثف طبقات الإيقاع وحيواته في بؤرة لفظية واحدة.

وتتوسع حدود الغنائية مُضاعفةً من بهائها ومتوسعةً في تشكيلها الموسيقي العالي النبرة في قصيدة (تحليق أرضي)، إذ تتمخض عن محاورة ذاتية ضمنية يسعى فيها الراوي الشعري إلى خلق إيقاعية شعرية حوارية بين أنا الشاعر والآخر المتماهي معه، وربما كانت التسمية العنوانية بتضادها الدلالي السيميائي بين جزأي العنوان (تحليق/أرضي) تعمل على تشكيل صورة مفارقة، وهذه الصورة المفارقة تسهم في تثوير التلقي الشعري في حساسيته الإيقاعية على نحو ما، إذ إن مفردة (تحليق) الخيرية ترسم صورة الانطلاق والتوجه من الأسفل إلى الأعلى بإيقاعية متوازنة، في حين تتمسك مفردة (أرضي) ذات الطبيعة النعتية بالأسفل لأنها هي المركز الذي تنطلق الأشياء منه دائماً:

كنت تختالين قدامي ،

في الصالة ،

عصفوراً سماوياً ،

ونعناعاً طرباً

حينما خاطبت بالعينين عينيك،

وأصغيت ألياً

وتعاطينا بأسباب الأغاني

واحسبنا قهوة في الغيب،

لم تلمس سخونتها يدياً
كيف لم أشرب!
- وفي الركن الجنوبي تبادلنا العناوين ،
سريعاً
وتأملتُ ملياً
عنقك النافرُ
والوجهُ الذي سال على المقعد ،
لحناً عبقرياً
.....
.....

ولعلنا نلاحظ أن البساطة الشعرية الناعمة التي تكتنف مفردات القصيدة وجملها وتشكيلاتها، بعثت في الفضاء الموسيقي للبحر (الوافر) بهاءً غنائياً متميزاً وبارزاً وأنيقاً، أضفى سيولة شعرية خاصة وحيوية على الطابع السردى الحكائي المنبثق من حوارية متحركة في منطقة الراوي الشعري لأننا الشاعر، وعلى الرغم من الاستعانة ببعض عناصر التشكيل السردى لكن الشعرية الغنائية بقيت طاغية ومهيمنة على فضاء القصيدة، وهو ما يمكن أن نصلح عليه في هذا السياق بالإيقاع الشعري الحوارى وهو يعكس طلاقة الراوى الشعري الذاتى فى الوصف والغزل والسرد الحركى لعناصر التشكيل الشعري.

إن الواقع اللفظى للقصيدة خضع فى تشكيله وتأليف إمكاناته النصية لانتقائية شعرية شديدة التركيز والتكثيف والتموضع، بحيث إن البناء اللغوى العام لا يحتمل استبدالاً أو حذفاً أو تغييراً فى أية مفردة من مفرداته المتشابكة، وهو ما يضيف عليه طاقة غنائية أعلى تتناسب فىها التشكيلات التقفوية والمقطعية والحكاية تناسباً مدهشاً ومثيراً، يبرز فاعلية الخبرة الكتابية لدى القيسى والمعتمدة على حساسية مرفهة اتجاه حركة اللفظة فى سياقها الشعري العام، ثم حركة السياق فى الكيان النصي كاملاً.

تعد قصيدة (تحليق أرضي) أنموذجاً مثالياً لتحقيق بهاء الغنائية فى التشكيل الشعري لقصيدة الشاعر محمد القيسى، إذ يطوع كل المعطيات ويستفز كل الأدوات والآليات التى تشغل عليها القصيدة، من أجل الوصول إلى حالة شعرية يتجسد فيها الطموح الغنائى بأرفع صوره وأعمق دلالاته ومعانيه المتجوهره على الرؤية والدلالة، بما ينطوي عليه من براعة فى تلمس خصوصية اللغة وحدائه الصورة وبهاء الإيقاع، ووعي وإدراك

تلازم الغنائية والإيقاع: دراسة نقدية في شعر محمد القيسي

عالين للطريقة الشعرية التي تتفاعل فيها الدلالة الشعرية مع القيمة الإيقاعية للشكل الموسيقي، وهي حالة شعرية نموذجية في بناء القصيدة بناء إيقاعياً متكاملًا. وربما لو تفحصنا عنوان القصيدة بدقة على هذا النحو ابتداءً من التسمية (تحليق أرضي) لأدركنا أن قيمة هذا الوعي وهذا الإدراك تتمثل على نحو عميق في عتبة العنوان، باعتبار أن دلالة التحليق الأرضي هو تحقق فعل الطيران وهو فعل إيقاعي بالدرجة الأساس لكن التثبيت بالأرض يبقى فعل الإيقاع مرتباً بالمرجعية الموضوعية للقصيدة، بالصورة التي يتحقق فيها التماسك النصي بين الموضوع الشعري والإيقاع ابتداءً من عتبة العنوان ويبقى مهيمناً ومشتغلاً في كل طبقات القصيدة.

إذ بعد أن غادر أكثر الشعراء العرب من فرسان القصيدة الغنائية العربي بيئاتها المعروف الذي استمر قرونًا من الزمن، ظلّ الشاعر الفلسطيني محمد القيسي حتى قبل رحيله مخلصاً لهذه القصيدة في أرفع تجلياتها وخصوصياتها التعبيرية، على الرغم من أنه لم يألو جهداً في سبيل تطوير بنية قصيدته من الداخل في ضجها بما تيسر من قيم السرد والتشكيل والدراما، عن طريق الأخذ والاستعارة والتناص والتفاعل الإجناسي كلما وجد سبيلاً إلى ذلك من دون مبالغة أو إسفاف أن تعمل أو فذلك لا معنى لها، وهي حالة شعرية صحية تحتاج إلى وعي وإدراك وفن وصنعة في آن واحد، فضلاً عن خاصية العفوية الشعرية التي تنتهي فيها كل هذه العمليات الشعرية إلى بناء قصيدة حيوية متكاملة على الأصعدة كافة.

إذ يشعر القارئ أو المتلقي أن الحضور السردية أو الدرامي أو التشكيلي لا يأتي في القصيدة متممداً وإكراهياً بل عفو الخاطر وبحسب حاجة القصيدة ومتطلباتها الفنية والجمالية، وحتى هذا التوظيف المأخوذ من الفنون الأخرى إنما يسخر لخدمة شعرية القصيدة في طبقتها الغنائية والإيقاعية وإثرائها وتطوير إمكاناتها الشعرية.

الغنائية الشعرية وصدى المقام:

تتجسد العلاقة بين الشعرية الغنائية وصدى المقام العراقي في قصيدة محمد القيسي استناداً إلى رؤية شعرية مسبقة لدى الشاعر، فالمقام العراقي يمثل خصوصية عراقية معروفة في الغناء العربي الكلاسيكي القائم على الأصول الغنائية الأصيلة، وهو هنا يفيد من هذه الرؤية في سبيل تحقيق الفضاء الشعري الذي يرمي القيسي إلى إشاعته في طبقات القصيدة وتشظياتها وتلويناتها الموسيقية المتنوعة، ويسعى إلى استثمار الخصوصية الإيقاعية العالية النبوة للمقام العراقي بمساحته الصوتية الرخيمة

وتوظيفها في قصيدته، ويشكل هذا الموضوع جزءاً من طبيعة العلاقة الوثيقة بين الشعر والغناء في الأساس.

وبما أن الغناء أنواع وأشكال وأنماط لا حصر لها، واللحن أنواع وأشكال وأنماط لا حصر لها أيضاً، فلا بدّ إذن من معرفة قيمة الغناء واللحن قبل ولوج عالم الشعر، ومن ثم تقدير طبيعة العلاقة وكيفية تطورها من خلال تسخير إمكانات الغناء لطاقة الشعر، بالطريقة التي تسهم في تطوير البنية الإيقاعية في القصيدة، وهو ما يحتاج إلى ذكاء وفطرة ومعرفة تمكّن الشاعر من التعاطي مع هذه القضية بوعي فني كبير.

فالمقام العراقي بالنسبة للشاعر محمد القيسي هو خصوصية عراقية وفردة تعبيرية عن الروح والضمير والحساسية والرؤية والمكان والزمن، لم يستثمرها الشاعر فنياً وجمالياً فحسب بل عكس ذلك حبه للعراق وانشغاله بالأرض العراقية والروح العراقية والرؤية العراقية للأشياء، لذا فقد اختار المقام العراقي بوصفه حالة عراقية استثنائية فضلاً عن كونه حالة موسيقية متفردة يمكن استثمارها في سبيل إعلاء شأن الغنائية الشعرية هنا، التي هي صفة جوهرية من صفات شعرية القيسي في تجربته الثرة الواسعة، وكان لاستثمار المقام العراقي على مستوى الإشارة والعلامة والحضور الموسيقي الطاغى التأثير البالغ في ارتفاع نبرة الغنائية إلى أعلى مستوى ممكن، بحيث أتاح لها أن تقدم رؤية إيقاعية جديدة.

لذا فإن الغنائية تصل إلى أقصى بهائها في ديوان القيسي (منمنمات أليسا) عموماً وكأنه مصمم لهذا الغرض بالدرجة الأساس، وفي قصيدة (مقام عراقي) ذات النفس الإيقاعي العالي جداً وبخاصة، ولعل تخصيص العنونة كاملة للمقام العراقي على هذا النحو وبصبغة تنكيرية إفرادية للصفة والموصوف الخبري، إنما يدل بعمق على قوة حضور المقام ليس على صعيد التسمية فقط بل على صعيد الإحالة والتصوير والمضمون والجوهر، من ناحية أن مجرد ذكر المقام العراقي فإن صورة الموسيقى الخاصة تحضر في الذهن وتتوارد إلى خاطر، لما تنطوي عليه التسمية من أهمية على هذا الصعيد المشحون بالروح الموسيقية الصافية.

حيث تنهض القصيدة الموسومة بـ (مقام عراقي) في احتفالياتها الغنائية على استيحاء مناخ المقام العراقي وأجوائه وحساسيته الموسيقية والأدائية والفضائية، والإفادة من معطياته الموسيقية المكرسة في سمعية المتلقي العربي على مر العصور، وضح القصيدة بها من خلال مجموعة من المعطيات اللغوية والصورية والإيقاعية، التي تظهر سواء على ظاهر القصيدة مما يمكن التقاطه ورصده بسهولة أو من خلال طبقات باطنية جوانية

تلازم الغنائية والإيقاع: دراسة نقدية في شعر محمد القيسي

لا بد من تأويل رؤيتها حتى تكون تحت نظر القراءة وضمن عمل آلياتها، وقد أظهر الشاعر القيسي هنا براعة عالية ومتمكنة من تفاعل الاستثمار اللغوي والاستثمار الإيقاعي. إذ نجد أن القصيدة نحت في تشكيلها الشعري الغنائي منحنى مقامياً على أكثر من صعيد إيقاعي وموسيقي ودلالي تعبيرياً وتشكيلياً، أضفى عليها حساسية خاصة تمزج بين فضاءين متوازيين ومتفاعلين، فضاء القصيدة بإمكاناتها الإيقاعية المعروفة عروصياً على أساس إمكانات البحر الشعري والتقنية، وفضاء المقام العراقي بإمكاناته الموسيقية المتنوعة موسيقياً، وغذاها بما يشعر به من حب تجاه العراق، حيث اجتمعت الكثير من العناصر الفنية والجمالية والموضوعية والإيقاعية في تجربة القصيدة. ولعل ما يمكن ملاحظته في القصيدة هو سرّ الارتباط العاطفي والوجداني والإنساني بين الشاعر والمكان المائل في عنوان القصيدة (عراقي) المرتبط بشخص المكان في إحالته عليه، وهو ما يمكن أن يحضر على نحو أصيل ومثمر في حساسية القصيدة وغنائيتها وإيقاعها المخزون في الدلالة والمعنى، فالعراق بالنسبة للشاعر محمد القيسي حضور وملاذ وتاريخ ورؤية وشعر وغناء وثقافة وأصدقاء وتجارب، وهو ما أسهم في الارتفاع بالقيمة الغنائية للقصيدة إلى هذه الدرجة من الرحابة الموسيقية والتألق الدلالي. ويمكن هنا النظر في القصيدة ظاهراً وجوهراً وقيمة ومعنى على مستوى الظاهر اللغوي، والباعث الموسيقي، والتشكيل الدلالي:

دَقَّ الحديدَ على الحديد

تَنَنَ أضلاعي

وتحضر لي هنا بغداد

دَقَّ الحديدَ أذن

بالله يا حدّاد

ضاعت تواشيعي كما

ضاعت مفاتيحي

ونأي أحبتي يزداد

دَقَّ الحديدَ أذن

بالله يا حدّاد

شَخَّ الصدى

وخلتُ منازلهم

وتعودوا بُعدي، ولا اعتاد
 ما أوحشَ الليل الذي
 وحدي هنا ارتاد
 لا الراحُ فوق الراح عاد،
 ولا الذين تفرقوا عادوا
 دقّ الحديد على الحديد،
 ودقّ عظمي
 أمها الحداد.

إذ اعتمدت على لازمة لفظ - موسيقية هي (دقّ الحديد) بتنوعاتها المختلفة إيقاعاً ودلالةً ورؤيةً وتشكيلاً، وهي تهض على مزاجية البنية الإيقاعية مع البنية الدلالية في حساسية اندماج عالية ومنتجة موسيقياً وغنائياً، فالفعل الأمرى (دقّ) يعكس قيمة صوتية ذات تردد عالٍ وعنيف ودال على حساسية شعرية عالية، كما يعكس قيمة دلالية تضاعف شدة التردد حين تتصل بمفردة (الحديد) وما تثيره من دلالات تصب تماماً في الفضاء الموسيقي ذاته، لتسهم إسهاماً فاعلاً في إنجاز هذا الهاء الغنائي، إذ نجد كل مفردة من مفردات القصيدة قد استثمرت كامل طاقتها المخزونة من الحس الموسيقي والدلالة الكامنة، واندمجت في سياق تعبيرى وتشكيلى عالى المستوى عبّر عن الرؤية والحساسية والشكل الشعري.

وقد استثمر الشاعر في هذا السياق كامل المخزون الإيقاعي للمفردات الشعرية ووظفها في سياق شعري تشكيلى متجانس، ليس على مستوى البناء اللساني والصرفي الطبيعي فحسب بل على مستوى التشكيل التعبيري البلاغي والسميائي العابر للدلالة انطلاقاً من حساسية الفضاء الإيقاعي المتكامل، إذ مثلما تنشغل الطبيعة الغنائية الشعرية لإعلاء شأن الإيقاع تسهم في الوقت نفسه بتعميق الدلالة.

إن الأسلوبية السياقية التي كتبت بها القصيدة تنطوي على مقصدية غنائية واضحة على الرغم من وضوح القضية الشعرية التي يسعى الشاعر إلى تكرسها من خلال هذه الرؤية، سواء عبر عتبة العنوان الصريحة (مقام عراقى) بكل ما يحيل عليه من قيم موسيقية وتاريخية ودلالية ذات طبيعة تتمتع بالخصوصية العراقية، أم على مستوى البناء الموسيقي الذي يضيف عليه البحر (الكامل) طاقة بهاء أكبر بكل ما ينطوي عليه هذا البحر من إمكانات اجتهد الشاعر العربي على مر العصور في إثباتها من خلال استخدامه له، وبتنوعاته المختلفة على مستوى الترخصات العروضية الواسعة فيه وهي

تلازم الغنائية والإيقاع: دراسة نقدية في شعر محمد القيسي

ما يضيفي عليها قيمة كبيرة في إدراك استخداماتها على مستوى الإيقاع والدلالة، فضلا عن طبيعة الوحدات الشعرية المكرسة لفظيا وإيقاعيا ودلاليا وتشكيليا لخدمة المقصدية الغنائية .

ويمكننا تلمس خاصية غنائية أخرى في هذه القصيدة تتمثل في قابلية القول الشعري فيها على تحوله إلى غناء (مقامي) في صورة صوتية ودلالية معينة من صورته، وهي خاصية نجدها مقصودة أيضا في سياق تمثيل حقبة قديمة من حقب العلاقة بين الشعر والغناء، حيث كان الشعر يكتب كي يغنى في البلاطات والقصور والأماكن الراقية، ومن هنا أخذ الشعر صفة الغناء على الرغم من أن فاعلية التطريب موجودة في كل البحور الشعرية المعروفة، لكن تحقيق العلاقة هنا مقصود لذاته على أكثر من صعيد، وهو ما يحيل ضمناً على صورة من صور التفاعل مع الموروث بأفقه الواسع والعميق.

تقدم مجموعة الشاعر محمد القيسي (منمنمات أليسا) في إطار هذه الرؤية أنموذجا شعريا راقيا يفيد من كل التفاننات الموسيقية المتاحة. ويفيد من تجربة ثرة وعميقة وإشكالية تجلت في تجربته الواسعة منذ ستينيات القرن الماضي حيث كتب (راية في الريح) عام ١٩٦٦، ليقدم لنا شعرا غنائيا خالصا يستثمر كل ما أنجزته القصيدة العربية على نحو عام والقصيدة القيسية على نحو خاص وأنموذجي ومتكامل، بكل تحولاتها وأشكالها ومنعطفاتها وخصبها، عائدا إلى ينباع الأولى يستقي منها براءة الشعر وعفويته مضمخا بطاقة دلالية عميقة ومتشظية تحكي قصة السيرة والعصر معا، وترتفع بالقول الشعري المبني على طاقة حيوية رهيبة إلى مصاف الغناء البهي الذي لا يتوقف عند حد نهاية القصيدة أو نهاية القصائد التي قدمتها هذه المجموعة الشعرية المتجانسة في بنائها التشكيلي والتعبيري، بل يظل عالقا في الذهن والضمير والحساسة مدة طويلة لا تنتهي إلا بانتهاء الشاعر نفسه.

إن المتابع لشعرية القيسي من خلال دواوينه الشعرية المتلاحقة وهو الشاعر الثر والمعطاء يلحظ أنه على الرغم من التطور الواضح في بنية القصيدة، وعلى الرغم من تطور الاستخدام اللغوي والتعبير الصوري والبناء الشعري المميز، إلا أن المحافظة على الصفة الغنائية العالية والمثمرة في قصيدته بقيت في أوج تصاعدها وتجلمها وعنقوانها، ولم يتخل عنها مطلقا على نحو بقي هو ومجموعة من الشعراء العرب المحدثين القلائل أوفياء لهذه الصفة الجميلة في القصيدة العربية الحديثة، وحراسا لهذه الصفة الشعرية الأصيلة في الشعرية العربية الحديثة.

الخاتمة

الشاعر محمد القيسي مجموعة (منمنمات أليسا) يقدم في إطار هذه الرؤية أنموذجا شعريا راقيا يفيد من كل التقانات الموسيقية المتاحة، ويفيد من تجربة ثرة وعميقة وإشكالية تجلت في تجربته الواسعة منذ ستينيات القرن الماضي حيث كتب (راية في الريح) عام ١٩٦٦، ليقدم لنا شعرا غنائيا خالصا يستثمر كل ما أنجزته القصيدة العربية على نحو عام والقصيدة القيسية على نحو خاص وأنموذجي ومتكامل، بكل تحولاتها وأشكالها ومنعطفاتها وخصبها، عاندا إلى الينابيع الأولى يستقي منها براءة الشعر وعفويته مضمخا بطاقة دلالية عميقة ومتشظية تحكي قصة السيرة والعصر معا، وترتفع بالقول الشعري المبني على طاقة حيوية رهيبة إلى مصاف الغناء البهي الذي لا يتوقف عند حد نهاية القصيدة أو نهاية القصائد التي قدمتها هذه المجموعة الشعرية المتجانسة في بنائها التشكيلي والتعبيري، بل يظل عالقا في الذهن والضمير والحساسة مدة طويلة لا تنتهي إلا بانتهاء الشاعر نفسه.

المصادر والمراجع

- (١) تمظهرات التشكل السيزداتي: قراءة في تجربة محمد القيسي، الدكتور محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٥.
- (٢) الشعري والسرد في شعر محمد القيسي، الدكتور عبد الله أبو هيف، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، ٢٠٠٧.
- (٣) محمد القيسي: دراسة أسلوبية، حنان عمايرة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، ٢٠٠٥.
- (٤) محمد القيسي: الشاعر والنص، الدكتور إبراهيم خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٨.
- (٥) محمد القيسي من نشيد فقدان إلى فضاء التجريب (دراسات في التجربة الشعرية ١٩٦٤م-١٩٩٦م)، د. خليل إبراهيم وآخرون، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ط١، عمان، ١٩٩٦.
- (٦) معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، المجلد الرابع، الطبعة الثانية، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين، الكويت، ٢٠٠٢.
- (٧) المغني الجوال: دراسات في تجربة محمد القيسي الشعرية، محمد العامري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١.
- (٨) منمنمات أليسا، محمد القيسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.

تلازم الغنائية والإيقاع: دراسة نقدية في شعر محمد القيسي

- (١) محمد القيسي، شاعر من الأردن، ولد عام ١٩٤٤م في كفر عانة . فلسطين، حصل على الليسانس في اللغة العربية من جامعة بيروت ١٩٧١، اشتغل بالتدريس والصحافة والإذاعة والتلفزيون. وتفرغ أخيراً للشعر، أصدر عددا كبيرا من المجموعات الشعرية بدأها بمجموعة (راية في الريح) عام ١٩٦٨، وأنهاها بمجموعة (منمنمات أليسا) عام ٢٠٠٢، وله أعمال إبداعية أخرى في السرد والسير، وفاز بجوائز عديدة عن أعماله الشعرية، توفي عام ٢٠٠٣. ينظر: "معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين"، المجلد الرابع، الطبعة الثانية، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين، الكويت، ٢٠٠٢ : ٤٨٠.
- (٢) القيسي، محمد، "من نشيد الفقدان إلى فضاء التجريب" (دراسات في التجربة الشعرية ١٩٦٤م. ١٩٩٦م)، خليل إبراهيم وآخرون، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ط١، عمان، ١٩٩٦: ١١.
- (٣) المرجع السابق.
- (٤) القيسي، محمد، "الشاعر والنص"، الدكتور إبراهيم خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٨.
- (٥) عبيد، محمد صابر، "تمظهرات التشكل السيزماتي" قراءة في تجربة محمد القيسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٥.
- (٦) أبو هيف، عبدالله، "الشعري والسرد في شعر محمد القيسي"، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، ٢٠٠٧.
- (٧) عمارة، حنان، "محمد القيسي: دراسة أسلوبية"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، ٢٠٠٥.
- (٨) العامري، محمد، "المغني الجوال"، دراسات في تجربة محمد القيسي الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١.
- (٩) القيسي، محمد، "منمنمات أليسا"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، وكل النماذج الشعرية المقتبسة في هذه الدراسة مأخوذة من هذا الديوان في صفحات مختلفة.

سيمياء العنوان في شعر علي جعفر العلق

Sâcide Abdulkerîm HALEF*

المخلص

يتركب العنوان الشعري من مجموعة من العلامات اللسانية التي تأخذ أشكالاً لغوية مختلفة، ويمكن أن تدرج على رأس نصّ لتحديدّه، وتدلّ على محتواه وطبيعته وكيفيته النصية، ولأن العتبة العنوانية تظل مرتبطة بالمتن النصي حتى آخر مفردة من مفردات القصيدة، وتبقى فاعلة فيه على نحو عميق وجوهري، فإن علاقة جدلية أصيلة تبقى ماثلة بين العنوان والمتن لا يمكن الاستغناء عنها في أية قراءة تهدف إلى تحليل فضاء العنونة.

ويعد الشاعر علي جعفر العلق من الشعراء الذين يعنون كثيراً بالصياغة العامة لقصيدته على نحو عام، وبتركيب عنونة قصيدته على نحو خاص، وثمة تنوعات عديدة يمكن كشفها في قراءة مستفيضة لتجربة العلق في أعماله الشعرية التي ضمّت مجمل مجموعاته الشعرية، من حيث الشكل النحوي لصوغ العنوان وتوزعه بين صياغات متعددة بحسب طبيعة تجربة كل قصيدة، ويمكن رصد تطورات واضحة في ذلك سيتكفل بحثنا بكشفها وتحليلها.

الكلمات المفتاحية: العنوان الشعري، المتن النصي، القصيدة، العلامة اللسانية

Ali Cafer el-‘Allâk’ın Şiirinde Başlık Estetiği

Öz

Şiir başlığı, çeşitli dilsel özellikleri de beraberinde getirmektedir. Bu başlığın konmasında, şiirin metni, içeriği, doğası ve niteliği önem arz etmektedir. Şiire başlığının konması, son kelimesine kadar şiir metniyle ilgili olduğu için başlık ve metin arasında öteden beri var olan diyalektik bağın göz ardı edilmesi mümkün değildir.

Ali Cafer el-‘Allâk, genelde şiirin yapısıyla ilgilenen, özelde ise şiire başlık koymaya özen gösteren şairlerden kabul edilmektedir. El-‘Allâk’ın telif etmiş olduğu şiir mecmualarındaki (2 cilt, Amman, 2013) tecrübesini keşfetmenin birçok yolu bulunmaktadır. Bu çalışmada el-‘Allâk’ın, şiirlerine başlık koymada izlediği yöntem ve bu sürecin gelişimi ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Şiir Başlığı, Metin, Kaside, Dilsel Özellikler.

* Yrd. Doç. Dr., Tikrit Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, (e-posta: mohammadsaber058@gmail.com)

Aesthetics Title in The Poetry of Ali Jafar Al-Alaq

Abstract

The poetic title consists of a group of linguistic signs which take various forms in language. Such signs define a given text and signify its contents as well as its textual nature. There is a connection between the poetic title and the poetic text to its very last word. It is dynamic and genuinely dialectic in its relationship, a factor that is essential to any profound analysis of the title and its attributes.

Ali Jaafar Al-Allaq is known to be one of the poets who attentively write their poems and select their titles with similar precision. A more extensive reading into Al-Allaq's poetry will reveal many variations to his choice of poetic titles, providing them with syntactical structure that corresponds to the meaning of each poem (2 volumes, Amman, 2013). The development (evolution) of Al-Allaq's title selection process can be traced and illustrated in the present study and analysis.

Key words: The poetic title, linguistic signs, the poetic text, each poem.

المدخل: في نظرية العنونة

تعد عتبات الكتابة اليوم موضوعاً نقدياً لافتاً ومهماً في الكثير من الدراسات النقدية التي تزمع قراءة الخطاب الأدبي وتحليله وتأويله، ولا شك في أنّ مفهوم العتبات النصية الاصطلاحيّ مفهوم مفتوح لا يمكن التوقّف فيه عند عتبات بعينها، لأنّ أنساقها تحتمل الكثير من التعدّد والتنوّع، وعلى الرغم من أنّ عتبة العنوان والتصدير والتقديم والإهداء وما اندرج في سياقها تمثل الأنساق الرئيسة في فضاء العتبات، إلّا أنّ ثمة أنساقاً أخرى لا حدود لها من العتبات والمصاحبات النصية التي يمكن أن يجترحها النصّ الأدبيّ بأشكاله المختلفة (الشعريّ والسرديّ والسيرذاتيّ وغيرها) حسب الضرورات النصية التي تقتضي إحلالها في فضاء خطابه⁽¹⁾، وحين يكون هذا الخطاب شعرياً فإن المسؤولية ربما تكون أكبر على عاتق الشاعر في التعامل مع عتباته النصية، ولاسيما عتبة العنوان التي تحتل الأهمية الأكبر ضمن فضاء هذه العتبات، لما له من دور مركزيّ في فهم النص الشعري والتوغل في طبقات متنه.

العنوان الشعري على هذا الأساس هو الوحيد الذي يضيف معاني إلى النص ويرشد إلى وضع عنوان لقصيدته لم يعنونها القارئ في عملية التأويل⁽²⁾، بل عنونها الشاعر بناءً

على حساسية النص الذي يهدف إلى حمل تجربته والإجابة عن أسئلته الشعرية، إذ إن استقراء عنوان لم يضعه الشاعر نفسه يعدّ أمراً في غاية الخطورة، لأنّ العنوان الموضوع في هذه الحالة قد يؤدي إلى تضليل القارئ في عملية القراءة ويجعله يقرأ النص قراءة غير كاملة^(٣)، فلا يجوز للشاعر الاعتماد على غيره في وضع عنوان نصه مهما كانت الأسباب، فالعنوان أصبح عتبة قرائية مهمة تندرج في سياق التجربة الشعرية التي ينبغي أن تكون متكاملة الأجزاء من العتبات حتى المتن النصي. وعلى هذا الأساس النظري في مقارنة فلسفة عتبة العنوان فيمكن وصفها ((بأنّها العتبة المركزية الأهمّ في سلم ترتيب العتبات النصيّة في النصوص عموماً، وذلك لاعتبارات بصريّة تعطي لصورة العنوان الصلاحية التشكيلية ليتصدّر النصّ ويوحى على نحو ما بهويته ويحيل على رؤيته، واعتبارات سيميائية تنصّد القراءة للكشف عنها وتنوير منطقتها بإزاء مساحة العنونة الضيقة المتمركزة في رأس النصّ ومساحة النصّ كاملاً))^(٤)، وهو في النصّ الشعري يأخذ قيمة أكبر استناداً إلى هذه المعطيات. العنوان في تركيبه النصي ((يجسّد أعلى اقتصاد لغويّ ممكن، ليفرض أعلى فعالية تلقّي ممكنة، مما يدفع إلى استثمار منجزات التأويل))^(٥)، بمعنى أنه نصّ صغير مضغوط في أعلى درجة لغوية ممكنة لكنه يختصر نصّاً طويلاً يتجسد في المتن^(٦)، على نحو يأخذ فيه أشكالاً نحوية وصرفية متعددة تعكس قيمة دلالية معينة، والتركيب النصي لعتبة العنونة يخضع لقراءة نوعية خاصة في سياق كفاءة التحليل والتأويل.

هذا يعني أن الممارسة القرائية هي الميدان الحقيقي للكشف عن القيمة السيميائية العميقة لعتبة العنوان، سواءً في تركيبها اللغوية الخاصة على رأس النصّ، أو في تسرّب علاقاتها الدلالية إلى طبقات المتن النصي، إذ ((إنّ تحليل الرؤية العنوانية أمر يتعلّق بوظيفة القراءة وقدرتها على تأويل هذه الرؤيا وتفسير إمكاناتها النصيّة الصغرى، فالعنوان إذا آلة التأويل هنا تكشف عن طاقتها في العمل بدلالة عمق الأداء اللغويّ (السيميائيّ والفنيّ والجماليّ) لعتبة العنونة وخصبه وحيويته وتأثيره، فكلما كانت لغة العنونة خصبة وثريّة وتخرن شبكة دلالات متشظية، تطلّب هذا قراءة غزيرة ترتقي إلى مستواها من أجل أن تجيب على أسئلتها وتحرّر مكوناتها السيميائية اللابئة فيها))^(٧)، وتأخذ هذه القضية حساسية أكبر في النصّ الشعري لأنه يتميز عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى بطاقته السيميائية والرمزية العالية.

إن حضور العنوان على رأس النصّ يحقق حضوراً شكلياً وسيميائياً على نحو يفري الجمهور المقصود بالقراءة^(٨)، لذلك ستكون رؤية الشاعر في ((حرية الاختيار والتركيب في الصياغة العنوانية مفيدة من الناحية الدلاليّة بدلالة النصّ العامّة))^(٩)، إذ إن العتبة

سيمياء العنوان في شعر علي جعفر العلق

العنوانية تظل مرتبطة بالمتن النصي حتى آخر مفردة من مفردات القصيدة، وتبقى فاعلة فيه على نحو عميق وجوهري.

من هنا يمكن للقارئ أن ينظر إلى العنوان الشعري في القصيدة الحديثة بوصفه شكلاً ((من أشكال المغامرة النصية التي راح الشاعر يجتهد في صوغها بسبل متعددة، فبعد تطوّر ثقافة العنونة عنده أخذ يتفنّن في ابتكار عنوانات مُغامرة تأخذ القارئ نحو مساحات تنازع تأويلي بينه وبين النصّ، على النحو الذي لا تتوقف القراءة فيه عند حدود معينة بل تمتدّ إلى طبقات تأويلية تنهض بها قدرة القارئ على التأويل، ولم يعد الشاعر الحدائي وما بعد الحدائي يتخذ من العنونة وسيلة للتسمية فحسب))^(١٠).

وبهذا يمكن القول إن العنوان ((هو أول عتبة يمكن أن يطأها الباحث السيميائي قصد استنطاقها واستقراءها بصرياً ولسانياً، وأفقياً وعمودياً))^(١١)، من أجل كشف وظيفته في طبقات المتن النصي ودوره في إغناء النص عموماً

ويعد الشاعر علي جعفر العلق من الشعراء الذين يعنون كثيراً بالصياغة العامة لقصيدته على نحو عام، وبتركيب عنونة قصيدته على نحو خاص، وثمة تنوعات عديدة يمكن كشفها في قراءة مستفيضة لتجربة العلق في أعماله الشعرية التي ضمت مجمل مجموعاته الشعرية، من حيث الشكل النحوي لصوغ العنوان وتوزعه بين صياغات متعددة بحسب طبيعة تجربة كل قصيدة، ويمكن رصد تطورات واضحة في ذلك سيتكفل بحثنا بكشفها وتحليلها في ضوء معطيات المنهج السيميائي الباحث في أعماق الدلالة وجوهر العلامة التي ينطوي عليها العنوان.

عتبة العنونة الشعرية الكبرى:

يختص مصطلح العنونة الكبرى في هذه الدراسة حصراً بعنوانات المجموعات الشعرية، إذ تكون العنونة الكبرى على غلاف المجموعة الشعرية التي تضم مجموعة من القصائد، وهي أول ما يواجه القارئ على الغلاف ويدعوه للتأمل في الفضاء العام للعنونة بوصفه العتبة الأولى التي تحظى بالأهمية، وثمة طريقتان عند الشاعر علي جعفر العلق في صياغة هذه العتبة، وربما تتكرر لدى شعراء آخرين كثر أيضاً.

الطريقة الأولى هي أن العنونة الكبرى للمجموعة الشعرية ليست مأخوذة من إحدى قصائد المجموعة، وبذلك تكون عنونة حاوية وشاملة ومستوعبة تحاول أن تشمل كل عنوانات قصائد المجموعة ومتونها بين جناحها، وقد حصل ذلك مرة واحدة فقط في المجموعة الشعرية الأولى الموسومة بـ (لا شيء يحدث.. لا أحد يجيء)، والثانية هي أن

عنوان المجموعة مستعار من إحدى قصائد المجموعة كما حصل في المجموعات الشعرية الأخرى بأكملها، إذ لا يمكن قراءة عنوان المجموعة الشعرية في هذه الحال إلا من خلال قراءة عنونة القصيدة التي تحمل العنوان نفسه داخل المجموعة.

في مجموعته الشعرية الأولى الموسومة بـ (لا شيء يحدث.. لا أحد يجيء: ١٩٧٣) يستخدم الشاعر صيغة النفي المكرر، نفي الحدث المقترن بالشيء أولاً (لا شيء يحدث)، ثم نفي إمكانية حضور الشخصية المجهولة المحتملة (لا أحد يجيء)، وإذا ما اجتمع نفي الحدث مع نفي الشخصية فإن فضاء الحكاية يغيب تماماً لتصبح الحالة الشعرية قرينة الوهم، وقد استعار الشاعر مقولة للمسرحي الشهير صموئيل بيكيت ليشتق منها عنوان مجموعته الشعرية، وهذه المقولة هي: (لا شيء يحدث، لا أحد يأتي، لا أحد يذهب. إن هذا لفظيغ، يا للهول..)^(١١)، ولا شك في أن عبارة بيكيت أكثر تفصيلاً بحكم كونها عبارة نثرية حاول العلاق اختزالها بما يخدم فكرة قصائده، إذ تتضمن عبارة بيكيت توسيعاً في حجم الكارثة الإنسانية حين يضيف إلى عدم حضور أحد من الخارج عدم خروج أحد من الداخل، ثم يصرخ بأعلى صوته (يا للهول) لتوكيد فظاعة ما يحصل في المشهد، وحين استغنى الشاعر في صوغ عنوانه عن هذا التفصيل إنما يقصد أن قصائده هي التي ستحمل هول الصرخة وفضاعتها، وهي تتحرك ضمن فضاء شعري فيه من الحزن ما يكفي للتلاؤم مع جوهر هذه المقولة، ويمكن تلمس الكثير من دلالات الصمت والسكون والوحشة في قصائد المجموعة على نحو يستجيب عميقاً لفضاء العنونة من جهة، وعلاقتها بالتصدير الذي اعتمده الشاعر من جهة أخرى، وبما يجعل من سيميائية العنونة أسلوباً بنائياً قادراً على تمثيل التجربة.

والمجموعة الشعرية الثانية الموسومة بـ (وطن لطيور الماء: ١٩٧٥) تأخذ عنونها الشعرية الكبرى من إحدى قصائد المجموعة، وهي تستثمر ثلاث مفردات مأخوذة من جوهر تجربة الشاعر في المكان والبيئة، فمفردة (وطن) تمثل جوهر أصيلاً من جواهر شعرية العلاق، ومفردة (طيور) تمثل حالة أصيلة في المكان والبيئة والمناخ والفضاء الذي عاشه الشاعر، أما مفردة (الماء) فهي المفردة الأكثر حضوراً في شعر العلاق، فهو شاعر مائي أصيل، وإذا ما نظرنا إلى صورة التضاييف المجرورة (لطيور الماء) بوصفها محتوى لـ (وطن) فإن التشكيل سيكون فضاء مشبعاً بدلالات عميقة تعود على المكان والبيئة.

يصدر الشاعر مجموعته الشعرية بعد عتبة العنونة بمقولتين، الأولى لجورج شحادة ونصّها: (يمكنك أن تنزل وتشاهد المكان، ولكنني أنصحك، بأن تمسك قبعتك جيداً؛ فالريح تهبّ عاتيةً، بطريقة يندر حدوثها في المنطقة التي تتجمّع فيها النجوم ليلاً)^(١٢)، وهي مقولة تعمل على توصيف المكان والطبيعة بصورتها الخاضعة لغضب الطبيعة

سيمياء العنوان في شعر علي جعفر العلق

وهيمنتها على مقدرات البشر، وهو ما يتلاءم كثيراً مع عنوان المجموعة الشعرية، فالمكان والريح العاتية والنجوم والنصيحة بمسك القبعة جيداً، هي دلالات على صراع الإنسان التقليدي مع الطبيعة، وعلى أن الطبيعة فاعل أساسي في حياة الإنسان لا يمكن التغاضي عن أهميتها. أما المقولة الثانية فهي لجيمس فلكر، ونصّها:

(كانت سفينة قديمة، من يعلم، من يعلم؟ غير أنها كانت جميلة وعبثاً، وقفت

أنتظر، لأرى ساريتها تنشقّ عن زهرة، وخشبيها كلّ، يورق من جديد..) (١٣)

فلو تأملنا في المعجم اللغوي التي تنطوي عليه هذه المقولة في درجة صلتها بالطبيعة ومفرداتها وحيواتها: (سفينة قديمة/جميلة/زهرة/خشبيها/يورق)، لأدركنا السبب الذي قاد الشاعر كي يجعل منها عتبة تصدير لعنوان مجموعته الشعرية، ولأسيما في قضية حضور الماء وما يحيط به من قيمة اعتبارية مكانية ذات صلة وثيقة بالطبيعة.

المقولة الأولى لجورج شحادة مقولة تحذيرية تنذر بالخطر من جبروت الطبيعة وعنفاها وشراستها، وتحذر من بطشها على نحو يجب أن يكون الإنسان فيه في قمة توخي الحذر والانتباه إلى غدر الطبيعة الذي يمكن أن يحصل في أي لحظة، في حين تذهب المقولة الثانية نحو الوجه الآخر للطبيعة، وجه الأمل المغلّف بالانتظار المرير من أجل أن تنشقّ الزهرة ويورق الخشب من جديد، إذ على الرغم من حالة الوهم هي التي تسيطر على المشهد غير أن حضور المفردات الإيجابية تجعل من حالة الانتظار العبثي أمراً ممتعاً. لكن الشاعر علي جعفر العلق في مجموعته الثالثة الموسومة بـ (شجر العائلة: ١٩٧٩)

يصدر المجموعة بمقطع شعري له يخصصه لعتبة التصدير، على نحو يتفاعل مع العنونة تفاعلاً شعرياً متكاملاً، فالصبغة الخبرية المضافة التي تكونت منها عتبة العنوان (شجر العائلة) تحاول على المستوى الدلالي ربط الطبيعة بالإنسان، والانتماء إلى الجذور بحكم حضور دال (العائلة) المشيع بهذا النوع من الانتماء إلى المرجع الأصيل، ولو تأملنا المقطع الشعري التصديري الذي تخاطب فيه الذات الشاعرة الآخر الأثنوي (المرأة/الطبيعة/الحياة)، لرأينا أن عنصر الطبيعة في علاقته بالإنسان هو العنصر الأبرز في الفضاء الدلالي للتصدير:

(....) فمن أطلق في عينيك هذين الغرايين الحزينين..

ومن أشعل في وكرهما الحلفاء.

ومن فزّز في الفجر

طيور الماء؟) (١٤)

الطبيعة حاضرة حضوراً استثنائياً في الفضاء الشعري لعتبة التصدير الشعرية هذه بشكل عميق وأصيل وغازير ومثير، وثمة انتماء حقيقي وأصيل إلى جوهر الطبيعة المائية المحتشدة بعمق في ذاكرة الشاعر وحساسيته وانشغاله الإنساني والشعري، حيث تمتلئ بإحالات كثيرة ومتعددة وملونة على البيئة الزراعية المائية الموغلة في القدم.

في المجموعات الشعرية اللاحقة وهي: (فاكهة الماضي: ١٩٨٧) و (أيام آدم: ١٩٩٣) و (ممالك ضائعة: ١٩٩٩) ثم (سيد الوحشيتين: ٢٠٠٦) و (هكذا قلت للريح: ٢٠٠٨)، يسمّي الشاعر مجموعاته الشعرية في ما اصطالحنا عليه بـ (العنونة الكبرى) من خلال استعارة هذه العنونة من إحدى قصائد كل مجموعة، ولم يضع الشاعر أيّ تقديم أو تصدير لهذه المجموعات الأربع كما فعل سابقاً في مجموعاته الأولى، وكما فعل أيضاً في مجموعته اللاحقة لهذه المجموعات والموسومة بـ (ذاهب لاصطياد الندى: ٢٠١١)، إذ صدرها بمقطع شعري يسعى فيه نحو اختصار تجربة الحياة بثنائية الإقامة/السفر، على نحو يجعل من هذه الثنائية جوهر أصيل من جواهر شعرته وهو (ذاهب لاصطياد الندى)، في فعالية اصطياد جمالية خالصة ليس لها من غاية سوى الاستغراق الجميل في فعل الصيد بحثاً عن وهم جديد، فالشعر عند العلق هو فضاء للوهم المشحون بالبحث عن ندى ما لاصطياده:

حين ناولني سلّة الخوص ربّانةً، قال لي:

لك هذا العذابُ، وهذا التشبي، لك اسمٌ

شبيهٌ بأول هذي البلادِ وأخرها، لك هذي الإقامةُ

أعني: السفر...^(١٥)

إن الشعر المُقدّم له من الغائب المجهول هو (سلّة الخوص) وقد وضع لها حالاً تكتظ باليناعة والعافية والنضج (ربّانةً)، مصحوباً بثنائية عجيبة في تفاعلها وعلاقتها بالمعرفة والكشف والاكتشاف واللذة (العذابُ/التشبي)، وهي تؤسس لاسم شبيه (بأول/هذي البلاد/وأخرها) تمهيداً لعرض العلاقة الطباقية بين (أول/آخر)، من أجل الوصول إلى الثنائية الطباقية التي تلخّص تجربة الحياة/تجربة الشعر في أصلها (الإقامة/السفر).

هذه المجموعة انفردت من بين كل مجموعات الشاعر علي جعفر العلق بأنها حملت عنوانات وسيطة بين العنونة الكبرى والعنونة الصغرى، وكل عنوان منها ضمّ مجموعة من القصائد، وهي ست عنوانات وسيطة كوّنت الفضاء الشعري العام لمجموعة (ذاهب لاصطياد الندى)، العنوانان الأولان تظهر فيهما الذات الشاعرة (كنت وحيداً وأمامي البحر/أين ستمضي بي الأرض؟)، والعنوان الثالث والسادس يشتركان بعتبة شعرية أخرى هي عتبة الإهداء وهما (بقية من سهر الليل على ردائه (إلى محمد عفيفي

سيمياء العنوان في شعر علي جعفر العلق

مطر)/أسئلة القتلى (إلى أبي العلاء)، وكلاهما شاعران أصيلان من أبرز وجوه الشعرية العربية الحدائثة والقديمة، ويبقى عنوانان وسيطان آخراهما (لغة للقطا والحمام/تقاسيم) تستكمل بهما المجموعة صيغة عنوانية جديدة تتوسط بين العنوانة الكبرى والعنوانة الصغرى، ضمن منهج جديد للشاعر في إخضاع مجموعته الشعرية هذه لعنوانة كبرى تمثلت في عنوان المجموعة (ذاهب لاصطياد الندى)، وست عنوانات وسيطة يضم كل عنوان منها عدداً من القصائد. المجموعة الشعرية الأخيرة في الأعمال الشعرية للعلق جاءت بعنوان (نداء البدايات: ٢٠١٣)، وعنونها الخبرة تحيل على الصوت والإيقاع أولاً في الخبر (نداء)، وتحيل ثانياً في المضاف إليه الجمعي (البدايات) على بداية المسيرة الشعرية وما تنطوي عليه من إمكانات مخزونة في الذاكرة الشعرية، بوسعها أن تقوم بعد نضج التجربة وتوسّع الخبرة وتعميق الثقافة بأدوار شعرية جديدة تجمع بين البداية وما بلغته التجربة من تطوّر الآن، وهذا الربط بين الماضي والحاضر، التراث والمعاصرة، القدم والحدائثة، هو منهج شعري وثقافي في تجربة الشاعر علي جعفر العلق على مستويات عديدة معروفة ومشهود لها. تتصدّر هذه المجموعة عتبة تقديم شعرية يرسم الشاعر فيها صورته على شكل طائر معرّف (الطائر)، يحلّق بشعره وتجربته عالياً من أجل أن يكون بوسعها إطلاق هذا النداء (نداء البدايات)، ضمن رؤية شعرية تناسب ما توصّل إليه بعد زخم التجربة وعنقوانها التي بلغت مرحلة متقدمة من مراحل تحقق الفرادة والتميز:

حلّق الطائر حتى آخر الذكرى، وحتى آخر اليأس؛ وأرخب، لشذا اليتيم جناحيه

القديمين.

وغاب.. (١٦)

الصورة الشعرية التي تتصدّر هذه المجموعة على صلة وثيقة جداً بفضاء العنوانة السيميائي في أكثر من مجال وأكثر من حالة، ف (الطائر) هو الشاعر المحلّق بشعره في سماء الإبداع والجمال والنور (حلّق الطائر)، لكنه يرسم خطّ طيران مرتين بنوع من الصراع بين طرفي التجربة، الطرف الأول هو الذاكرة حيث البدايات (حتى آخر الذكرى) حيث يسعى الشاعر إلى إثارة هذا النداء صراحة في عنوان المجموعة (نداء البدايات)، والطرف الثاني هو الطرف النقيض الذي بلغته التجربة بعد طول خبرة ومغامرة وعمل وجهد وتعب (حتى آخر اليأس)، فالْيأس يقع على الطرف الآخر المقابل للذاكرة حين وجد الشاعر أنه انتهى إليه، والعودة إلى حياة الذكرى والذاكرة إنما تأتي لإنعاش صورة الطائر حين كان يملك جناحين يطير بهما، أما اليوم بعد أن حطّ طائرته في الطرف النقيض (آخر

اليأس) فإنه لم يعد أمامه من سبيل سوى أنه (أرعى،/لشذا اليتيم جناحيه/القديمين،/وغاب..)، حيث يطوف نداء البدايات على أطلال يستعيد فيها الشاعر بكاء أسلافه الأقدمين على أطلال اندرست فضاغت معها أجمل الأيام، وليس من سبيل أمام هيمنة اليأس سوى هذه العودة التذكيرية.

بمعنى أن عتبة العنوان بوصفها أهم عتبة من عتبات الكتابة الشعرية يجب أن تحظى بقيمة تعبيرية كثيفة وعميقة، كي يكون بوسعها الاستجابة الدلالية السيميائية لتجربة المجموعة الشعرية في حالة العنوان الكبرى، والقصيدة والواحدة في حالة العنوان الصغرى، ومن دون ذلك فإن المجموعة أو القصيدة تخسر فرصة مهمة من فرص قدرتها على بلوغ منطقة التلقي في أعلى درجات التمكّن والصورورة، وهو ما يجعل القارئ مندفعاً لمواصلة القراءة انطلاقاً من عتبة العنوان إلى نهاية المتن الشعري.

عتبة العنوان الشعرية الصغرى:

تختصّ عتبة العنوان الشعرية الصغرى بعناوين القصائد المكوّنة لكل مجموعة شعرية، وتوصف بأنها صغرى لتمييزها عن عنوان المجموعة الشعرية التي تضمّ طبيعته الحال عدد من القصائد، يتفاوت عددها وشكلها وموضوعها بحسب تجربة كل مجموعة، وتتنوع العنوان الشعرية الصغرى في تركيبها اللغوي ونظم صوغها تنوعاً كبيراً ابتداءً من التركيب الإفرادي المنكّر، والتركيب الإفرادي المعرف، والتركيب المثني المنكّر، والتركيب المثني المعرف، والتركيب الجمعي المنكّر، والتركيب الجمعي المعرف، ثم التركيب الجملي بأنواعه الكثيرة المختلفة أيضاً، ولكل تركيب من هذه التراكيب سمته وخصوصيته وكيفيته التي يجب أن تتلاءم مع طبقات المتن النصي والتجربة الفنية والموضوعية للقصيدة، لذا فإن تحليل هذه العنوان وتأويلها وقراءتها تخضع دائماً لطبيعة وضعها التركيبي (النحوي والصرفي) أولاً، ومن ثم مقارنة علاقة العنوان بصيغتها المحددة مع تجربة القصيدة في متنها النصي.

التركيب الإفرادي المنكّر:

يمثل هذا النوع من العنوان أسهل صيغة ممكنة يستثمرها الشاعر كي يضع عنواناً لقصيدته، فهي لا تحتاج منه عملياً سوى اقتراح لفظة واحدة (نكرة) تحلّ مشكلة العنوان، وقد يتكرر عنوان ما من هذه العناوين عند كثير من الشعراء على هذا النحو، وهو عنوان مفتوح على مساحة دلالية واسعة بحكم إفراده وتنكيره، وغالباً ما يتصدّر

سيمياء العنوان في شعر علي جعفر العلق

القصائد القصيرة التي تتلاءم على الصعيد التشكيلي مع هذا الشكل العنوانى البالغ الإيجاز والتقنين.

تبلغ عدد القصائد التي حملت هذه الصيغة العنوانية في قصائد الشاعر (٣٤) قصيدة، وتمثل نسبة ما يقرب من ١٥% من مجموع هذه القصائد، وهي النسبة الكبرى الثانية بعد صيغة التركيب الجُمليّ العنوانى، ولعل من الملاحظ مثلاً في هذا الصدد أن عدد القصائد التي جاءت عنواناتها على هذه الصيغة في الجزء الأول من (الأعمال الشعرية) هي ثماني قصائد فقط هي:

(صدأ/مجيء/وحشة/انطفاء/جرح/منافسة/امراة/انكسار)، في حين بلغت أكثر من ثلاثة أضعاف هذا العدد في الجزء الثاني من (الأعمال الشعرية) فكانت (٢٦) قصيدة هي على توالي ظهورها فيه:

(صهيل/جرس/حرائة/ابتهال/بكاثية/مدينة/طللية/صياد/وحشة/غيم/عاشقة/حنين/سه/ر/افتراض/غليان/سؤال/تشابه/غياب/جفاف/مئذنة/ربما/يقظة/نزهة/حجر/شجرة/طا/ئر)، وهي شبكة من الدوال المفردة المنكرة التي تعطي فضاءً أوسع لاستشفاف دلالات متحركة يمكن أن تنسجم بسهولة مع متونها الشعرية، ولو تناولنا قصيدة (وحشة) على سبيل المثال لوجدنا أن الشاعر يحاول في متن القصيدة تعريف وحشته هو، وحشة التجربة:

لي وحشةٌ غضةٌ بيضاء، أيقظها دمعي وغمي على أبوابها الحسكُ..
والطينُ الطينُ أرخي في دمي يدُه حبراً، وهاجر من أجراسي السمكُ..
والعاشقون حصيٌ بيكي.. وأجنحةٌ زرقاءٌ لم يحتضنُ أعشاشها
ملكُ.. (١٧)

القصيدة كما هو واضح هي (قصيدة وزن) عمودية مؤلفة من ثلاثة أبيات مكتوبة على (البحر البسيط) وليست قصيدة تفعيلة، لكن الشاعر ارتأى توزيعها على شكل قصيدة تفعيلة (سطريّة) وليست (بيتيّة) كي يوقر لها قدرأ أعلى من الانفتاح على تمثيل صورة الوحشة العنوانية، والمتن الشعري في القصيدة بمجملة يحاول محاكاة العنوان المفرد المنكر في سياق ثلاث صور، تمكث في كل صورة منها شكلاً ما من أشكال الوحشة الماثلة في ذاكرة العنونة.

التركيب المنثى المنكر والمعرف:

التركيب العنواني بصيغة التنكير أو التعريف من الصيغ العنوانية النادرة في الشعر العربي الحديث، وذلك لأن التثنية في الحالتين (التنكيرية والتعريفية) تحتاج إلى حضور للمثنى داخل المتن الشعري كي تتأكد الصيغة في فضاء الدلالة، فالتثنية مخصوصة بينما الإفراد ينطوي على قدر عال من العمومية، وقد وردت (٣) قصائد فقط في الأعمال الشعرية للشاعر واحدة منها معرّفة هي قصيدة (الصديقان)، واثنان نكرتان هما قصيدة (امراتان) وقصيدة (ضدان)، وتشكل نسبة ضئيلة جداً قياساً بعدد قصائد الأعمال الشعرية جزأيه.

ولو تمثّلنا قصيدة (ضدان) على سبيل المراجعة النقدية الفاحصة للكشف عن علاقة العنوان بالمتن وتجلياته، لاكتشفنا أن حضور المثنى المائل في فضاء العنونة يتجسّد تماماً في طبقات المتن بهذا الشكل الذي يظهر فيه ضدّ مقابلاً لضدّ آخر:

أحنّ إلى حلمٍ، صغيرٍ، يجيئني، ويصحبني للنوم
لا سقّف فوقنا: سماءٌ تغطيني، وتغفو بجاني..

أحنّ إلى نهرٍ، أربّيه مثلما تربّي فتاةً حلمها:
كلّما مضت به موجةٌ ردتّه أخرى..

وإن مضى به غضبٌ جاء الرضا مثل غيمةٍ:
فتحلو خساراتي وتندى متاعي

أحنّ إلى ذاتي

تُرى من يعيدهما إليّ؟ وذاتي اليوم ضدّانٍ

هكذا: يشاركني فيها عدوّي

وصاحبي..^(١٨)

إذ يتضح أن حنين الذات الشاعرة نحو (حلمٍ، صغيرٍ يجيئني، ويصحبني للنوم) و (نهرٍ، أربّيه مثلما تربّي فتاةً حلمها) يمثل (ضدّان)، وهذا التضاد يقود الذات الشاعرة إلى العودة الحنينية الطاغية إلى الذات (أحنّ إلى ذاتي)، حين تجد أنها فقدت الحلم وفقدت النهر متسائلة بشغف عن المنقذ المخلّص الذي بوسعه إعادتهما إليها (تُرى من يعيدهما إليّ؟)، بعد أن تحولت ذاتها ضدّان (وذاتي اليوم ضدّانٍ/هكذا: يشاركني فيها عدوّي/وصاحبي..)، فما بين العدو والصاحب تتدخل عتبة العنونة في صميم الفعلية الشعرية داخل متن القصيدة.

التركيب الجمعي المنكّر:

سيمياء العنوان في شعر علي جعفر العلق

التركيب الجمعي المنكّر في مجال الوضع العنواني للقصيدَة هو تركيب قليل الحضور في شعر علي جعفر العلق، وحتى بقية الشعراء، وذلك لأنه ينطوي على خصوصية تعبيرية تحتاج إلى سند وقرينة دلالية داخل المتن الشعري للقصيدَة، وقد حملت (٦) قصائد فقط من مجموع قصائد الأعمال الشعرية للعلق هذه الصيغة العنوانية، جاءت واحدة منها فقط في الجزء الأول من الأعمال الشعرية وهي قصيدة (نوافذ)، في حين حمل الجزء الثاني خمس قصائد هي: (أوهام) و (أمطار) و (تشظيات) و (أيام) و (ذئاب)، ففي قصيدة (أوهام) تتجسد فكرة الوهم في نموذجها الشعري بطريقة منفتحة على آفاق لا حدود لها:

لك أن تتوهّم أنّ المتاهاتِ أشرعةً

وبأنّ الحصى سحبٌ ممطرةٌ..

لك أن تتوهّم أنّ السرابَ نبيذٌ وأنّ التماعاته مُسكرةٌ..

لك أن تتوهّم... ..

لكن: أهذا الذي أنت فيه خرابٌ وتيه؟

أم هو الوهم يا سيدي...؟^(١٩)

تحتشد القصيدة بمعجم لغوي تحوم دواله حول ما يمكن جمعه بمفردة (أوهام)، بمعنى أن عتبة العنوان ذات التركيب الجمعي المنكّر تستجيب استجابة كلية ومطلقة لمضمون المتن وتجربته اللغوية والحديثية، فشبكة الدوال وعلاقاتها اللسانية والشعرية (لك أن تتوهّم/المتاهاتِ أشرعةً/الحصى سحبٌ/لك أن تتوهّم/السرابُ/مُسكرةٌ../لك أن تتوهّم.../خرابٌ وتيه؟/هو الوهم) توغل في هذا الفضاء، وهو يتمنطق فكرة الوهم ويرتفع إلى صيغة جمعية منكّرة (أوهام) في عتبة العنوان كي تجيب على سؤال القصيدة الشعري بعمق وحكمة.

التركيب الإفرادي المعرف:

لا يبتعد هذا النوع من التركيب العنواني عن سابقه إلا في كونه أقرب إلى التخصيص بحكم حالة التعريف التي تتوجّه إلى معرف معيّن، وقد حملت (١٧) قصيدة هذه الصيغة العنوانية بما يقرب من ضعفي عدد قصائد الصيغة السابقة، جاءت أربع قصائد منها في الجزء الأول من الأعمال الشعرية هي: (الرحيل) و (Exeter) و (الخريف) و (الشعر)، في حين استأثر الجزء الثاني بثلاث عشرة قصيدة هي: (النهر) و (المغني) و (الهدهد) و (المجنون) و (مالك ابن الربيب) و (حواء) و (الزمان) و (القصيدة) و (الغراب)

و(الجسر) و(النبى) و(الشاعر) و(الذاكرة)، إذ هيمنت (أل التعريف) على الأسماء المفردة المعروفة هنا باستثناء قصيدة (حواء) التي تحيل على اسم أمّ البشر، وقصيدة (مالك بن الريب) الشاعر التيمي الذي رثى نفسه بقصيدة مشهورة، وربما حاول الشاعر العلق التناص معه بطريقة أو أخرى.

قصيدة (الشعر) على سبيل المثال تعتمد في تركيب عتبتها العنوانية على الأفراد المعرف بأل التعريف، وتعبّر القصيدة عن تجربة كتابة الشعر عند الشاعر ضمن ممارسة ذاتية فردية شخصية لكنها تتناول حتى تتصل بالتجربة الجمعية على نحو ما:

حين فاجأني الحلم، وانكسرت سعة الغيم..
طاردني الشعر، طاردته، هارباً من دخان يديه..
والتجأت إلى الجنّ.. أضربت الجنّ في جسدي
النار، أهدت رمادي
إليه.. (٢٠)

عتبة العنوان الإفرادية المعرفة (الشعر) عتبة عامة وشاملة وشاسعة تحتوي داخل حروفها الثلاثة (ش ع ر) عالماً كاملاً من تجارب الشعر في كل العالم وفي مختلف العصور، فالحلم والجنّ وبينهما الشعر والذات الشاعرة في حراك دوراني مذهل يسهم في صناعة الشعر، فالعنونة الشعرية هنا (الشعر) تظل مهيمنة في المتن الشعري وفاعلة فيه حتى نهاية القصيدة، وربما هي ميزة التعريف والأفراد في تركيبية الصيغة العنوانية.

التركيب الجمعي المعرف:

التركيب الجمعي المعرف هو الصيغة العنوانية الأقل حضوراً في عناوين الشاعر، إذ وردت قصيدة واحدة هي قصيدة (الأسئلة) فقط، وهذه الصيغة العنوانية الجمعية المعرفة (الأسئلة) تتكرر عن كثير من الشعراء، وربما لا تجد شاعراً عربياً معاصراً ليس لديه قصيدة بهذا العنوان وذلك بسبب طبيعة العلاقة الوطيدة بين الشعر والسؤال، وحين تأتي العنونة بهذه الصيغة الجمعية المعرفة إنما تعني تأكيد حضور السؤال في القصيدة وسعة حجمه واتساع دلالاته، على نحو يؤكد قيمته السيميائية الشعرية في منصة العنونة.

تعمل العنونة في هذه القصيدة بصورة عميقة ورمزية إذ يتمدد مفهوم الأسئلة ودلالاتها وقيمتها الفكرية والثقافية واللغوية داخل أنساع اللغة الشعرية في المتن:

لم أكن أصغي لغير العرق الدافئ في الأشجار،
للحيرة في أجسادهنّ الوجلة.. يتكوّرنّ كما الغيم؛

سيمياء العنوان في شعر علي جعفر العلق

فيندى الضوء في مفترق الخلجان..

يندى الخشب الباهت..؟

هل يصغين للأعشاشي، أم للطير

إذ يهبط سكران على مملكة الرمان،

أم للأسئلة..؟^(٢١)

إذ تنتهي القصيدة بمقطع استفهامي ذاتي تسأل فيه الذات الشاعرة روحها وتضع أمامها ثلاثة احتمالات للإجابة، الأولى هي: (هل يصغين للأعشاشي)، والثانية هي: (أم للطير إذ يهبط سكران على مملكة الرمان)، والثالثة هي: (أم للأسئلة..؟)، بحيث ينتهي الاحتمال الثالث بإعادة استنساخ فضاء العنونة كي يتحوّل العنوان من حالة اليقين المعرف (الأسئلة)، في سياق دلالي مفتوح على احتمالات لا حصر لها من المعاني، إلى احتمال استفهامي يتفوق حتماً على الاحتمالين الآخرين ويقفل القصيدة على أسلوبيته الدالة.

التركيب الجملي:

يحظى التركيب الجملي في عتبة العنوان بأهمية كبيرة واستحواذ بارز في قصائد علي جعفر العلق، وربما للعديد من الشعراء العرب المعاصرين، وذلك لأنّ هذا التركيب العنوانى يعطي للشاعر مساحة دلالية أوسع للتعبير عن تجربة القصيدة في مختلف طبقاتها، وعلى الرغم من أن الأصل في العنونة هو الاختصار والتكثيف قدر الإمكان، لكن الشاعر قد لا يشعر بالإشباع العنوانى التام حين يضع لقصيدته عنواناً مؤلفاً من كلمة واحدة مثلاً، فمن بين (١٠) مجموعات شعرية احتوتها (الأعمال الشعرية) بجزأها الأول والثاني، ضمت في مجموعها (٢٢٥) قصيدة، جاء عدد القصائد ذات العنوان الجملي (١٦٤) قصيدة، أي بنسبة ٧٥% تقريباً، وهي نسبة كبيرة قياساً بالصيغ التركيبية الأخرى كالعنوان المفرد المنكر الذي جاء بالدرجة الثانية وضمّ (٣٤) قصيدة، والعنوان المفرد المعرفة الذي ضمّ (١٧) قصيدة، والعنوان الجمعي المنكر الذي ضمّ (٦) قصائد، والعنوان المثنى المنكر والمعرف الذي ضمّ (٣) قصائد، وجاء عنوان واحد فقط على صيغة التركيب الجمعي المعرف. وهذا التركيب الجملي بهذه الكثافة في قصائد الشاعر يأخذ صيغاً تركيبية نحوية مختلفة سنحاول تصنيفها للكشف عن قيمتها التشكيلية وال**سيمائية**، ونبدأ بالصيغة التركيبية (النعنية) التي يتكوّن العنوان فيها من (الموصوف والصفة)، وهذه العنونات تنوع بتنوع تجربة القصيدة، فثمة قصيدة بعنوان (سيدتي الصغيرة) تأتي فيها الصفة المعرفة (الصغيرة) مقترنة بالموصوف الأنثوي المسند إلى ياء

المتكلم (سيدتي)، وتحدد الصفة هنا نوع التأنيت (الحقيقي أو الرمزي) بحسب معطيات المتن النصي، بمعنى أن الصفة هنا تشكل فرضاً شعرياً دلاليّاً بحاجة إلى برهنة تحليلية داخل طبقات المتن الشعري للقصيدة.

الصيغة التركيبية النعتية تأخذ أشكالاً مختلفة في سياق التنكير والتعريف والإفراد والجمع، فثمة عنوانات نعتية منكرة مفردة مثل العنوانات: (سنة جديدة) (شمس واطنة) (دخان قديم)، وثمة عنوان تأتي فيه الصفة المفردة معرفة (ليل عراقي)، وعنوان مفرد آخر تأتي فيه الصفة والموصوف معرفتين (بابل الجديدة)، أما عنوانات القصائد المفردة المعرفة بـ (بأل التعريف) في الصفة والموصوف فهي: (السماء الأخيرة) (القصيدة المائية) (الغيمة الواطئة) (الظبية القادمة) (الملاذ الأخير) (الحوار الأخير) (الأرض الأولى)، وثمة عنوانات نعتية منكرة جاءت بصيغة جمع هي: (أبراج خمسة) (إشارات برية) (أحزان عالية) (عناقيد بابلية) (طيور هوجاء)، وقصيدة واحدة جاءت بصيغة جمع معرفة (الأناشيد الموحلة)، ولكل تركيب نعني من هذه التراكيب طبيعته الدلالية في تمثيل العلاقة النحوية والشعرية والأسلوبية بين العنوان والمتن الشعري داخل فضاء النص.

صيغة التعريف بالإضافة من الصيغ التي غالباً ما يلجأ إليها الشعراء لسهولة تركيبها ووضوحه وقوة تعبيره، إذ يأتي الاسم المضاف (النكرة) مفرداً أو جمعاً بوصفه خيراً لمبتدأ محذوف تقديره ضمير مناسب بحسب الصيغة (مفرداً أو جمعاً/مذكراً أو مؤنثاً)، ثم ما يلبث أن يعرف بإضافته إلى اسم معرفة يكتسب التعريف منه كي تكون الصيغة العنوانية كاملةً على المستوى النحوي، وقد وردت كثيراً في قصائد العلاق تعبيراً عن سيولة العنونة الشعرية وسهولتها واكتنازها، منها ما كان المضاف جمعاً صريحاً أو ضمن صيغة جمعية معروفة، وهذه القصائد هي: (أرغفة الملح) (شجر العائلة) (دخان الشجر) (غيم القصيدة) (فاكهة الماضي) (مرايا الروح) (رماد الأناشيد) (ذئاب الريح) (غيم البدايات) (طبقات الشعراء) (طيور المناقي) (طيور السهر) (مركبات التتار)، ومنها ما كان المضاف مؤنثاً بشرياً تطغى الحساسية الأنثوية على فضاء القصيدة التشكيلي، وهذه القصائد هي: (سيدة الفوضى) (أنثى الغيم) (سيدة الماء) (أنثى الينابيع)، أو كان المضاف دالاً مؤنثاً تأنيتاً عاماً في عنوانات قصائد: (أغنية المرأة) (نجمة الأين) (أين الحضارات) (مائدة الشاعر) (حنين الشجرة) (يقظة الرماد) (غبطة الحجر) (مكتبة الشاعر) (هذه القصيدة) (عشبة السومري). ومنها ما كان مفرداً جاء على أشكال مختلفة في عنوانات قصائد: (ضريح المليكة) (أول الأرض هذا) (نار المغني) (بكاء اليمام) (رماد السرير) (نار الرعاة) (غيم الضحى) (نار القرايين) (نار الآلهة) (حجر الذكرى) (مرثية الملاك) (لوعة الذئب) (صهيل الندى) (سيد الوحشتين) (حبر الوحشة) (ضوء المحنة) (آخر الضوء) (دم

سيمياء العنوان في شعر علي جعفر العلق

الشجرة) (حبر الإله) (حديث الطير) (آخر الغيم) (نداء البدايات) (أرض السواد)، وهي صيغ عنوانية تتوغل في طبقات متونها عن طريق المنتج الدلالي لفكرة التضايغ بين مفردتين، وما تفرزه من قيم دلالية افتراضية في طبقة العنوان ما تلبث أن يبرهن عليها في متون القصائد، حين تتسرب أفضية العنوانات داخل المتون الشعرية بهيئات متنوعة. أما الصيغة الاستفهامية في تركيب العنوان الجُمليّ فهي صيغة مهمة على مستوى التشكيل العنواني، وغالباً ما تأتي الصيغة العنوائية الاستفهامية باستخدام أدوات الاستفهام التقليدية المعروفة التي تعطي الصيغة فضاء استفهامياً مباشراً وأكيداً، وقد جاءت سبع قصائد بعنوانات جمالية استفهامية، القصيدة الأولى بعنوان (كيف داهمنا الليل؟) يستخدم فيها الشاعر أداة الاستفهام (كيف) للسؤال عن الحال الزمني في حلول الظلام، في تشكيل بلاغي استعاري يعمل فيه الفعل (داهم) على تحويل العنوان الشعري إلى حدث سردي استفهامي مثير، والعنوان الاستفهامي لقصيدة (هل أساء لك الشجر؟) القائم على تشكيل بلاغي استعاري أيضاً يملأ فضاء العنونة بحركة سردية حوارية، في حين تأتي عنونة قصيدة (لماذا يسمى الجنوب جنوباً؟) ذات طبيعة شعرية منطقية تنتج نوعاً من الإيقاع الشعري في تكرار كلمة الجنوب فاعلاً ومفعولاً، وتقوم على الإثارة في البحث عن إجابة داخل متن القصيدة. أما العنونة الجمالية الاستفهامية للقصائد الأخرى التي حملتها الأعمال الشعرية للشاعر مثل عنونة قصيدة (من لهذا العالم الموحش؟)، وعنونة قصيدة (ما الذي يجعل الموت مختلفاً؟) وعنونة قصيدة (من أتيماً عشبة صاغنا الله؟) ثم عنونة قصيدة (لمن يلوّح هذا الركب؟)، فهي استراتيجية عنوانية تسعى إلى الإفادة من فضاء الاستفهام بمناحيه المختلفة المتعددة من أجل توظيف السؤال لاقتراح إجابات متنوعة داخل متن القصيدة، وهذه العنونة من العنوانات التي تمنح القصيدة أبعاداً سيميائية أعمق حين يحسنُ الشاعر استثمار إمكاناتها، ولعلّ عنوانات العلق الاستفهامية جاءت على نحو مركز وفاعل ومنتج. ثمة أشكال عنوانية أخرى في مضمار العنونة الجمالية ذات طبيعة اسمية خبرية، يعقها مباشرة تشكيل نعني مؤلف من حرف الجرّ (اللام) ومجرور يستكمل بناء الصورة العنوائية وضمن صيغ مختلفة أيضاً، فمنها ما يكتب بالاسم المجرور من دون وصف أو إضافة إلى اسم آخر مثل عنوانات قصائد (تلويحةٌ للصيف) (بداية للسفر) (إيقاعان للوحشة)، ومنها ما تضاف إليه صفة توسّع من حجم تشكيلها الدلالي مثل عنوانات قصائد (مخاوف للقري الدافئة) (وردة للصبيّ المعرّض للريح) (تلويحة للريح العراقية) (مطر للقري اليائسة)، وثمة عنوانات يكون الاسم المجرور فيهما مضافاً إلى اسم آخرهما (حرس لنوم الحبيبة) (وطن لطيور الماء)، ولا بدّ

من الانتباه إلى هذه الفروق اللغوية في تركيب العنونة الجمالية القائمة على هذا التشكيل لفهم الدلالة العنوانية، وبطبيعة الحال لا يمكن الاستغناء عن تفاصيل المتن الشعرية من أجل بلوغ حالة تحليلية كاملة لعتبة العنونة.

العنونة الجمالية في قصائد العلاق لا تكتفي بالصيغ التركيبية هذه بل تتنوع أكثر في عنوانات خبرية يعقب الخبر فيها شبه جملة وعلى أشكال تركيبية مختلفة، منها ما يأتي بعد الاسم المجرور اسم مضاف أو صفة أو اسم معطوف مثل عنونة قصائد (تخطيطات في دفاتر ابن زريق البغدادي) (احتراقاً في ذاكرة فرح غير متوقَّع) (تجمّعات تحت سماء مرتبكة) (عذاب من طراز خاص) (وجه من جمر وماء)، ومنها ما يكتفي الاسم المجرور بالإضافة المفردة أو الجمعية مثل قصائد (انحناءة في مياه الكآبة) (الريح في جزر الكراكي) (بكاء في طريق النوم) (نهار من دم الغزلان) (قطع من غيوم الله) (طاغية من العالم الثالث) ، غير أن عنوانات أخرى تكتفي بمجرور مفرد أو جمع مثل قصائد (شيء من الخضرة) (عكاز في الريح) (عائلة من مطر) (أقصر من آهة) (أرض من الأضداد) (العودة إلى بابل)، وتنفرد عنونة قصيدة جمالية فعلية واحدة هي (رجعنا إلى الريح ثانية) يعقب فيها الاسم المجرور الحال (ثانية)، بعد جملة فعلية كاملة (رجعنا) تعود على الذات الشعرية الجمعية، ولا شك في أن كل صيغة عنوانية ذات تركيب لغوي خاص من هذه العنوانات يعمل على إنتاج دلالة عنوانية متأتية من وحي التشكيل أولاً، ثم من طبيعة الحراك اللغوي والصورى والشعري في متن القصيدة ثانياً، ضمن رؤية تحليلية كلية وشاملة تبدأ من العتبة اللغوية للعنونة ولا تنتهي إلا بنهاية القراءة النقدية التحليلية الجمالية لطبقات المتن الشعري. ثمّة عنوانات تناصية مع مرجعيات أدبية (شخصية وتاريخية وأسطورية) تحيل على رؤى شعرية واضحة في الذاكرة الشعرية العربية، فعنوان قصيدة (قفا نبك) تحيل إحالة اختزالية على معلقة الشاعر الجاهلي امرئ القيس، وقصيدة أخرى عنوانها (وليلٍ كموج البحر) تحيل أيضاً على القصيدة نفسها لكنها تشتغل شعريا في مضمار آخر على الرغم من وحدة المرجع التناصي، ثم يذهب الشاعر في قصيدة ثالثة تعمل في السياق نفسه عنوانها (لوعة امرئ القيس)، تجسّد معاناة هذا الشاعر في تجربته مع الحياة والموت.

وثمّة صيغ أخرى تناصية تنطوي على تنويعات كثيرة من شأنها إغناء الصيغة العنوانية الشعرية لشعرية علي جعفر العلاق في أعماله الشعرية.

الخاتمة

يختص مصطلح العنوان الكبرى في هذه الدراسة حصراً بعنوانات المجموعات الشعرية، إذ تكون العنوان الكبرى على غلاف المجموعة الشعرية التي تضم مجموعة من القصائد، وهي أول ما يواجه القارئ على الغلاف ويدعوه للتأمل في الفضاء العام للعنوان بوصفه العتبة الأولى التي تحظى بالأهمية، وثمة طريقتان عند الشاعر علي جعفر العلق في صياغة هذه العتبة، وربما تتكرر لدى شعراء آخرين كثيراً أيضاً. وتختص عتبة العنوان الشعرية الصغرى بعناوين القصائد المكونة لكل مجموعة شعرية، وتوصف بأنها صغرى لتمييزها عن عنوان المجموعة الشعرية التي تضم بطبيعة الحال عدد من القصائد، يتفاوت عددها وشكلها وموضوعها بحسب تجربة كل مجموعة، وتتوزع العنونة الشعرية الصغرى في تركيبها اللغوي ونظم صوغها تنوعاً كبيراً ابتداءً من التركيب الإفرادي المنكّر، والتركيب الإفرادي المعرّف، والتركيب المثنى المنكّر، والتركيب المثنى المعرّف، والتركيب الجمعي المنكّر، والتركيب الجمعي المعرّف، ثم التركيب الجملي بأنواعه الكثيرة المختلفة أيضاً.

قائمة المصادر والمراجع

١. الكتب الأجنبية:

(١) Adams 1987, pp. 9, 12; Levenston, E. A. 1978. "The Significance of the Title in Lyric Poetry". Hebrew University Studies in Literature 6. p. 72; Levinson, J. 1985. "Titles". The Journal of Aesthetics and Art Criticism 44. p. 33.

(٢) Shawcross, J. T. 1988. "But Is It Donne's? The Problem of Titles on His Poems". John Donne Journal 7. p. 147.

٢. الكتب العربية:

(١) الأعمال الشعرية، علي جعفر العلق، دار فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٣، ج١، ج٢.

- (٢) سيمياء العنوان، د. بسام قطوس، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمّان، ط١، ٢٠٠١.
- (٣) سيمياء النص الموازي، التنازع التأويلي في عتبة العنوان، د. محمد صابر عبيد، دارغيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠١٥.
- (٤) عتبات النص، البنية والدلالة. عبد الفتاح الحجري، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦.
- (٥) العتبات النصية في رواية الذئب، خليل الموسى، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد ١٠٨١، ٢٤/١١/٢٠٠٧، دمشق.
- (٦) العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.
- (٧) كيف أشرح النص الأدبي، توفيق فريرة، دار قرطاج للنشر، تونس، ٢٠٠٠.

الهوامش والإحالات:

- (٦) عتبات النص، البنية والدلالة، عبد الفتاح الحجري، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦: ١٦.
- (٢) Adams 1987, pp. 9, 12; Levenston, E. A. 1978. "The Significance of the Title in Lyric Poetry". Hebrew University Studies in Literature 6. p. 72; Levinson, J. 1985. "Titles". The Journal of Aesthetics and Art Criticism 44. p. 33.
- (٣) Shawcross, J. T. 1988. "But Is It Donne's? The Problem of Titles on His Poems". John Donne Journal 7. p. 147.
- (٤) - سيمياء النص الموازي، التنازع التأويلي في عتبة العنوان، د. محمد صابر عبيد، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠١٥: ١٠.
- (٥) - العتبات النصية في رواية الذئب، خليل الموسى، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد ١٠٨١، ٢٤/١١/٢٠٠٧، دمشق.
- (٦) - عتبات النص، البنية والدلالة، عبد الفتاح الحجري، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦: ١٦.
- (٧) - سيمياء النص الموازي، التنازع التأويلي في عتبة العنوان: ١٠. ١١.

- (٨) العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨: ١٥ .
- (٩) كيف أشرح النص الأدبي، توفيق فريفة، دار قرطاج للنشر، تونس، ٢٠٠٠: ٩٧.
- (١٠) سيمياء النص الموازي، التنازع التأويلي في عتبة العنوان: ١٧. ١٨.
- (١١) سيمياء العنوان، د. بسام قطوس، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمان، ط١، ٢٠٠١: ٣٣.
- (١٢) الأعمال الشعرية، علي جعفر العلق، دار فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٣، ج١: ٩.
- (١٣) الأعمال الشعرية، ج١: ٩٩.
- (١٤) المصدر نفسه.
- (١٥) الأعمال الشعرية، ج١: ٢٤٩.
- (١٦) الأعمال الشعرية، ج٢: ٢٧٩.
- (١٧) الأعمال الشعرية، ج٢: ٣٦٧.
- (١٨) الأعمال الشعرية، ج٢: ٧٣. ٧٤.
- (١٩) الأعمال الشعرية، ج٢: ٤٢٠. ٤٢١.
- (٢٠) الأعمال الشعرية، ج٢: ١٢٩. ١٣٠.
- (٢١) الأعمال الشعرية، ج٢: ٤٦٤.
- (٢٢) الأعمال الشعرية، ج٢: ٢٤٩. ٢٥٠.