

NÜSHA

Yıl: XIX
Sayı: 49
2019

ISSN 1303-0752

Şarkiyat Araştırmaları Dergisi
Journal of Oriental Studies

- Humâm-ı Tebrîzî'nin Gâzân Hân'a Methiyeleri
- Gideon Toury'nin Betimleyici Çeviri Araştırmaları Yöntemi Işığında Furûğ Ferruhzâd'ın "Bahçenin Fethi" Adlı Şiirinin Türkçe Çevirilerinin İncelenmesi
- Klasik Fars ve Türk Şiirinde Şahnâme Karakterleri
- Modern Tunus Romanına Bir Bakış
- Cahiliye Devri Araplarında Din Anlayışı

• رؤية في النقائص الإسلامية

• بررسی اندیشه های رندانه و ملامتی حافظ در غزلیات حویزی

• الإحالات الجغرافية في ديوان علي الجارم

• تمثيل المعنى في نماذج من شعريحي بن حكم الغزال

Nüsha

Şarkiyat Araştırmaları Dergisi
Journal of Oriental Studies

Yıl/Volume: XIX, Sayı/Issue: 49
Haziran-Aralık/June-December, 2019

Nüsha

Şarkiyat Araştırmaları Dergisi

Journal of Oriental Studies

Cilt/Volume: 19, Sayı/Issue: 49

Haziran-Aralık (June-December), 2019

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

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

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

Fatih Altunbaş

Yayın Kurulu (Editorial Board)

Prof. Dr. Hicabi Kırlangıç (Ankara Üniversitesi)

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

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

Prof. Dr. Muhammet Hekimoğlu (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)

Prof. Dr. Kemal Tuzcu (Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi)

Editörler (Editors)

Prof. Dr. Hicabi Kırlangıç (Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. Muhammet Hekimoğlu (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)

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

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

Editör Yardımcıları (Assistant Editors)

Arş. Gör. Gökhan Çetinkaya (Kırıkkale Üniversitesi)

Yönetim yeri (Address)

Şehit Savaş Bıyıklı Sk. No: 27

II. Kalaba-Keçiören-Ankara

İletişim Bilgileri

(Correspondence Address)

Telefon: (535) 4533070

(543) 7702366

akademiknusha@gmail.com

Yıllık Abone Bedeli

(Annual Subscription Rates)

Kişiler (for individuals):

Yurt İçi: 30 TL

Yurt Dışı (abroad): 30 \$

Kurumlar (for institutions):

Yurt İçi: 70 TL

Yurt Dışı (abroad): 70 \$

Makale göndermek için dergipark sistemini kullanınız.

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

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

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

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

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

Hakem Kurulu (Arbitration Board)

Prof. Dr. Faruk Toprak (Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. Hasan Çiftçi (Bingöl Üniversitesi)

Prof. Dr. Kenan Demirayak (Atatürk Üniversitesi)

Prof. Dr. Mehmet Şirin Çıkar (Yüzüncü Yıl Üniversitesi)

Prof. Dr. Yusuf Öz (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)

Doç. Dr. Ahmet Topal (Atatürk Üniversitesi)

Doç. Dr. İbrahim Şaban (İstanbul Üniversitesi)

Doç. Dr. Musa Balcı (Kırıkkale Üniversitesi)

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

Doç. Dr. Ömer İshakoğlu (İstanbul Üniversitesi)

Doç. Dr. Soner İşimtekin (Yüzüncü Yıl Üniversitesi)

Doç. Dr. Yasemin Yaylalı (Atatürk Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Abdullah Hacıbekiroğlu (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Ahmed Hamdi Can (Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Fahrettin Coşguner (Kırıkkale Üniversitesi)

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

Dr. Öğr. Üyesi Gökhan Gökmen (Kırıkkale Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Hana Almawas (Kırıkkale Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi İsmail Söylemez (İnönü Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Kadir Turgut (İstanbul Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Luay Hatem Yaqoob (Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Turgay Şafak (Medeniyet Üniversitesi)

Öğr. Gör. Dr. Fatih Yerdemir (Gazi Üniversitesi)

Öğr. Gör. Dr. Mehmet Şayır (Gazi Üniversitesi)

Dr. Gülhan Altürk (Ankara Üniversitesi)

NÜSHA ŞARKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ YAYIN İLKELERİ

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

Yazıların değerlendirilmesi

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

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

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

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

Yayın dili

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

Yazım kuralları ve sayfa düzeni

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kaynak gösterme

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

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

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

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

- Metin içinde atıf yapılmayan kaynaklar kaynakçada gösterilmemelidir.

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

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

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

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

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

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

- Irâkî, F. (1386/2007). *Külliyât-ı Fahreddîn-i Irâkî*. (tsh. Doktor Nesrîn Muhteşem) Tahran: İntişârât-i Zevvâr.
- Kırlangıç, H. (2014). *Meşrutiyetten Cumhuriyete İran şiiri*. Ankara: Hece Yayınları.
- , (2010). *Ahmed Şamlû ve şiiri, yalnız yürüyen adamın şarkısı*. İstanbul: Ağaç Yayınları.
- Murtaza, K. (1384/2005). Şamlû ve câ-yi şi'reş. *Vijenâme*. (Sonbahar/Kış, I, s. 71-76)
<https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/291218/> adresinden erişilmiştir. (Erişim tarihi: 26.04.2018).
- Şahinoğlu, M. N. (1991). “Attâr, Ferîdüddîn”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (IV, s. 95-98) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Detaylı bilgi için https://www.tk.org.tr/APA/apa_2.pdf adresine başvurabilirsiniz.
- İletişim: akademiknusha@gmail.com

NÜSHA JOURNAL of ORIENTAL STUDIES PUBLICATION POLICY

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

Evaluation of articles

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

Publishing language

- The publication language of Nüşha Journal of Oriental Studies is Turkish of Turkey. However, English, Arabic and Persian

articles may be published with the decision of the editorial board. In addition, Arabic, Persian and Ottoman Turkish manuscripts that not more than 20 pages may be published.

Spelling rules and page layout

- Manuscripts should be written in MS Word or compatible programs. The font should be Times New Roman, 12 pt and 1.5 line spacing.
- The page is A4-size; top, bottom and right margin 2.5 cm; the left margin should be 3 cm.
- Paragraph spacing before must be 6 nk, after 0 nk.
- The title of the manuscript should be written in bold and should be compatible with the content of the subject.
- At the beginning of the articles except for book criticism there must be Turkish and English abstracts consisting of at least 200 words and keywords consist of 3 to 5 words. Turkish and English titles of the manuscript should be included. Abstracts in Turkish or English are required for the articles in Arabic or Persian.
- Authors whose work is accepted for publication are required to add a structured abstract that consist of at least 700 words followed by an abstract in English with the title of Structured Abstract. The structured abstract should include findings outside the introductory part of the study and conclusions. Structured abstract will make it easier for articles to be cited in abroad.
- Titles should be written in bold. The use of intermediate titles in long articles will be beneficial for the reader.
- The spelling and punctuation guidelines of the Turkish Language Association should be taken into consideration in cases where the article or subject necessitates.
- It is sufficient to show the places that you want to emphasize in the text with “quotes”.
- When quoting the block, the entire quotation should be in a tab (1.25 cm). References should be cited when the citation is finished (source, year, page number).
- In articles with multiple authors, the manuscript should be uploaded to the system with the name of first author. The names of subsequent authors should be indicated on the system in the other authors section.

Reference

- Nüsha Journal of Oriental Studies accepts APA 6.0 or Endnotes citation.
- In-text references should be presented as author surname, year of the work and page number. Ex. (Sahinoglu, 1991, p. 97).
- If there is a compiler, translator, author, proofreader or editor of a work, it should be surely shown in the bibliography.

- In electronic sources, the author, the title of the work and the publication date should be used. Access date must be given in the bibliography within the last six months.
- References that are not cited in the text should not be shown in the bibliography.
- Bibliography should be arranged alphabetically according to the surnames of the authors at the end of the article. In more than one work of the same author, the author's name is indicated with a straight line after the first source.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

For detailed information, please refer to

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

Contact: academiknusha@gmail.com

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

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

Makaleler/Articles

Humâm-ı Tebrîzî'nin Gâzân Hân'a Methiyeleri

The Persian Praise Poems of Homam Tabrizi to Ghazan Khan

Esengül Uzunoğlu Sayın.....1-16

Gideon Toury'nin Betimleyici Çeviri Araştırmaları Yöntemi Işığında Furûğ Ferruhzâd'ın "Bahçenin Fethi" Adlı Şiirinin Türkçe Çevirilerinin İncelenmesi

Investigation of Turkish Translations of Forough Farrokhzad, "Conquest of the Garden" In The Light of Methodology Descriptive Translation Studies of Gideon Toury

Esin Eren Soysal17-44

Klasik Fars ve Türk Şiirinde Şahnâme Karakterleri

The Characters of Shahname in Classical Turkish and Persian Poetry

Yasemin Yaylalı.....45-68

Modern Tunus Romanına Bir Bakış

An Overview of Modern Tunisian Novel

Turgay Gökğöz.....69-96

Cahiliye Devri Araplarında Din Anlayışı

In Pre-İslamic Age of İgnorance Understanding of Religion in the Arabs

Mehmet Bölükbaşı.....97-120

رؤية في النقااض الإسلامية

A Look into Islamic Poetry Duals (al-Naqa'id)

Abdussamed Yeşildağ121-150

بررسی اندیشه های رندانانه و ملامتی حافظ در غزلیات حویزی

A Discussion of the (Randan) and (Malamati) thought of Hafiz in
Hawez's Flirtation

Jihad Shukri Rashid151-182

الإحالات الجغرافية في ديوان علي الجارم

Geographical References in Diwan 'Ali al-Jarem

Emad Abdelbaky Abdelbaky ALY.....183-202

تمثيل المعنى في نماذج من شعريحي بن حكم الغزال

Imagery in the Poems of Yahia bin Hakam al-Ghazal

Hana Almawas.....203-228

HUMÂM-I TEBRÎZÎ'NİN GÂZÂN HÂN'A METHİYELERİ

Esengül Uzunoğlu Sayın*

Öz

Moğol İmparatorluğunun İran'daki İlhânlı kolunun yedinci hükümdarı olan Gâzân Hân (ö. 704/1304), iyi bir kumandan ve âdil bir devlet adamıdır. Gâzân Hân tahta çıktıktan sonra yirmi üç yaşında yüz bin Moğol askeriyle birlikte Müslüman olmuş, devletin resmi dini İslam olarak kabul edilmiş, idareciler ve halk arasındaki din ayrımı ortadan kalkarak Müslüman halka yapılan baskı ve zulümler sona ermiştir. Gâzân Hân, Argun Hân'ın (ö. 691/1291) ölümünden sonra ülkede çıkan kargaşayı sona erdirmiş, ülkede huzur ve güven ortamını sağlamak için sert tedbirler almış, herkesi birbiriyle eşit tutmuş, kimsenin bir başkasına zulüm etmesine izin vermemiştir.

Humâm-ı Tebrîzî (öl. 713/714-1313/1314), Moğol İlhânlılar'ı döneminde yaşamış, İran'ın tanınmış şair ve şeyhlerindedir. Humâm-ı Tebrîzî, kıta, gazel, kaside, mesnevi ve rubai nazım şekilleriyle yazdığı *Dîvân*'ında Farsça ve Arapça şiirler kaleme almıştır. Şiirlerinin bir kısmında Şemsuddîn-i Sahîbdîvân, Gâzân Hân, Argun Hân, Olcayto gibi zamanın alim ve büyüklerini övmüştür.

Humâm-ı Tebrîzî, Gâzân Hân'a methiye Farsça bir gazel, iki kaside ve bir kıta olmak üzere dört adet şiir kaleme almıştır. Humâm-ı Tebrîzî şiirlerinde Gâzân Hân'ın adaletinden, ülkeyi refah ve huzur içinde yönetmesinden, ülkede var olan kargaşayı ortadan kaldırmamasından, onun ve ordusunun Müslüman olmasından bahsetmiştir.

Çalışmada Humâm-ı Tebrîzî ve Gâzân Hân'ın hayatına kısaca değindikten sonra, Humâm-ı Tebrîzî'nin Gâzân Hân'a yazdığı Farsça methiyeleri Türkçeye çevrilmiş ve konuları kısaca anlatılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Gâzân Hân, Humâm-ı Tebrîzî, methiye, İlhânlılar.

* Arş. Gör. Dr., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, e posta: esenguluzun@hotmail.com

Makale Gönderim Tarihi: 16.05.2019

Makale Kabul Tarihi : 21.11.2019

The Persian Praise Poems of Homam Tabrizi to Ghazan Khan

Abstract

Ghazan Khan (d. 704/1304) who is the seventh ruler of the Mongolian Ilkhanetes in Iran, is a good commander and a fair statesman. Ghazan Khan accepted the Islam with a hundred thousand Mongol soldiers when he was twenty-three years old, the official religion of the state has been recognized as Islam, the distinction between public authorities and religious finished, the oppression and oppression of the Muslim people has ended. Ghazan Khan after Arghun Khan's death, finished the chaos in country, have taken harsh measures to ensure peace and security in the country, everyone kept equal to each other, he did not allow anyone to persecute anyone else.

Homam Tabrizi (d. 713/714-1313/1314) lived in the period of Mongolian Ilkhanete, Iran's well-known poets and sheikhs. Homam Tabrizi wrote Persian and Arabic poems in his Diwan, written with verse, ghazel, ode, mathnawi and rubai. In some of his poems, he praised the scholars and the great people of the time such as Shemsuddin Sahibdiwan, Ghazan Khan, Arghun Khan, Öljaitü.

Homam Tabrizi wrote four Persian praise poems for Ghazan Khan; including a ghazel, two ode and a verse. In Homam Tabrizi's poems, he wrote about the fairness of Ghazan Khan, his judgement of welfare and peace in the country, finished the chaos by him and he and his army's acceptance of Islam.

In the study, after briefly touching on Homam Tabrizi and Ghazan Khan's life, the Persian praise poems of Homam Tabrizi's written to Ghazan Khan were translated into Turkish and their subjects were briefly described.

Keywords: Ghazan Khan, Homam Tabrizi, praise, İlkanete.

Structured Abstract

Homam Tabrizi was one of the prominent poets and sheikhs of Iran who lived during the Mongolian Ilkhanete period. He was born in 636/1239 in Tabriz. The name in the tezkires is Hacı Humamuddin Ala Tabrizi, his nickname is Homam, Homamuddin, Mewlana and Hacı, and his pseudonym is Homam. Saheb Diwan Hacı is a contemporary and close friend of Shamseddin Juveyni (d. 678/1284). Homam Tabrizi had

intimate relations not only with the famous vizier of the period, Shamseddin Juveyni, but also with other members of the Juveyni family, especially with the son of Shamseddin Juveyni and Hacı Harun (d. 694/1286). In his youth, Homam worked in state affairs, served as vizier of Azerbaijan, and went to Rum with the assignment of Shamseddin Juveyni. Although it is not known where he got his mystic and Islamic knowledge, it is known that he was a friend of Kutbuddin Shrazi (d. 710/1311), where he studied with Hacı Nasireddin Tusi. His contemporaries praised him with adjectives specific to the sheikhs and the elders of the sect, reached the upper level of Sufism, and became one of the leading figures of Arabic and Persian poetry and writing, beautiful calligraphy and contemporary subjects. Homam has a *Diwan* with Persian and Arabic poems consisting of continental, ghazal, ode, mathnawi and rubai. Homam praised Shamseddin Juveyni, Residuddin Fazlullah (d. 718/1318), Kutbuddin Shrazi (d. 711/1311), Sultan Muhammad Oljayto (d. 716/1316), such as the age of Arghun Khan, Ghazan Khan.

Ghazan Khan who is the seventh ruler of the Mongolian Ilkhanetes in Iran, is a good commander and a fair statesman. He was the son of Arghun Khan, one of the Ilkhanate rulers. After his father ascended the throne, he succeeded him as the governor of Khorasan, Mazenderan, Kumis and Rey. Ghazan Khan was supported by Ilkhanetes statesmen, especially Nevruz Bey (d. 729/1297), and was greeted with a ceremony in Tabriz by prominent statesmen and clergy when Baydu (d. 727/1295) lost his reign. Then he went to Karabakh and sat on the throne of Ilkhanetes with the ceremonial ceremony. Ghazan Khan accepted the Islam with a hundred thousand Mongol soldiers when he was twenty-three years old, the official religion of the state has been recognized as Islam, the distinction between public authorities and religious finished, the oppression and oppression of the Muslim people has ended. After Arghun Khan's death, finished the chaos in country. Ghazan Khan have taken harsh measures to ensure peace and security in the country, everyone kept equal to each other, he did not allow anyone to persecute anyone else.

Homam's praise written to Ghazan Khan consists of four verses. The first of these is an ode of eight couplets, the second is a sixteen couplet in a ode, the third is a fifteen couplet in a ode, and the fourth is a four

couplet verse. In Homam's ghazal, he mentions Ghazan Khan as "World Sultan and King of King" because he provides the trust and peace that never existed in the country and is fair. Ghazan Khan is described in the gazel with his justice and the peaceful management of the country. In first ode, Homam praises Ghazan Khan and his army and says that they are "the desire of heart and the light of the eye". According to Homam, Ghazan Khan and his army have a soul full of sweet and divine light. In second ode, Homam says that Ghazan Khan was the greatest queen of the period. Homam says that Ghazan Khan was the queen of the seven continents and that a queen like him had never been born before and would not come. In verse, Homam says that no sultan had ever been as fair as Ilkhanetes Ghazan Khan, and that he had not been unemployed other than the guard and guard during his reign, and that there was no need for a guard and guard because the country was ruled with justice. According to Homam, Ghazan Khan makes his name mentioned in the poems of previous poets by eliminating hostility in the country and ensuring that everyone lives friendly.

In conclusion, Homam, Ghazan Khan resembles Keyhosrev and Ferroh with the atmosphere of peace and security in the country, Behram, Enuşirvan, Cemşid, Feridun and Alexander with his justice, Rüstem with his warrior and Süleyman with his seal. In addition, Homam, one of the prophets Hz. Muhammad, among the queen Ghazan Khan was chosen by saying that he refers to the value of God. Homam says that thanks to Ghazan Khan, the Mongolian lived in peace and tranquility by stopping burning and plundering.

Giriş

Humâm-ı Tebrîzî

Humâm-ı Tebrîzî, Moğol İlhanlıları döneminde yaşamış, İran'ın tanınmış şair ve şeyhlerindendir (Safâ, 2005, s. 130, Dayı, 2017, a, s. 13). 636/1239 yılında Tebrîz'de doğmuştur (Tebrîzî, 1370/1900, s. 35; Safâ, 2005, s. 130; Âştiyânî, 1387/2008, s. 544). Tezkirelerde ismi Hâce Humâmuddîn 'Alâ-i Tebrîzî, lakabı Hûmam, Humâmuddîn, Mevlânâ ve Hâce, mahlası ise Humâm'dır (Nevâî, 1363/1884, s. 349; Tebrîzî, 1370/1900, s. 31-32; Hidâyet, 1339/1952, s. 22; Razî, 1389/1999, s.222; Safâ, 2005, s. 130). Babası Alâeddin-i Ferîdûn'dur (Tebrîzî, 1370/1900, s. 32-33).

Sâhib-i Dîvân Hâce Şemseddîn-i Cüveynî'nin (ö. 678/1284) çağdaşı

ve yakın arkadaşdır. Cüveynî, Humâm'ın kendi adına kurulan zaviyesi için yıllık bin dinar gelir belirleyerek ona yardımda bulunmuş, ölmeden önce yazdığı mektubunda da Humâm'ın adını zikretmiştir (Tebrîzî, 1370/1900, s. 36, 41; Safâ, 2005, s. 130; Dayı, 2018, s. 105). Humâm-ı Tebrîzî'nin sadece dönemin ünlü veziri Şemseddîn-i Cüveynî ile değil, Cüveynî ailesinin diğer mensupları ile özellikle Şemseddîn-i Cüveynî'nin oğlu ve ilim ehli olarak bilinen Hâce Harun (ö. 694/1286) ile de samimi ilişkileri olmuştur (Dayı, 2017, b, 405).

Humâm gençliğinde devlet işlerinde çalışmış, Azerbaycan vezirliği yapmış, Şemseddîn-i Cüveynî'nin görevlendirmesiyle Rum'a gitmiştir (Tebrîzî, 1370/1999, s. 43; Terbiyet, 1377/1907, s. 567; Safâ, 2005, s. 130). Tasavvufi ve irfani bilgilerini nereden aldığı bilinmemekle birlikte Hâce Nasîreddîn-i Tûsî'nin (ö. 672/1274) yanında eğitim gördüğü, Kutbuddîn-i Şîrâzî'nin (ö. 710/1311) dostlarından olduğu bilinmektedir. Çağdaşları onu şeyhlere ve tarikat büyüklerine özgü sıfatlarla övmüş, tasavvufun üst mertebesine ulaşmış, Arapça ve Farsça şiir ve yazıda, güzel hat yazmada ve güncel konularda dönemin ileri gelen şahsiyetlerinden olmuştur (Tebrîzî, 1370/1900, s. 39; Safâ, 2005, s. 131).

Humâm 714/1314 yılında vefat etmiş ve kendi adına yaptırılan zaviyede defnedilmiştir (Nefîsî, 1363/1884, s. 168; Tebrîzî, 1370/1900, s. 35; Safâ, 2005, s. 131).

Humâm'ın kıta, gazel, kaside, mesnevi ve rubaiden oluşan Farsça ve Arapça şiirlerinin olduğu bir *Dîvân*'ı vardır. Humâm, şiirlerinde Şemseddîn-i Cüveynî, Reşîduddîn-i Fazlullah (ö. 718/1318), Kutbuddîn-i Şîrâzî (ö. 711/1311), Sultan Muhammed Olcayto (ö. 716/1316), Argun Hân, Gâzân Hân gibi devrin büyüklerini övmüştür. Humâm'ın Senâî'nin (ö. 525/1131) *Hadîkatü'l-hakîka*'sı vezninde yazılmış mesnevisi ve Şemseddîn-i Cüveynî'nin oğlu Hâce Harun'a itafen yazdığı *Sohbetnâme* adlı bir mesnevisi vardır. Humâm'ın dağınık halde olan *Dîvân*'ı, ölümünden sonra vezir Reşîduddîn-i Fazlullah (ö. 718/1318) tarafından 714/1314-718/1318 yılları arasında bir araya getirilmiştir (Nefîsî, 1363/1884, s. 168-169; Semerkandî, 1366/1886, s. 164; Terbiyet, 1377/1907, s. 569; Tebrîzî, 1370/1900, 56; Safâ, 2005, s. 131; Âştiyânî, 1387/2008, s. 544-545).

Gâzân Hân

İyi bir kumandan ve âdil bir devlet adamı olan Gâzân Hân, 704/1272'de Âbeskûn'da doğmuştur. İlhânlı Hükümdarlarından Argun Hân'ın oğludur. Babası İlhânlı tahtına çıktıktan sonra onu Horasan, Mâzenderan, Kumis ve Rey valiliğine getirmiş, on yıl boyunca bu görevi başarıyla yürütmüştür (Yuvalı, 1996: s. 429; Tebrîzî, 1370/1900, s. 70; Dayı, 2017, b, s. 61).

Gâzân Hân, Nevruz Bey (ö. 729/1297) başta olmak üzere İlhânlı devlet adamları tarafından desteklenmiş, Baydu'nun (ö. 727/1295) saltanat mücadelesini kaybetmesiyle ileri gelen devlet ve din adamları tarafından Tebriz'de törenle karşılanmıştır. Daha sonra aynı yıl Karabağ'a gitmiş ve yapılan cülûs merasimiyle İlhânlı tahtına oturmuştur (Yuvalı, 1996, s. 429-430).

Gâzân Hân, Memlûkler'in iç karışıklığı ve taht kavgası kargaşasından faydalanmak istemiş, atalarının öcünü almak, Suriye ve Mısır'ı topraklarına katmak için büyük bir orduyla Memlûkler'e saldırmak üzere yola çıkmıştır. Ancak Bağdat'a vardığında Bağdat valisinin isyan ettiğini öğrenip geri dönmek zorunda kalmıştır. Daha sonra Bağdat valisinin Mardin'in bir kısmını yağmaladığı haberini almış ve tekrar Suriye seferine çıkmıştır. Gâzân Hân bu seferin de hüsrana sonuçlanması üzerine tekrar geri dönmek zorunda kalmıştır. Suriye ve Mısır'ı elde etme arzusundan vazgeçmeyen Gâzân Hân, Memlûkler'e karşı Hristiyan devletlerinde desteğini almak istemiş ancak yine Memlûkler'in galibiyetiyle karşılaşmıştır (Yuvalı, 1996, s. 430).

Gâzân Hân 23 yaşında, Şeyh Sa'deddin İbrahim b. Sa'deddin Hammûye el-Cüveynî'nin (ö. 671/1272) teşvikiyle El-burz'da bulunan Lâr vadisinde Müslüman olmuş ve sonra "Müzafferü'd-dünya ve'd-din Mahmud Gâzân Hân" isimlerini almış (Şahin, 2015, s. 212), "İlhân" unvanını atıp, onun yerine "Hân" unvanını kullanmıştır. Kendisiyle birlikte yaklaşık 100.000 Moğol askeri de Müslüman olmuştur (Yuvalı, 2000, s. 103; Şahin, 2015, s. 210).

Gâzân Hân'ın tahta geçmesi Argun Hân'ın ölümünden sonra ülkede çıkan kargaşanın sona ermesine yardımcı olmuştur. Gâzân Hân ülkede huzur ve güven ortamını sağlamak için sert tedbirler almıştır. Ona göre herkes birbiriyle eşittir. O, halkın Allah tarafından yöneticilere emanet edildiğini, bundan dolayı da kimsenin bir başkasına zulüm edemeyeceğini, zulüm edenlerin ise bundan ötürü hesaba çekileceğini

düşünmüştür. Bu düşüncelerden dolayı da Gâzân Hân, yöneticilerden halka zulüm edenleri, ibret için insanların huzurunda cezalandırmıştır (Yuvalı, 1996, s. 430; Özgüdenli, 2009, s. 183-184; Şahin, 2015, s. 213).

Gâzân Hân, Müslümanlığı kabul ettikten sonra devletin resmi dini İslam olmuş, iradeciler ve halk arasındaki din ayrımı ortadan kalkmış, Müslüman olan halka baskı ve zulümler sona ermiştir. Gâzân Hân, Budist heykellerinin yıkılmasını emretmiş, Budistler’i İslâm’ı kabule zorlamış, Hristiyan ve Yahudiler’in sokağa özel kıyafetler giyerek çıkmalarını istemiş, çok sayıda cami ve medrese inşa ederek bu yapıları himaye etmek için vakıflar kurmuştur. Ayrıca birçok kiliseyi camiye dönüştürmüş, Müslüman olmayan halktan düzenli olarak cizye almıştır (Özgüdenli, 2009, s. 333; Şahin, 2015, s. 209-211).

Gâzân Hân, adına sikke bastırması, sikkelerin üzerinde Moğolca “Tengriyin küçündür” (Tanrı’nın gücü ile) ibaresiyle, Arapça ve Tibetçe yazılar yazdırmış, kendisini “semanın kudretiyle tahta çıkmış bir hükümdar” olarak tanımlamıştır. Hutbelerde sadece kendi adını okutmuş, yazışmalarda “Allahu Ekber” ifadesinin kullanılmasını emretmiştir. İsmi, Pâdişâh-i İslâm (İslâm Pâdişâhi) gibi unvanlarla birlikte yazılmıştır (Şahin, 2015, s. 213).

Gâzân Hân 17 Mayıs 703/1304 tarihinde Kazvin’de vefat etmiştir (Yuvalı, 1996, s. 430; Özgüdenli, 2018, s. 75).

Humâm-ı Tebrîzî’nin Gâzân Hân’a Methiyeleri

Hûmâm’ın Gâzân Hân’a yazdığı methiyeleri dört adet manzumeden oluşmaktadır. Bunlardan methiyeler Humâm-ı Tebrîzî’nin *Dîvân*’ında yer almaktadır ve Türkçeye çevirisi mevcut değildir. Çeviriler tarafımızdan yapılmıştır.

Humâm-ı Tebrîzî’nin Gâzân Hân’a methiyeler yazmasının nedeni; Hûmâm’ın o dönemde yaşaması, İlhanlı hükümdarlarını tanıması ve Gâzân Hân’ın hükümdarlığıyla birlikte ülkede meydana gelen değişikliklerdir. Bu dönemde ülkede adaletin ve huzurun olmaması, halkın yönetimden şikayetçi olması ve ülkedeki kargaşa ortamı halkı bunaltmıştır. Gâzân Hân tahta çıktıktan sonra ülkede huzur ve adaleti sağlamış, herkese eşit davranmış, halkın huzur ve refah içerisinde yaşamasına ortam sağlamıştır. Bütün bu yönleriyle Gâzân Hân, Moğol-

İlhânlı döneminin en adil ve en iyi hükümdarı olmuş ve bu yönleriyle de Humâm-ı Tebrîzî'nin övgüsüne nail olmuştur.

Humâm-ı Tebrîzî'nin Gâzân Hân'a methiyeleri; ilki sekiz beyitlik bir gazel, ikincisi on altı beyitlik bir kaside, üçüncüsü on beş beyitlik bir kaside ve dördüncüsü dört beyitlik bir kıtadır.

Gazel:

هر زمانش نصرتی از فضل یزدان می رسد	نوبت شاه جهان تا اوج کیوان می رسد
سوی تبریز مبارک عنبر افشان می رسد	از غبار موکب شاه جهان باد صبا
کز برای راحت ایشان سلیمان می رسد	مژده می آید به پیش جن و انس و وحش و طیر
سایه کیخسرو فرخ به ایران می رسد	امن و راحت در میان خلق ظاهر می شود
کز ره یک ساله گل سوی گلستان می رسد	چشم روشن می شود چون صبح دولت می دمد
ایلخان غازان اعظم شاه شاهان می رسد	همچو پیکری می دود اقبال و می گوید به خلق
زان که از عدلش بشارتها بدیشان می رسد	هست ورد هفت کشور از دعای جان او
عنبری کز بوی آن ذوقی به هر جان می رسد	از دعای شاه عالم شد نفسهای همام

(Tebrîzî, 1370/1900, s. 35-36)

Cihan padişahı [Gâzân Hân'ın] kösünün sesi (hakimiyeti) Zuhâl'in zirvesine kadar ulaşır, sürekli o, Allah'ın yardımıyla bir zafer kazanır.

Saba rüzgârı, cihan padişahının atının ayağının tozu sayesinde mübarek Tebrîz'e amber gibi kokarak eser.

Cin, insan, hayvan ve kuşa, onları rahat ettirmek için Süleyman'ın geldiğini müjdeler.

Halk arasında güven ve huzur meydana gelir, Keyhüsrev'in gölgesi ve İran'a Ferruh gelir.

Gözler aydın olur [mutlu olur], zira bir yıllık yoldan gül, gül bahçesine gelir.

İkbal bir ulak gibi koşar ve halka "şahların şahı İlhânlı Gâzân geliyor" der.

Onun adaletinden [Gâzân Hân'ın] müjdeler almış olan halkın dilinde Gâzân Hân'a dualar vird olmuştur.

Humâm'ın her nefesi cihan padişahının duası ile anber kokmakta, bu kokuyu herkes koklayıp zevk almaktadır.

Humâm, remel-i müsemmen-i mahzûf yani fâilâtün, fâilâtün, fâilâtün, fâilün vezinde kaleme aldığı gazelinde Gâzân Hân'dan ülkede daha önce var olmayan güveni ve huzuru sağladığı, adaletli olduğu için "Cihan Padişahı ve Şahların Şahı" olarak bahseder. Gâzân Hân'ın, Allah'ın ihsanı sayesinde zafer kazandığı ve bu zaferi halka duyurmak için davullar çalındığı, öyle ki bu davulun sesinin yedinci felekteki yedinci gezegen olan Zuhâl'in zirvesine yani; sesin gidebileceği en yüksek yere ulaştığını söyler. Humâm, Saba rüzgarının güzel kokusunun sebebinin Gâzân Hân'ın ayağının tozu olduğunu söyleyerek hüsn-i ta'lîl sanatı yapar ve Saba'nın da müjde vermek amacıyla estiğini, ulaklık yaptığını ifade eder. Gâzân Hân, adaletle hükmetmesiyle Süleyman peygambere; iyi huyu, akıllılığı, zekiliği, cesur olması ve ülkeyi refah ve güvenle yönetmesi, ülkeler fatihi olması yönleriyle ise Keyânîyân hanedanının ünlü hükümdarı Keyhüsrev'e (Firdevsî, 2005, s. 1057; Yıldırım, 2017, s. 512) ve Sistan kumandanı Ferruh'a (Firdevsî, 2016, s. 1250) benzer. Cin, insan, şeytan ve kuşlar gibi bütün mahlukatlar için "Süleyman geliyor" diyerek hayvanların ve cinlerin efendisi olarak Süleyman peygamber zikredilerek Gâzân Hân, Süleyman peygambere benzetilerek bütün canlıların sultanı olarak anılır. Şair, Gâzân Hân'ın hükümdarlığından memnun olduğunu, halkın dilinde Gâzân Hân'a edilen duaların vird olduğunu, halkın sürekli onun için dua ettiğini ifade eder. Ayrıca Humâm'ın Gâzân Hân'a ettiği dualar sayesinde nefesi amber kokar, yani Gâzân Hân'ın methi için güzel şiirler yazar ve bu şiirler de herkes tarafından beğenilir.

Birinci Kasidesi:

تَنَشَانِ مَکَرِ زِ جَانِ لَطِيفِ اَفرِيدِه اَند	اينها که آرزوی دل و نور دیده اَند
جَانِي دَکَرِ زِ نَورِ الهِي دَمِيدِه اَند	در جسمشان که جان خجل است از لطافتش
جَانِهَا بِه ذَوقِ سَاغَرِ مِي دَر کَشِيدِه اَند	از چشم مست و روی و لب باده رنگشان
آن شِيرِ مَادَرَانِ کِه بِه طَفَلِي مَکِيدِه اَند	آب حیات بود و نبات و شکر به هم
از آسَمَانِ بِه مَنزَلِ دَنِييِ پَرِيدِه اَند	مرغان سدره بهر تماشای این گروه
زِينِ رَويِ هَا نَورِ فَرَايَانِ دِيدِه اَند	کو چشم آفتاب پرستان بی خبر
تا دَر کَدَامِ آبِ و زَمِينِ پَرِيدِه اَند	در حیرتم ازین همه گل های دل فریب
گَلِ هَا و مِيوِه هَاسَتِ کِه نو دَر رَسِيدِه اَند	در باغ حسنشان چو نظر می کند همام

از آرزوی آن زنج به ز سییشان
گویند چون به سبب زنجشان نگه کنم
خوبان نازنین بهشتند نیکوان
رضوان میان روضه مگر مست خفته بود
نی نی ز عدل شاه جهان ایلخان عهد
ز اینجا به آرزوی زمین بوس درگهش
چونان که احمد عربی را ز انبیا
در عهد او که همچو فلک پایدار باد
دلهای خون گرفته چو نار کفیده اند
آن میوه نیست این که گدایان خریده اند
وانجا به کام خویش گل و میوه چیده اند
کاین ها مجال دیده و بیرون خزیده اند
غازان میان روضه حدیثی شنیده اند
اینجا دویده اند و به مقصد رسیده اند
محمود را ز جمله شهان بر گزیده اند
چون آدمی وحوش و طیور آرمیده اند

(Tebriži, 1370/1900, s. 36-37)

Gönlün arzusu ve gözün nuru olanlar, onların bedeni sırf latif ruhtan yaratılmıştır.

Canın utandığı cisimlerine o güzellikten, ilahi nurdan başka bir ruh doğmuştur.

10

Sarhoş gözden, onların şarap renkli yüzünden ve dudağından canlar zevkle şarap kadehini içmişler.

Hayat suyuydu ve birlikte nebat ve şekerdi, çocuğa içirdikleri annelerin sütüydü.

Sidre kuşları bu ahaliyi izlemek için gökyüzünden dünya evine uçmuşlar.

Güneşe tapanların gözü, birçok nur gördükleri bu yüzlerden habersizdir.

Bu gönül çalan güllerin hepsinden dolayı şaşkınum, acaba hangi suda ve toprakta yetişmişler.

Onların güzellik bahçesine Humâm baktığında, yeni çıkmış güller ve meyvelerdir.

Onların elma gibi olan o çene çukurunun arzusundan, kan toplamış gönüller nar gibi yarılmışlar.

Ben, onların elma gibi çenesine bakınca o, dilencilere satılan meyve değildir, derler.

Nazlı güzeller iyilerin cennetindedir ve orada kendi arzusuna göre gül ve meyve toplamışlar.

Rıdvan, cennetin ortasında acaba baygın bir şekilde mi uyumuş? Çünkü bunlar [cennetteki güzeller] fırsat görmüş ve dışarı çıkmışlar.

Hayır hayır, İlhânlı dönemi dünya padişahı Gâzân'ın adaletinden bir söz duymuşlar.

Oradan onun dergâhının yerini öpmek arzusuyla buraya koşmuşlar ve amaca ulaşmışlar.

Peygamberlerden Hz. Muhammed'i seçtikleri gibi tüm padişahlardan da Mahmud'u seçmişler.

Onun döneminde ki [onun dönemi] felek gibi kalıcı olsun, insan gibi vahşi hayvanlar ve kuşlar huzur bulmuşlar.

Humâm, muzâri'-i müsemmen-i ahreb-i mekfûf-i mahzûf yani mefulü, fâilâtü, mefâilü, fâilün vezninde yazdığı kasidesinde Gâzân Hân ve ordusunu över ve onların “gönlün arzusu ve gözün nuru” olduğunu söyler. Humâm'a göre Gâzan Hân ve ordusunun latif ve ilahi nurla dolu ruhu vardır. Öyle ki Humâm onları, içenlere ölümsüzlük bahşeden âb-ı hayâta [hayat suyu] (Pala, 2012, s. 3; Yıldırım, 2017, s. 34), şeker ve şeker kamışına ve anne sütüne benzetir. Humâm'a göre cennetteki Sidre ağacının kuşları onları merak ettiği için yeryüzüne inerler. Ataşe tapanlar bile onların nur dolu yüzlerini görür ve etkilenir. Humâm, güzellerin sadece cennette olduğunu, bu sebepten ötürü de Gâzân Hân ve ordusunun ancak cennetten gelmiş olabileceğini hatta cennetin koruyucusu olan Rıdvan uyurken cennetten kaçmış olabileceklerini söyler. Humâm'a göre Gâzân Hân'ın ordusunun cennette Gâzân'ın adaletiyle ilgili bir haber alıp cennetten onun dergâhının eşliğini öpmek için yeryüzüne gelir ve böylelikle onun ordusuna katılırlar. Humâm, Gâzân Hân'ın padişah olarak seçilmiş bir şahsiyet olduğunu düşünür ve Peygamberlerin arasından Hz. Muhammed'in seçildiğini, padişahların arasından ise Gâzân Hân'ın seçildiğini söyler ve Gâzân Hân'ın hükümdarlığının kalıcı olması için dua eder.

İkinci Kasidesi:

بخوان تاریخ شاهان مقدم که ایشان را مسخر گشت عالم
 چو جمشید و فریدون و سکندر به عدل و دولت و دانش مکرم
 چو کیخسرو که پیش بارگاهش به سرهنگی میان می بست رستم
 چو بهرام و چو نوشروان عادل که میش و گرگ را بنشانند با هم
 چو معلومت شود احوال ایشان بکن گر عاقلی اندیشه یک دم
 که خود کس را به همت نسبتی بود ازین شاهان به غازان خان اعظم
 موید پادشاه هفت کشور مسلم سلطنت او را مسلم
 فلک داند که چون او پادشاهی نیاید در جهان از نسل آدم
 همه لطف است و دانایی وجودش که هم روح است و هم عقل مجسم
 میان بارگاه پادشاهی چو خورشیداست بر سطح مسنم
 عطا بخشی که با فیض کف او نماید بحر اعظم همچو شبنم
 هر آنک از دیو مردم زحمتی یافت ز عدل او من الشیطان یسلم
 چه باک است از شیاطین چون که اقبات در انگشت سلیمان است خاتم
 در ایام بهار دولت او که عهدی این چنین خوش ما تقدم
 جهان پیر بدخو شد جوانی که هست از حسن خلق خرم

(Tebriżî, 1370/1900, s. 37-38)

Dünyayı fetheden önder padişahların tarihini oku.

Cemşîd, Ferîdûn ve İskender gibi adalette, hükümdarlık ve bilgide saygıdeğerdir.

Sarayının önündeki Keyhüsrev gibi, savaşıklıkta Rüstem gibi hazırıdı.

Koyun ve kurdu birlikte oturtan Behrâm ve adil Enûşirvân gibi.

Onların serüveni açığa çıkınca, aklın varsa bir an düşün.

Bizzat birini kıyaslama niyetindeysen, bu padişahlardan en büyüğü Gâzân Hân'dır.

Yedi ülkenin padişahı kabul edilmiş, Müslüman onun saltanatına teslim [olmuş].

*Felek, onun gibi bir padişahın, insan neslinden dünyaya
gelmeyeceğini bilir.*

*Onun zâtı tamamen lütuf ve bilginliktir, çünkü hem ruh hem de cisme
bürünmüş akıldır.*

Padişahlık sarayında çatıdaki güneş gibidir.

*Öyle cömerttir ki elinin cömertliğinden en büyük denizi bir damla
gibi yapar.*

*Şeytanlaşmış insandan sıkıntı çeken kimse, onun adaletiyle
şeytandan kurtulur.*

*Şeytandan korku nedir? Çünkü ikbal, Süleyman'ın parmağındaki
yüzdüktür.*

*Böyle mutlu geçirdiğimiz zaman, onun hükümdarlığının bahar
günlerindedir.*

*Huysuz, yaşlı dünya gençleşti, çünkü onun huyunun güzelliğinden
halk mutluysa.*

Humâm, hezec-i müseddes-i mahzûf yani mefâîlün, mefâîlün, feûlün vezninde yazdığı ikinci kasidesinde “Önder Şahların Tarihini Oku” der ve Gâzân Hân'ın bu padişahların en büyüğü olduğunu söyler. Gâzân Hân'ı, adaletli ve bilgili olmasıyla Pîşdâdî hanedanının dördüncü hükümdarı Cemşîd'e (Firdevsî, 2009, s. 1044; Yıldırım, 2017, s. 230), Pîşdâdî hanedanının altıncı hükümdarı olan ve beş yüz yıl saltanat süren Ferîdûn'a (Firdevsî, 2016, s. 1250; Yıldırım, 2017, s. 341) ve Makedonya kralı İskender'e (Yıldırım, 2017, s. 475); zekiliği, akıllığı, cesurluğu ve uzun süren hükümdarlığıyla Keyhüsrev'e; savaşçılığıyla İran efsanelerinin en büyük kahramanı olan Rüstem'e (Firdevsî, 2016, s. 1260); adaletli ve güçlü olmasıyla İranlı büyük komutan ve hükümdarlardan Behrâm'a (Yıldırım, 2017, s. 169) ve Sasaniler'in en büyük hükümdarı Enûşîrvân'a (Yıldırım, 2017, s. 624) benzetir. Ayrıca Gâzân Hân'ın yedi kıtanın padişahı olduğunu, onun gibi bir padişahın daha önce dünyaya gelmediğini ve gelmeyeceğini söyler. Humâm, Gâzân Hân'ın Müslümanlığı kabul ettiğinden, daha sonra ordusunun da onun gibi Müslüman olmasından ve halkı da Müslümanlığa davet ettiğinden bahseder. Onun zâtının halk için lütuf olduğundan, güneş gibi cömert olduğundan, insan ayırımı yapmadan bütün halka adil davrandığından ve

ülkeyi adaletle yönettiğinden bahseder. Cömertliği için bir damlayı büyük bir denize, bir denizi ise bir damlaya dönüştürebilecek kadar olduğunu ifade eder. Humâm, onun hükümdarlığı döneminde şeytanlaşmış insanlardan onun adaleti sayesinde korkulmadığından bahseder. Süleyman peygamberin, meleklerin hediye olarak sunduğu yüzüğüyle cinlere, şeytanlara ve perilere hükmettiğini (Yıldırım, 2017, s. 718) hatırlatarak Gâzân Hân'ın hükümdarlık zamanının olduğunu ifade eder.

Kıtası:

در جهان رسمی که ننهاند شاهان زمین	عدل شاه هفت کشور ایلخان غازان نهاد
این چنین باشد اساس ظل رب العالمین	جز شبان و پاسبان در عهد او بیکار نیست
عدل شاهان میش را با گرگ گرداند قرین	شاعران خوش سخن در عهد پیشین گفته اند
هیچ گرگی تا شود با میش روزی همنشین	این شه عالم غزان محمود خود نگذاشته اند

(Tebriẓî, 1370/1900, s. 38)

Yedi ülke padişahı İlhânlı Gâzân, yeryüzündeki padişahların dünyada kuramadığı adaleti kurdu.

Onun zamanında bekçi ve muhafızdan başka işsiz yoktu, öyle ki Âlemlerin Rabbi'nin gölgesi olmuştur.

Önceki dönemdeki hoş sözlü şairler şöyle söylemiştir: Padişahların adaleti kurtla kuzuyu bile dost yapar.

Bu dünyanın şahı Gâzân Mahmud, asla kurdun koyunla düşman olmasına izin vermemiştir.

Humâm, remel-i müsemmen-i mahzûf yani fâilâtün, fâilâtün, fâilâtün, fâilün vezninde kaleme aldığı kıtasında, ülkede daha önce hiçbir padişahın İlhânlı Gâzân Hân'ın kadar adil olmadığını, onun padişahlığı döneminde bekçi ve muhafızdan başka işsiz kalmadığını, ülkenin adaletle yönetildiğinden ötürü de bekçi ve muhafıza ihtiyaç olmadığını söyler. Humâm'a göre Gâzân Hân, adaletli olması yönüyle Allah'ın yer yüzündeki gölgesidir. Gâzân Hân'ın adaleti sayesinde ülkede sadece insanlar değil hayvanlar bile mutlu ve huzurlu bir şekilde yaşar, hatta koyunla kurt arkadaş olup düşmanlığı ortadan kaldırır. Gâzân Hân, ülkede düşmanlığı ortadan kaldırması ve herkesin dostça yaşamasını

sağlamasıyla önceki dönemlerdeki şairlerin şiirlerinde adından bahsettirmektedir.

Sonuç

Humâm-ı Tebrîzî, Moğol İlhânlılar'ın yedinci padişahı Gâzân Hân'ı bir gazel, iki kaside ve bir kıta olmak üzere toplam kırk üç beyitte över. Humâm'ın Gâzân Hân'ı övmesinin nedeni; Moğol İlhânlılar'ı döneminde yaşamış bir şair olması, İlhanlı Hükümdarlarını tanıyarak olması olabilir. Ayrıca Gâzân Hân'ın Müslümanlığı kabulü, adaletle ülkeyi yönetmesi, ülkede reformlar yapması ve Moğol dönemindeki kargaşayı ortadan kaldırarak Moğolların yakıcılık ve yıkıcılıktan kurtularak huzurlu bir döneme girmesini sağlaması da Humâm'ın onu methetmesinde önemli bir rol oynamıştır denilebilir.

Kaynakça

- Âştiyânî, A. İ. (1387/2008). *Tarih-i Moğol*. Tahran: İntişârât-i Âzâdmohr.
- Dayı, Ö. (2017) “Bağdad’da İlhanlı Dönemi İdarecileri (1258-1280)”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. (Güz, 60, s. 391-412) Erzurum.
- (2017). *Moğol İrani’nda İdarî Bürokrasi (1231-1295)*. (Yayımlanmamış doktora tezi) Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- (2018). “Vezir Şemseddin Cüveynî’nin İlhanlı Devletindeki Faaliyetleri (1263-1284)”, *Bayburt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Dergisi*. (Bahar, 1, s. 95-111) Bayburt.
- Firdevsî, E. (2009). *Şahnâme*. (N. Lugal, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- (2016). *Şahnâme*. (N. Yıldırım, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Hidâyet, R. K. H. (1339/1860). *Mecma’u’l-fusahâ*. Tahran: Çâp-1 Golşen.
- Kâzvîni, H. M. (1387/2008). *Târîh-i Guzîde*. (tsh. Abdulhuseyn-i Nevâî) Tahran: İntişârât-i Emîr Kebîr.

- Nefisî, S. (1363/1884). *Tarih-i Nazm u Nesr Der İran u Der Zebân-i Fârsî*. Tahran: İntişârât-i Furûgî.
- Nevâî, A. Ş. (1363/1884). *Mecâlisu'n-nefâyîs*. Tahran: Çâp-ı Golşen.
- Özgüdenli, O. G. (2009). *Gâzân Han ve Reformları*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- (2018). “İlhanlılar’da Hükümlerlik Telâkkisi ve Hükümdar Algısı” *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. (Bahar, 7, s. 73-91) İstanbul.
- Pala, İ. (2012). *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Razî, E. A. (13⁹⁹/1999). *Heft İklîm*. Tahran: İntişârât-i Surûş.
- Safa, Z. (2005). *Târîh-i Edebiyât der İrân*. (H. Almaz, Çev.) Ankara: Nusha Yayınları.
- Semerkindî, D. (1366/1987). *Tezkiretu's-şu'arâ*. Tahran: İntişârât-i Hâver.
- Şahin, H. (2015). “Câmiu't-Tevârih'e Göre Gâzân Hân'ın Müslümanlığı ve Bunun İlhanlı Toplumuna Yansımaları” *Bilig*. (Bahar, 73, s. 207-230) Ankara.
- Tebrîzî, H. (1370/1900). *Divân-i Humâm-ı Tebrîzî*. (tsh. Reşîd-i Eyûzi) Tahran: Neşr-i Sedûk.
- Terbiyet, M. A. (1377/1907). *Dânişmendân-i Azerbâycân*. Tahran: Sâzmân-i Çâp ve İntişârât-i Vezâret-i Ferheng ve İrşad-i İslâmî.
- Yıldırım, N. (2017). *Fars Mitolojisi Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Yuvalı, A. (1996). “Gâzân Han”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (XIII, s. 429-43) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- (2000). “İlhanlılar”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (XXII, s. 102-105) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

GİDEON TOURY’NİN BETİMLEYİCİ ÇEVİRİ ARAŞTIRMALARI YÖNTEMİ İŞİĞİNDA FURÛĞ FERRUHZÂD’IN “BAHÇENİN FETHİ” ADLI ŞİİRİNİN TÛRKÇE ÇEVİRİLERİNİN İNCELENMESİ*

Esin Eren Soysal**

Öz

Diller arası etkileşim tarih boyu süre gelmiştir. Önce sözlü daha sonra yazılı hale gelen bu etkileşim çeviri yoluyla sürdürülmüştür. Çeviri hayatın her alanında etkin durumdadır. Bu sayede çeviri ile ister bilimsel ve teknik alanda olsun ister edebiyat ve sanat alanında olsun dünya hakkında birçok bilgi edinilmektedir. Edinilen bu bilgilerin hedef okuyucu tarafından da doğru algılanması için kuramsal anlamda bir çeviri stratejisinin uygulanmasının gerekliliği düşünülmektedir.

Bu doğrultuda modern İran edebiyatının önde gelen kadın şairi olan Furûğ Ferruhzâd’ın *Bir Başka Doğuş* adlı şiir kitabında yer alan “Bahçenin Fethi” adlı şiiri incelemenin malzemesi olarak kullanılmıştır. Furûğ Ferruhzâd’ın olgunluk döneminin ürünü olan “Bahçenin Fethi” şiiri, çeviriye daha bilimsel bakabilmek adına Gideon Toury tarafından geliştirilen “Betimleyici Çeviri Araştırmaları” yöntemi doğrultusunda kuramsal bir çerçeve içerisinde ele alınmıştır. İncelemede Ali Güzelyüz, Makbule Aras ve Onat-Kutlar-Celal Hüsrevşahi adlı üç çevirmenin çevirileri değerlendirme konusu olmuştur. Çeviriler “kabul edilebilirlik” ve “yeterlilik” açısından incelenmiştir. Bu yöntem doğrultusunda eğer metin hedef metin normlarına göre çevrilmişse ve okuyucuda çeviri metin algısı yaratmıyorsa “kabul edilebilir” bir çeviri, kaynak metin normlarına göre çevrilmişse ve metin hedef okuyucuda yabancılaştırma algısı yaratıyorsa “yeterli” bir çeviri olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca çevirmenlerin yaptıkları değişiklikler saptanarak, bu değişiklikler kaynak ve hedef metne göre incelenmiştir. Her iki yöntem esnasında çevirmen ne tür stratejiler uygulamış ise belirtilmeye çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Betimleyici Çeviri Araştırmaları, Gideon Toury, Modern İran Edebiyatı, Furuğ Ferruhzâd, Şiir Çevirisi

* Bu makale, Furûğ Ferruhzâd’ın *Türkçe Çevirilerinin Şekil, Anlam ve Üslup Açısından Değerlendirilmesi* adlı (Ankara Üniversitesi, SBE, Ankara, 2019) yayımlanmamış doktora tezinden üretilmiştir.

** Arş. Gör. Dr. Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Mütercim Tercümanlık Bölümü, e-posta: esineren1336@hotmail.com

Investigation of Turkish Translations of Forough Farrokhzad, “Conquest of the Garden” In The Light of Methodology Descriptive Translation Studies of Gideon Toury

Abstract

Interaction between languages has been around for a while. This interaction, which first became verbal and then written, was continued through translation. Translation is active in all areas of life. In this way, a lot of information about the world is obtained through translation, whether in the scientific and technical field or in the field of literature and art. It is considered necessary to apply a theoretical translation strategy in order to perceive this information correctly by the target reader.

In this respect, Forough Farrokhzad, the leading woman poet of modern Iranian literature, used the material of the poem “The Conquest of the Garden in his poetry book” *Another Birth*. Forough Farrokhzad’s product of the maturity period “The Conquest of the Garden” is discussed in a theoretical framework with Descriptive Translation Studies developed by Gideon Toury in order to look at the translation more scientifically.

The translations of three translators Ali Güzelyüz, Makbule Aras and Onat Kutlar- Jalal Khosrowshahi were examined in terms of “acceptability” and “adequacy”. In line with this method, it evaluated if the text is translated according to the target text norms, as “an acceptable translation” or if the text is translated according to source text the norms, as “an adequate translation”. Furthermore, the changes made by the translators were determined and examined according to the source and target text. During both methods, it was tried to specify what strategies the translator applied.

Keywords: Descriptive Translation Studies, Gideon Toury, Contemporary Iranian Literature, Forough Farrokhzad, Poetry Translation

Structured Abstract

Forough Farrokhzad, one of the famous women poets in the history of contemporary Iranian literature, was born on January 5, 1935. Suddenly, she got married when she was 16. In 1952, she published her first poetry collection, *Esir*. Over time, a number of disputes began between Forough and his husband, and they never ended. She had a son named Kâmyâr, but the birth of her son did not end these disputes, but rather increased them. As a result of these disputes, the marriage of Forough and Shapour ended in 1955. She could not see her son until after her divorce with her husband because of the rules set by the law. In 1956 she went to Rome. After coming back to Iran, she devoted herself fully to her art. In 1957, she published her second poetry book, *Duvar*. In 1959, Forough published her third poetry collection, *İsyan*. In 1958, she engaged in film

production as well as poetry, and began working for the company “Golestan Film”, directed by Ebrahim Golestan. In 1962, Forough decided to make a film about lepers and went to Tabriz for film preparation. The film is called “House is black [Hâne Siyâhest]”. The script used in this film consists of the texts of the Qur'an and the Torah. Tabriz Bâbâdâghi Sanatorium lepers played in the film. In 1964, she published her fourth poetry collection, *Another Birth*. With this book she created her own language and was reborn in every sense. Forough poetry book of *Let us believe in the Beginning of the Cold Season* was published after the death of her. Fearing early death and unfinished business, Forough died on 13 February 1967 in a 32-year-old car accident.

In this study, Forough's poem "conquest of the garden" was evaluated.

These evaluations were discussed with descriptive translation studies developed by Gideon Toury based on the theory of polysystem proposed by Itamar Even-Zohar in 1970s. Toury considers that translation should be focused on target, and when evaluating a translation, he argues that translation should be evaluated according to the language / culture / literature to be read / discussed rather than the source text and author. According to Toury, translations first of all have a place in the target culture system. This position determines the translation strategies used. Thus, he proposes a three-stage method by starting his approach from theory of “polysystem” and considers that this method should be applied as follows:

1- To determine the position of the translated text in the target culture system and to review the acceptability and adequacy of the translated text

2- To compare the source and target texts, describe the relationships between binary text units to be selected from both texts, and attempt to generalize the underlying concept of translation.

3- To reach conclusions that can be used in the decisions taken in translation in the future, Reconstruct the translation process for source and target text

Toury sees translation as an activity managed by norms; these norms determine the equivalence of translation. Toury states that these norms that guide translation should be examined in two ways:

1- Conducting a textual translation analysis, which includes examining the shifts of words detected during the comparison of source and target texts.

2- Review of other texts such as criticism of the translation texts, foreword, afterword or interviews with translators

Toury examines the norms that determine each stage of translation in two main groups in descriptive translation studies. He calls these norms: “Initial norms” and “operational norms”. Initial norm: It is the norm that provides information on whether the translator has made the translation directly from the source text or has used an intermediate language during the translation. Operational norm: The norm that shows what kind of decisions the translator makes during the translation act

In this context, the three translations were examined in terms of “acceptability” and “adequacy” according to Gideon Toury’s “Descriptive Translation Studies”. The poem of the Conquest of the Garden” was evaluated on the Turkish translations of Onat Kutlar-Jalal Khosrowshahi, Makbule Aras and Ali Güzelyüz. In the context of these evaluations, it is observed that poetry's style, alliteration, certain rhyme and repetitions in poetry are transferred to the target text, since poems are written in free style in terms of form. It has been found that translators make a number of additions and subtractions to fully transfer the source text message to the target text and leave the same effect on the target reader.

Giriş

Klasik İnan edebiyatının meşrutiyet döneminde değışmeye başlaması, şair ve yazarların klasik edebiyattan modern edebiyata adım atmaları birçok değışikliği ve yeniliği de beraberinde getirmiştir. Birçok şair aruz veznine bağılı kalarak şiir yazmadan uzaklaşmış, serbest ölçüde şiir yazmaya yönelmişlerdir. Çünkü klasik İnan şiiri dönemin siyasi, içtimai ve ekonomik durumuna ayak uyduramamıştır. Modern İnan şiirinin öncülerinden olan Nîmâ Yûşic ilk şiir denemeleriyle bu değışiklikleri başlatmıştır. Gazel, kaside, rubai gibi klasik türlerden serbest nazım tarzına geçilmiştir. Yaşanan bu değışiklikleri benimseyenlerden biri de Furûğ Ferruhzâd olmuştur. Kendine has söylemi, muhalif düşünceleri ve ifadeleri fark edilmesini sağlamış, modern İnan edebiyatında kendine bir yer edinmeye başlamıştır. Ünu sadece İnan sınırları içinde kalmamış dünyanın birçok ülkesinde şiirleri okunmaya başlamıştır. Şiirleri çeşitli dillere tercüme edilmiştir. Yapılan bu çeviriler arasında Türkçe çevirileri de yer almaktadır. Defalarca şiirleri Türkçeye aktarılan şairin şiirlerinin belirli bir kuram çerçevesinde incelenmesi şiirinin derinliklerinin kolay çözümleneceği kanaati taşınmaktadır. Bu doğrultuda yapılan çeviriler Gideon Toury'nin öne sürdüğü “Betimleyici Çeviri Araştırmaları” doğrultusunda incelenecektir. “Betimleyici Çeviri Araştırmaları” güncelliğini koruyan, çevirmen bağlamıyla hedef metin değerlendirilmesini sağlayan çeviri

kuramlarından biridir. Bu çalışma çevirilerin doğruluğunu ve yanlılığını saptamak yerine çeviri sürecini ve işleyişini değerlendirmeyi amaçlamıştır. Böylece betimleyici nitelikte olan bu çalışma “Betimleyici Çeviri Araştırmaları” kuramı doğrultusunda değerlendirilmiştir. Farsçadan Türkçeye yapılan bu çevirilerin değerlendirilmesinin, çeviribilim ve Fars dili ve edebiyatı bilimleri arasında disiplinlerarası bir çalışma alanı oluşturulacağı düşünülmüştür.

1. Furûğ Ferruhzâd

Çağdaş İran edebiyatı tarihinin ünlü kadın şairlerinden biri olan Furûğ Ferruhzâd 5 Ocak 1935’te dünyaya gelmiştir. Çocukluk ve gençlik dönemlerini sıradan ve kendi halinde olan bir ailede geçiren şairin babası Albay Muhammed Ferruhzâd’dır (Şemîsâ, 1383/2003, s. 255). Annesi Turan Veziri Tebar’ın kızıdır. Sıradan, ailesine bağlı, çocuklarını seven, kötülük nedir bilmeyen, gelenek ve göreneklere karışmış bir kadındır. Furûğ, bazen zorluklarla dolu bazen mutlu anılarını biriktirdiği bir çocukluktan sonra ilkokul eğitimine başlamış ve ilköğretimini bitirdikten sonra lise üçüncü sınıfa kadar “Husrev Hâver” adlı liseye gitmiştir. Lise 3. sınıftan sonra kız sanat okuluna devam etmiştir. Orada dikiş ve resim eğitimi almıştır (Rûzbih, 1389/2010, s. 214). Liseyi okurken daha 16 yaşındayken aniden evlenmiştir. Ablası Puran Ferruhzâd bu durumu şöyle ifade etmiştir:

Furûğ, Pervîz Şâpûr’la evlendiğinde 7. sınıfta okuyordu. Pervîz annemin teyzesinin torunudur. O vakitler bizim eve çok gelirdi. Ağdalı ifadeleri ve güçlü bir mizah anlayışı vardı. Çocukları etrafına oturtur ve komik hikâyeler anlatırdı. Furûğ, dikkatli bakışlarla onu dinlerdi. Bir gün birbirlerine âşık olduklarını anladık ve şaşkına döndük. Çünkü Furûğ 7. sınıftaydı ve Pervîz üniversiteyi bitirmişti. O, 15 yaş Furûğ’dan büyüktü. Evlilik söylentileri yükseldiğinde, ailemiz karşı çıktı, fakat babam çabucak bu izdivacı onayladı. Şâpûr’la Furûğ evlenirken hatırlıyorum Şâpûr onun için gelinlik bile satın alamamıştı. Bir şeyi yoktu (Ferruhzâd, 1379/2000, s. 15).

1952 yılında Furûğ daha 17 yaşında bile değilken ilk şiir kitabı olan *Esir*’i yayımlamıştır (Şefî’î, 1384/2005, s. 515). Bu süre içerisinde Furûğ dergilerin birinde “Günah işledim lezzet dolu bir günah” adlı bir şiirini

yayımlatmıştır. Bu şiirin yayınlanmasıyla aile içinde huzursuzluk ortaya çıkmış, hatta Furûğ ailesi tarafından dışlanmış. Ablası Pûrân Ferruhzâd bir röportajında bu durumu şöyle dile getirmiştir:

Bu şiir kendi hakkında söylenenlerin büyümesine neden oldu. Ayrıca aile içinde de büyük bir gürültünün kopmasına yol açtı. Bu olay üzerine Furûğ valizini aldı ve baba evini terk etti. Fîrûzkûhî İlkokulunun arkasında hayatına devam etmek için bir oda kiraladı. O zamanlar bir yastığı bile yoktu. Evden onun için biraz giysi getirdim, parası, işi, maaşı yoktu, mutlak bir baskı altındaydı (Ferruhzâd, 1379/2000, s. 16).

Furûğ 1953 yılında Pervîz Şâpûr'la Ahvaz'a gitmiş, çok geçmeden Tahran'a tekrar dönmüştür, çünkü O ve eşi arasında başlayan anlaşmazlıklar bir türlü son bulmamıştır. Kâmyâr isimli bir oğlu olmuş ancak oğlunun doğumu bu anlaşmazlıkları sonlandırmamış aksine daha da arttırmıştır (Ferruhzâd, 1379/2000, s.18).

Bu anlaşmazlıklar sonucunda Furûğ ve Şâpûr'un evlilikleri 1955 yılında son bulmuştur. Furûğ ayrıldıktan sonra zaman zaman pişmanlıklar yaşamıştır. Çünkü Furûğ, Şâpûr'u sevmiş ve bunu defalarca dile getirmiştir. Bu ayrılıkta görmezden gelinemeyecek bir sebep de Furûğ'un hayatı ve şiiri arasında bir seçim yapmaya mecbur kalmış olmasıdır. Yaptığı bu seçim sonucu kanunların koyduğu kurallar sebebiyle eşiyle boşandıktan sonra oğlunu ölene kadar görememiştir (Ferruhzâd, 1379/2000, s.19-20).

Furûğ, eşinden ayrıldıktan sonra yurt dışına gitmeye karar vermiştir. 1956 yılında Roma'ya gitmiş, alışmış olduğu çevreden kurtulmak ve kendine gelmek istemiştir. İran'a geri geldikten sonra kendini tam anlamıyla sanatına adanmış 1957 yılında *Duvar* adlı ikinci şiir kitabını yayımlamıştır (Şefî'î, 1384/2005, s.515).

Bu kitaptaki şiirleri her ne kadar *Esir* kitabındaki şiirlerin devamı olsa da şiir alanında ilerlemesinin bir göstergesi olmuştur ve yeni tecrübeler edindiği gözlemlenmektedir (Ferruhzâd, 1379/2000, s.24). Bir röportajında bu konuyu şöyle dile getirmiştir:

Esir ve Duvar'da dış dünyamdan sade bir dille bahsettim. O zamanlar şiir henüz benimle bütünleşmemişti. Aksine benimle aynı evde bir eş gibi, maşuk gibi, bir müddet biriyle birlikte olan bir insan gibi yaşıyordu. Ama sonra şiir içime

iyice yerleşti. Bu yüzden şiirin konusu da değişti. Artık şiiri sadece hakkımdaki duyguları beyan edici bir araç olarak görmüyorum. Artık bana daha fazla nüfuz etti. Daha çok dağıldım ve yeni dünyalar keşfettim (Ferruhzâd, 1394/2015, s.131).

Furûğ, 1959 yılında *İsyân* adlı üçüncü şiir kitabını yayımlamıştır (Şefî‘î, 1384/2005, s.515). Bu kitap şairin kendine özgü bir şiir bulma çabalarını gösteren son denemeleridir (Karabulut, 2014, s.25). Furûğ, M. Âzâd’la yaptığı röportajında, *İsyân* kitabı hakkında sorulan soruya şöyle cevap vermiştir:

Duvar ve İsyân esasen yaşamın arasında ümitsizce çürünmektir. Bir nevi, kurtuluştan önce nefes almaktır. İnsan derin bir düşünce aşamasına ulaştığında gençliğindeki duyguların artık gevşek kökleri olur. Etrafımdaki dünyaya, eşyalara, insanlara bu dünyadaki asıl çizgilere baktım ve keşfettim. Bunları söylemek istediğimde fark ettim ki kelimelere ihtiyacım var. Dünyayla alakalı yeni kelimelere... Bu kelimeleri kullandım (Ferruhzâd, 1384/2005, s.427-428).

1958 yılında şiirin yanı sıra film yapıcılığı ile de meşgul olmuş, İbrahim Gülistan’ın yönetimindeki “Gülistan Film” şirketinde çalışmaya başlamıştır. Furûğ’un ilk film çalışması “Bir Ateş” filmidir. 1959 yılında özellikle belgesel film yapıcılığı hakkında araştırma ve inceleme yapmak için İngiltere’ye gitmiştir. 1960 yılında Kanada Millî Kurumu İran’daki kız isteme merasiminin çekilmesi işini Gülistan Film’den yapmasını istemiştir. Furûğ da bu filmde oynamış ve filmin yapımında da ciddi yardımları olmuştur (Ferruhzâd, 1379/2000, s.29).

1961 yılında “Su ve Sıcaklık [Âb ve Germâ]” filminin üçüncü bölümünde kendine yakışır bir başarı gösteren Furûğ, aynı yıl “Dalga, Mercan ve Granit [Movc ve Mercân ve Hâre]” filminin seslendirmesini üstlenmiştir. 1962 yılında özel bir ödül almıştır. 1962 yılında cüzzamlılarla ilgili bir film yapmaya karar veren Furûğ film hazırlığı için Tebriz’e gitmiş. Cüzzamlılarla ilgili bu film orada kaldıkları 12 günlük süre içerisinde hazırlanmıştır. Filme “Ev Karadır [Hâne Siyâhest]” ismi verilir. Bu filmde kullanılan senaryo *Kuran ve Tevrat* metinlerinden oluşmaktadır. Filmde Tebriz Bababağlı Sanatoryumu’ndaki cüzzamlılar

oynamıştır (Ferruhzâd, 1379/2000, s.30-31). Bu film esnasında yaşadıklarını Furûğ şöyle dile getirmiştir:

Cüzzamlıları gördüğüm anda fena oldum feci bir şeydi. Cüzzam hanede insana ait her şeye sahip olan epeyce insan vardı. Yüzünde delik olan bir kadın gördüm, bu delik vasıtasıyla konuşuyordu. Evet, korkunçtu ama ben güvenlerini kazanmak zorundaydım. Çünkü onlara iyi muamele yapılmamıştı. Onlarla ilgilenen herkes ayıplarını görmüşlerdi. Ama ben Allah için onlarla aynı sofraya oturdum, ellerini tuttum, cüzamın yok ettiği ayak parmaklarına dokundum. Bu sayede cüzzamlıların güvenini kazandım (Ferruhzâd, 1384/2005, s.457-465).

1963 yılında “Ev Karadır [Hâne Siyâhest]” filmi Batı Alman Film Festivali’nde en iyi belgesel film ödülünü aldı. Oberhausen Festivali’nde belgesel filmler dalında en büyük ödül Furûğ Ferruhzâd’a verildi. Dünyanın en önemli festivallerinden biri olan Batı Alman Oberhausen Festivalinde “Ev Karadır [Hâne Siyâhest]” filmi birinci olmuştur (Ferruhzâd, 1379/2000, s.32).

24 1964 yılının baharında Furûğ, Gülistan Film’de yaptığı *Heşt ve Âyîne [Kerpiç ve Ayna]* filmine İbrahim Gülistan’ı da ortak etmiştir. 1964 yılının yazında yeniden Avrupa’ya gitmiştir. 1965 sonbaharında Furûğ’un hayatıyla ilgili UNESCO yarım saatlik, Bernardo Bertolucci ise on beş dakikalık bir film yapmıştır. Furûğ 1966 baharında İtalya’ya gitmiş ve 2. Pijaro Film Festivali’ne katılmıştır (Ferruhzâd, 1379/2000, s.33).

Furûğ oğluna duyduğu bu özlemi bir türlü giderememiş, daha sonra oğlunun boşluğunu doldurmak için bir evlat edinmiştir. 1962 yılında “Ev Karadır [Hâne Siyâhest]” filmini hazırlamak için Meşhed’e gitmiştir. Burada Meşhed Cüzamhanesi’nde cüzamlı anne babasıyla birlikte yaşayan Hüseyin’le tanışmıştır. Hüseyin Furûğ, Hüseyin’in anne babasının rızasını alarak onu Tahran’a getirmiş ve Kâmi’nin yerine hayatına almıştır (Karabulut, 2014, s.42-43).

1964 yılında Furûğ *Bir Başka Doğuş* adlı dördüncü şiir kitabını yayımlamıştır (Şefi’î, 1384/2005, s.515). Bu kitapla kendine has bir dil yaratmış ve her anlamda yeniden doğmuştur. Ancak kendini henüz yetkin hissetmemektedir. *Bir Başka Doğuş* ile ilgili düşüncelerini M. Âzâd ile yaptığı röportajında açık yüreklilikle dile getirmiştir:

Çok daha iyi olabilirdim ve çok daha hızlı olgunlaşabilirdim. Otuz yaşındayım ve otuz yaş bir kadın için olgunluk yaşıdır, her türlü olgunluk. Ama şiirimin içeriği otuz yaş olgunluğunda değildi çok daha genç. Kitabımdaki en büyük kusur budur. Bilgiyle ve bilinçle yaşanmalıydı... Her zaman son şiirime diğer şiirlerimden daha fazla inanıyorum. Bu inanç dönemim de oldukça kısadır, sonra nefret ediyorum, her şey bana saf görünmeye başlıyor. Bir Başka Doğu kitabımdan aylardır uzağım buna rağmen düşünüyorum da Bir Başka Doğu şiirinin son bölümündeki dil meselesini vezin dilini kullanıp halletmiş olarak başlayabilirdim. Asıl mesele düşünce ve içeriktir (Ferruhzâd, 1384/2005, s. 434-436).

İnanalım Soğuk Mevsimin Başlangıcına adlı şiir kitabı Furûğ'un ölümünden sonra yayımlanmıştır (Ferruhzâd, 1379/2000, s. 35). Erken ölmekten ve işlerinin yarım kalmasından korkan Furûğ, 13 Şubat 1967 tarihinde 32 yaşında bir trafik kazasında hayatını kaybetmiştir.

2. Betimleyici Çeviri Araştırmaları

Betimleyici çeviri araştırmaları, 1970'li yıllarda Itamar Even-Zohar tarafından öne sürülen "Çoğuldizge" kuramını temel alarak Gideon Toury tarafından geliştirilen bir yaklaşımdır. Toury çevirinin ayrı bir disiplin şeklinde olması gerektiğini vurgulayan ve bunun için adım atan kuramcılardan biridir. Çeviribilim çalışmalarının bağımsız bir disiplin olması gerektiğini düşünmekte ve *Descriptive Translation Studies- and Beyond* adlı çalışmasında şöyle belirtmektedir: "*Eksik olan, diğer bir deyişle, mükemmel sezgileri yansıtan ve ince anlatımlar sağlayan yalıtılmış girişimler değil, açık varsayımlardan ilerleyen ve mümkün olduğunca açık bir şekilde yapılmış ve bizzat çeviribilimin kendi içinde sınanmış ve doğrulanmış metodoloji ve araştırma teknikleridir*" (Toury, 1995, s. 3). Toury, hedef odaklı çalışmayı gerekli görmekte, bir çeviri değerlendirilirken kaynak metni ve yazarını ele almaktan ziyade çevirinin okunacağı/ele alınacağı dile/kültüre/edebiyata göre değerlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Hedef odaklı çeviri, hedef metnin kültür ve okuyucusuna göre şekillenen ve ona göre bağlamı belirlenen bir çeviridir.

Toury'ye göre çevirilerin her şeyden önce hedef kültür dizgesinde bir konumu vardır ve bu konum kullanılan çeviri stratejilerini belirler. Böylece yaklaşımını “Çoğuldizge” kuramından başlatarak üç aşamalı bir metot önermekte ve bu metodun aşağıdaki şekilde uygulanması gerektiğini düşünmektedir:

Toury'ye göre Betimleyici Çeviri Araştırmaları yöntemi üç aşamadan oluşur:

1- Çeviri metnin hedef kültür dizgesindeki konumunu belirlemek ve çeviri metnin kabul edilebilirliğini ve yeterliliğini gözden geçirmek.

2- Kaynak ve hedef metinler karşılaştırılarak deyiş kaydırmalarını saptamak, her iki metinden seçilecek ikili metin birimleri arasındaki ilişkileri betimlemek ve altta yatan çeviri kavramına ilişkin genellemeye varmaya çalışmak.

3- Gelecekte çeviri yaparken alınan kararlarda yararlanılabilecek sonuçlara varmak. Kaynak ve hedef metin için çeviri sürecini yeniden oluşturmak (Munday, 2008, s.112).

Birinci aşama daha çok “çoğuldizge” kuramıyla ilişkilidir ve çeviri metnin bu kurama göre konumlandırılmasını içermektedir. İkinci aşama ise karşılaştırmalı bir inceleme yapılacağı için norm kavramı ile ilgilidir.

Toury normu, “*Bir topluluk tarafından– doğru ya da yanlış, yeterli ya da yetersiz- belirli durumlara uygun ve bunlara uygulanabilir performans talimatlarına göre paylaşılan genel değer ve fikirlerin çevirisi*” olarak değerlendirmektedir (Toury, 1995, s.55). Bu normlar topluma, kültüre ve zamana özgü sosyokültürel kısıtlamalardır. Toury normu iki uç noktaya, yani kurallar ve kişisel özellikler arasına yerleştirir; bir uçta mutlak ve değişmez doğrular, diğer uçta kişiye özgü olan davranışlar yer almaktadır. Bu iki kutup arasında yer alan normlar derece halindedir, bazıları daha güçlü, bazıları etkisizdir. Dolayısıyla çeviriyi normlar tarafından yönetilen bir etkinlik olarak görmektedir. Bu normlar çeviride ortaya çıkan eşdeğerliliği belirlemektedir (Toury, 2004, s. 150-151).

Toury, çeviriyi yönlendiren bu normların iki şekilde incelenmesi gerektiğini belirtmektedir:

1- Kaynak ve hedef metin karşılaştırılması sırasında saptanan deyiş kaydırmalarının incelenmesini içeren metinsel bir çeviri incelemesinin yapılması.

2- Çeviri metinlerine yapılan eleştiri yazıları, önsöz, sonsöz ya da çevirmenlerle yapılan söyleşiler gibi diğer yazıların incelenmesi (Tahir Gürçağlar, 2011, s.122).

Farklı düzlemlerde karşılaştırmalı olarak yapılan bu normlar sonucunda elde edilen veriler, kaynak metnin niçin farklı yorumlandığına dair bazı ipuçları vermektedir. Bu ipuçları çevirmenin hangi kültürel şartların etkisinde kaldığını ve neden bazı yerleri değiştirdiğini göstermesi açısından da önemlidir. Betimleyici çeviri araştırmalarında kaynak metinde sorunlu olan konunun çevirmen tarafından nasıl halledildiği ve ne gibi çözümler üretildiği belirgin bir şekilde ifade edilmektedir. Böylece, eşdeğerlik anlayışı bağlamında sorun olarak görülen bazı anlatımsal farklılıkların, betimleyici çalışmalarda geçerliliğini kaybederek hedef kültürden ve ona bağlı olan çevirmenden kaynaklandığı vurgulanmaktadır (Yücel, 2007, s.157-158). Bir diğer ifadeyle çeviride sorunsal olarak dillendirilen eşdeğerlik kavramı ve onu sağlayabilme çabası, betimleyici çeviri araştırmalarında daha esnek bir biçimde ele alınmaktadır, denebilir. Dolayısıyla “kabul edilebilir” ya da “yeterli” bir çeviri metni hedef kültüre kazandırabilmek ön plana çıkmaktadır.

Toury, betimleyici çeviri araştırmalarında çevirinin her aşamasını belirleyen normları iki ana grupta incelemektedir: Bunları “süreç öncesi çeviri normları” ve “çeviri süreci normları” şeklinde adlandırmaktadır:

Süreç öncesi çeviri normları: Çevirmenin çeviri süresince çeviriyi doğrudan kaynak metinden yapıp yapmadığına ya da bir ara dil kullanıp kullanmadığına dair bilgiler veren normdur. Ayrıca kaynak metne ve kültürene ilişkin ölçütler içeren bir çeviri politikasının olup olmadığına dair de bilgiler vermektedir. Toury çeviri politikasını şöyle tanımlamaktadır:

Çeviri politikası belirli bir süreçte bir kültüre/dile çeviri yoluyla aktarılacak eserlerin seçimini, hatta tek tek yazıların seçimini içerir. Söz konusu seçimin rastgele yapılmadığı bulgularla sürece böylesi bir politikanın var olduğu düşünülür. Tabii bazı alt grupların metin türlerine ilişkin ya da o grupta aracılık görevi üstlenen öznelerin ve grupların (farklı yayınevlerinin) birbirinden farklı politikaları olabilir. Bu özneler ve yaptıkları seçimler arasındaki ara yüz, çeviri

politikasının izlerinin sürülebileceği verimli bir alandır
(Tourey, 1995, s. 54-56).

Çeviri politikası daha çok yayınevlerinin ya da kimi çevirmenlerin belirli bir düşünce üzerinden çeviri öncesinde verdikleri kararları belirlemektedir. Ayrıca çeviride etkili olan, metnin biçemi, dönemi, türü, yazarın edebi kişiliği hakkında bilgileri edinmemizi sağlamakta, ayrıca kişi ya da yayınevlerinin çeviri süreci üzerinde herhangi bir etkisi olup olmadığını değerlendirmemize olanak sağlamaktadır.

Çeviri süreci normları: Çevirmenin çeviri edimi sırasında ne tür kararlar aldığını gösteren normlardır. Bu normların incelenmesi, metinler üzerinde yapılan detaylı çözümlenmelerle gerçekleştirilmektedir. Çevirmenin çeviri sırasında neyi aynen koruyacağı veya neyi değiştireceğiyle ilgili kararlarıdır. Çevirmenin dilsel malzemeyi metin içinde nasıl dağıttığını, metni nasıl oluşturduğunu, dilsel ifadeleri ne şekilde kullandığını gösterir. Bu normlar kendi içinde “matriks” ve “metinsel-dilsel” normlar olmak üzere iki başlık şeklinde incelenmektedir (Tourey, 1995, s. 55-60):

28

1-Matriks normlar: Bu normlar çeviride kelime, deyim, atasözü gibi herhangi bir ekleme ya da atlama yapılıp yapılmadığını, cümle yapılarının, fiil zamanlarının değişip değişmediğini betimlemekte kullanılır. Kaynak dil metninde yer alan malzemenin yerini alacak hedef dil malzemesinin durumunu (çevirinin ne derece tam olarak aktarıldığını), metin içindeki yerini (ya da kaynak dil malzemesinin, hedef dil metninde nasıl dağıtıldığını) ve metnin bölümlendirilmesini yönlendirir. Yapılan eklemeler, atlamalar, yer değiştirmeler ve bölümlenmede yapılan değişiklikler normlara bağımlı olmaktadır. Kaynak metnin hedef yazınına göre uygun bir şekilde ifade edilmesini sağlamaktadır.

2- Metinsel-dilsel normlar: Bu normlar, çevirmenin çeviri ediminde hedef metni oluşturacak uygun sözcük ve deyiş seçimini belirlerken devreye girerler. Kaynak metninde kullanılan dilsel ve metinsel öğelerin yerine alacak öğelerin seçimini yönlendirmektedir.

Böylece çevirmen, çeviri sürecinde ya kaynak metne ve onun normlarına ya da hedef metin ve kültüründe etkin olan norma bağlı kalarak çeviri etkinliğini gerçekleştirir. Eğer ilk seçenikle çeviri süreci başlarsa kaynak metne bağlı bir çeviri ortaya çıkacak, dolayısıyla yeterli bir çeviri gerçekleşecektir. Tourey “kabul edilebilirlik” ve “yeterlilik”

kavramlarını çeviri metninin etkisine göre değil, kaynak ve hedef kültür bağlamında seçilen normlar doğrultusunda sınıflandırmaktadır. Çevirinin kaynak kültürün normlarına yakın olması, kaynak odaklı çeviri yaklaşımıyla karıştırılmamalıdır. Her ne kadar kaynak metni yaratan normlar, Toury'nin betimleyici kuramında bir yere sahip olsa da çevirilerin değerlendirilmesinde kaynak metin, araçsal bir konumdadır (Yücel, 2007, s.165-166). Bu yöntem hedef metin okuyucusunun çeviri metni nasıl algıladığını ve çeviri politikası doğrultusunda toplumun hangi kesime hitap ettiğini belirlemeye çalışmaktadır.

“Betimleyici Çeviri Araştırmaları” doğrultusunda, “Bahçenin Fethi” şiiri üç ayrı çevirmenin yaptığı Türkçe çeviriler ile ele alınacaktır. Çevirmenlerin aldığı kararlar bağlamında yöntem tespiti yapılacaktır. İncelemede çeviri süreci normları daha ön planda tutularak dilsel boyutlar değerlendirmeye alınacaktır.

3. “Bahçenin Fethi” Şiiri ve Değerlendirilmesi

فتح باغ

۱. آن کلاغی که پرید

۲. از فراز سر ما

۳. و فرو رفت در اندیشهٔ آشفتهٔ ابری و لگرد

۴. و صدایش همچون نیزهٔ کوتاهی، پهنای افق را پیمود

۵. خبر ما را با خود خواهد برد به شهر

۶. همه میدانند

۷. همه میدانند

۸. که من و تو از آن روزنهٔ سرد عبوس

۹. باغ را دیدیم

۱۰. و از آن شاخهٔ بازیگر دور از دست

۱۱. سیب را چیدیم

۱۲. همه میترسند

۱۳. همه میترسند، اما من و تو

۱۴. به چراغ و آب و آینه پیوستیم

۱۵. و نترسیدیم

۱۶. سخن از پیوند سست دو نام

۱۷. و هماغوشی در اوراق کهنهٔ یک دفتر نیست

۱۸. سخن از گیسوی خوشبخت منست

۱۹. با شقایق‌های سوختهٔ بوسهٔ تو

۲۰. و صمیمیت تن هامان، در طراری

۲۱. و درخشیدن عریانیمان

۲۲. مثل فلس ماهی‌ها در آب

۲۳. سخن از زندگی نقره‌ای آوازیست

۲۴. که سحر گاهان فوارهٔ کوچک میخواند

۲۵. ما در آن جنگل سبز سیال

۲۶. شبی از خرگوشان وحشی

۲۷. و در آن دریای مضطرب خونسرد

۲۸. از صدف‌های پر از مروارید

۲۹. و در آن کوه غریب فاتح

۳۰. از عقابان جوان پرسیدیم

۳۱. که چه باید کرد

۳۲. همه میدانند

۳۳. همه میدانند

۳۴. ما به خواب سرد و ساکت سیمرغان، ره یافته‌ایم

۳۵. ما حقیقت را در باغچه پیدا کردیم

۳۶. در نگاه شرم آگین گلی گمنام

۳۷. و بقا را در یک لحظه نامحدود

۳۸. که دو خورشید به هم خیره شدند

۳۹. سخن از پیچ پیچ ترسانی در ظلمت نیست

۴۰. سخن از روزست و پنجره‌های باز

۴۱. و هوای تازه

۴۲. و اجاقی که در آن اشیاء بیهده میسوزند

۴۳. و زمینی که ز کشتی دیگر بارور است

۴۴. و تولد و تکامل و غرور

۴۵. سخن از دستان عاشق ماست

۴۶. که پلی از پیغام عطر و نور و نسیم

۴۷. بر فراز شبها ساخته‌اند

۴۸. به چمنزار بیا

۴۹. به چمنزار بزرگ

۵۰. و صدایم کن، از پشت نفس‌های گل ابریشم

۵۱. همچنان آهو که جفتش را

۵۲. پرده‌ها از بغضی پنهانی سرشارند

۵۳. و کبوترهای معصوم

۵۴. از بلندی‌های برج سپید خود

۵۵. به زمین مینگرند

“Bahçenin Fethi” adlı şiir Furûğ’un *Bir Başka Doğuş* adlı dördüncü şiir kitabında yer almaktadır. Elli beş dizeden oluşan bu şiirde “bahçe”

kelimesinden ötürü doğada bulunan birçok unsura yer verilmiştir. Özellikle çeşitli kuş imajları şiirde temel bir role sahiptir, şiir dar görüşlü kargayla başlamakta, masum beyaz güvercinle son bulmaktadır. Şiirin zirve ifadesinde simurg ve kartal yer almaktadır. Kartal, gökyüzünde özgürlüğün temsilcisi, simurg ise gerçeğin, olgunluğun temsilcisi olan efsanevi bir kuş olarak görülmektedir. Şiirde bir diğer öne çıkan motif özgürlük duygusudur. Şiirin serbest ölçü ile olması özgürlüğün mahiyetini anlamak ve özgür düşüncüyü yaşamak için uygun bir ortam oluşturmaktadır. Şiirde bu serbest yapının olması tabiatın özgürlüğüne benzer bir ortam ve bir cennet yaratmıştır. Şiir, şairin kendisinin ve aşığının şehrin dışında yaşadıklarını, satır arasında toplum tarafından benimsenmeyen bir ilişkilerinin olduğunu topluma haber veren dedikoducu bir kargayla başlamakta. Kendilerini Âdem ve Havva'ya benzeterek yasak meyveyi yediklerinden bahsetmektedir. Bunun yanı sıra şiirde nikâh defterinde kadın ve erkeğin isimlerinin yan yana yazılmasının anlamsızlığından, kadın ve erkeğin birleşmesinin nikâh defterine yazılan imzalardan ibaret olmadığından bahsedilmektedir. Şair, gerçeği bahçedeki çiçekle bir tutmakta, insanın cesarete sahip olması gerektiğine, cesaretle yaşamda arzuladığı şeyleri gerçekleştirebileceğine ve tabiatın güzelliğiyle, temiz havayla, doğayla bütünleşmesi gerektiğine inanmaktadır. İşe yaramayan her şeyi, geleneği ve kuralları bir eşya gibi ateşe atmaktan ve özgürleşmekten yana olduğunu göstermektedir. Şiirde tekrar ifadeler ritimsel bir anlatı oluşmasını sağlamıştır. Gelenek karşıtı, asi bir kadının duyguları rahatlıkla anlaşılmalıdır.

Ghasemi-Pourgiv de çalışmasında bu asi kadını betimlemekte, Furûğ'un klasik şiirlerde tanımlanan aşkı altüst ettiğini, bütün sınırları geçerek inandığı gibi aşkı yaşadığını ve bunu şiirlerinde korkusuzca ifade ettiğini, şiirlerinde metinsellik ve cinsellik arasında bir bağ oluşturarak edebî ifadeleri, kadımsal benliğinin tensel, duygusal ve fiziksel boyutlarıyla bağdaştırmaya çalıştığını ifade etmektedir. Furûğ'un "Bahçenin Fethi" şiirinde âşıkların samimi anlarında ve duyguların gösterildiği içten gelen kutlamalarda toplumdaki sınırları reddeden bir karakterin yer aldığı ideal bir dünya yarattığını belirtmektedir (Ghasemi-Pourgiv, 2010, s. 768). Her ne kadar ailesi ve toplumun gelenekçi kısmı tarafından dışlanma durumu yaşasa da şair, şiirlerinde özgürce kendini ifade etmeye çalışmıştır.

Milânî, çalışmasında "Bahçenin Fethi" adlı şiiri, Furûğ'un en dokunaklı ve kendi toplumundaki kuralları, inançları, isteklerin bir

kısmını yeniden değerlendirmeye aldığını düşünmektedir. Şiirin başlığında ve içeriğinde hem İslâm dininde hem de diğer dinlerde anlatılan Âdem ve Havva konusunu ele alarak cennet bahçesini kastettiğini, cennette yaşanan bu günah olayını, kendi yaşamındaki olaylara benzeterek günaha bulaştığını, halk tarafından kabul edilmeyen bir hayatının olduğunu ima etmektedir. Şiirin genel modunda şair mutlu gibi görünse de içten içe kırılğan bir halde olduğunu, şiirin odak noktasını tam olarak söylenmeyen bir korku duygusunun oluşturduğunu, bunun ilk beyitte rahatlıkla anlaşıldığını belirtmektedir (Milânî, 1988, s. 91-104). Şair, içinde saklı kalan, kimseyle paylaşmak istemediği duyguları şiirlerinde dile getirmiştir.

Hillmann ise “Bahçenin Fethi” adlı şiirin, şairin toplum kurallarını kabul etmediğini ve yüreğinin emrettiklerini takip ettiğini gösteren ifadelerden oluştuğunu belirtmektedir (Hillmann, 1992, s. 98-99). Şair şiirlerinde ataerkil toplumun baskılarını ifade etmiş, kadınların sesi olmaya çalışmıştır.

Furûğ’un arzuladığı şey, aslında tamamen kadınlardan oluşan bir toplum değildir. Aksine kadın erkek arasındaki sevginin, şefkatin, eşitliğin olduğu bir hayatı istemektedir. Bu şiirde de sevdiği insandan bahsederek bu düşüncesini açıkça göstermiştir (Pûrşehrâm, 1987/2008, s.109). Bireysel kararlarından dolayı oğlunu kaybeden ve toplumun eleştirilerine maruz kalan Furûğ, yaşadığı yalnızlık ve dışlanma duygularını şiirlerinde sıkça ifade etmiştir. Ancak bu şiirde âşığı ve kendisi bağımsız düşüncenin mecâzî cennetine girmekte, toplum tarafından onaylanmadıklarını bildiği halde kendini onunla ilişkilendirmektedir (Oehler-Stricklin, 2005, s. 79-89). Furûğ’un bu şiirde “ben”, “sen” söylemini aşip “biz” söylemiyle hislerini, düşüncelerini açıkladığı, fikren duvarlarla örülü esir yaşamından kurtulup artık dışarıya, doğaya, yeşillığe ulaştığı gözlenmektedir

4. Kaynak Metin ile Hedef Metinlerin Karşılaştırılması

Makbule Aras Çevirisi

Bahçenin fethi

1. Başımızın üstünde uçan
2. Ve avare bir bulutun dağınık düşüncesine dalan

3. Ve sesi kısa bir mızrak gibi ufkun genişliğini aşıp giden o karga
4. Haberimizi şehre götürecek
5. Herkes biliyor
6. Herkes biliyor
7. Sen ve ben o abus çehreli soğuk pencereden
8. Bahçeyi gördük
9. Ve elin ulaşamayacağı o oyunbaz daldan
10. Elmayı kopardık
11. Herkes korkuyor
12. Herkes korkuyor ama sen ve ben
13. Işığa, suya ve aynaya bağlandık
14. Ve korkmadık
15. İki ismin cansız birleşmesinden
16. Ve bir defterin yıpranmış sayfalarında kucaklaşmaktan söz etmiyorum
17. Bahtiyar saçlarımdan söz ediyorum
18. Senin öpüşünün yanık gelincikleriyle
19. Ve çalmadaki tenlerimizin içtenliğinden
20. Ve sudaki balıkların pullarına benzeyen
21. Çıplaklığımızın ışıltısında
22. Sabahları küçük fiskiyenin söylediği
23. Bir şarkının gümüşü yaşantısından söz ediyorum
24. Biz o yemyeşil akan ormanda
25. Bir gece yaban tavşanlarına
26. Ve soğukkanlı acılı denizde
27. İnci dolu istiridyelere
28. Ve o yapayalnız, muzaffer dağda
29. Genç kartallara sorduk ne yapmalı?
30. Herkes biliyor
31. Herkes biliyor
32. Simurgların sessiz ve soğuk rüyasına yol bulduğumuzu
33. Gerçeği bahçede
34. Adsız bir çiçeğin utangaç bakışında
35. Ve ölümsüzlüğü

36. İki güneşin birbirine bakıp daldığı
37. Sonsuzluğun bir ânında bulduk biz

38. Karanlıktaki ürkek fısıltıdan değil
39. Gündüzden ve açık pencerelerden söz ediyorum
40. Ve tertemiz havadan
41. Ve gereksiz her şeyin yanıp durduğu ocaktan
42. Ve türlü ekinden daha verimli bir topraktan
43. Ve doğumdan, olgunluktan, gururdan söz ediyorum
44. Ve gecelerin üstüne
45. Kokunun, ışığın ve meltemin mesajıyla
46. Bir köprü kuran
47. Sevdalı ellerimizden söz ediyorum

48. Kırlara gel
49. Uçsuz bucaksız kırlara
50. Ve fesleğenlerin nefesleri ardından çağır beni
51. Eşini çağırın bir ceylan gibi

52. Perdeler gizli hıçkırıklarla dolu
53. Ve masum güvercinler
54. Beyaz burçlarının yücelerinden
55. Aşağı bakmaktalar

Kaynak metnin ilk dizeleri hedef metnin dil yapısına uygun hale getirilmiştir. Kaynak metnin birçok dizesinde yer alan “سختن است/نیست.....- sözdür/söz değildir” isim tümcesi hedef metne “söz etmiyorum” şeklinde fiil tümcesi olarak kaydırılmış hem hedef dil yapısı hem de hedef metin okuyucusu dikkate alınmıştır. Kaynak metinde 25. dizede yer alan “سبز- yeşil, taze” kelimesi hedef metinde çevirmenin yorumu olarak pekiştirme yapılarak “yemyeşil” şeklinde kaydırılmıştır. Furûğ “yok oluş ve ölüm” mefhumunu sıklıkla kullanmıştır. İlk eserlerinde ölümün insanlığın sonu olarak düşünürken, olgunluk döneminde ölümden sonra da hayat olduğunu düşünerek ölüm ve yaşam zıtlığını şiirlerinde işlemiştir. Bu sayede kaynak metnin 35-38. dizelerinde doğum ve yok oluş kavramlarını iyi bir şekilde ifade etmiştir. Kaynak metinde 49. dizede yer alan “بزرگ – büyük” sıfatı hedef dile “uçsuz bucaksız” şeklinde anlamsal olarak kaydırılmış, bu durum hedef dildeki anlamsal bağı koruduğu görülmüştür. Kaynak metinde 50. dizede

yer alan “گل ابریشم – küstüm otu” kelimesi hedef metne “fesleğen” olarak, 51. dizedeki “بغض- kin, hınç, garez, boğazı düğülenmek” kelimesi de hedef dile “hıçkırık” olarak saptırılmış, anlamsal bağ sağlanamadığı tespit edilmiştir. Kaynak metnin son dizesinde “به زمین می نگرند” yere bakıyorlar” tümcesi hedef metne eylemin yapıldığı yer burcun tepesinden olunca “aşağı bakmaktalar” şeklinde kaydırılmıştır.

Onat Kutlar-Celal Hüsrevşahi Çevirisi

Bahçenin Fethi

1. Başımızın
2. Üstünde uçan
3. Ve giren serseri bir bulutun karışık düşüncelerine
4. Ve sesi kısa bir mızrak gibi geçen, ufku baştanbaşa
5. O karga
6. Kente götürecekt haberimizi

7. Herkes biliyor
8. Herkes biliyor
9. Sen ve ben o soğuk asık yüzlü delikten
10. Bahçeyi gördük
11. Ve elmayı kopardık
12. O oynaşan ve uzak daldan

13. Herkes korkuyor
14. Herkes korkuyor ama sen ve ben
15. Ulaştık ışığa suya aynaya
16. Ve korkmadık

17. Ne pamuk ipliğiyle birleşmesi ilk adım, söylemek istediğim
18. Ne de bir buluşma yıpranmış bir defterin sayfalarında
19. Benim mutlu saçlarımdır söz konusu olan
20. Senin yanık kırmızı şakayık öpüşlerini taşıyan saçlarım
21. Ve içtenliği tenimizin
22. Çıplaklığımızın parıltısı
23. Balık pulları gibi
24. Söz konusu olan gümüş rengi türküsüdür yaşamın
25. Tan ağarırken kaynaktan fişkırın
26. Biz o yeşil ve akan ormanda

-
27. Bir gece yaban tavşanlarından sorduk
 28. Ve kaygılı, soğukkanlı denizde
 29. İncilerle dolu istiridyelerden
 30. Ve o tuhaf ve fatih dağda
 31. Genç kartallardan sorduk
 32. Ne yapmalıyız?
33. Herkes biliyor
 34. Herkes biliyor
 35. Sessiz ve soğuk uykusuna ulaştık biz simurgların
 36. Gerçeği bahçede bulduk
 37. Bilinmez bir çiçeğin utangaç bakışında
 38. Sınırsız bir anda bulduk ölümsüzlüğü
 39. İki güneş birbirine bakıp dururken
 40. Söylemek istediğim korkak fısıltılar değil karanlıkta
 41. Gündüzdür söz konusu olan ve ardına kadar açık pencere
 42. Ve tertemiz hava
 43. Ve bir ocak tüm yararsız şeylerin yanıp gittiği
 44. Ve apayrı bir ekinin tohumlarını taşıyan tarla
 45. Ve doğum ve gelişme ve gurur
 46. Bizim seven ellerimizdir söz konusu olan
 47. Bir köprü kuran kokular, ışıklar ve esintilerle
 48. Gecenin üstünde
49. Çimenliğe gel
 50. Kıyısız çimenliğe ve çağır beni
 51. İbrişim çiçekleri usulca nefes alırken
 52. Çağır bir ceylan eşini çağırır gibi
53. Perdeler bir gizli acıyla dolu
 54. Ve toprağa bakıyorlar
 55. Masum güvercinler
 56. Kendi beyaz burçlarının tepelerinde

Türkçe ve Farsça cümle yapılarının farklı olmasından kaynaklanan cümle içerisinde bazı değişiklikler meydana gelmiştir. Kaynak metnin ilk dizesinde yer alan “کي ki” bağlacı ile başlayan ve üçüncü dizinin sonuna kadar yer alan cümleler, “آن کلاخی (o karga)” kelime grubunun sıfatı konumundadır. Kutlar-Hüsrevşahi'nin bu tümce yapısını dikkate alarak

tercüme yaptıkları görülmüş, “o karga” kelime grubunu 5.dizede aktarmışlardır. Bu doğrultuda kaynak dil yapısından ziyade hedef dil yapısına uygun çeviri yapmayı tercih ettikleri düşünülebilir. Kaynak metinde 14. dizede “به چراغ و آب و آینه پیوستیم” – ışığa, suya ve aynaya bağlandık” tümcesi, hedef metnin 16. dizesine “ışığa, suya ve aynaya ulaştık” şeklinde aktarılmıştır. Şair, şiirde ışık, su ve ayna kelimelerini kullanarak, İran’daki nikâhlarda geçerli olan bir geleneğe değinmektedir. Bu geleneğe göre; evlenen çiftin masasına birtakım anlamları olan eşyalar konulur ve çifte uğur getireceği düşünülür. Dolayısıyla hedef metinde kullanılan “ulaştık” fiili, kaynak metin bağlamını tam olarak sağladığı düşünülmemektedir. Hedef metnin 17. dizesinde yer alan “pamuk ipliği” kelime grubu kaynak metinde yer almadığı halde eklenmiştir. Çevirmenler 17. ve 18. dizede “ne.. ne” bağlacını eklemişler, olumsuzluğu pekiştirmek istediklerinden olabilir ancak kaynak metnin anlamını yansıtamamışlardır. Ayrıca 20. dizede “taşuyan saçlarım” ifadesi, kaynak metinde yer almadığı halde eklenmiş, 22. dizede yer alan “ve” bağlacı, “آب در -suda” ifadesi çıkarılmıştır. Kaynak metnin 20. dizesinde yer alan “با شقایق های سوخته بوسه تو” senin öpüşünün yanık gelincikleriyle” isim tamlaması “Senin yanık kırmızı şakayık öpüşlerini taşuyan saçlarım” ve 23. dizesinde yer alan “از زندگی نقره ای آوازیست” - şarkının gümüşü yaşamından” kelime grubu “gümüş rengi türküsüdür yaşamın” şeklinde ifade edilmiştir. Kaynak metne dayalı bir tercüme yapılmamış, ayrıca kaynak metnin ifade ettiği şekilde de hedef dile aktarılmadığı saptanmıştır. Bir kavram karmaşası yaşanmıştır. Aynı durum kaynak metnin 24. dizesinde de görülmektedir. Dizede “سحر گاهان - فواره کوچک میخواند” seher vakti küçük fiskiyenin söylediği” tümcesi “tan ağarırken kaynaktan fişkıran” şeklinde aktarılmıştır. Çevirmenler hedef metne uygun bir ifade seçmek isterken kaynak metnin örgüsünden ve vermek istedikleri anlamdan uzaklaştıkları düşünülmektedir. Yaptıkları eksiltme kaynak metnin mesajını iletememiştir. Kutlar-Hüsrevşahi, kaynak metinde yer alan “سخننیست” söz değildir” isim cümlesini, 40. dizede “Söylemek istediğim korkak fısıltılar değil karanlıkta” şeklinde farklı bir ekleme yaparak fiil cümlesi şeklinde tercüme etmişlerdir. Yine 42. dizede yer alan “سخن از روزست و پنجره های باز” cümlesini, “Gündüzdür söz konusu olan ve ardına kadar açık pencere” şeklinde aktararak “سخن” kelimesini söz konusudur şeklinde ifade etmişler, kaynak metinde yer almayan “ardına kadar” kelime grubunu eklemişlerdir. Her iki dizede farklı ifadeler kullanarak hedef metne şiirsel bir ifade katmaya çalıştıkları farz edilebilir. Kaynak metinde yer almayan

“tohumlar” kelimesi 44.dizede eklenmiştir. Kaynak metnin 46. dizesinde yer alan “عطر و نور و نسيم” -koku, ışık, esinti” kelimeleri tekildirler. Ancak çevirmen bu kelimeleri doğru anlamlarıyla, fakat çoğul yaparak aktarmış, dolayısıyla dizeyi yapısal olarak saptırmışlardır. Kaynak metinde 50. dizede yer alan “گل ابريشم – küstüm otu” kelimesini hedef metne “ibrişim çiçekleri” olarak aktarmışlardır. “ibrişim” kelimesi Farsça “ابريشم ipek” kelimesinin okunuşudur. Çevirmenler bu kelimenin okunuşunu hedef metne aktararak kaynak metni saptırmışlardır. Dolayısıyla çeviri metinde anlam karmaşası yaşanabilir.

Ali Güzelyüz Çevirisi

Bahçenin Fethi

1. Başımızın üzerinden uçarak
2. Aylak bir bulutun karışık düşüncesine dalan
3. Ve sesi, kısa bir mızrak gibi ufku baştanbaşa kat eden
4. O karga
5. Şehre götüreceğ berabesinde, bizim haberimizi.
6. Herkes biliyor,
7. Herkes biliyor,
8. Benim ve senin o somurtkan soğuk pencereden
9. Bahçeyi gördüğümüzü
10. Ve o uzaklarda sallanan daldan
11. Elmayı kopardığımızı.
12. Herkes korkuyor
13. Herkes korkuyor, oysa sen ve ben
14. Işığa, suya ve aynaya tutunduk
15. Ve korkmadık.
16. Söz konusu olan, iki adın gevşek bağı
17. Ya da bir defterin eski yapıklarındaki kucaklaşma değildir
18. Söz konusu olan, benim mutlu saçımdır
19. Senin busenin yanık gelincikleriyle;
20. Ve bedenlerimizin samimiyeti,
21. Ve çıplaklığımızın parlaması,

22. Balıkların pullarının suda parladığı gibi.
23. Söz konusu olan, bir şarkının gümüş renkli yaşantısıdır,
24. Seher vakti, küçük bir fiskiyenin söylediği.
25. Biz, o akan yeşil ormanda,
26. Bir gece, yabani tavşanlara;
27. Ve o soğukkanlı kaygılı denizde,
28. İnci dolu istiridyelere;
29. Ve o fetheden tuhaf dağda,
30. Genç kartallara sorduk,
31. “Ne yapmak gerek?” diye.

32. Herkes biliyor,
33. Herkes biliyor,
34. Biz, Simurg kuşlarının soğu ve sessiz rüyasına yol bulduk,
35. Biz, bahçede bulduk gerçeği,
36. Bilinmeyen bir çiçeğin utangaç bakışında;
37. Ve ölümsüzlüğü, iki güneşin birbiriyle bakıştığı
38. Sonsuz bir anda.

39. Söz konusu olan, karanlıktaki korkak fısıltılar değildir,
40. Gündüzdür ve açık pencerelerdir, söz konusu olan;
41. Ve temiz hava
42. Ve nesnelere boşu boşuna yandığı bir ocak,
43. Ve başka bir ekinle dolu tarla,
44. Ve doğum ve gelişim ve gurur.
45. Söz konusu olan, gecelerin üzerinde,
46. Güzel koku, ışık ve esinti mesajıyla
47. Köprü kuran ellerimizdir.

48. Çimenliğe gel,
49. Çimenliğe gel
50. Büyük çimenliğe,
51. Ve ipek çiçeklerinin soluklarının ardından seslen bana,
52. Ceylanın eşine seslenmesi gibi.
53. Gizli bir acıyla doludur perdeler;
54. Ve masum güvercinler,
55. Kendi beyaz kulelerinin yüksekliklerinden
56. Yere bakıyorlar.

Kaynak metnin 5. dizesinde yer alan “**خبر ما**- bizim haberimizi” isim tamlaması türünde kişi zamirleriyle yapılan tamlamalar, genellikle dil farklılığından dolayı “haberimiz” şeklinde aktarılmaktadır. Ancak çevirmen kaynak metnin tümcelerinde fazla ekleme çıkarma yapmamaya çalışmış, her kelimeyi mümkün olduğunca tercüme etmiştir. Kaynak metnin birçok dizesinde yer alan “**سخن..... است\نیست**” isim tümcesini çevirmen yine “söz konusu olandır/değildir” isim tümcesi olarak kaynak dil yapısına göre aktarmıştır. Ancak bu aktarım, hedef dilde okunabilirliği azaltmamıştır. Kaynak metnin 20. dizesinde yer alan “**در طاری**” ifadesi hedef metne aktarılmamış, anlamsal ve biçimsel olarak saptırılmıştır. Kaynak metinde 22. dizede yer alan “**مثل فلس ماهی ها در آب** – sudaki balıkların pulları gibi” teşbih sanatı, hedef dile “balıkların pullarının suda parladığı gibi” şeklinde aktararak benzetme yönü değiştirilmiştir. Benzetme yönü olarak şair “balıkların pullarını” ifade ederken çevirmen “pulların parlaması” şeklinde değiştirmiş, beyit kaynak metin bağlamından kopmuş, dolayısıyla anlamsal olarak sapmıştır, ayrıca “parlama” kelimesi eklenerek biçimsel olarak kaydırılmıştır. Kaynak metindeki 45. dizede yer alan “**دستان عاشق**” tamlaması “âşık” kelimesi çıkartılarak “ellerimiz” şeklinde kaydırılmış anlamsal ve biçimsel eşdeğerlilik sağlanamamıştır. Kaynak metinde 48.dizede yer alan “**به چمنزار بیا**” tümcesi bir kere ifade edilirken hedef metinde iki defa tekrar edilmiş, çevirmen yorumu olarak hedef metne eklenmiştir. Hedef metinde 51. dizede yer alan “ipek çiçekleri” kaynak metindeki “**گل ابریشم** – küstüm otu” kelimesinin yerine kullanılmış, çevirmen yine yorumunu katarak kaynak metni kelimesi kelimesine tercüme etmiştir. Çevirmen kaynak metnin 51. dizesindeki “**بنغض**- kin, hınç, gazez, boğazı düğümlemek” kelimesini hedef dile “acı” olarak aktarmış, verilmek istenen mesaj iletilenmemiştir.

Sonuç

Çalışmanın amacı doğrultusunda genel değerlendirmeler yapılmış ve üç çeviri metin ayrı ayrı ele alınmıştır. Şiirlere biçimsel açıdan bakıldığında daha çok serbest şiir tarzında yazıldığı için şairin tarzı olan aliterasyonun, şiirdeki belirli kafiyelerin, tekrarların ne ölçüde hedef metne aktarıldığı gözlemlenmiştir. Çevirmenlerin, kaynak metin mesajını hedef metne tam olarak aktarmak ve hedef okurda da aynı etkiyi bırakmak için bir takım ekleme ve çıkarmalar yaptıkları saptanmıştır.

Aras, elli beş dizelik kaynak metni aynı biçimde koruyarak hedef dile aktarmıştır. Ayrıca kaynak metnin olay örgüsünü meydana getiren imgeler, benzetmeler, tekrarlar Aras'ın çeviri metninde yer almaktadır. Hedef dilde okunabilirliği arttırmak için daha çok hedef odaklı bir çeviri metni oluşturmuştur. Aras'ın çevirisi hem hedef dilde okunabilirliği arttırdığı hem de kaynak metnin omurgasını oluşturan kelimeleri değiştirmede için hem “yeterli” hem de “kabul edilebilir” bir çeviridir, çıkarımına varılabilir.

Kutlar-Hüsrevşahi, elli beş dizelik kaynak metni hedef dile elli altı dize (bir fazla dize eklemeli) şeklinde aktarmışlardır. Metnin genelinde kaynak dile göre hareket etseler de zaman zaman hedef dile göre de aktarımlar gerçekleştirdikleri tespit edilmiştir. Bazı dizelerde yer alan tamlamaların yanlış aktarımından kaynaklanan girift ifadeler meydana gelmiştir. Örneğin kaynak metnin 20. dizesinde yer alan “با شقایق های سوخته بوسه تو” senin öpüşünün yanık gelincikleriyle” isim tamlaması “Senin yanık kırmızı şakayık öpüşlerini taşıyan saçlarım” ve 23. dizesinde yer alan “از زندگی نقره ای آوازیست” şarkının gümüşü yaşamından” kelime grubu “gümüş rengi türküsüdür yaşamın” şeklinde aktarılmış, tamlamalar anlamsal olarak değişime uğramıştır. Şiirin kafiye düzenine sadık kalındığına kanaat getirilmiştir. Gözlemlendiği kadarıyla daha ziyade kaynak metin odaklı tavır alan çevirmenler, hedef metne uygun ifadeleri kullanamamışlardır. Bundan dolayı metnin genel örgüsünden koştukları söylenebilir. Nihayetinde Kutlar-Hüsrevşahi'nin çeviri metni için “yeterli” olduğu çıkarımına varılabilir.

Güzelyüz, elli beş dizelik kaynak metni, hedef metne elli altı dize (bir dize fazla) şeklinde aktarmıştır. Kaynak metindeki benzetmeler, tekrar eden ifadeler metnin anlam örgüsünden kopmadan tercüme edilmiştir. Ayrıca hedef metin odaklı bir çeviri stratejisi izlediği görülebilen Güzelyüz, hedef dilde akıcılığı sağlamıştır. Ancak kaynak dil yapısını da göz ardı etmemeye çalışmıştır. Güzelyüz çevirisi hem “yeterli” hem de “kabul edilebilir” bir çeviridir, denilebilir.

Mevcut çalışmanın konusu kapsamında örnek olarak sunulan her üç çeviri metinde Gideon Toury'nin “Betimleyici Çeviri Araştırmaları”na göre “kabul edilebilirlik” ve “yeterlilik” açısından değerlendirmelerde bulunulmuştur. İncelemenin hedef dilden başlanması gerektiğini savunan Toury'ye göre metinler dize dize ele alınmış değişiklikler yukarıda belirtildiği üzere ortaya konmuştur. Çalışmada hangi çevirinin daha iyi hangi çevirinin daha kötü olduğunu belirtmek gibi bir amaç

güdülmemiştir. Yapılan çeviriler bağlamında çeviri sürecinde diller arasındaki farklılıkların nasıl aktarılacağı gösterilmeye çalışılmıştır. Çeviribilimde farklı yaklaşımlara ve kuramlara dayanarak birçok yöntem izlenebilmekte ve uygulanabilmektedir. Ayrıca söz konusu yöntemlere göre nesir veya şiir çevirisi değerlendirmeleri için yine farklıca çeviri stratejileri belirlenebilir. Bu çalışmada, betimleyici çeviri araştırmaları genel kuram olarak belirlenmiş, bu doğrultuda ele alınabilecek çeviri stratejisi ve uygulanabilen alternatif bir yöntem Farsçadan Türkçeye/ Türkçeden Farsçaya çeviri ile uğraşanlar için sunulmuştur.

Kaynakça

- Ferruhzâd, F. (1384/2005). *Goftegû ba Furûğ* (Der Bâre-yi Film-i Hane Siyah Est). *Furûğ-i Câvidâne (Mecmûa-i Şi'irhâ ve Niveştehâ ve Goftegûhâ-yi Furûğ-i Ferruhzâd)*, (Be Kûşêş-i 'Abdu'r-rezâ Cağferî). Tahran: Tenvîr. (s.457-465).
- _____, (1394/2015). *Goftegu ba Furuğ, Pervâz ra be Hâtir Besepâr (Nakd u Tahlil u Gozide-yi Eş'âr-i Furûğ-i Ferruhzâd)*, (Be ihtimam-i Ferîbâi Yûsefi Memkanî). Tahran: Sohen, (s.128-133).
- _____, (1384/2005). *Goftegû-yi M. Âzâd ba Furuğ, Furûğ-i Câvedâneh (Mecmûa-i Şi'irhâ u Niveştehâ ve Goftegûhâ-yi Furûğ-i Ferruhzâd)*, (Be Kûşêş-i 'Abdu'r-rezâ Ca'ferî). Tahran: Tenvîr. (s.428-438).
- _____, (1379/2000). *Divân-ı Eş'âr* (Be Kuşêş-i Bihrûz Celâlî). Tahran: Murvârîd,
- _____, (1384/2005). *Der Dîyârî Dîger Hâtrât-ı Sefer-i Urupâ, Şinâhtnâme-yi Furûğ-i Ferruhzâd* (Girdâverende: Şehnâz Murâdî Kuçî). Tahran:Katre. (s.395-431).
- Ghasemi, P.- Pourgiv, F. (2010). Captivity, Confrontation, and Self-Empowerment: identity in Forugh Farrokhzad's poetry, *Women's History Review*, sayı 19: 5, (s.759-774).
- Hillman, M. C. *A Lonely Woman*, Lynne Rienner Publishers, United State of America, 1992.
- Karabulut, K. (2014). *Furuğ: Sonsuz Gün Batımında (Mektuplar, Söyleşiler, Yazılar)*. (Haz. Behrûz CELÂLÎ). İstanbul: Telos.

- Milânî, F. "Paradise Regained: Farrokhzad's Garden Conquered", *Forugh Farrokhzad A Quarter -Century Later*, (Compiled and edited by Michael Craig Hillmann), Austin: University of Texas at Austin, 1988, s. 91-104.
- Munday, J. (2008). *Introducing Translation Studies*, 2nd Edition. Newyork: Routledge.
- Oehler-Stricklin, Dylan Olivia. (2005). "And This I:' The Power of the Individual in the Poetry of Forugh Farrokhzâd", The Degree of Doctor Philosophy, Supervisor: Michael C. Hillmann, The University of Texas.
- Pûrşehrâm, S. (1387/2008). *Pejuşeşî-yi Nov der Ş'ir-i Furûğ Ferruhzâd. Faslnâme-yi Bahâr-ı Edeb*, K1ş, sayı 2.
- Rûzbih, M. R. (1389 /2010). *Edebiyât-i Mu'âşır-ı İran (Şi'ir)*. 5. Baskı. Tahran: Rûzgâr.
- Şefi'î, H. (1384/2005). *Zindegî ve Şi'r-i Şad Şâir*. 2. Basım. Tahran: Hurşid.
- Şemîsâ, S. (1383/2003). *Râhnumâ-yi Edebiyât-ı Mu'âşır*. Tahran: Mîtrâ.
- Tahir Gürçağlar, Ş. (2011). *Çevirinin ABC'si*. İstanbul: Say.
- Toury, G. (2004). *Çeviri Normlarının Doğası ve Çevirideki Rolü*, (Çev. A. Eker), *Çeviri Seçkisi-2*, (Haz.: Mehmet Rifat). İstanbul: Dünya. (s.149-164).
- _____, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. John Benjamins B.V.
- Yazıcı, M. (2010). *Çeviribilimin Temel Kavram ve Kuramları*. İstanbul: Multilingual.
- Yücel, F. (2007). *Tarihsel ve Kuramsal Açından Çeviri Edimi*, Ankara: Dost Kitabevi.

KLASİK FARS VE TÜRK ŞİİRİNDE ŞAHNÂME KARAKTERLERİ

Yasemin Yaylalı*

Öz

Firdevsî'nin büyük eseri *Şahnâme* içerdiği bilgiler bakımından gerek tarih alanında gerekse edebiyat alanında araştırmacıların dikkatini çekmiş ve üzerinde birçok çalışma yapılmasına olanak sağlamıştır. *Şahnâme* hem Fars edebiyatında hem de Türk edebiyatında büyük ilgi görmüştür. Klasik Fars edebiyatında ve Klasik Türk edebiyatında *Şahnâme*'den esinlenerek eserler yazılmıştır. Kimi zaman da şairler şiirlerini yazarken *Şahnâme*'den faydalanmış ve *Şahnâme*'de geçen karakterleri edebi sanatlar bünyesinde kullanmışlardır. Şairler bazen memduhları için yazdığı kasidelerde memduhu yüceltmek için *Şahnâme*'de geçen büyük ve güçlü bir kahramana benzetmiştir. Klasik Fars ve Türk şiirinde şairler kimi zaman da memduhun düşmanını *Şahnâme*'de yer alan zalim bir karaktere benzetmişlerdir. Çalışmamızda hem Klasik Fars edebiyatında hem de Klasik Türk edebiyatında çoğunlukla kasidelerde yüzlerce örneği olan *Şahnâme* karakterlerine yer verilen bu tarz kullanımlardan ziyade her iki edebiyatta da gazellerde geçen farklı kullanımlar tespit edilerek beyit örnekleriyle dikkatlere sunulmuştur. Konunun genişliği göz önünde bulundurulduğundan her iki edebiyatta da örneği bulunan karakterlere yer vermeye özen gösterilmiştir. Söz konusu örneklerle ilgili olarak her iki edebiyatta da beyitler dikkatle seçilmiş; Farsça beyitler Türkçeye çevrilmiş, beyitlerde geçen kahramanlarla ilgili bilgiler verildikten sonra gerekli açıklamalar düşülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Şahnâme, Mitoloji, Edebiyat, Benzetme.

The Characters of *Shahnameh* in Classical Turkish and Persian Poetry

Abstract

With regard to the information it has, the great work of Ferdowsi, *Shahnameh*, attracted the attention of researchers both in the field of history and literature and it enabled many studies to be done. *Shahnameh* has received great interest both in Persian and Turkish literature. Classical Persian literature and Classical Turkish literature inspired works written by *Shahnameh*. Sometimes poets used *Shahnameh* to write their poems and used the characters in *Shahnameh* within the literary devices. The poets sometimes liken him to a great

* Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: yasemin_yaylali@hotmail.com

Makale Gönderim Tarihi: 04.10.2019

Makale Kabul Tarihi : 27.11.2019

and powerful hero in *Shahnameh* to glorify the memduh in his odes. In classical Persian and Turkish poetry, poets sometimes likened the enemy of the memduh to a cruel character in *Shahnameh*. In our study, instead of the uses of *Shahnameh* characters, which have hundreds of examples in the classical Persian literature and in Classical Turkish literature, mostly in the eulogies, the different uses in odes in both literatures were determined and presented to the attention with couplet samples. Considering the breadth of the subject, care was taken to include the characters that were exemplified in both literatures. In both literatures, couplets have been carefully selected for these examples; Persian couplets were translated into Turkish. After giving information about the heroes in couplets, necessary explanations have been deducted.

Keywords: Shahnameh, Literature, Mitology, Analogy.

Structured Abstract

In classical Persian and Classical Turkish literature, poets have profited profusely from literary arts in order to show their mastery of utterance and to make their poems more beautiful and more impressive. In the literary arts, the likening is more preferred than other arts. In classical Persian poetry and Classical Turkish poetry, While the poets formed their likenings, they made use of precious stones such as diamonds, rubies, emeralds, sometimes cosmic elements such as sun, moon, stars, sometimes beautiful, attractive and fragrant flowers such as tulips, roses, hyacinths, violets, and sometimes historical and mythological characters that stood out with their strength, splendor and courage. Of these, there is no doubt that the *Shahnameh* has been a source of treasure for everyone in terms of its historical and mythological characters. Some of the heroes in the *Shahnameh* were also used much more. Some are given only by name, while some have a number of prominent features, or some have multiple features, which have been used by poets for analogy. Or some of the heroes 'objects or objects that identify with them adorned the poets' poems. For example, Cem's famous Chalice, which shows everything, as well as his throne and Crown, have been numerous metaphors for poets. In addition, Rustem's courage, bravery or fearlessness were much preferred both in classical Persian poetry and in Classical Turkish poetry when parables were made for praise by poets.

In classical Persian and Classical Turkish literature, the Persian historical and mythological characters mentioned in the *Shahnameh* have been used for praise in the literary arts, especially in eulogies. There are numerous examples of poetry in the works of poets of such uses in both literatures. Although studies and studies have been conducted by researchers in both Persian and Turkish literature to identify and examine these uses, these are rather eulogies in which the praise of memduh is made. And there are examples of poetry in which memduh is compared with *Shahnameh* heroes in terms of courage, bravery,

glory, or that memduh is regarded as superior to them. In our study, mostly Ghazal poems are preferred, but there are also a few kasids and continents. In classical Persian poetry and Classical Turkish poetry, examples where the interest in analogy was established except for the praise of *Shahnameh* characters and memduhun were identified; the Persian ones were translated into Turkish and the interest in analogy was explained. While the work in question was done, the subject was somewhat limited by scanning the major poets and their divans in classical Persian poetry and Classical Turkish poetry. Later, the common ones were preferred in both literatures. Metaphor in classical Turkish poetry Classical Persian poetry as a result of this study in the context of *Shahnameh* about the use of characters and all of the issues have been identified: Iranian classical mythological and historical characters mentioned in *Shahnameh* in classical Turkish poetry in Persian cute and the priorities of, for example, Rustam's aggression, bravery, brutality dahhak; or stories of heroes such as Rustem's unknowingly stabbing his son Sohrab with a dagger in his chest, Rustem's removal of Bijen from the well and the shedding of Siyavush's blood, or objects such as Cem's Goblet, Alexander's mirror, Kubad's crown, and sometimes the lover's beauty elements such as face, cheek and hair have been established as an analogy. Flowers such as Daffodils, tulips, Jasmine and roses, or trees such as the willow tree, which are sometimes found in nature in terms of color, shape and images, have been likened to *Shahnameh* characters. For example, in classical Persian poetry, the two zülfü of the lover were likened to dahhak's serpents with their shape, color and appearance; and Cem's goblet with its beautiful face in terms of brightness, redness and reception. In terms of the color and appearance of the daffodil flower, the crown of Cem; the tulip, which is black in the middle, is red in color and shape, and the Rose is similar to the chalice of Cem and the mirror of Alexander. Or the spring season Kavus, Rüstem Nowruz and autumn are likened to the white camel. Nowruz is similar to the fact that the plants come out of the soil and grow with the arrival of Spring, and Rüstem breaks the White giant's stomach and brings his liver for the treatment of Kavus. In classical Turkish literature, the lover's red lips were compared to Cem's goblet in terms of color and brightness; his attractive and radiant face was compared to Alexander's mirror; and sometimes the lover's red lip and bright beautiful face, like a goblet, were held superior to Cem's goblet and Alexander's mirror. Some time in spring with the arrival of spring is likened to a sultan on the throne while cemsid growing grass on each side, and also with Alexander's crown shape and attractive color tulips among the grass; the color of tulips, the Cem has been likened to a cone in terms of shape. The yellow Daffodil flower has been likened to the crown of Kubad in terms of the shape and yellow color of its leaves. The lover, enchanted by the influence and peace

of Love, has revealed himself to Bijen and Rustem in terms of fighting against all the troubles of love.

Giriş

Firdevsî'nin ölümsüz eseri *Şahnâme*, içerdiği bilgiler bakımından tarih, coğrafya ve edebiyat gibi birçok bilim dalına malzeme sağlamıştır. *Şahnâme*, edebiyat alanında hem Klasik Fars edebiyatını hem de Klasik Türk edebiyatını etkilemiştir. Klasik Fars edebiyatında ve Klasik Türk edebiyatında *Şahnâme* üzerine şerhler yapılmış ve eserler kaleme alınmıştır. Her iki edebiyatta da şairler şiirlerini yazarken *Şahnâme* karakterlerine ve onların öne çıkan özelliklerine yer vermişlerdir. Bu karakterlerin kullanımı özellikle kasidelerin methiye kısmında *Şahnâme*'de ihtişam ve kudret sahibi Cem, Dârâ, Ferîdun gibi hükümdarlara ya da cesaretiyle nam salmış Rüstem gibi pehlivanlara memduhun benzetilmesi ya da onlardan daha üstün tutulması şeklinde kendini göstermiştir. Her iki edebiyatta da bu tarz kullanımların sayısız örnekleri şairlerin divanlarını süslemiştir.

Söz konusu çalışmada övgü amaçlı benzetmelerin bolca örneklerinin verildiği kasidelerden ziyade çoğunlukla gazelerde (az da olsa mesnevi, kıta ve birkaç taneyle sınırlı olmak kaydıyla kasidelerde) geçen memduhun yiğitliği, cesareti, cömertliği ve mülkü gibi övgüsünü içeren benzetmeler dışındaki farklı ve ilgi çekici kullanımların alınmasına ve açıklanmasına önem gösterilmiştir. Farklı kullanımdaki benzetmelerin bulunduğu örnek beyitler tespit edilmiştir. Bu beyitlerde tespit edilen karakterlerin de her iki edebiyatta örnekleri bulunanları dikkate alınmış ve konunun genişliği göz önünde bulundurulduğundan belli başlı divanlar ekseninde çalışmaya yön verilmiştir. Klasik Fars şiirinde ve Klasik Türk şiirinde değinilen *Şahnâme*'de yer alan karakterler ve onların kullanımı şu şekildedir:

1. Cem: Pişdâdî hanedanlığının dördüncü hükümdarı olan Cem (Şemîsâ, 1386 hş, s. 239), Cemşâsp, Cemşid ve Cemşidûn isimleriyle de bilinmiştir (Yıldırım, 2012, s. 484). İnsanlara gemi yapımını ve kullanımını, yün eğirmeyi ve elbise dikmeyi öğretmesi yanında (Yâhakkî, 1386 hş, s. 293); oku ve yayı ilk olarak o kullanmış ve daha birçok şeyi bulmuştur. Şarabı ve şarap kadehini de ilk yapan Cem olmuştur (Pala, 2002, s. 97). Rivayetlere göre muhteşem bir makama ulaşan Cem kibirlenerek tanrılık iddiasında bulunmuştur. Bu yüzden de ordusundaki birlikler dağılmış ve bir bölümü Dahhâk'ın emrine girmiştir.

Bu kargaşa ortamında Dahhâk İran'a saldırmış ve Cem ortadan kaybolmuştur (Yıldırım, 2008, s. 204). Edebiyatta en çok bahsi geçen şahıslardan olan Cem, saltanatındaki ihtişamı ve kudreti, şarabı bulması, üzerinde yedi hat bulunan ve cihanı gösteren kadehi, tahtı ve tacı gibi unsurlarla şairlerin şiirlerine konu olmuştur (Tökel, 2000: 135).

Sevgilinin omzundan sarkan ve yürüdükçe hareket eden iki zülfü şekli, rengi ve görünüşü bakımından Dahhâk'ın omzundan sarkan yılanlarına ve parlak ve kırmızı yüzü de rengi ve ışıltısıyla Cem'in üzerinde yedi hat bulunan ve dünyayı gösteren kadehi olarak tasvir edilirken; *Şahnâme*'de geçen Dahhâk ve Cem'in hikâyelerine telmihte bulunulmuştur:

ترا که موی میان هم وجود و هم عدم ست	دو زلف افعی ضحاک و چهره جام جمست
-------------------------------------	----------------------------------

Senin ince belin varla yok gibidir

İki zülfün Dahhâk'ın yılanı ve çehren Cem'in kadehidir (Hâcû-yi Kirmânî, 1374 hş, s. 213).

Nergis çiçeği rengi ve görünüşü bakımından taca benzetilirken Cem'in tacına telmihte bulunulmuştur:

وز جهل و جنون خویش بنهاد	بر تارک نرگس افسر جم
--------------------------	----------------------

Kendi cahillik ve deliliğinden koydu,

Nergis başının tepesine Cem'in tacını (Nâsır-ı Hüsrev, 1353 hş, s. 148).

Gönlü yanmış yani içi siyah lâle, kırmızı rengi ve adeta kadehi andıran şekli dolayısıyla kadehe benzetilirken Cem'in kadehine telmihte bulunulmuştur:

بر یاد بزم آصف جمشید مرتبت	بر کف نهاده لاله دلخست ته جام جم
----------------------------	----------------------------------

Âsaf ve Cemşîd'in eğlencesinin yâdıyla devamlı

Gönlü yanmış lâle eline almış Cem'in kadehini! (Hâcû-yi Kirmânî, 1374 hş, s. 302).

Gonca, şekli ve rengiyle Cem'in kadehine; gül ise İskender'in aynasına benzetilirken Cem ve İskender'e telmihte bulunulmuştur:

یافت آیینۀ سکندر گل	غنه چه را جام جم فتاد به دست
---------------------	------------------------------

Gonca, Cem'in kadehini eline geçirdi,

Gül, İskender'in aynasını buldu (Vahşî-yi Bâfkî, 1388 hş, s. 182).

Gönül kadehe benzetilirken yine Cem'in kadehine telmihte bulunulmuştur:

ز خاتمی که دمی گم شود چه غم دارد	دلی که غیب نمای است و جام جم دارد
----------------------------------	-----------------------------------

Gaybı gösteren ve Cem'in kadehine sahip gönül,

Bir anda kaybolan yüzükten dolayı neden üzülün? (Hâfız-ı Şirâzî, 1390 hş, s. 131).

Sevgilinin odası tasvir edilirken onun süslü tavanı Cemşîd'in çetri gibi tasvir edilirken Cem'e atıfta bulunulmuştur:

مرصع سقف او چون چتر جمشید	زرافشان قبه اش چون گوی خورشید
---------------------------	-------------------------------

Onun mücevher bezeli tavanı Cemşîd'in çetri gibi

Onun altın bezeli kubbesi güneş topu gibi (Câmî, 1386 hş, s. 623).

Klasik Türk Şiirinde:

Sevgilinin kırmızı dudakları renk ve parlaklık bakımından kadehe; alımlı ve ışıltılı yüzü ise aynaya benzetilmiş; sevgilinin kadeh gibi kırmızı dudağı ve parlak güzel yüzü Cem'in kadehinden ve İskender'in aynasından daha üstün tutulmuştur. Söz konusu kullanımda *Şahnâme*'de yer alan Cem'e ve İskender'e telmih yapılmıştır:

Câm la' lündür senün âyîne rûy-ı enverün

Adı var Câm-ı Cem ü Âyîne-i İskenderün (Bâkî, 1994, s. 259).

Yine dünyayı izlemek konusunda benzerlik ilgisi bakımından sevgilinin güzel ve parlak yanağı ile Cem'in kadehi ve İskender'in aynası karşılaştırılmış ve sevgilinin yanakları galip gelmiştir:

Kurı bir gösterişdür Câm-ı Cem mir'ât-i İskender

Ruhın seyr eyle 'âlem bundadır ey dîde-i binâ (Nev'î-zâde Atâyî, 2017, s. 147).

Bahar mevsimi bir sultana benzetilirken baharın gelişiyle her yanda yeşeren çimenler Cemşîd'in tahtına ve bu çimenler arasında açan lâleler de şekli ve alımlı rengiyle İskender'in tacına benzetilmiştir:

Saltanat bâ-gehin kurdı yine fasl-ı bahâr

Taht-ı Cemşîd çemen tâc-ı Sikender lâle (Bâkî, 1994, s. 388).

Yasemin çiçeği rengi ve şekliyle derviş sarığına ve lâle de rengi, şekli ve alımlılığıyla Cem'in külahına benzetilmiştir:

Bâde nûş et kim bu bağın yâsemenle lâlesi

Biridir tâc-ı gedâ biri külâhıdır Cem'in (Hayâlî, 1992, s. 189).

Dağda kendiliğinden biten lâle kırmızı rengi ve kadehi andıran şekli dolayısıyla Cem'in kadehine benzetilmiştir:

Neşve-i mey dâmen-i destimde bir ser-çeşmedir

Câm-ı Cem bir lâle-i hod-rûsudur kühsârımın (Nedîm, 1997, s. 310).

Sarı renkli nergis çiçeği yapraklarının şekli ve sarı rengi bakımından Kubâd'ın tacına; lâle de kırmızı rengi ve şekliyle Cem'in kadehine benzetilmiştir:

Geydi her nergis-i zerrîn başa bir tâc-ı Kubâd

Lâle gül hüsrevi yâdına içer sâğar-ı Cem (Hayâlî, 1992, s. 3).

Yine çimenlikte açan lâle-yi nu'mân kırmızı rengi ve şekliyle Cem'in kadehine benzetilmiştir:

Elüne câm alup Cem gibi 'iş it diyü remz eyler

Tehî sanma çemende lâle-i rengîn-i nu'mânı (Cinânî, 1994, s. 122).

Şeklen süsen kılıca, sünbül oka, nesrin çiçeği hükümdar tacına ve nergis de Cem'in kadehine benzetilmiştir:

Süsende tığ-ı sencer ü sünbülde tîr-i tiz

Nesrînde tâc-ı kayser ü nergisde câm-ı Cem (Şeyhî, 1990, s. 55).

Nergis çiçeğinin orta kısmı şekil itibariyle Cem'in kadehine benzetilmiştir:

Gel tehî görme çemen bezminde câm-ı nergisi

Kim kalupdur ol niçe Cemşîd ü Cem'den yâdigâr (Nev'î, 1977, s. 50).

Parlaklığı ve şekliyle altın kadehe teşbih edilen mehtap bu haliyle Cem'e benzetilmiş ve gökyüzü de şarap meclisi olarak tasvir edilmiştir:

İdüp bir sâgar-ı zerrîni zîb-i süfre-i hâle

Felekde Cem gibi ber bezm-i mey tasvîr ider meh-tâb (Nâbî, 1997, I, s. 465).

2. Dahhâk: Ferr, Cemşîd'den ayrılınca Dahhâk, Ehrimen'in yardımıyla Cemşîd'i yenmiş ve İran tahtına oturmuştur (Onay, 2000, s. 160). *Şahnâme*'de anlatıldığı üzere Dahhâk iblisin aldatmasıyla babasını öldürmüştür. Daha sonra onun açsısı olan iblis hileyle omuzlarından öpmüş ve öptüğü yerden iki yılan çıkmıştır (Şemîsâ, 1386 hş, s. 435). Yılanların acısına dayanamayan Dahhâk çareler aramış; bunun üzerine doktor kılığında gelen iblis yılanlardan kurtulmak için onları insan beyniyle beslemesi gerektiğini söylemiştir. Dahhâk yılanları doyurmak için her gün iki kişiyi öldürtmüştür (Pala, 2002, s. 114). Bin yıl boyunca zulümle hükmeden Dahhâk'ın hükümdarlığına Ferîdûn tarafından son verilmiştir (Yâhakkî, 1386 hş, s. 548). Dahhâk edebiyatta büyük bir hükümdar olması, acımasızlığı ve bilhassa şeytanın öpmesiyle iki omzundan çıkan yılanlarıyla zikredilmiş ve onun hikâyesine atıfta bulunulmuştur (Tökel, 2000, s.148).

Klasik Fars Şiirinde:

Sevgili âşıklara karşı acımasız ve zalim oluşuyla Dahhâk olarak düşünülmüştür. Onun omzundan sarkan ve yürüdükçe sağa sola hareket eden siyah saçları da Dahhâk'ın yılanlarına; güzel ve alımlı yüzü ise parlaklık ve renk bakımından Cem'in dünyayı gösteren kadehine benzetilirken Dahhâk ve Cem'in hikâyelerine değinilmiştir:

آن دو افعی سیه بر سر دوشش نگرید

بت ضحاک من آن مه که برخ جام جمست

Benim Dahhâk sevgilim o ay ki yüzü Cem'in kadehidir

Omuzu üzerinde ki o iki siyah ejderhaya bakın! (Hâcû-yi Kirmânî, 1374 hş, s. 264).

Yine sevgilinin sallanan örgülü siyah iki saçı Dahhâk'ın omzundan çıkan yılanlara; âşıkları bu salınarak gelişiyile adeta öldüren sevgili de Dahhâk'a benzetilirken Dahhâk ve Cem'e yer verilmiştir:

ضحاک وار کشته بسی بی گناه را	بر دوش تا فک نده دو مار سه یاه را
------------------------------	-----------------------------------

Dahhâk gibi öldürmüş nice günahsız

İki siyah yılanı omzuna alalı! (Kâânî-yi Şîrâzî, 1336 hş, s. 887).

Sevgilinin sağ ve soldan dışarı sarkmış iki uzun saçı yılanlara ve sevgili de bu haliyle Dahhâk'a benzetilmiştir:

قد تو از مار زلف دولت ضحاک یافت	خط تو از پای مور ملک سلیمان خرید
---------------------------------	----------------------------------

Senin boyun, yılan zülfünle Dahhâk'ın devletini buldu

Senin hattın, karınca ayağıyla (ayva tüylerinle) Süleyman'ın mülkünü satın aldı (Emîr Hüsrev-i Dihlevî, 1361 hş, s. 379).

Sevgilinin tatlı, sulu ve cezbedici dudağı yani güzel ve tatlı konuşmaları; fattan gözü yani etkili ve baygın bakışları ile Dahhâk ve Sâmirî olarak görülmüş; hatta sevgilinin dudağının ve gözünün, âşıkları büyülemede Dahhâk ve Sâmirî'den daha etkili olduğu ifade edilmiştir:

غلام آن لب ضحاک و چشم فتانم	که کید سحر به ضحاک و سامری آموخت
-----------------------------	----------------------------------

O çok tatlı dudağın ve fattan gözün kölesiyim

Ki Dahhâk'a ve Sâmirî'ye sihrin hilesini öğretti. (Sa'dî-yi Şîrâzî, 1366 hş, s. 26).

Memduhun düşmanlarının onun gazabının korkusundan ürpererek kalkan tüyleri yılanlara benzetilirken Dahhâk'ın yılanlarına telmihte bulunulmuştur:

از نهیب غضبت باد چو مار ضحاک	هر سر موی که اعدای تو را بر اعضاست
------------------------------	------------------------------------

Senin gazabının korkusundan Dahhâk'ın yılanı gibi olsun

Senin düşmanının azaları üzerindeki her bir kılın ucu (Selmân-ı Sâvecî, 1376 hş, s. 32).

Temiz ve saf gönlün dünyevi güzelliklerle bağlanıp onlarla alakadar olduğunda kirlenmesi, Cemşîd'in gurur ve kibre kapılıp Tanrıdan

uzaklaşınca Dahhâk'ın onun saltanatına son vererek iktidarı ele geçirmesine ve bu yüzden kötülüğün hüküm sürmesiyle ilişkilendirilirken Dahhâk'ın hikâyesine telmihte bulunulmuştur:

تخت هو شنگ ب ضحاک مده چون جم شید	دل آزاد باسه باب و علایق مسه پار
----------------------------------	----------------------------------

Azat gönlü sebeplere ve ilgilere teslim etme

Huşeng'in tahtını Cemşîd gibi Dahhâk'a verme! (Seyf-i Fergânî, 1391 hş, s. 308).

Sonbaharda yaprakları dökülen ve meyveleri tükenen ağaçların çıplak dalları Dahhâk'ın yılanlarına benzetilirken Dahhâk karakteri kullanılmıştır:

بر دوش درخت مار ضحاک	شد هر شاخی ز برگ و بر پاک
----------------------	---------------------------

Her bir dal yaprak ve meyveden temizlendi

Ağacın omzu (dali) üzerinde Dahhâk'ın yılanı (Câmî, 1386 hş, s. 901).

Sonbaharın gelişyle boynunu büken ve aşağı doğru kıvrılan otlar Dahhâk'ın yılanına benzetilirken söz konusu karaktere atıfta bulunulmuştur:

دیچیده شود چو مار ضحاک	بر فرق چمن کلاه خاک
------------------------	---------------------

Çemenin başı üzerinde toprağın zülfü

Dahhâk'ın yılanı gibi kıvrılır (Nizâmî-yi Gencevî, 1384 hş, s. 482).

Klasik Türk Şiirinde:

Sevgili âşıklara zulüm edişyle Dahhâk'a ve omzundan sarkan saçları Dahhâk'ın yılanlarına benzetilirken Dahhâk'ın hikâyesine atıfta bulunulmuştur:

Baş götürürken iki omzunda mâr-ı zülf

Dahhâk gibi lebleri nice aceb güler (Necatî Beg, 1992, s. 219).

Andan almış seyr idüp Cemşîd resm-i kuzeyi

İki mârun zîb-i dûş u gûş-ı Dahhâk oldugın (Nâbî, 1997, II, s. 921).

Savaş esnasında yenileceğini anlayıp ağlayan düşman Ferîdûn'un bayrağını görüp korkuya kapılan Dahhâk'a benzetilirken *Şahnâme*'deki

söz konusu olaya ve onun karakterlerinden Ferîdûn ve Dahhâk'a telmihte bulunulmuştur:

Aceb mi girye eylerse eger Dahhâk-veş düşmen

Görindi mehçe-i râyât-i mansûr-ı Feridûnî (Cinânî, 1994, s. 614).

Gönül Ferîdun'un ve Dahhâk'ın isyan şarabıyla dolu kadehine benzetilmiştir:

Doludur bade-i isyan ile bezmi mecâz içre

Ferîdun câmidır ya sağar-ı Dahhaktır gönlüm (Hayâli, 1992, s. 205).

Nefs ve nefse uymak kötü kabul edildiğinden nefis yılanı benzetilirken Dahhâk'a değinilmiş; nefsi yüzünden zalimlerden olan ve omuzlarından yılanlar çıkan Dahhâk ile nefis ve yılan arasında ilgi kurulmuştur:

Nefsi ef'îsine zahir olana

Pend besdir hikâyet-i Dahhâk (Hayâli, 1992, s. 190).

Yazdıkları birkaç mısra şiirle şair geçinen sözde şairler, Dahhâk'ın omzundan çıkıp insan beyniyle beslenen yılanlara benzetilirken Dahhâk'a yer verilmiştir:

Bir iki mısra ile mağzını yerler nâsın

Dûş-ı Dahhâkdaki ol iki mârân-şekil (Hayâli, 1992, s. 39).

Gülme komşuna gelir başına atasözüne vurgu yapılırken hançerin üzerindeki şekli itibarıyla Dahhâk ile ilişkilendirilmiştir:

Şu denlü devlet-i Dahhâke güldü kim âhır

Bitirdi iki omuzda iki yılan hançer (Necatî Beg, 1992, s. 62).

3. Dârâ: On dört yıl İran'a hükmeden Ahâmeniş kralı ve Erdeşir-i Dırazdest'in oğludur (Yıldırım, 2008: 233). İskender'le yaptığı savaşta yenilen Dârâ (Onay, 2000, s. 63), hizmetkârları Cânûsyâr ve Mâhyâr tarafından suikastla öldürülmüştür (Şemîsâ, 1386 hş, s. 300). Ölmeden önce İskender'e nasihatlerde bulunmuştur (Pala, 2002, s. 116). Dârâ, yücelik ve azamet sembolü olmuş ve genellikle memduhun övgüsünde

kullanılmış bazen de dünyanın geçiciliğini ifade ederken zikredilmiştir (Tökel, 2000, s.155).

Klasik Fars Şiirinde:

Gündüz İskender'e ve gece de Dârâ'ya ve gecenin bitip havanın aydınlanması Dârâ'nın İskender'e yenilmesine benzetilirken *Şahnâme*'de anlatılan bu destana ve onun karakterleri İskender ve Dârâ'ya telmihte bulunulmuştur:

روز از کمین خود چو سکندر کشد کمان	بر خیل شب هزیمت دارا برافکند
-----------------------------------	------------------------------

Gündüz kendi pususundan İskender gibi yayını çekince

Gece ordusuna Dârâ'nın hezimetini yaşatır (Hâkânî, 1375 hş: I, s. 195).

Klasik Türk Şiirinde:

Söğüt yaprağı şeklen Dârâ ve Cem'in hançerine benzetilirken Dârâ ve Cem'e değinilmiştir:

Hançer-i Dârâ vü Cem'dür jeng tutmuş hâkden

'Ârif-isen ibret al gülşende berg-i bidden (Nev'î, 1977, s. 438).

4.Ferîdûn: *Şahnâme*'de Atbîn'in oğlu olarak geçen Ferîdûn (Şemîsâ, 1386 hş, s. 503), Pişdâdîler sülalesinin altıncı hükümdarıdır (Pala, 2002, s. 162). Babası Dahhâk tarafından öldürülen Ferîdûn annesi tarafından babasının sonunu yaşamasın diye bir yayla sahibine emanet edilmiştir. Yayla sahibi de Ferîdûn'u Pormâye isimli bir ineğin sütüyle beslemiştir. Dahhâk Pormâye adlı ineği de öldürmüştür (Yıldırım, 2012, s. 493). Ferîdûn büyüyünce babasının intikamını almak için harekete geçmiş ve Dahhâk'a saldırarak onu hapsedmiş; Dahhâk'ın kendine eş yaptığı Cemşîd'in iki kızını da kurtarmıştır (Yâhakkî, 1386 hş, s. 634). Edebiyatta Ferîdûn özellikle memduh için söylenen kasidelerde övgü amaçlı kullanılmış; adalet timsali oluşuyla (Pala, 2002, s. 163), iyilik ve uzun ömürlülüğüyle anılmıştır (Tökel, 2000, s. 173).

Lâle, rengi ve şekliyle Ferîdûn'un şemsiyesine; nergis de şekli ve görüntüsüyle İskender'in tacına benzetilirken *Şahnâme*'de geçen Ferîdûn'a telmih yapılmıştır:

Klasik Fars Şiirinde:

گه نشانی دهد از تاج سکندر نرگس	گه م ثالی بود از چتر فریدون لاله
--------------------------------	----------------------------------

Bazen lâle Ferîdûn'un şemsiyesinden örnek olur,

Bazen nergis İskender'in tacından işaret verir (Selmân-ı Sâvecî, 1376 hş, s. 123).

Klasik Türk Şiirinde:

Ferîdûn çetrini tutmuş bu lâle

Başında nergisün tâcı Sikender (Ahmed-i Rıdvân, 2017, s. 224).

5. İskender: Makedonya kralı II. Flip'in oğludur Yunan tarihçiler onun soyunu Herkül'e dayandırırken; bazı İranlılar İskender'i İranlı kabul ederek Dârâ'nın soyundan geldiğini ve Dârâ'dan sonra tahta geçen Ahâmeniş dönemi İran hükümdarı olduğunu düşünmüşlerdir (Yâhakkî, 1386 hş, s. 124). İskender-i Yunanî bazen Kur'an'da geçen İskender-i Zülkarneyn ile karışmış ve aynı kişi olarak düşünülmüştür (Pala, 2002, s. 249). *Şahnâme*'ye göre İskender, Dârâ'nın ölümünden sonra kızıyla evlenmiş, Hindistan ve Mısır'a asker çıkarmıştır ve Hindistan'da bir yaşlı ona ölümsüzlük veren sudan bahsetmiştir (Şemîsâ, 1386 hş, s. 151). Karanlık ülkesinde bulunan bu çeşmeyi İskender aramış ancak içememiştir. İskender karanlık ülkesinden dönünce Ye'cüc ve Me'cüc kavimlerini önlemek için Sedd-i İskender adı verilen bir sed inşa ettirmiştir. İskender, âyine-i İskender ya da dünyayı gösteren ayna olarak da bilinen İskenderiye'ye gelen gemileri izlemek için bir ayna yaptırmıştır. Bu ayna bazen dünyayı gösteren cam-ı Cem'i hatırlatmıştır. Edebiyatta İskender seddi, aynası ve hayat çeşmesi ile çokça zikredilmiştir (Yıldırım, 2008, s. 434-435).

Klasik Fars Şiirinde:

Nergis çiçeğinin ortasındaki sarı kısmı ve beyaz taç yaprakları renk bakımından altın ve gümüşe şekil itibarıyla de İskender'in tacına benzetilirken *Şahnâme* karakterlerinden İskender'e telmihte bulunulmuştur:

ز بس سیم و زر تاج اسکندری را	نگه کن که مانند همی نرگس نو
------------------------------	-----------------------------

Bak yeni (açmış) nergis benziyor,

Gümüş ve altından İskender'in tacına (Nâsır-ı Hüsrev, 1353 hş, s. 142).

Bahar gelişyle bahçede açan gül görüntüsüyle İskender'in mülkünü bulan hükümdara benzetilmiştir:

خسرو گل بین دگر ملک سکندر یافته	باز بل بل باغ را طاوس پیکر یافته
---------------------------------	----------------------------------

Hükümdar güle bak yine İskender'in mülkünü almış,

Bülbül de tavus bedeni gibi (güzel ve rengârenk) bahçeyi bulmuş
(Hâcû-yi Kirmânî, 1374 hş, s. 708).

Görüş, açıklık bakımından Keyhüsrev'in kadehine ve azim sağlamlık yönünden İskender'in seddine benzetilirken Keyhüsrev'e ve İskender'e değinilmiştir:

همیشه رای تو روشن همیشه عزم تو محکم	یکی چون جام کیخسرو یکی چون سد
-------------------------------------	-------------------------------

Daima senin görüşün açık, daima senin azmin sağlam

Biri Keyhüsrev'in kadehi ve diğeri İskender'in seddi gibi (Emîr Mu'izzî, 1362 hş, s. 363).

Klasik Türk Şiirinde:

Irmak, çimenlikteki çimenleri besleyip yeşerttiği için çeşme-i hayvâna; kış mevsiminde ise donmuş görüntüsüyle İskender'in kadehine benzetilirken İskender'e değinilmiştir:

Çeşme-i hayvân iken hızr-ı cemende cûybâr

Zulmet-i gilde şitâ uş câm-ı İskender kılar (Şeyhî, 1990, s. 162).

İşret meclisi İskender'in meclisine ve bu mecliste ele alınan kadeh de İskender'in âlemi gösteren kadehine benzetilirken İskender'e telmihte bulunulmuştur:

Mülk-i 'ayş u 'işretün olsak n'ola İskenderi

Oldı elde câmumuz Âyîne-i 'âlem-nümâ (Bâkî, 1994, s. 104).

Lâle çiçeği şekliyle Ferîdûn'a ve nergis çiçeği de rengi ve görüntüsüyle İskender'in tacına benzetilmiştir:

Hey'etinde ki olur şekl-i Ferîdûn lâle

Vaz '-ı sûretde giyer tâc-ı Sikender nergis (Ahmed-i Rıdvân, 2017, s. 145).

Sevgilinin cemali İskender'in aynasına; dudağı ise Cem'in kadehine parlaklık, güzellik ve renk bakımından benzetilirken cananın yüzü ve dudağı daha üstün tutulmuştur:

Cemâlün seyr iden âyine-i İskender'e bakmaz

Lebün zevkin tuyanlar eylemezler câm-ı Cem'den haz (Nev'î-zâde Atâyî, 2017, s. 196).

6. Kistrâ: Sasani imparatorluğunun ilk büyük hükümdarı Nûşirevân'ın lakabıdır (Şemîsâ, 1386 hş, s. 151). Babası Kubâb'dan sonra tahta çıkan Kistrâ, adaletiyle ün yapmış ve onun döneminde insanlar mutlu, huzurlu ve güven içinde yaşamışlardır (Yıldırım, 2008, s. 558-559). Onun adaletle hükmettiği Eyvân-ı Kistrâ, Tâk-i Kistrâ adlarıyla bilinen sarayı yücelik ve güç sembolü olmuş ve şairlerce çokça bunlara temas edilmiştir (Pala, 2002, s. 289).

Klasik Fars Şiirinde:

Bahar mevsiminde nevrüzde kurulan işret meclisindeki güzellerle bağ Kistrâ'nın meclisine, çayır ise açan çiçekler ve yeşeren çimenlerle Mani'nin kitabına benzetilirken Kistrâ'ya telmihte bulunulmuştur:

راغ چون نامه مانى شده پر نقش و صور	باغ چون مجلس كسرى شده پر حور و پرى
------------------------------------	------------------------------------

Bağ Kistrâ'nın meclisi gibi huri ve periyle dolmuş,

Çayır Mani'nin kitabı gibi nakış ve şekille dolmuş (Ferruhî, 1335 hş, s. 171).

Baharda güllerle dolu gül dalı şekli ve güzelliğiyle Kistrâ'nın tacına ve açan yasemin çiçekleriyle yasemin dalı Şîrîn'in duvağına benzetilmiştir:

وز سمن شاخ سمن چون محفة	تا چو از گل شاخ گل چون افسر
-------------------------	-----------------------------

Gül, gül dal(lar)ıyla, Kistrâ'nın tacı gibi süslendiği sürece;

Yasemin, yasemin dal(lar)ıyla, Şîrîn'in duvağı gibi süslendiği sürece (Ferruhî, 1335 hş, s. 432).

Nevruzda gülfidanının üzerine yağan yağmur damlaları inciyle süslü Kistrâ'nın tacına benzetilmiştir:

گلابین به گهر خیره کند کسری را	موسیٰ چه همی با ننگ کند موسیٰ را
--------------------------------	----------------------------------

Gülfidanı inciyle şaşırtır Kistrâ'ya

Kumru sürekli çağırır Musa'ya! (Menûçehrî-yi Dâmğânî, 1375 hş, s. 171).

تخت گلابین چو افسر کسری	به جواهر همی بیاراید
-------------------------	----------------------

Gül fidanının tahtı Kistrânın tacı gibi

Sürekli inciyle (şebnemle) süslenir (Mes'ûd-i Sa'd-i Selmân, 1339 hş, s. 534).

Klasik Türk Şiirinde:

Bahar mevsimi adaletiyle meşhur Kistrâ'ya benzetilirken Kistrâ'ya telmihte bulunulmuştur:

'Adl ile fasl-ı nev-bahâr Kistrî-i nâmdârdur

Taht-ı zümür-rüd üzre gül Husrev-i kâmkârdur (Bâkî, 1994, s. 155).

İrdi nesîm-i ma' delet-i Kistrî-i bahâr

Zencîr-i 'adl çekdi çemenzâra cûy-bâr (Bâkî, 1994, s. 182).

Sevgilinin hilal gibi kavisli ve güzel kaşı şekli ve alımlı görüntüsüyle Kistrâ'nın sarayına ve Kayser'in kasrına benzetilirken Kistrâ ve Kayser'e yer verilmiştir:

Kâh-ı hüsn-i yâre bak seyr it ham-ı ebrûsını

Adın anma tâk-ı Kistrâ ile kasr-ı Kayserün (Bâkî, 1994, s. 259).

7. Kubâd: Kâvûs'un babası olan Keykubâd, Keyanilerin ilk hükümdarıdır (Şemîsâ, 1386 hş, s. 539). *Şahnâme*'de geçtiği üzere Zâl, Gerşasp'tan boşalan İran tahtına geçmeye Keykubâd'ı layık görür (Yıldırım, 2008, s. 592). Elburz dağından onu bulup getirmesi için oğlu Rüstem'i görevlendirir. Rüstem tarafından bulunup getirilen Keykubâd İran tahtına oturur (Yâhakkî, 1386 hş, s. 471). Edebiyatta adaleti çokça övülmüş ayrıca ululuk ve azamet sembolü sayılmıştır (Tökel, 2000, s. 228).

Klasik Fars Şiirinde:

Gül rengi, şekli ve güzelliğiyle Keykubâd'ın tacına, yeşeren çimenler ise ipeğe benzetilirken Keykubâd'a ve onun tacına temas edilmiştir:

بساط چمن دیبه خسروانی	کلاه گلست افسر کیقبادی
-----------------------	------------------------

Keykubâd'ın tacı gülün külahıdır,

Çimenliğin yaygısı şahlara yaraşır ipektir (Selmân-ı Sâvecî, 1376 hş, s. 211).

Klasik Türk Şiirinde:

Sarı renkli nergis, şekli ve rengiyle Kubâdın tacına, lâle ise rengi ve şekliyle Cem'in kadehine benzetilirken Kubâdâ atıfta bulunulmuştur:

Geydi her nergis-i zerrîn başa bir tâc-ı Kubâd

Lâle gül husrevî yâdına içer sâğar-ı Cem (Hayâli, 1992, s. 83).

8. Rüstem: İran'ın cengâverliği ve emsalsiz kuvvetiyle en ünlü kahramanıdır (Pala, 2002, s. 395). Nerimân'ın torunu, İran milli kahramanlarından Zâl'in oğludur (Onay, 2000, s. 65). Doğumu Simurg'un yardımıyla olmuştur. Çabucak büyüyüp, güçlü bir vücuda sahip olmuştur (Yâhakkî, 1386 hş, s. 394). Beyaz Dev'le savaşmış ve onun ciğerini Kâvus'un körlüğünü tedavisi için çıkarmış; bilmeyerek oğlu Sohrâb'ı öldürmüş, Bîjen'i kuyudan çıkarmış ve daha birçok kahramanlık yapmıştır (Şemîsâ, 1386 hş, s. 334). Üvey kardeşi Şegâd tarafından hileyle öldürülmüştür (Yıldırım, 2008, s. 592). Rüstem genellikle edebiyatta kahramanlık ve yenilmezlik sembolü olmuş ve Rüstem'in sıfatlarından olan Dâstân aynı zamanda hile anlamına geldiğinden şairlerce sevgilinin kirpikleri, kaş, gamze ve kirpik gibi öldürücü ve hilekâr özellikleriyle birlikte kullanılmıştır (Pala, 2002, s. 395).

Klasik Fars Şiirinde:

Sevgilinin hançere teşbih edilen kirpiklerinin âşığın gönlünü parçalaması, Rüstem'in oğlu Sohrâb'ın göğsüne hançerini saplayarak yarmasına benzetilirken *Şahnâme*'de geçen bu olaya ve bu olayın kahramanları Rüstem ve Sohrâb'a telmihte bulunulmuştur:

کی با تن سهراب کند خنجر رستم	کاری که کند با دلم آن خنجر مزگان
------------------------------	----------------------------------

O kirpik hançerin gönlüme yaptığın

Rüstem'in hançeri Sohrâb'ın bedenine yapabilir mi? (Kâânî-yi Şîrâzî, 1336 hş, s. 872).

İlahi aşkın insanı bağlardan kurtararak özgür kılması Rüstem'in Bîjen'i kuyudan çıkarmasına benzetilirken *Şahnâme*'de anlatılan bu olaya ve Bîjen ve Rüstem'e telmihte bulunulmuştur:

ز قید چرخ ترا عشق می کند آزاد	که رستم آرد بیرون ز چاه بیژن را
-------------------------------	---------------------------------

Rüstem'in Bîjen'i kuyudan çıkardığı gibi

Aşk da seni feleğın bağından azat eder (Sâib-i Tebrîzî, 1368 hş, I, s. 314).

Cananın kavisli kaşı Rüstem'in yayına benzetilmiş ve ondan daha üstün tutulmuştur:

رستم به هزار سال چون زالی	بر زه نکند کمان ابرویش
---------------------------	------------------------

Rüstem, Zâl gibi bin yıl uğraşsa da

Onun keman kaşı gibi yay bükemez (Attâr-i Nîşâbûrî, 1380 hş, s. 365).

Nisan ayı Rüstem'e ve Nisan yağmuru Rüstem'in attığı oklara benzetilirken Rüstem'e değinilmiştir. Rüstem'in yayı ile gökkuşağı kastedilmiştir. Rüstem yayını çekince dağların omzundaki kar kalkanının düşmesiyle baharda dağların üzerlerindeki karların yağın yağmurlar ve ısınan havayla erimesi anlatılmıştır:

زاه سپر برف ببرد از کتف کوه	چون رستم نیسان به خم آورد کمان را
-----------------------------	-----------------------------------

Nisan Rüstem'i yayını bükünce

Jale dağın omzundan kar kalkanını götürür (Enverî, 1337 hş, s. 8).

Bahar Kâvus'a, Rüstem nevruza ve sonbahar da beyaz deve benzetilirken Kâvus ve Rüstem'e yer verilmiştir. Nevruz yani Baharın gelişiyle topraktan bitkilerin çıkıp yeşermesi Rüstem'in, Kâvus'un tedavisi için beyaz devin sinisini yararak ciğerini getirmesine benzetilmiştir.

نوشتارو از دل د یو خزان می آورد	رستم عید از برای چشم کاووس بهار
---------------------------------	---------------------------------

Bayram Rüstemi bahar Kâvûs 'unun gözü için

Hazan devinin sinesinden ilaç getirir (Kâânî-yi Şîrâzî, 1336 hş, s. 145).

Klasik Türk Şiirinde:

Sevgilinin âşıkları mest edip adeta öldüren gamzesi Rüstem'in kılıç çekmesine benzetilirken *Şahnâme* karakterlerinden Rüstem'e telmihte bulunulmuştur:

Almış ele Rüstem gibi şemşîrini gamze

Olmuş ana müjgânları saf saf siyeh-i mest (Nef'î, 1993, s. 291).

Yine sevgilinin kirpikleriyle âşığı öldürmesi Rüstem'in güçsüz birini öldürmesine benzetilirken Rüstem'e değinilmiştir:

Çeşmün şu resme âşıkı gamzenle katl ider

Bir nâ-tevânî tîg ile şan Rüstem öldürür (Bâkî, 1994, s. 133).

Aşkın etkisi ve huzuruyla mest olan âşık kendini Bijen'e ve âşkın tüm sıkıntılarına karşı savaşıma bakımından Rüstem'e benzetilirken *Şahnâme*'de yer alan bu destana ve kahramanları Rüstem ve Bijen'e telmihte bulunulmuştur:

Cezbe-kemend-i Bijenüm âh ise tîg-i gamgamum

Rüstem-i 'arsa-ı gamum degdi bana salâh-ı 'aşk (Nev'î-zâde Atâyî, 2017, s. 200).

Kış, İsfendiyâr'a ve bahar Rüstem'e; kışın sona ererek baharın gelmesi Rüstem'in İsfendiyâr'ı yenmesine benzetilirken *Şahnâme*'de anlatılan bu mevzuya ve onun karakterlerinden İsfendiyâr ve Rüstem'e telmihte bulunulmuştur:

Olup dururdu yah İsfendiyâr-ı Rÿyîn-ten

Bahâr irişdi helâk itdi anı çün Rüstem (Zâtî, 2017, s. 69).

Yine Rüstem nevrüza yani bahar mevsiminin gelişine benzetilmiştir:

Rüstem-i nev-rûz aradan kaçsa tan mı rahşveş

Hamza-i bâd-ı şitâ çün gurriş-i aşkar kılur (Şeyhî, 1990, s. 162).

9. Siyâvuş: Kâvûs'un oğludur. Rüstem'in yanında büyümüş ve yetiştirilmiştir. Yirmi yaşına girince Rüstem, onu babasına götürmüştür (Şemîsâ, 1386 hş, s. 399). Üvey annesi Sûdâbe ona âşık olmuş ve ona karşılık vermeyince iftiraya maruz kalmıştır (Yıldırım, 2008, s. 632). Suçsuzluğunu ispatlamak için kor ateşin üzerinden yürüyerek geçmiştir, Efrâsiyâb'la savaşmaya gitmiş fakat barış yapmış ve kızıyla evlenmiştir. Daha sonra Gersîvez'in kışkırtmaları sonucu Efrâsiyâb tarafından suçsuz yere kanı dökülmüştür (Yâhakkî, 1386 hş, s. 496). Siyâvuş edebiyatta memduhun övgüsünde kıyas malzemesi olarak kullanılmış; kimi zamanda kanının akışına atıfta bulunulmuştur (Tökel, 2000, s.263).

Klasik Fars ve Klasik Türk şiirinde şarap kırmızı rengi yönüyle Siyâvuş'un kanına benzetilirken *Şahnâme*'de geçen bu olaya ve bu olayın kahramanı Siyâvûş'a telmihte bulunulmuştur:

Klasik Fars Şiirinde:

سرخ، نه تیره چون چه بیژن	باده ای چون دم سیاوش
--------------------------	----------------------

Siyâvuş'un kanı gibi bir kırmızı şarap ver,

Bîjen'in kuyusu gibi karanlık (katı)olmasın! (Enverî, 1337 hş, s. 437).

Klasik Türk Şiirinde:

Bezmi Cemde süregör hûn-u Siyâvuş ile dem

Al sebak kâr-ı cihandan kıssa-ı Dârâya bak (Hayâlî, 1992, s. 175).

10. Zâl: *Şahnâme*'de Zâl-ı zer (yaşlı) ve Destân adlarıyla da geçen Zâl (Yıldırım, 2008, s. 735), İran kahramanlarından Sâm'ın oğlu (Onay, 2000, s. 65) ve Rüstem'in babasıdır (Şemîsâ, 1386 hş, s. 347). Beyaz saçlı doğduğu için Zâl: yaşlı ismi verilmiştir (Yâhakkî, 1386 hş, s. 411). Sâm oğlunun ak saçlı doğması sebebiyle insanların kendisini alaya alacaklarını düşünerek onun Elburz dağına bırakılmasını emretmiştir (Yıldırım, 2008, s. 735). Burada Simurg tarafından beslenip büyütülmüştür (Pala, 2002, s. 501). Zâl, Menûçehr döneminden Behmen zamanına değin bin yıldan fazla ömür sürmüştür (Yıldırım, 2008, s. 736). Şairler Zâl ismi yaşlı manasına geldiğinden feleği Zâl'a benzetmişlerdir (Onay, 2000, s. 66).

Klasik Fars Şiirinde:

Zamane yaşının büyüklüğü bakımından beyaz saçlarıyla yaşlı gibi görünen Zâl'a ve Memduh da Keyhüsrev'e benzetilirken *Şahnâme* karakterlerinden Zâl'a ve Keyhüsrev'e yer verilmiştir:

قوتی در تن پیران که برنا آورد	دهر پیرست و جهان زال و تو کیخسرو عهد
-------------------------------	--------------------------------------

Dehr yaşlıdır, dünya Zâl ve sen zamanın Keyhüsrev'i!

Yaşlıların bedeninde gencin gücünü getirdin (Selmân-ı Sâvecî, 1376 hş, s. 83).

Misk söğüdü ya da kedi söğüdünün tüylü beyaz tomurcuğu renk ve şekliyle beyaz saçlı Zâl'a benzetilirken Zâl'a değinilmiştir:

که او در کودکی مویش سفید است	تو گفتی زال شاخ مشک بید است
------------------------------	-----------------------------

Sen sanırdın misk söğüdü Zâl'dır,

Ki onun çocuklukta saçı beyazdır (Vahşî-yi Bâfkî, 1388 hş, s. 395).

Klasik Türk Şiirinde:

Zamane yaşlılık bakımından Zâl'la ilişkilendirilirken *Şahnâme* karakterlerinden olan Zâl'a temas edilmiştir:

Gerekse kuvvet-i bâzûda Şâh Behrâm ol

Bu Zâl-i dehr eder menzilini âhır gûr (Hayâli, 1992, s. 27).

Bakma Zâl-i dehre merd ol eyle 'ukbâya nazar

Mâyil olma gördüğün ârâyişe oğlan gibi (Süheylî, 2007, s. 77).

Sonuç

Klasik Fars şiirinde ve Klasik Türk şiirinde çeşitli örneklerle incelenen divanlarda *Şahnâme* karakterlerinin kullanılmasıyla ilgili olarak şu sonuçlara varılmıştır: her iki edebiyatta da ortak örnekleri bulunan *Şahnâme* karakterlerinin kullanıldığı şahsiyetler alfabetik olarak: Cem, Dahhâk, Dârâ, Ferîdun, İskender, Kisrâ, Kubâd, Rüstem, Siyâvûş, Zâl (ayrıca Bijen, Rüstem başlığı altında verilmiştir) olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu şahsiyetlerden bazılarının Cem ya da Rüstem gibi çok fazla örneği olmasına karşın bazıları ise Kûbad ya da Siyâvûş gibi örnekleri sınırlıdır. Bazı karakterlerin ise örnekleri bir edebiyatta

olup diğesinde olmadığından yer verilmemiştir. Söz konusu karakterler ya saç, kaş, yüz, yanak, kirpik, gamze gibi sevgilinin güzellik unsurları ya da şekil, renk ve görünüm açısından gül, nergis, yasemin, lâle gibi çiçeklerle, söğüt gibi ağaç ve çimenlikle yani bitkilerle birlikte kullanılmıştır. Bunların dışında kan, bahar, zamane, nevruz, gökkuşağı, gündüz, gece vb. gibi kavramlarla birlikte *Şahnâme* karakterlerine değinilmiştir.

Kaynakça

- Ahmed-i Rıdvân. (2017). *Ahmed-i Rıdvân Dîvânı* (haz. Halil Çeltik). Ankara.
- Attâr-i Nişâbûrî. (1380 hş.). *Dîvân-ı Attâr-i Nişâbûrî* (tsh. Takî-yi Tefezzulî). Tahran
- Bâkî. (1994). *Bâkî Dîvânı* (haz. Sabahattin Küçük). Ankara.
- Câmî, A. (1386 hş.). *Mesnevi-yi Heft Evreng* (tsh. Murtazâ Müderris-i Gilânî). Tahran.
- Cinânî. (1994). *Hayatı, Eserleri, Dîvânının Tenkidli Metni* (haz. Cihan Okuyucu). Ankara.
- Emîr Hüsrev-i Dihlevî. (1361 hş.). *Dîvân-ı Kâmil-i Emîr Hüsrev-i Dihlevî* (tsh. Saîd-i Nefisî). Tahran
- Emîr Mu'izzî. (1362 hş.). *Külliyât-ı Dîvân-ı Mu'izzî* (tsh. Nâsir Heyyirî). Tahran.
- Enverî. (1337 hş.). *Dîvân-ı Enverî* (tsh. Saîd-i Nefisî). Tahran.
- Ferruhî-yi Sîstânî. (1371 hş.). *Divân-ı Hekîm Ferruhî-yi Sîstânî* (tsh. Muhammed Debîr-i Siyâkî). Tahran
- Hâcû-yi Kirmânî. (1374 hş.). *Dîvân-i Kâmil-i Hâcû-yi Kirmânî* (tsh. Sa'îd-i Kâni'î). Tahran.
- Hâfız-ı Şirâzî. (1390 hş.). *Divân-ı Hâfız* (tsh. Muhammed Şehbâzî). Tahran.
- Hâkânî. (1375 hş.). *Dîvân-ı Hâkânî I-II* (tsh. Mîr Celâleddîn-i Kezzâzî). Tahran.
- Hayâli. (1992). *Hayâlî Divanı* (haz. Ali Nihat Tarlan). Ankara.

- Kâânî-yi Şîrâzî. (1336 hş.). *Dîvân-ı Kâânî-yi Şîrâzî* (tsh. Muhammed Cafer-i Mahcûb), Tahran.
- Menûçehrî-yi Dâmğânî. (1375 hş.). *Dîvân-i Menûçehrî-yi Dâmğânî* (tsh. Seyyid Muhammed Debîrsiyâkî). Tahran.
- Mes'ûd-i Sa'd-i Selmân. (1339 hş.). *Dîvân-i Mes'ûd-i Sa'd-i Selmân* (tsh. Reşîd-i Yâsemî). Tahran.
- Nâbî. (1997). *Nâbî Dîvânı I-II* (haz. Ali Fuat Bilkan). İstanbul.
- Nâsır-ı Hüsrev. (1353 hş.). *Dîvân-i Nâsır-ı Hüsrev* (tsh. Muctebâ Minovî-Mehdî-yi Muhakkık). Tahran.
- Necatî Beg. (1992). *Necatî Beg Divanı* (haz. Ali Nihat Tarlan). Ankara.
- Nedîm. (1997). *Nedîm Divânı* (haz. Muhsin Macit). Ankara.
- Nef'î. (1993). *Nef'î Divanı* (haz. Metin Akkuş). Ankara.
- Nev'î. (1977). *Nev'î Divanı* (haz. Mertol Atulum-Ali Tanyeri). İstanbul.
- Nev'î-zâde Atâyî. (2017). *Nev'î-zâde Atâyî Dîvânı* (haz. Saadet Karaköse). Ankara. <https://ekitap.gov.tr>.
- Nizâmî-yi Gencevî. (1384 hş.). *Külliyât-ı Nizâmî-yi Gencevî* (tsh. Vahîd-i Destgerdî). Tahran.
- Onay. A. T. (2000). *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı* (haz. Cemal Kurnaz). Ankara.
- Pala. İ. (2002). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul.
- Sâib-i Tebrîzî. (1368 hş.). *Dîvân-ı Sâib-i Tebrîzî I-VI* (tsh. Muhammed-i Kahrâmân). Tahran.
- Sa'dî-yi Şîrâzî. (1366 hş.). *Külliyât-ı Sa'dî* (tsh. Muhammed Ali-yi Furûğî). Tahran.
- Selmân-ı Sâvecî. (1376 hş.) *Külliyât-ı Selmân-ı Sâvecî* (tsh. Abbâs'ali-yi Vefâyî). Tahran: Çâp-i Ferşîve.
- Seyf-i Fergânî. (1391 hş.). *Dîvân-i Seyf-i Fergânî* (tsh. Zebîhullah-i Safâ). Tahran.
- Süheylî. (2007). *Dîvân* (haz. M. Esat Harmancı). Ankara.
- Şemîsâ, S. (1386 hş.). *Ferheng-i Telmîhât*. Tahran.

- Şeyhî. (1990). *Şeyhî Divanı* (haz. Mustafa İsen-Cemâl Kurnaz). Ankara.
- Tökel. D. A. (2000). *Divan Şiirinde Mitolojik Unsurlar*. Ankara.
- Vahşî-yi Bâfkî. (1388 hş.). *Külliyyât-i Kâmil-i Vahşî-yi Bâfkî* (tsh. Muhammed Hüseyin-i Moqedem). Tahran.
- Yâhakkî. M. C. (1386 hş.). *Ferheng-i Esâtîr ve Dâstânvârehâ der Edebiyyât-i Fârsî*. Tahran.
- Yıldırım. N. (2008). *Fars Mitolojisi Sözlüğü*. İstanbul.
- Zâtî (2017). *Zâtî Dîvânı* (Gazeller dışındaki şiirler) (haz. Orhan Kurtoğlu). Ankara. <https://ekitap.gov.tr>.

Öz

1956 yılında bağımsızlığına kavuşan Tunus, Fransız sömürgesi döneminde uygulanan politikalar nedeniyle edebi bağlamda gelişimini geç tamamlamıştır. Tunus'ta Fransızcadan yapılan edebi çeviriler neticesinde tercüme hareketleri başlamış ve edebi anlamda bir canlanma yaşanmıştır. Zamanla özgün eserler verilmeye çalışılmış ve öykü ile roman türlerinin temelleri atılmıştır. Roman türünde kaleme alınan ilk çalışmaların deneme vaziyetinde olduğu görülürken aynı zamanda hem teknik hem de sanatsal bağlamda zayıf kaldıkları görülmüştür. Buna rağmen bu çalışmalar devam etmiş ve sanatsal anlamda romanın oluşumuna dair bir zemin hazırlanmıştır. Aslında ilk çalışmalar yapılırken Muhammed Hüseyin Heykel'e ait olan ve 1914 yılında Mısır'da yayımlanan *Zeyneb* romanından daha önce Tunus'ta roman türüne dair bir çalışma yapıldığı da gözlenmiştir. Bütün bu gelişmeler yaşanırken Tunus'ta edebi türlerin gelişimine dair en büyük katkının gazeteler ve dergiler tarafından sağlandığı görülmektedir. Söz konusu bu dergiler ve gazeteler üretilen edebi ürünlerin, eleştirilerin ve yazarların tanıtılması hususunda adeta bir meşale olmuşlardır. Söz konusu dergiler ve gazetelerde sadece Tunus'ta ortaya konulan ürünlere yer verilmeyip aynı zamanda Fransız işgaline sahne olan bir diğer ülke Cezayir'de de kaleme alınan çalışmalar ve yazarların hangi konuları işledikleri görülecektir. Söz konusu bu çalışmada tarihi bağlamda roman türünün doğuşu ile gelişimi ve bu gelişim esnasında üretilen edebi ürünler ile romanın ayrıldığı türlere dair detaylı bilgi verilmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Roman, Tunus Edebiyatı, Kuzey Afrika

An Overview of Modern Tunisian Novel

Abstract

Tunisia, which became independent in 1956, completed its development very late in the literary context due to policies implemented during the French colonial period. In Tunisia as a result of literary translations made in French, translation movements started and a rebirth literature occurred. In the process of time original works were published and the genres of story and novel were laid. While the first novels written in the genre were in experimental condition, they were found to be weak in both technical and artistic contexts. Nevertheless, story and novel proceeded the ground work of artistic basis for the novel was

* Dr., Kilis 7 Aralık Üniversitesi, Fen–Edebiyat Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Arap Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, e-posta: turgaygokgoz@kilis.edu.tr
Makale Gönderim Tarihi: 21.09.2019
Makale Kabul Tarihi : 10.12.2019

provided. In fact, throughout the first studies, it was observed that there was a study on the novel genre in Tunisia before the novel of *Zaynab*, which was published in Egypt in 1914 and belonged to Muhammad Husayn Haykal. While all these developments took place, it was considered that newspapers and magazines made the major contribution to the development of literary genres in Tunisia. These magazines and newspapers elucidated for advertising literary works, critics and authors. In these so-called magazines, not only the products produced in Tunisia, but also the works written in Algeria that witnessed the French invasion and themes they dealt with will be elaborated. In this study, it is aimed to inform the genesis and development of the novel in historical context and the literary products produced during this process and the genres where the novel is separated.

Keywords: Novel, Tunisian Literature, North Africa

Structured Abstract

In 1881, Tunisia was occupied by the French. This country, which had many censorship and published stages during the French occupation, gained its independence in 1956. Not only Tunisia but also the Maghreb countries, such as Algeria and Morocco, completed their literary development late because of the French occupation and the policies implemented by the colony and the influence of the French language. Therefore, it is seen that the first samples of literary genres such as short stories and novels appeared in these countries later than their counterparts in eastern Arab countries. To determine the authenticity of Tunisian literature, we must first recall that it was subjected to two major influences. First of all, in the literary context, Tunisia is an integral part of Arab literature produced in an area extending from Mauritania in the West to Iraq in the East. The second is an ancient French colony, only 120 kilometers from Italy. For this reason, it was influenced by European ideas both because of geographical proximity and translations from the West.

After the French occupation, Tunisia lived between the years of 1956-1987, the founding leader of the country Habib *Bourguiba*. However, political changes did not fundamentally change the content of Tunisian literary texts, and the departure of *Bourguiba* had almost no influence on Tunisian literature. Therefore, it would be better to look at other instruments other than politics in order to understand the literature of this period. During this period, approximately 680 literary works were published by Tunisian writers, especially from independence to the 1990s, of which 270 were poetry collections and 100 were novels.

The political and social events taking place in the Arab countries were a major obstacle to the reflection of the literary works produced in these countries to other Arab countries. Although writers and literary works in Tunisia are

under a repressive regime and heavy censorship by the French, it is seen that they have made considerable progress in all genres of literature. However, these studies were carried out through local newspapers for a long time and were confined to narrow borders. In spite of all these negativities, it is obvious that as early as 1905 there were some exits about the genre of story.

In Tunisia, it should be mentioned that Taher al-Haddad (1901/1935), who could be considered as a starting point in the genres of stories and novels, and who could be considered as a pioneer in the issue of the rights of workers and women, carried out in this early period. In terms of the geography of North Africa, many novels have been published since the early years in Tunisia, although the Arab novel did not appear too soon compared to its neighbors. When looking at Arab novelists in Tunisia probably the first of these, Mahmud al-Mas'adî who was professor of Higher Education in France. His expertise in Arabic literature enabled him to gain excellent competence in both Arabic and French cultures. Taha Husayn once mentioned him as follows:

“This Tunisian litterateur has become truly erudite in Arabic culture and has completed his studies in France, where he has reached an excellent standard in his knowledge of French literature. He has been much influenced by the renowned French philosophical writer Albert Camus ”.

In any case, al-Mas'adî's novels show a broad culture and intellectual depth. According to some researchers, the definitive beginning of Tunisian novel is based on translations up to the attempts to create original texts. These early essays are not adequate in terms of having the simplest characteristics of artistic Tunisian novels, but they are similar in terms of being short, and discourses are distinguished by the superiority of ideas rather than the characteristics of novel art.

The most vivid use of medium in French colonialism was newspaper articles. At the same time, these intellectual writings, which were used as a weapon against imperialism, had an important role in the development of the prose style in the countries under colonialism. Journalism plays an important role in the publication of novels and short stories in modern Tunisian literature so this situation has continued until just before independence.

Modern Tunisian literature has made significant progress in the literary context after Tunisia's liberation from the French occupation in 1956. Especially as a result of the studies conducted before the independence in general, literature in particular, the novel genre has achieved an artistic momentum. Both this effect and developments in the printing of literary products positively affected the increase in the number of readers and literature.

Especially after the independence of Tunisia, it is seen that literary works are given at a very serious level and the genre in question is divided into various genres such as national, social and mental novels. According to these genres, various writings were written by the authors, and at the same time, various themes, especially the problems in Tunisian society, were dealt with in various studies and a critical attitude was taken when necessary.

Giriş

1881 yılında Tunus, Fransızlar tarafından işgal edilmiştir. Fransız işgali süresince pek çok sansüre ve yayım yasağına sahne olan bu ülke, 1956 yılına gelindiğinde bağımsızlığını kazanabilmiştir. Fransız işgali nedeniyle hem sömürgecinin uyguladığı olduğu politikalar hem de Fransız dilinin etkisi nedeniyle sadece Tunus değil aynı zamanda Cezayir ve Fas gibi Mağrip ülkeleri de edebi gelişimlerini geç tamamlamışlardır. Bu nedenle söz konusu bu ülkelerde özellikle kısa öykü ve roman gibi edebi türlerin ilk numunelerinin doğu Arap ülkelerindeki muadillerinden daha sonra ortaya çıktığı görülmektedir.

Tunus edebiyatının özgünlüğünü belirlemek için öncelikle iki büyük etkiye maruz kaldığını hatırlamalıyız. Her şeyden önce, edebi bağlamda Tunus, Batı'da Moritanya'dan Doğu'da Irak'a uzanan bir alanda üretilmiş bir Arap edebiyatının ayrılmaz bir parçasıdır. İkincisi ise, İtalya'dan sadece yüz yirmi kilometrelik uzaklıkta olan eski bir Fransız sömürgesidir. Bu sebeple, hem coğrafi yakınlık hem de Batı'dan yapılan çeviriler nedeniyle Avrupa fikirlerinin etkisi altında kalmıştır¹.

Fransız işgalinden sonra Tunus, 1956-1987 yılları arasında ülkenin kurucu lideri olan Habib Bûrgîba dönemini yaşamıştır. Ancak politik değişiklikler Tunus edebi metinlerinin içeriğini temelde değiştirmemiş ve Bûrgîba'nın gidişi Tunus edebiyatı üzerinde hemen hemen hiç etkili olmamıştır. Bu nedenle, bu dönemin edebiyatını anlamak için politika dışında diğer etkenlere bakmak daha yerinde olacaktır. Söz konusu bu süre zarfında özellikle bağımsızlıktan 1990'lı yıllara değin Tunuslu edebiyatçılar tarafından yaklaşık altı yüz seksen edebi eser yayımlandı: bunların iki yüz yetmişi şiir koleksiyonuyken yüzü romandır².

1. *Modern Tunus Romanına Giriş*

Arap ülkelerinde meydana gelen siyasal ve sosyal olaylar, bu ülkelerde üretilen edebi çalışmaların diğer Arap ülkelerine yansımada büyük bir engel teşkil etmekteydi. Tunus'taki yazarların ve edebî çalışmaların, Fransızlar tarafından uygulanan baskıcı bir rejimin ve ağır bir sansürün altında olmasına rağmen, edebiyatın bütün türlerinde azımsanmayacak derecede ilerlemeler kaydettiği görülmektedir. Ancak bakıldığında bu çalışmalar uzun süre boyunca yerel gazeteler üzerinden gerçekleşerek dar sınırlara hapsolmüştür. Tüm bu olumsuzluklara rağmen, 1905 yılı gibi erken bir zamanda öykü türüne dair bazı

çıkışların yaşandığı ortadadır. Bu yıllarda daha çok Fransızcadan roman ve hikâye çevirileri yapılmaktaydı. Nitekim “*Hayru’ d-dîn*”, “*es-Se’âdetu’l-Uzmâ*”, “*es-Sevâb*”, “*et-Tekaddum*”, “*Murşidu’l-Umme*” ve “*el-Bedr*” gibi gazete ve dergilerin fikrî ve edebî çalışmalara oldukça yer vermeleri, roman ve hikâye gibi türlerin tanınmasına zemin hazırlamıştır. Ancak Tunus’ta, özellikle öykü ve roman türlerinde hareket noktası sayılabilecek, işçi ile kadın haklarını konu edinme hususunda da öncü kabul edilebilecek olan Tâhir el-Haddâd’ın (1901/1935) ilk denemelerini bu erken dönemde gerçekleştirdiğini zikretmek gerekir³.

Üretilen ilk edebî çalışmalarda kadının kültürel ve sosyal bakımdan geri kalışı işlendi. Bu ilk örnekler arasında Zeynu’l-Âbidîn es-Senûsî’nin (1901-1965) *el-Habîbe*’si, ‘Abdulâzîz el-Vuslâtî’nin *el-Berî’e*’si ve Mustafa Hurayyif’in⁴ *Dumû’u’l-Kamer*’ini görmekteyiz. Ayrıca, Muhammed el-Beşrûş’un 1937 yılında çıkarmaya başladığı *el-Mehâbis* adlı dergi, Tunus’un edebî kalkınmasında önemli bir yere sahiptir. Kimi nedenlerden ötürü yayın hayatına ara verilen bu dergi, 1944 yılına gelindiğinde tekrardan yayımlanmaya başlandı. Muhammed el-Beşrûş’a izafeten, Alî ed-Du’âcî (1909-1949), Muhammed Alî el-‘Ureybî ve Muhammed el-Mes‘adî⁵ gibi önemli isimler bu dergide yer alarak Tunus’un edebî kalkınmasına katkıda bulunmuşlardır. *el-‘Âlemu’l-Edebî*’den sonra kurulan ve Mahmûd Beyram (1893-1961), ‘Ali ed-Du’âcî ve Muhammed Alî el-‘Ureybî’nin aralarında olduğu *Tahte’s-Sûr* (Kale altı) grubu ve özellikle de Mahmûd el-Mes‘adî ekolü daha sonraki zamanlarda örnek olacak çok değerli çalışmalara imza atmışlardır. Aynı şekilde Muhammed el-Mezâlî⁶’nin 1955 senesinde çıkarmış olduğu *el-Fikr* adlı dergi hikâye türünde modern bir başlangıcın yaşandığının habercisiydi. Aslında 1956 senesi Tunus edebiyatında bir dönüm noktası olarak görülürken, sonrasında gerçekleşen edebi hareketlilik 1964 yılında *Nâdi’l-Kıssa* (Hikâye Kulübü)’nin kurulmasıyla da hız kazanmıştır. Bu arada ilmi hayatına 1949 yılında adım atan Tunus’un önemli kültür adamlarından Tâhir Kîka (d.1922) öykü, ‘İzzu’ d-dîn el-Medenî (d.1938) ise hem öykü hem de roman türlerinde başarılı olmuşlardır⁷.

Tunus romanının doğuşu, araştırmacı Dr. Bûşûşe b. Cum’a tarafından iki farklı başlangıca dayandırılmaktadır. Bu başlangıçlardan ilkinde 1930’lu yılların sonu ile 1940’lı yılların başını zaman olarak belirler ki bu dönem, Mahmûd el-Mes‘adî’nin çalışmalarını simgelemektedir. Bahsi geçen çalışmaların ilki 1938 yılında yayımlanan *Haddese Ebû Hureyre Kâle*⁸ adlı eserdir. Söz konusu bu eser 1973 yılına dek roman şeklinde tam bir metin halinde yayımlanmamıştır⁹. İlgili bu romanın kahramanı olan Ebû Hureyre, monoton bir hayat yaşamaktadır. Günlerden bir gün bilinci yerine geldiğinde arkadaşı onu bilindik hapis uzamından alıp esrarın ve gizin dünyasına götürmektedir. Bu dünya ki karakter, çölde gözün alabildiğince uzanan ufukları,

beyaz kumlarda bir kadının ve bir erkeğin dans ettiği bir kare ve ziyafet görmektedir. Ebû Hureyre söz konusu bu ilk hayatına nasıl veda edecek ve varlığın yolculuğuna nasıl çıkacak? soruları merak uyandırmaktadır¹⁰.

Müellifin bir diğer romanı ise *Mevlidu'n-Nisyân* adını taşımaktadır. 1945 yılının Nisan ayından temmuz ayına dek fasıllar halinde yayımlanmıştır. 1974 yılında ise kitap halinde basılmıştır.

İkinci bir görüş ise araştırmacı Sâlih ez-Zeker'e ait olan görüştür. Kendisine göre Tunus romanının başlangıcı 1960'lı yılların sonlarına dayanmaktadır. Modern Tunus romanının babası olarak addedilen el-Beşir Hurreyif'e ait olan *ed-Dıkla fi 'Araçîniha* (1969) adlı roman bu başlangıcın ilk çalışmasıdır. Yukarıda zikredilen tarihlerden önce aşağıda verilen başka çalışmaların da kaleme alındığını belirtmek gerekmektedir:

- *el-Hayfâ' ve Sirâcu'l-Leyl* (1906) - Sâlih es-Suveysî el-Kayravânî
- *es-Sâhiretu't-Tûnisî* - Muhammed es-Sâdık er-Razûkî (1874-1939)
- *Necât* (1933) - Muhammed Rezzak

Ancak söz konusu bu denemelerin vaaz yapısında olduğu görülmektedir. Yazarları ise edebiyatçılardan ziyade toplumsal reformistlerdir. Söz konusu bu denemelerin sanatsal bağlamda eksiklikleri bulunmaktadır¹¹. Bütün bu görüşlerin dışında kimi kaynaklarda 'Ali ed-Du'âcî'ye ait olan *Fî Cevle Beyne Hânâti'l-Bahri'l-Esved* (1935) adlı çalışma ilk roman olarak zikredilmektedir¹².

Kuzey Afrika coğrafyasına bakıldığında Tunus'ta Arap romanı komşularıyla kıyaslandığında çok erken ortaya çıkmamış olsa da ilk yıllarından itibaren birçok roman basılmıştır. “*Muhtemelen Tunus'taki Arap romancılara bakıldığında bunların ilki, Fransa'da yükseköğrenimini alan Prof. Mahmûd el-Mes'adî (d.1911) idi. Arap edebiyatındaki uzmanlığı, hem Arap hem de Fransız kültürlerinde mükemmel bir yetkinlik kazanmasını sağladı. Taha Hüseyin bir keresinde ondan şu şekilde bahsetmiştir*”:

“*Bu Tunuslu edebiyatçı Arap kültürüne dair gerçekten de çok bilgindir ve Fransız edebiyatı konusundaki çalışmalarını da bilgisinin mükemmel bir standarda ulaştığı Fransa'da tamamlamıştır. Nitekim el-Mes'adî, ünlü Fransız filozof Albert Camus'dan çok etkilenmiştir*”.¹³

Taha Hüseyin'in bu sözleri kendisinin el-Mes'adî'nin ilk kez 1955 yılında yayımlanan *es-Sudd* adlı tiyatro oyununa yönelik eleştiri yazısında yayımlanmıştır ve oyunla ilgili olarak şu şekilde bir tasvire yer vermiştir: “*Bu tiyatro oyunu - veya daha çok tiyatral öykü denilebilir - çok iyi bilinen bir yazar olan el-Mes'adî tarafından sergilenmek için değil edebi bir yazı olarak okunması için kaleme alınmıştır*”¹⁴. Çalışmaya bakıldığında aslında öykünün

barajın yıkılışıyla birlikte sona ermesi, eserin kaleme alındığı dönemdeki el-Mes‘adî neslinin hayal kırıklığını ifade eden bir metafordur. el-Mes‘adî 1976 yılında katıldığı bir konferansta *es-Sudd*’da geçen İslami semboller üzerinde durmuş ve bir önceki gerek Tunuslu gerekse de Arap neslin anti modernist tavırlarına dair yorumlarda bulunmuştur¹⁵.

Mahmûd el-Mes‘adî’nin üslubuna bakıldığında ise “*Yazılarında klasik dili kullanır. Mükemmel eski nesir geleneğinin özlü anlatımından, kurallı gramatik yapısından, zengin ve çok seçenekli kelime varlığından yararlanır. Bu nedenle R. C. Ostle’nin dediği üzere edebi Arapçanın pek çok sınırlılıkları, eskilikleri ve eksiklikleri onun elinde edebi bir çalışmanın modernliği ve mesajın ilgisini göz ardı etmeyen yaratıcı araçlarına dönüşmüştür*”¹⁶.

Her ne olursa olsun el-Mes‘adî’nin romanlarında geniş bir kültür ve entelektüel bir derinlik görülmektedir. Bununla birlikte özellikle de *Haddese Ebû Hureyre Kâle* adlı eserinde olduğu üzere Klasik Arap belagatından etkilenmiştir, süslü ve detaycıdır. Bu tarz, bazı eleştirmenler tarafından klasik dilin ustalıklı yönünü belirleyen başarılı bir uyarılma olarak görülmüştür. Ancak Hamdi Sakkut’a göre modern ve geleneksel kurguya uygun olarak görülmemiştir. 1974 yılında basılmış olan *Mevlidu’n-Nisyân* adlı romanından bir pasaj, bu tarzı örneklemeye yardımcı olacaktır. Bu alıntıda, Medyan ve Leyla karakterlerinden ikisi yaşam ve ölümü tartışmaktadır:

Medyan: Zaman parçalarına ayrılmış olmalı ya da tekerlekleri çarpıklaşmış olabilir. İşte bu yüzden zamanın kafası karmakarışık olacak. Zaman ayyaş, sersem insanlar gibi abuk sabuk konuşacak.

Leyla: Sen bir şeyi unutuyorsun. Zaman ulvi bir yoldur. Zaman Allah’ın yoludur. Var oluşun yoludur. Zaman ölümün yoludur. Hatta ölüm gizliden gizliye planlarını yapar.

Medyan: Zaman aldatmanın yoludur. Ölümün yoludur. Ben ölümden tiksiniyorum. Çünkü ölüm bence hırsızlıktır. Hatta ölüm düzenbazlık, hiledir. Ufuktaki gezegene bakıyorum da ışığını geriden yansıtıyor mu? Sen hala gezegenin yaşadığına inanıyor musun? Yoksa yok olup toz mu oldu. Yoksa gezegen gökyüzünün her bir köşesine parçaları mı saçıldı. Sanki o gezegen hareket ediyormuş gibi yapsa da bence hala gezegenin ışığını algılıyoruz. Fakat muhtemelen çok çok uzun yıllar önce o gezegen yok oldu. Ortadan kayboldu. Varlığını sonlandırdı. Gezegen gözden yavaş yavaş kayboldu da geriye sadece ışığı kaldı¹⁷.

Böyle bir tarz, okuyucuya kelime bilgisi, cümlelerinin yapısı, eş anlamlıları, tekrarı ve süslemesi anlamında temel olarak entelektüel, soyut ve kavramsallaştırılmış düşünceler sunar. Bu nedenle, bugünün iyi anlatı kurgusundaki yerleşmiş sanatsal tarzdan uzaktır. Neyse ki, genel olarak Tunuslu romancılar bu demode tarzı kullanmamaktalar. Onlar günümüzde çarpıcı açıklamalarla dolu, canlı olaylar ve renkli karakterlerin yer aldığı basit ve açık bir nesir tarzı geliştirdiler. Bununla birlikte, son yıllarda ortaya çıkan romanların çoğu, yapıdaki bazı temel kusurlardan, inandırıcı ve ikna edici bir anlatı akışı eksikliğinden mustarıptir. Nitekim Beşîr b. Selâme'nin¹⁸ 1982 yılında yayımlanan 'Á'îşe adlı romanı bu dönemin tipik bir örneğidir. Bu roman et-Tâhir karakterinden başlayarak 'Á'îşe adlı karakterin doğumuna dek uzanan anlatımsal bir çizgi taşımaktadır ve devam etmektedir. Bu karakterin yaşam öyküsünde XIX. yüzyılın sonlarından 1930'lara kadarki tarihi merhaleler bir araya getirilmektedir. Bir başka önemli roman ise Muhammed el-'Arûsî el-Matvî¹⁹'ye ait olan ve Tunus'ta popülerleşen *el-Tûtu'l-Mur*, 1967 yılında yayımlanmıştır. Bu roman başarısını bir köy halkının gelenekleri, görenekleri ve yaşam tarzına dair gerçekçi tasvirinden almaktadır. Ancak yazar karakterlerini beraberinde getirdiği ahlaki karmaşıklıklara sahip sıradan insanlar olarak değil, ahlaki olarak olması gereken özelliklere sahip karakterler olarak yansıtısa da genellikle bu karakterler ahlaki değerlerdir.²⁰

Sâlih Suveysî el-Kayravânî'nin Tunus roman sanatının mucidi olduğu hususunda muhtelif kaynaklar hem fikirdirler ve kendisi bu alanın öncüsü durumunda olan bir isimdir. Aslında geleneksel bir şair olarak bilinmektedir. Sonrasında modern şairlerin yolundan gitmiştir. Nesir türüne geçmiş ve *Mencemu't-Tebr fi'n-Nesr ve's-Şi'r* adlı kitabında da olduğu gibi makale ve kısa makame türlerinde yazılar kaleme almaya başlamıştır. Ayrıca 1906 yılında yayımlanan *Hayre'd-dîn Dergisi*'nde *el-Hayfâ ve Sirâcu'l-Leyl* adını taşıyan ilk roman denemesi de mevcuttur ve mukaddimede bu çalışmanın Tunus'ta telif edilen ilk roman olduğunu ifade etmiş bu nedenle de okuyucunun kendisini mazur görmesini istemiştir. Aynı çalışma, 1921 yılında *el-Kayravân* gazetesinde de yayımlanmıştır²¹. Bu roman, basit bir kısa öykü yapısında olan bir makame olmasının yanı sıra dokusu zayıf olsa da gerçekten önemli bir yere sahiptir. Konusu Cemaleddin el-Afgânî ve Muhammed Abduhu gibi âlimlerin yolundan giden İslahat nesline çağrıda bulunan doğru bir İslami terbiyedir. Romandaki olaylar İslami hareketin bayağı yoğun olduğu bir dönemde geçmektedir. Eserin ana karakteri Sirâcu'l-Leyl, babasının vefatından sonra İslahat hareketlerine dair haberleri takip eden annesi el-Hayfâ tarafından özenle büyütülmüştür. el-Hayfâ ümmetin durumundan haberdar olarak yetişmesine önem verdiği Sirâcu'l-Leyl'i daha sonra Mısır'a dini ve dünyevi ilimleri öğrenmesi için göndermek istemiştir²².

Kimi araştırmacıların görüşlerine göre Tunus romanının kesin olarak başlangıcı, özgün metinlerin oluşabilmesi için yapılan tercümelere

dayanmaktadır. Bu tercümelemlerin yanı sıra Arapça yapılan ilk denemeler sanatsal Tunus romanının en basit unsurlarına haiz olma açısından yeterli olmayıp aynı zamanda kısa olması açısından da birbirleriyle benzerlik taşır ve söylemlerinde roman sanatının özelliklerinden ziyade düşüncelerin üstünlüğü fark edilir. Üstelik eğitici, reformist ve vaazcı yapıdaki eğilimlerin önceki pek çok bağlamda yer aldığı görülürken sanatsal bir yaklaşımdan ziyade doğrudan açık seçik bir anlatım olduğu görülmektedir²³.

1930'lu yıllarda Tunus edebiyatında kısa öykü kültürel kesimde seçkin bir kitleye ulaşırken roman okuyucuları ise bu dönemde nicel olarak zayıf durumdaydı. Bu durum 'Ali ed-Dû'âcî ve Mahmûd el-Mes'adî gibi Tunus edebiyatının en önemli kalemlerinin iki dünya savaşı arasındaki süreçte yazmış oldukları ile bağımsızlık sonrasında yazılanlar arasındaki sekteyi apaçık ortaya koyan unsurdur. Daha sonraki dönemde gelecek olan el-Beşîr Hurayyif, Muhammed el-'Arûsî el-Matvî, Muhammed Reşâd el-Hamzâvî²⁴, Mustafâ el-Fârisî, 'Abdulmecîd 'Atiyye ve Muhammed Sâlih el-Câbirî²⁵ gibi isimler Tunus edebiyatının roman türündeki önde gelen yazarları arasındadır. Zira bu isimlerden bazılarının çalışmaları - örneğin el-Beşîr Hurayyif'in *ed-Dıkkla fî 'Arâcînihâ* adlı romanı gibi - bugünün klasikleri arasında yerini almaktadır²⁶.

Tunus'ta roman türünün ilk örnekleri 1930 ve 1940'lı yıllarda gazeteler aracılığıyla yayımlanmıştır. Nitekim roman 1951 yılına dek bağımsız bir kitap olarak yayımlanamamıştır. Ancak romanın gerçek başlangıcı Muhammed el-Munîf'e ait olan ve 1956 yılında yayımlanan *Ve Ahîran Tezevvectuhâ* adlı çalışmayla olmuştur. Görüldüğü üzere Tunus'ta roman yazımının başlangıcı ile romanların basımı arasında zamansal farklılık bulunmaktadır. 1951 yılının öncesinde yazılan ilk roman denemelerinin aksine 1951 ile 1969 yılları arasında yazılan on yedi romanın biri dışında hepsi kitap olarak basılmıştır. Diğer modern edebi türlere nispetle roman basım oranının yüksek olması, dergiler ve gazetelerle başlayıp devam eden süreçte bu türün tanınmaya başlaması, kısa öyküye nazaran romanın edebi gazetelere ve dönem dergilerine daha bağlı kalmasına, okur ve yazarlar nezdinde bir yönelişin oluşması gibi nedenlere bağlı olmuştur. Tunus romanı 1980'li yıllara gelindiğinde nicelik bakımından hiç de küçümsenmeyecek bir durumda idi. Nitekim 1985 yılının sonlarında roman sayısı seksene yaklaşırken basılmayan roman sayısı ise 1970 yılı öncesinde yirmi idi. Ayrıca yayım faaliyetlerinin gelişiminin ve üst seviyede yayımcıların ortaya çıkışının da roman türündeki eserlerin basımı hususunda bağımsızlık nesline yardımcı olan hususlardan biri olduğu ifade edilebilir. Bu dönemde aslında yazılmış halde duran metinlerin basılı haldeki metinlerden daha da fazla olduğu düşünülebilir²⁷.

2. Tunus Gazete ve Dergilerinin Edebi Ürünlere Katkısı

Fransız sömürgeciliği döneminde dilin en canlı kullanıldığı alan gazete yazılarıdır. Aynı zamanda emperyalizme karşı bir silah olarak kullanılan bu fikri içerikli yazılar, sömürge altında yer alan ülkelerdeki nesir türünün gelişmesinde önemli bir paya sahip olmuştur. Bu gazetelerde oluşturulan yeni üslup sayesinde, nesir türü önemli bir ölçüde seciden arındırılmıştır. Söz konusu bu üslupta da özellikle İbn Haldûn'un üslubunun tesiri görülmüştür. Arap Dünyası'nın batısındaki bu edebî uyanış, aslında doğudaki Arap ülkelerinde yaşanan edebî uyanışın bir uzantısıydı. Bu uyanışta özellikle, 1862 yılında Ahmed Faris eş-Şidyâk tarafından İstanbul'da çıkarılmaya başlanan, daha sonra da Kahire'de devam ettirilen *el-Cevâib* gazetesinin Osmanlı ülkesi dışında Kuzey Afrika, Hindistan, Güneydoğu Asya Adaları ve Orta Asya gibi İslamiyet'in yaygın olduğu yerlerde geniş bir etkisi olmuştur. Bu nedenle de Kuzey Afrika edebiyatının önde gelen isimleri, Mısır başta olmak üzere doğudaki Araplarla, oralarda yayımlanan gazete ve matbuat yoluyla temas içerisinde olmuşlardır. Kuzey Afrika coğrafyasında millî gazetecilik Tunus'ta 1862 yılında resmî olarak çıkmaya başlayan *er-Râidu't-Tûnisî* ile başlarken bölge gazeteciliğine mühim katkılar sağlamıştır. "*Tunus gazetelerinden er-Rûznâme et-Tûnisîyye hakkında Muhammed 'Abduh, Bu gazete, medeniyet, ilim ve edebiyatta Arapları güçlendirecek, Tunuslu, konuşan bir ansiklopedidir diyerek takdirini ifade etmiştir. Tunus'ta gazeteler aracılığıyla ortaya çıkan bu edebi uyanış yeni gelen nesli de etkilemiş, onlarda yeni bir ruhun canlanmasına sebep olmuştur. Bu yeni ruh onları insan tabiatına yakın olan edebiyata doğru çekmiş ve böylece de hemen hemen dâhî denilebilecek bir grup yazar ve şair ortaya çıkmıştı. Tunus'ta başlayan bu edebi uyanış daha sonra da Fas ve Cezayir'e de yayıldı*"²⁸.

XX. yüzyılın başlarında Tunus'ta edebi dergilerin sayısı artış göstermiştir. Ancak pek çoğunun yayımlanmaları bireysel çabalar sayesinde olmuş, ne yazık ki ömürleri de uzun olamamıştır. Örneğin *Hayre'd-dîn* Dergisi 1906 yılında kurulmuş ve aynı yıl kapanmıştır. *es-Sâdıkiyye* Dergisi 1920 yılında yayım yaptıktan sonra aynı tarihte de kapanmıştır. *el-Fecr* ve *el-Efkâr* dergileri de yayım hayatları bir yıl süren dergiler arasında yerlerini almıştır. Bazı edebi dergilerin bazı özel şahıslarla beraber anılması ise onları daha uzun ömürlü kılmıştır. Örneğin *es-Se'âdetu'l-'Uzmâ* eş-Şeyh el-Hıdır Huseyn tarafından 1904 yılında tesis edilmiş ve iki yıl süresince yayım hayatına devam edebilmiştir. eş-Şeyh Nûreddîn b. Mahmûd, *es-Sureyyâ* Dergisi'nin ikinci merhalesinde dergiyle ilgilenmiş ve dergi 1934-1950 yılları arasında yayımlanmıştır. Zeynu'l-'Âbidîn es-Senûsî'nin tesis etmiş olduğu *el-'Alemlu'l-Edebî* adlı dergi 1930-1935 yılları arasında yayım yapmış ve Mısır'daki *Apollo* Dergisi'nin eşdeğeri olup Tunus'ta hemen hemen tamamen edebiyata ayrılan ilk derlemeydi. Mahmûd Beyram ise 1936 yılında *eş-Şebâb* Dergisi'ni tesis etmiştir. Muhammed el-Beşrûş, *el-Mebâhis'in* 1938 yılında başlayan ilk döneminde idaresini üstlenirken Mahmûd el-Mes'adî ise 1944-1947 yılları

arasındaki ikinci döneminde dergiyi yönetmiştir. *en-Nedve* Dergisi Muhammed en-Nifir tarafından 1953 senesinde kurulmuş, 1957 yılına dek yayım hayatında kalmış ve *el-Fikr* Dergisi'nin yerini almıştır. 1930'larda *eş-Şebâb* gazetesi ve *el-Vatan* Dergisi'nin sayfalarına bakıldığında sık sık sosyal ve siyasal hicivlerle dolu olduğu ve önemli edebi değerlerin şiirlerinin ve kısa öykülerinin sunulduğu görülecektir. *el-Bedr* ve *el-Fecr* adlı dergiler, Mısır'daki *el-Muktetaf* Dergisi'ne bazı açılardan benzer, edebiyat ve eleştiriyle ilgili konulara yer veren popüler bilimsel ve eğitimsel gazeteciliği ele alan iki süreli yayındı. Aslında bakıldığında bütün bu dergiler peş peşe ortaya çıkmışlardır. Sanki bu dergiler üretilen edebi ürünlerin, eleştirilerin ve yazarların tanıtılması hususunda bir meşale olmuşlardır. Ancak bağımsızlık öncesindeki koşullar nedeniyle yazarlar kısa soluklu çalışmalar yapabilmişlerdir. Bu dönemde yayımlanan gazete ve edebi dergiler, düzensizliklerine rağmen eş-Şâbbî, Sa'îd Ebû Bekr, Muhammed el-Halyevî ve eş-Şâzelî Haznedâr vs. gibi yazarların doğuşunda önemli rol oynamıştır. Ayrıca bu dönem içerisinde edebiyatın sürdürülmesinde katkısı olan isimlerin arasında, yayıncılık faaliyetleri ve kendi yaratıcı yazılarıyla Zeynu'l-Âbidîn es-Senûsî, şair Ebu'l-Kâsım eş-Şâbbî (1909-1934), modernist ve sosyal reformcu Tâhir el-Haddâd (d.1935) ve nesir yazarları Mahmûd Beyram el-Tunisî (d.1960) ve 'Ali ed-Du'âcî (1949-) gibi değerli isimler yer almaktadır.

et-Tecdid Dergisi yeni bir ruhla Fransa'dan dönen üniversiteliler tarafından kurulmuştur. Bu dergide hayatı ve düşüncel üretimi tasvir etmişlerdir. Söz konusu dergi 1962 yılına gelindiğinde ise eleştirel fikirlere dayanan ve gelişim fikri gibi sebeplerden ötürü kapanmıştır. İbn Haldûn tarafından çıkartılan *Sekâfe* Dergisi'nin 1970'li yıllara kadar gayet güzel çalışmaları mevcuttu. Ancak kurucusunun ve editörlerinin değişimi ve düzenli üretimin olmayışı gibi nedenlerle kapanmıştır. İlginç bir durum vardır ki resmî kurumlardan çıkan *Şi'r* ve *Mesrah* gibi edebi dergiler uzun ömürlü olamamaktaydı. 1975 yılında Mahmûd el-Mes'adî kültür bakanı iken tesis ettiği *el-Hayatu's-Sekâfiyye* adlı derginin maddi ve edebi imkânlarına rağmen kuruluşu geç bir zamana kalmıştır. Eğer imkânlar olsaydı ve düzenli çalışma koşulları da sağlansaydı *el-Hayatu's-Sekâfiyye* adlı derginin kültürlü insanlar arasındaki etkileşim hususunda önemli bir yeri olabilirdi. Bilinen bir gerçek vardır ki o ise Tunuslu pek çok yazarın ve eleştirinin dergilerde çalıştıklarıdır. Her ayın sonunda okuyucular için hayal kırıklığı olmaması için düzenli bir şekilde çalışmalarını yayımlamak için uğraşmaktaydılar. Dergiler aynı zamanda sınırların ötesinde de yayımlanarak yazarların seslerini duyurmaktaydılar²⁹.

Modern Tunus edebiyatında romanların ve kısa öykülerin yayımlanmasında gazeteciliğin önemli bir rolü bulunmaktadır. Öyle ki bağımsızlığın hemen öncesine değin de bu durum böyle süregelmiştir. *el-*

Mebâhis Dergisi'nin yayımlanmasının durdurulmasının ardından 1950'li yılların başlarına kadar kısa öykünün yayımlanmasında belirgin bir gerileme meydana gelmiştir. *el-Uşbû'* gazetesi (1945-1950) bu türdeki çalışmalarıyla tanınan 'Ali ed-Dû'âcî ve Tevfik Bûğdır gibi bazı isimleri bir araya getirmeye çalışmış olmasına rağmen yirmi bir kısa öykü ve Zeynu'l-Âbidin es-Senûsi'ye ait olan ve birkaç fasıldan oluşan bir roman dışında başka bir şey yayımlayamamıştır. Bu önemli gazetenin kısa öykü alanında yayım yoluyla tanınması çoğunlukla 'Ayyâş Mu'arra'f'ın yazdığı ürünler sayesinde.

1955-1986 yılları arasındaki dönem siyasi dönüşümlerin başlangıcına sahne olurken edebi gazeteciliğin etkisi Muhammed Ferec eş-Şâzilî, Muhammed Reşâd el-Hamzâvî ve Reşîd el-Ğalî ve Hasan Nasr³⁰, el-Beşîr Hureyyif ve Mustafa el-Fârisî³¹ gibi yeni öykücülerin ortaya çıkmasıyla birlikte görülür bir biçimde azaldı. Bu nesil 'Ali ed-Dû'âcî, Muhammed el-Beşrûş ve Muhammed el-'Ureybî gibi isimlerle birlikte öykünün içerisinden geçmiş olduğu sosyal eğilimin devamıdır.

el-Fikr Dergisi 1970'li yıllardaki kısa öykü örneklerine dair yüksek oranda çalışmayı kapsamı açısından en güvenilir merci olarak itibar edilir. Ayrıca milli ve edebi davalar hakkında görüşülmesi açısından da saygın bir yerdi. Nitekim bu derginin ilk yıllarından beri sayılarından biri *Kadiyyetu'l-Kıssati't-Tûnisî* olarak isimlendirilen bir çalışmaya tahsis edilmiştir. Bu çalışma o dönemde *Fakru'l-Edebi't-Tûnisî* adını taşımıştır.

et-Tecdîd Dergisi öykü yayımlamaya başladığı dönemden itibaren Sâlih el-Karmadî, el-Mencî eş-Şemlî, Muhammed Reşâd el-Hamzâvî ve Mustafa el-Fârisî gibi isimlere ait olan on iki kısa öyküden başka bir şey yayımlamamıştır.

Bağımsızlık sonrası dönemde edebi konularda da uzmanlaşan başka edebi dergiler de ortaya çıkmıştır. *eş-Şebâb* Dergisi (1956–1970) yaklaşık olarak altmış öykünün yayımlanmasını sağlamıştır. Keza 1970'li yıllardan itibaren gördüğümüz Mahmûd Tarşûne, Rıdvân el-Kevnî, Muhammed Sâlih el-Câbirî, 'Abdulazîz bi'l-Hâc Tayyib ve Muhammed el-Muhtar Cinnât³² gibi yeni nesil edebiyatçıların bu dergiye yöneldiklerini görmekteyiz³³.

1966 yılında ortaya çıkan *el-Kısas* Dergisi, kuruluşunun bir buçuk yıl sonrasında Tunus'taki roman ve kısa öykü yazarlarının büyük bir bölümünü bünyesine katmıştı. Bu dergi 1970'li neslin yani 'İzzu'd-dîn el-Medenî, Semir el-'Îyâdî ve Rıdvân el-Kevnî, 'Abdulkâdir Bi'l-Hâc Nasr, Mahmûd et-Tûnisî, İbrâhîm b. Murad, Ahmed Memo ve Muhammed el-Hâdî b. Sâlih gibi isimlerin ürünlerine yer vermiştir.

Öykü koleksiyonlarına geldiğimizde ise bu koleksiyonların basımları, bağımsızlığın ilk yıllarında Nâciye Sâmir ve Muhammed Merzûkî gibi isimlerin kitaplarıyla başlamıştır. Yayımlanmış öykü koleksiyonlarının sayısı 1956 ve 1969 yılları arasında dokuz idi³⁴.

“1900-1962 yılları arasındaki Tunus gazeteleri şu şekildedir: *et-Tekaddum* (1906), *Murşidu'l-Umm* (1906), *el-Munîr* (1907), *el-Muşîr* (1911), *el-'Asru'l-Cedîd* (1920), *el-Vezîr* (1920), *Lisanu's-Şa'b* (1920), *en-Nahda* (1924), *el-'Âlemu'l-Edebî* (1929), *ez-Zamân* (1931), *el-Vatan* (1936), *el-Bûk* (1936), *ez-Zeytûn* (1936), *Sabra* (1937), *Tûnis* (1937), *el-Mebâhis* (1937), *el-Uşbû'u* (1945), *el-'Amel* (1934), *es-Sabâh* (1950), *en-Nedve* (1953), *el-Fikr* (1955), *el-Îzâ'a* (1962) ve *el-Luğât* (1965) vs”.³⁵

3. Tunus Romanında Edebi Ürünler

Tunus'ta edebi çalışmaların ilk olarak 1905 yılında öykü türüne dair çeşitli denemelerin kaleme alınması, keza yine bu dönemde Fransızcadan hem öykü hem de roman çevirilerinin yapılması, roman türünün de ilk örneklerinin ancak 1930 ve 1940'lı yıllara dayanması ve sanatsal bağlamda ilk romanın ise 1956 yılında yazılması gibi gelişmeleri belirtmiştik.

Tunus romanına dair eserlere yer verdiğimiz bu bölümde şüphesiz ki Tunus romanının en seçkin ismi el-Beşir Hureyyif'tir. Kendisinin roman türünden önce kaleme almış olduğu ilk öyküsü, 1937 yılının Eylül ayında *ed-Dustur* gazetesinde yayımlanan *Leyletu'l-Vatıyye*'dir³⁶.

“Genç bir kızın geleneklerin karşısındaki duruşunu gördüğümüz bu eser Tunus halk dilindeydi. Bu nedenle de eleştirilenler nezdinde bir beğeniye nail olamamıştır. Bu yüzden de yazar uzun yıllar sessizliğe bürünmüştür ta ki *İflâs ev Hubbuke Derebâni* (1958) adlı romanı çıkıncaya kadar. Bu roman Tunuslu bir gencin aşkının ifadesi olurken söz konusu neslin de deneyimlerini temsil etmekte ve şüpheli bir akıl ile hislerin devrimini hafifleten bir dengeye delalet etmektedir. Roman söz konusu gençlerin siyasal sorunlarından ziyade yeniliğin etkisi altında gelişen bir dünyada yaşarken başkentteki küçük bir burjuvaziye takdim etmektedir. Zira ona göre halkın konuştuğu bu yerel dil, fasih Arapça gibi bir dildir”³⁷.

Eserin edebi çevrelerce başarılı görüldüğü ise gerçekten de ortadadır. Bu yüzden de el-Beşir Hureyyif öykü yazmayı sürdürmüş ve bu öykülerini 1971 yılında *Meşmûmu'l-Fell* adlı koleksiyonunda bir araya getirmiştir³⁸.

Yazarın ikinci romanının olayları ise 1535 yılında İspanyolların ve Türklerin Tunus'a geldikleri zamana rastlamaktadır. *Berku'l-Leyl* (1961) adını taşıyan bu romanın kahramanı zekâyâ ve masumiyete sahip, simgesel bir değer taşıyan ve bir halk kahramanı olan zenci köle Berku'l-Leyl'dir.

el-Beşîr Hurayyif'in bir diğer romanı olan *ed-Dıkla fî Aracîniha* (1969) diğer romanlara kıyasla uzun oluşuyla bu dönemde şaşırtmıştır. Bu romanın konusu toplumsal trajedilerin kaynağı olan toprak husumeti olup eserdeki olaylar 1919-1930 yılları arasında Tunus'un güneyinde yer alan Nefta vahasında geçmektedir. Bu romandaki gerçek kahraman ise hurma ağacıdır. Hurma ağacı öncelikle kelimelerdedir. Çünkü aileler arası ilişkiler hurma ağacına bağlıdır. Bu yüzden de planlar iktisadi bakımdan rakipleri düşürmekle başlamaktadır. Bu şekilde de insan, ahlakın reddettiği fıkhi hileleri keşfetmektedir. Kitabın önemine geldiğimizde ise dilsel, coğrafi ve toplumsaldır. Kitaptaki bâblar “ ‘Arcûn”, bölümler ise “Şemrûh” olarak adlandırılmıştır³⁹.

Reşâd el-Hamzâvî'nin *Bûdüde Mâte* (1962) ismini taşıyan dayanışma içerikli romanı, yazarın sonradan romanlaştırdığı öykülerine dayanmaktadır. Nitekim bu öyküler çoğunluğu yazara ait olan bir öykü koleksiyonunda daha önceden yayımlanmıştır. Bakıldığında öyküler, âdeta çarşıları, kahveleri, otobüs ve meydanlarıyla bir köydeki günlük hayatın renkli ve canlı bir tablosudur. Bu yönü ile eserin genel atmosferi, yazarın diğer öykülerinde hakim olan karamsarlık havası ile çelişmektedir. Romandaki olayların çoğunluğu Mahmut karakteri etrafında dönerken Bûdüde karakteri ise romanı bilmecelele dolduran ilk semboldür. Mahmut karakteri de Bûdüde sembolünün gölgesinde gelişmektedir. Romanın ilk bölümleri boyunca kenarda kalmış bir karakter olan Mahmut'un sömürgeye karşı direnişine giden yola nasıl gireceği merak konusudur⁴⁰.

Yazarın *Tarannino* adlı öykü koleksiyonu 1975 yılında yayımlanmıştır. Yazar, burada ülkedeki siyasi gelişmelere dikkat çekerken bu gelişmelerin nasıl şekillendirileceği ve şekil ile içerik bakımından nasıl tepki gördüğünü sorgulamaktadır. Yazarın metinleri âdeta kendi kültürünün yansıttığı ıstırapların bir neticesi ve kimliğinin bir yansımasıydı. Bu nedenle öykülerindeki karakterler hayatla çatışmakta ve hayat istikrarsız bir kırsal ile tehlikeyle parıldayan şehir tecrübesi arasında parçalanmış durumdadır. Öykülerindeki şahsiyetler aşağılık kompleksine sahip karakterlerden oluşmaktadır. Çünkü onlar Arapça dışında bir dil bilmemekte ve ten rengi sebebiyle kırsal kesimdeki kardeşleri için kendilerini feda etmek için hazırlardır. Ama tarif edilemeyen umutlar beslemektedirler. Açıkçası burada edebiyat hayal kırıklığına uğratan bir bekleyişin ardından gizli bir devrime döner. Metinde milli mücadeleye katılan bir grup vardır. Ancak bağımsızlık insanların hallerini değiştirmemektedir⁴¹.

Modern Tunus romanında tüm türlerde yazılar kaleme alan Muhammed Sâlih el-Câbirî gibi bir isim daha bulunmamaktadır. Risaleye benzeyen *Eb'adu'l-Mesafât* (1977) adlı çalışması mevcuttur. Diğer çalışmaları ise *eş-Şi'ru't-Tûnisîyyu'l-Mu'âsır* (1974) ve *Neş'etu'l-Kıssa (el-Kıssatu't-Tûnisîyye-*

Neş'etuhâ ve Ruvvâduhâ (1975), *Dîvânu's-Şi'ri't-Tûnisîyyi'l-Hadîs* (Şiir Seçkisi-1976) ve *Dirâsât fi'l-Edebi't-Tûnisî* (1978) şeklindedir. Kendisi aslında adını *Yevm min Eyyâm Zumren* (1968) adlı romanıyla duyurmuştur. Müellif, söz konusu romanını tarif ederken insan hayatından bir günü ele aldığını ifade etmiştir. Romanın kahramanı olan Abdullah, mobilya imal eden bir marangozdur. Roman, kapısının küçük bir pazara açıldığı halka açık olan bir yerde başlamaktadır. Yazar, romanda yer vermiş olduğu günlük hayatın detaylarıyla okuyucusunu şaşırtmaktadır⁴². Bu romandaki olaylar Bağımsızlık öncesinde Muncemu'r-Redîf'te meydana gelmektedir. Kahramanla birlikte okuyucu sendika tarafından sağlanan imkânların farkındayken olumlu sonuçlara yol açacak grevlere izin verilmeyişi görmektedir. Bu çalışmada iki durum iç içe geçmiş durumdadır. Birincisi gerçek ile şahıs arasındaki aşamalı olan bir buluşmayı yani treni, köyü, insan unsurunu ve sosyo-ekonomik baskıyı temsil etmektedir. İkincisi ise bireysel endişe hissinden görev bilincine kahramanın içsel sesini temsil etmektedir. Gerçek kahraman mevcut halk olabilir. Yani kendi hakkını isteyenler, fırsatları değerlendirenler ve bir köşede kalanlardır. Nitekim bu roman yazarın *Keyfe Lâ Uhibbu'n-Nehâr*⁴³ (1978) adlı tiyatro oyununa benzemektedir. Bu oyun iki nesil arasındaki farkı ele almaktadır. Sömürgeye karşı mücadele vaktinin seçimini ilgilendirmesi hususunda ayanlar ve bazı önde gelenler bütünleşirken gençler ise kendi onurlarını korumayı tercih etmişlerdir⁴⁴.

Aslında Tunus kurgusunun en belirgin karakterleri arasında 1975 yılında Muhammed Sâlih el-Câbirî (d. 1940) tarafından yayımlanan *el-Bahr Yenşuru Elvâhahu* adlı romandaki Dirbal karakteri yer almaktadır. Dirbal bencildir, ancak kronik olarak tereddütlüdür ve kesin bir karar veremez. Dirbal küçük bir kasabada büyür. On dokuz yaşındayken, aile meclisi onun eğitim için başkente gönderilip gönderilmeyeceğini belirlemek üzere toplanır. Söz konusu roman bağımsızlık sonrası dönüşen bir toplumda geçmektedir. Romandaki karakterlerin hayatları üzerinden aslında üçüncü dünya ülkelerinden birindeki yeni bir tabakanın oluşumunu görebilmek mümkündür. Şehre gelen karakterler aslında şehrin kendilerini manevi değerlerle besleyemediğini görmüşlerdir. Nitekim vatanlarından kendi istekleri ile ayrılmamışlardı. Bu durum karşısında yeniden başlamak için köye dönüş artık kaçınılmaz bir durumdu. Romanda son olarak kadınların geleneksel imajı nasıl terk ettiklerine ve ifade özgürlüğüne değinilmiştir⁴⁵.

Muhammed Sâlih el-Câbirî'nin *er-Ruhh Yecûlu fi'r-Rek'a* (1977) adlı ikinci öykü koleksiyonuyla sanatsal şekle ulaşabilme imkânı yakalamıştır. Kitabın üçte biri kadınlar ve erkekler arasındaki psikolojik tahlillere dayanmaktadır. İkinci üçte birlik kısım polisiye ve bilim-kurguya dair bir

düğüm iken son üçte birlik kısım ise sıradan insanların yaşamış oldukları olaylara dayanmaktadır. Bütün metinde ise üslup birliği söz konusudur.

Yazarın *Leyletu's-Senevâti'l-'Aşri* (1982)'de modernizmin iki şekilde gelişine şahit olmaktayız. Karakter bir taraftan normal örnekler arasından çıkarken diğer taraftan Kara 26 Ocak 1978 günü yaşanan olaylara bizleri götürmektedir. Kahraman burada idarenin kendisini kovmak istediği bir müdürdür. Çünkü kendisinin çalışanlara pek çok faydası dokunmaktadır. Burada arkadaşlarının kendisi için çıkış yolları aramasını, sendikanın mücadelesindeki iltimasları, idari kâtibinin rolü ve müdürün eşiyle olan ilişkisini net bir şekilde görmekteyiz. İkinci karaktere geldiğimizde ise, eşi dış işlerinde görevli olan ve uzun yıllar Avrupa'da yaşayan bir diplomattır. Eşinin samimiyetine inanmamaktadır. Kahraman, çocuklarını okutmayı düşünürken Tunus'ta kalmaya karar vermiştir. Bu şartlar altında kendisini daha önce tanıyan iş yerinin müdürü ile karşılaşmaktadır. Roman bu psikolojik karşılaşmalardaki bileşenleri geleneksel türdeki üsluplarla tahlil etmektedir. Şüphe yoktur ki Muhammed Sâlih el-Câbirî bu romanıyla sanatında zirveye ulaşmıştır⁴⁶.

Okuyucunun sempatisini kazanan bir diğer Tunuslu roman kahramanı ise Muhammed el-Hadi b. Sâlih'in (1945) kaleme almış olduğu *Fî Beyti'l-'Ankebût* 1967 adlı romanındaki Sâlih el-Kadrî karakteridir. Başkahraman Sâlih, meteliksiz bir gençken Almanlara karşı savaşmak için Tunuslularla birlikte Fransızların saflarındayken başındaki saçkırandan dolayı rahatsızlanır. Askerler onu deniz yoluyla birçok farklı limana götürürler. Sâlih el-Kâdrî, bu romanda savaştaki cüretkâr maceralarını ve kadınlarla vakit geçirmesine dair mazisini anlatmaktadır. 1972 yılında yayımlanan *et-Tehaddî*, Muhsin b. Diyâf⁴⁷'in (d.1932) kaleme aldığı bir romandır. Bu çalışmanın Tunus halkının Fransız sömürgeciliğine karşı direnişini anlatan en önemli romanlardan biri olduğunu ifade etmek gerekir⁴⁸.

1980'lerin başlarından bu yana, Tunus edebiyatında roman türü sahip olduğu esnek biçim ve yaratıcılık gibi özellikler sayesinde yazarlar tarafından tercih edilen bir araç olarak görüldü. Bağımsızlık sonrası hayal kırıklığının yanı sıra, kırsal nüfusun şehre göçü, yaygın olan işsizlik, Avrupa'ya göç ve geleneksel aile yapısının parçalanması ve polis devletinin yükselişi gibi faktörlerin ortaya çıkışı, romanı sanat ve toplum arasındaki bağlantıları en iyi ifade eden edebi bir metne dönüştürmüştür. Nitekim Muhammed Hâdî b. Sâlih *Min Hakkihi En Yahlume* (1991) adlı romanı geliştirmekte olan bir ulustaki entelektüel ve edebi bağlılığın problemleriyle ilgilenmektedir. Gazeteci, kısa öykü ve roman yazarı olan Muhammed Rıdâ el-Kâfi (d.1955)'nin son romanı olan *el-Kinâ tahte'l-Cild'*te, modern Tunus yazarının sosyal eleştirmen ve üreten sanatçı olarak var olan geleneğini sürdürmektedir⁴⁹.

Tunus romanının sınıflandırılmasına değinmek gerekirse romanların hem nitel hem de nicel artışı nedeniyle, bu durum kaçınılmaz bir hale gelmiştir.

Tunus romanlarının tasnifi hususunda karşılaşılan en önemli çıkmaz kısa roman yazarlarının tek bir romandan fazla bir şey yazmayarak kısa öykü yazarlarının durumunu yansıtmalarıdır. Ayrıca roman pek çok türe ayrılmıştır ve kullanılan ıstılahlardaki incelikler ne olursa olsun bütün tasnif genelleştirilmiştir. Tunus romanının tasnifi hususunda bazı denemeler yapılmıştır. Bu denemelerin en önemlileri ise Ahmet Memo, Rıdvân el-Kevnî ve Mustafa b. el-Keylânî'nin gerçekleştirdiği denemelerdir. Ahmet Memo eserlerdeki incelikleri de baz alarak romanı, psikolojik roman, tarihi roman, mücadeleci roman ve sosyal içerikli roman şeklinde türlerine ayırdı. Bu taksimata eleştirel roman ve tahlili roman vs. gibi başka türler de ilave etmiştir. Söz konusu bu taksimat geniş bir deneme olsa da romanın bütün türlerini kapsamamaktadır. İkinci tasnife geldiğimizde ise, Rıdvân el-Kevnî önceki denemeden istifade etmiş ve bazı ıstılahlar bina etmiştir. Romanı geleneksel ve realist gibi türlere ayırmış, her tür için bir örnek vermiştir. Örnek olarak verilen bu romanların hepsi zikredilen türlere tam anlamıyla uymamaktadır. Nitekim bir roman aynı zamanda diğer türlere dair pek çok özelliği içerebilmektedir. Mustafa b. el-Keylânî'nin gerçekleştirdiği üçüncü tasnife bakıldığında, onun eserleri ayrıntılı bir tasnife tabi tutmadığı görülmektedir. O ele aldığı on iki romana dair derin bir tahlil yaparak üç temel yönelime işaret etmiştir ki bunlar geleneksel roman, gezi romanı ve araştırma romanıdır⁵⁰.

Tunus romanı bağımsızlıktan beri içerik bakımından ulusal eğilim, toplumsal eğilim ve son olarak da zihinsel eğilim gibi muhtelif üç yol izlemiştir. Birincisi yakın geçmişe bakar, geleneksel romanı andırır ve över. İkincisi ise şu anı arar, kendisini geliştirmeye çalışır ve tenkit eder. Üçüncüsü ise gelecekteki umutlanır, diğer tüm türlere karşıdır ve alternatif arar.

Ulusal romanda Muhammed el-Arûsî el-Matvî, toplumsal romanda Beşîr el-Hurrayif, zihinsel romanda ise Mahmûd el-Mes'adî öncü konumdadır⁵¹. Muhammed el-'Arûs el-Matvî'nin ulusal içerikli roman türünde kaleme almış olduğu romanlar sırasıyla şu şekildedir: *Mine 'd-Dahayâ* (1956), *Halîme* (1964) ve *et-Tût el-Mur*. Söz konusu romanların üçü de Fransızlara karşı ulusal mücadele olaylarından ilham almıştır. Bu romanlar bağımsızlıktan sonra yayımlanmıştır. Tarihi olarak bitmiş bir dönemi nitelerken mücadeleden iktidara giden kişilerin yapmış oldukları şeyleri övmektedir⁵². *Halîme* adlı roman henüz doğmadan babasını kaybeden bir kadının öyküsüdür. Babası bir Fransız sömürgecisine ait olan bir bahçedeki gülü koparmasının ardından kendisine uygulanan cezanın neticesinde hayatını kaybetmiştir. Bu durumun ardından Halîme annesini alıp hemen Tunus'a bu durumu Abdulhamid'e haber vermeye gelir. Sonra da aslında eşinin ulusal direniş hareketinde yer aldığını öğrenir⁵³.

‘Abdulhamîd el-Munîf’in “*Sırru’l-Ma’reke*” (1957), Muhammed Sâlih el-Câbirî’nin *Yevm min Eyyam Zumren* (1968), ‘Abdulkâdir Bilhâc Nasır’ın *ez-Zeytûn Lâ Yemût* (1969), ‘Abdurrahmân ‘Ammâr’ın *‘İndema Yenhelu’l-Matar* (1975) ve Muhammed es-Subhî el-Hâcî’nin *es-Sâ’ir* (1970) adlı romanları ulusal eğilimin bir yansıması olan eserler çerçevesinde zikretmemiz gereken önemli romanlardandır⁵⁴.

Şüphesiz ki Muhammed el-Muhtâr Cinnât romanlarında olayları yansıtır şekilde ve ulusal romanın gelişimi hususundaki katkılarıyla ön plana çıkmıştır. Ancak çalışmalarının değeri zamanında bilinmemiş ve 1960’lı yılların sonlarından 1970’li yılların başlarına değin basım için kabul edilmemiştir. Yazar, ele aldığı konuyu ciddiyetle işler. 1970 yılında yayımlanan *Urcuvân* isimli romanının ilk cildi beş yüz yedi sayfa olup detaylı bir şekilde bilgi verilmiştir. 1972 yılında ise *Huyûtu’s-Şekk* adlı ikinci cildi yayımlanmıştır. Üçüncü romanı 1974 yılında yayımlanan ve üç yüz elli beş sayfadan ibaret olan *Nevâfizu’z-Zaman* adını taşımaktadır. Bu romandaki olaylar 1961 yılının yazı ile aralık ayı arasındaki dönemde geçmektedir. Halkın direnişi sonrasında Fransız askerlerinin Bizerte şehrini tahliyesi söz konusudur. Belki de eserlerinin değerinin bilinmemesi sebebiyle uzun bir sessizlikten sonra kendisi öykü türüne yönelmiş ve *el-Ferce fi’s-Sukbi* (1981) ve *Sutûhu’l-Ğasîl* (1982) adlı koleksiyonlarını yayımlamıştır. Bazı öyküleri ulusal özelliğini korumuş olsa da yazar olaylara yönelip bazı simgesel ve efsanevi objelere de yer vermiştir. Ulusal nitelikli romanın Muhammed el-Muhtâr Cinnât tarafından gösterilen çabalar sayesinde şekildeki yenilikler ve yeni konuların ortaya çıkışı nedeniyle 1975 yılına kadar üstlendiği misyonunu tamamladığını görmekteyiz⁵⁵.

Üretim bakımından en fazla toplumsal roman türünde çalışmalar, kaleme alınmıştır. Çünkü bu tür toplumsal gelişmeleri takip etmiş ve eleştirel bir tavırla var olan sorunları tahlil etmiştir. Bu eğilimi el-Beşîr Hurayyif’in ekolü olarak adlandırabiliriz. Bu dönem öncesinde yazarın en önemli romanlarına baktığımızda şunlar karşımıza çıkmaktadır: *İflâs ev Hubbuke Derebâni*⁵⁶ (*el-Fikr*-1959), *Berku’l-Leyl* (*el-Fikr*-1961) ve *ed-Dıkla fi Aracîniha* (1969).

Toplumsal roman amacına ulaşmada eleştirel, yapısında tahlilci, olayların gelişiminde geliştirici ve son olarak da karakterlerde, zamanda ve uzamda gerçekçi bir yapıdadır. Bu türün en önemli temsilcileri ise Muhammed Sâlih el-Câbirî, Muhammed el-Hâdî b. Sâlih ve ‘Umer b. Sâlim⁵⁷, Hasan Nasır, Muhammed el-Bârdî⁵⁸ ve eserlerindeki sanatsal yanının sınırlılığına rağmen Muhiddîn b. Halîfe⁵⁹ gibi isimlerdir. Bu akımın diğer temsilcilerine geldiğimizde ise sayıları çok olsa da ancak tek bir romanı aşan yazar sayısı çok azdır.

Muhammed Sâlih el-Câbirî, ilk ulusal romanı olan *Yevm min Eyyam Zumren* (1968)’den sonra şu anı tahlil etmeyi ve bu durumun geçmişi övmekten daha önemli bir eleştiri olduğunu anlamıştır. Tunus toplumunun bütün

katmanlarını tahlil eden iki romanını yayımlamıştır. Bunlardan birisi *el-Bahru Yenşuru Elvâhahu* (1975), diğeri ise *Leyletu's-Senevâti'l-'Aşeri'* dir Yazar her iki romanda kadınların durumlarına ve şu anki toplumsal dönüşümdeki yerine önem göstermiştir.

Söz konusu bu dönüşümlere Muhammed el-Hâdî b. Sâlih *Fi Beyti'l-'Ankebût* (1976), *el-Cesed ve'l-'Asa* (1980) ve *el-Hareke ve İntikâsu's-Şems* (1981) adlarındaki üç romanında yer vermiştir. *Fi Beyti'l-'Ankebût* adlı romanda yazar, toplumsal değerin kesinliğini hissetmemiz için mümkün olan bütün araçları kullanmıştır. Kişi ne kadar çalışırsa çalışsın ve başarı merdivenlerini ne kadar çıkarsa çıksın sahip olduğu sosyal mertebenin düşüklüğünü aşamamakla ortaya çıkan insanın acizliğini ve insanın köklerinin kesinliğini tahlil etmektedir. Muhammed el-Hâdî b. Sâlih bir diğeri *el-Cesed ve'l-'Asâ* (1980)'da doğrudan okuyucuya seslenmektedir. Öyküde olayların döndüğü bir vakitte ordunun yardımını alarak bir vergi tahsildarı tarafından gerçekleştirilen bir vurguna şahit olunmaktadır. Ancak özgürlüğü olmayan bir üçüncü dünya ülkesinde kültürün rolüne değinilen *el-Hareke ve İntikâsu's-Şems* (1981) adlı romanda bu durumun farklı bir yönü görülmektedir. Çünkü burada yoksul bir adam olan kahramanın, dayanışmanın genelleşmesi içerisinde devletin kararlarını fırsat bilerek zengin olan bir tüccara dönüşmesi ele alınmıştır.

'Umer b. Sâlim, ilk olarak yazılmasından on yıl sonra yayımlanabilen *Vâha bilâ Zill* (1979) adlı romanı ile ortaya çıkmıştır. Burada bir aşk hikâyesine yer verilmiştir. Kitap olumlu ve olumsuz gelişmelerin ele alındığı küçük fasıllara ayrılmıştır. Bütün hikâye ana karakterin köye varıp köyden çıktığı tam tamına bir senelik zaman zarfında geçmektedir. Ve neden kooperatifçilik başarısız oldu sorusu yöneltilmektedir. Yazar pek çok olumlu etken dile getirmektedir. Üç tutum dikkati çekmektedir. Çalışma imkânları karşısında fakirler sevinmişlerdir. Bazı zenginler partisel disiplinler nedeniyle itaat etmişlerdir. Diğerleri ise tüm imkânlarıyla muhalefet etmişlerdir. Bu olaylar nedeniyle roman kadınların günlük hayatına temas etmektedir. Söz konusu bu romanda yazar, dayanışmaya dair doğrudan bir anlatım benimsemiştir. *Da'iretu'l-İhtinâk* (1982) adlı eserinde de sendika hareketleri ve 29 Ocak 1978 Olaylarına dair düşüncelerini ifade etmiştir. Bu romandaki Nûra karakteri romanın sonunda bir faciaya maruz kaldıktan sonra bilinmez bir yola girer. Etrafındaki toplumsal alan daralır ve akıl sağlığını kaybeder. Ocak 1978 Olayları meydana gelince Nûra'nın eşi hapse atılır. Bu duruma çok üzülen Nûra eşinin bir gün çıkacağı umuduyla yaşamaktadır⁶⁰.

Ebü Cehli'd-Dehâs (1984) adlı eserinde ise genel olarak toplumsal durumdan bahsetmiştir. Ancak roman sanatının gelişimi bir metinden diğeri metne netliği artırır ve yazar, bu tutumlarıyla kültürlü birisinin kendi toplumunu

sarsan olaylara karşı salt olumsuz bir seyirci olarak kalmasını reddeder, onun değerlendirme ve yönlendirmede bulunması için ısrarcı olur⁶¹.

Kuşkusuz ki bağımsızlık sonrası Tunus öyküsünün en önemli ismi Hasan Nasır olarak görülür. Nasr, aynı zamanda roman türünde Mes‘adî ekolünden farklı olarak büyük ufuklar açan önemli bir isimdir⁶². Hasan Nasr’ın *Dehâlizü'l-Leyl* (1977) adlı romanında yazar göç, dayanışma ve turizme dair olan sorunları derin bir şekilde tahlil ederken ikinci romanı olan *Hubzu'l-Ard* (1985)’ta ise köy hayatına ve bütün zorluklarına rağmen buna sıkı sıkı tutunmayı tahlil etmektedir. Söz konusu bu iki romanının yanı sıra yazar *Leyâli'l-Matar* (1968), *52 Leyle* (1979) ve *es-Seher ve'l-Cerh* (1989) adlı öyküleriyle Tunus’un en önde gelen öykücüler arasında yerini almıştır⁶³.

Çağdaş Tunuslu yazar Hasan Nasr’ın *Dâru'l-Bâşâ* adlı romanı Murtaza el-Şamih’in çocukluğunu ve kırk yıl sonra Medine’deki veya eski Tunus kentindeki evine geri dönüşünü anlatmaktadır. Annesinden koparıldıktan sonra fiziksel olarak istismara uğradığı ve duygusal olarak dışlandığı babasının evinde büyüdüktan sonra Murtaza dünyayı dolaşıp kaygı dolu bir hayat geçirmektedir. Moritanya’da çölde dolaşırken, babasının Sufi arkadaşlarından birinin gizemli bir ziyaretiyle geri dönüşü teşvik edilmektedir. Murtaza, sorunlar yaşayan babasını bulma umuduyla Medine sokaklarındaki adımlarını geriye doğru takip ederek ailesinin evine giderken, çocukluğuna ait görüntüleri, kokuları ve sesleri son derece canlı biçimde tekrar hatırlamakta ve bir yandan da zaman ve mekânda ruhsal bir yolculuğa çıkarak çocukluğu esnasında İslami mistisizme girişini tekrar anımsamaktadır⁶⁴.

Muhammed el-Bârdî *Medînetu's-Şumûs ed-Dâfi'e* (1981) adlı romanında köy ve şehir birbirinden ayrılırken zihinlerde farklılaşmaktadır. Romandaki kahraman olan Reşîd taşraya mensup bir ailede yetişir. Başkent Tunus’ta yer alan Tunus Üniversitesi’nde eğitim alır ve burada yeni bir kültüre tanık olur. Zihninde yer alan eski kültür ile yabancı olduğu yeni kültüre nasıl adapte olabilecektir? Ya da hayatında üçüncü bir yol bulabilecek midir? Veya bu iki kutuptan da vazgeçmeyecek ya da bunlardan birisini tercih edecektir. Metinde aslında bu sorulara bir anlamda da cevap aranmaktadır⁶⁵. Müellif, hem zikredilen romanında hem de kendisine ait olan *el-Mellâh ve's-Sefîne* (1983) ve *Kamhu İfrikiyye* adlı romanlarında hemen hemen aynı sorunları ele almıştır. Bazı geleneklere ve adetlere karşı da eleştirel bir tutum takınmıştır⁶⁶.

Dayanışma problemi, pek çok Tunuslu romancının önem gösterdiği en önemli düşünsel ve toplumsal sorunlardan biri olarak görülmektedir. Bu durum ‘Abdurrahmân ‘Ubeyd’e ait olan *Avâsifu'l-Harîf* (1976) adlı eserde net bir şekilde görülmektedir. Sanki bu romanında yazar cinsellik olgusundaki ısrarcılığını dayanışma konusundaki başarısızlığı nedeniyle Tunus toplumunun kaybettiği şeyin yerine koymaktadır⁶⁷.

Toplumsal romanın bir diğer ismi ‘Abdu’l-mecîd ‘Atiyye ile Tunus romanı sanatsal romana artık daha da yakındır. *el-Munbett* (1967) adlı romanda yazar, Tunus’ta deniz kenarında küçük bir şehir olan el-Mehdiye’deki günlük hayata işaret etmektedir. Geleneklerin ortasında evliliği ve çevreyi, aynı zamanda yeniliğin etkisindeki toplumsal ilişkileri içeriden gözlemleyebilmiştir. Romandaki asıl soruna geldiğimizde ise o, eğitimi sürdürmek isteyen, hırsları olan sıradan bir memurun terfisidir. Ancak o, idarenin kendisini anlamadığını ve bu nedenle de onunla tartıştığını ifade etmektedir. Bunun üzerine de görevini bırakıp üniversite eğitimi için Fransa’ya gitmiştir. ‘Abdu’l-Mecîd ‘Atiyye on yıl sonra *Hattuke Redî*’ (1978) adını taşıyan ikinci romanını yazmıştır. Burada evlerde ve iş yerlerinde telefon kullanımının önemine işaret ederken, idare ve memurlar arasındaki haftanın beş iş gününe sıkıştırılmış ilişkilerle de ilgilenmektedir⁶⁸.

Günümüzde ve geçmişte Tunus sahilindeki günlük hayata dair kesitleri dikkatli bir şekilde ele alan Muhiddîn b. Halîfe’de kaydetme eğilimi daha fazla görülmektedir. Bu nedenle söz konusu yazarın *Eşbâhu’s-Sûk* (1979) gibi romanlarının sayfa sayısı yedi yüzü bulmuştur. *Eşbâhu’s-Sûk*, çarşı hayatından pek çok kare ile dolup taşmaktadır. Kuşkusuz ki sokak ve dükkanların cephesi olayların geçtiği yerlerdir. Burada ulusal hareketi övmek isteyen birinin siyasi bir tutumu yüklenerek günlük hayata ilişkin hassas bir nitelendirme görülür. Müellif, *eş-Şecera* adlı romanını 1972 yılında, *er-Remâd* adlı romanını ise 1975 yılında yayımlamıştır. Bir sonraki sene ise *Sûku’l-Kilâb* (1979) adlı üçüncü romanını kaleme almıştır. Ancak üst üste eserlerin kaleme alınması üslup düşüklüğüne ve düşüncelerin derinleşmemesine neden olmaktadır⁶⁹.

‘Abdu’l-mecîd ‘Atiyye, bahsi geçen *el-Munbett* ve *Hattuke Redî*’ adlı iki romanında Tunus yönetiminin ilerleme noktasında önündeki engel olarak gösterdiği pasiflik ve stabil kalma gibi sorunlara odaklanmıştır. Söz konusu bu iki durum müellifin başından geçen olaylar olduğu gibi aynı zamanda sonuçları nedeniyle sıkıntı da çekmiştir. Tunuslu yazarların pek çoğunun ele aldığı bu olgu, yazarların kendi hayat hikâyelerine dair unsurlara odaklanmaktadır. Nitekim Muhammed el-Habîb İbrâhîm’e ait olan *Ene ve Hiye ve’l-Ard* (1978) adlı romanında bazı öğrencilerin ve öğretmenlerin meşguliyetleri tasvir edilmiştir. Muhammed el-‘Âbid Mezâlî’nin *‘Alâ Markası’l-Eşbâh* adlı romanı ez-Zâyîr’de elçilik yaptığı sıralarda yabancı insanları ele aldığı bir öyküsüdür. ‘Abdulkâdir bi’l-Hâc Nasr, *Sâhibetu’l-Celâle* (1983) adlı romanında, Tunus Radyosu’ndayken şahit olduğu oyunları ve şüpheli ilişkileri aktarmıştır. Zekiye ‘Abdulkâdir’e ait olan *Âmine* (1983) adlı çalışmada yazar, kendisine iyi davranmayan Cezayirli bir doktorla kişisel hikâyesini kaydetmektedir. Gazeteci Cemâleddîn Bûrika *Nesîcu’l-‘Ankebût* adlı romanında gazeteciliğin ortamından bahsetmektedir. Muhammed Sa’îd el-Kattârî, *Gaybûbetu’l-Ard* (1983),

İbrâhîm el-‘Ubeydî *Kıssatu’l-Hûha* (1980) ve İsmâ‘îl Bûsruvâl, *Kullunâ Fî Vecîhî’l-‘Âsife* (1985) adlı eserlerinde kendi yaşamlarından kesitlere yer vermişlerdir⁷⁰.

Toplumsal romanın mümessilleri arasında yer alan ‘Abdu’l-Mecîd ‘Atiyye, Muhiddîn b. Halîfe, Hasan Nasr Muhammed el-Bârdî, Muhsin b. Diyâf, Muhammed el-Hâdî b. Sâlih ve ‘Umer b. Sâlim vs. gibi yazarların Tunus’taki roman hareketinin gelişimi hususunda önemli yerleri bulunmaktadır. Bu yazarlar, siyasal sorunları inceleme, sendikacılık, bazı toplumsal gruplar arasındaki çatışmaların tasviri, göç problemlerinin tahlili, kültürlü kişilerin tahlili ve onların toplum içerisindeki yerleri ve iktidarla ilişkileri, modern kadının statüsü ve çiftçilerin sorunları gibi konulara değinmeyi elzem görmüşlerdir. Bu tür içerisinde Mustafa el-Fârisî’nin *el-Mun‘aric* (1966), ‘Abdulkâdir Bi’ş-Şeyh’in *Ve Nasibî mine’l-Ufuk* (1970) gibi romanları susuzluk ve suyu aramaya dair yollara farklı üsluplarla yer vermişlerdir⁷¹. *el-Mun‘aric* adlı romanın başlangıcında Adil karakteri yazılar yazmaya çalışan ve değişikliğe inanan aydın birisidir. Roman yavaş yavaş medeni ve siyasal bir iltizamdan varlığın tereddütünün olduğu bir alana kayar. Söz konusu bu şaşkınlık yaşının baharında adili seven Cîcî isimli Fransız bir kadın ile Tunus’ta mühendis olarak çalıştığı esnada onunla tanıştığı Selvâ isimli bir kadın arasındaki tereddüttür⁷².

90

Tunus’ta bir komisyon tarafından telif edilen *Tarihu’l-Edebi’t-Tunisi: el-Hadîs ve’l-Mu‘âsir* (Beytu’l-Hikme, 1993) adlı eserde konumuzla ilgili şu bilgiler verilmiştir:

“*el-Beşîr Hurayyif’in toplumsal roman alanında tohumlarını ektiği şeyler kısa sürede meyvelerini vermiştir. Yapılan çalışmalara bakıldığında bunlardan bazılarının yazarın kendisinin yaptığı çalışmalara yakın olduğu görülürken bazılarının da kendi çalışmalarının geliştirilmiş hali olduğu anlaşılmıştır. Ancak bu eserlerin sahipleri her şeyden önce romanın bir sanat olduğunu anlamamışlardır. Verilmek istenen mesaj gerek fikri gerekse reformist olup sanatsal bağlamda fayda sağlamıyorsa hedefine ulaşamaz*”⁷³.

Zihinsel romana geldiğimizde ise kendine has amaçları ve bir üslubu bulunmaktadır. Diğer tarzlardan doğmamıştır. Ancak telif bakımından diğer tarzlardan daha da eski olabilir. Zihinsel roman çerçevesinde değerlendirilebilecek ilk örnekleri 1930’lu yılların sonlarından 1940’lı yılların başlarına kadarki dönemde görmekteyiz. Bu eğilimde Mahmûd el-Mes‘adi’nin metinlerine öncelik vermemiz gerekmektedir. Kendisi bu türün kurucusudur. Zihinde, düşünceler ve değerler arasında bir mücadele oluşturmuştur. Aslında nisbi olarak bir mekân belli olsa bile zaman belirli değildir. Çünkü onun amaçları, durumu ve mekânı aşip insanın cevherine varmaktan geçmektedir.

İnsanın varlığı, yoklukla olan ilişkisi, sonsuzluğu arzulanması ve yaratması gibi değerler zihinsel romanın amaçları – unsurları - arasındadır. Örneğin karakter karşınızdaki canlanır, konuşur ve sanki siz onları canlı yaratık olduklarını düşünürsünüz, aslında onlar insan suretindeki düşüncelerden başka bir şey değildir.

Zihinsel roman birleştirilmiş bir suret değildir. Bütün romanlarda ona dair unsurlara rastlanmaz. Çünkü bu türün kuruluşu ve devamı arasındaki zamansal süreç yirmi beş yıl gibi bir süredir. Bu türün örneklerine bakacak olursak Ferec el-Havâr, Selahaddîn Bûcâh ve Hişâm el-Karavî gibi isimler 1980’li yıllardan itibaren bu akım çerçevesinde yazılarını kaleme almaktadırlar⁷⁴.

Sonuç

Modern Tunus edebiyatına bakıldığında diğer Arap ülkelerinden geri kaldığı görülürken bu durumun ardında yatan nedenin hem Fransız işgali hem de Arap ülkelerinde meydana gelen çeşitli olaylar olduğunu ifade etmemiz yerinde olacaktır. Ancak Fransızlar tarafından uygulanan baskıya rağmen edebi sahada ciddi şekilde ilerlemeler kaydedildiği görülmektedir. Ayrıca Tunus’ta meydana gelen edebi çalışmaların 1901 yılı gibi erken bir tarihte oluşması ise diğer Arap ülkelerine nazaran dikkat çekici bir başka durumdur. Söz konusu bu çalışmalarda muhtelif pek çok konunun işlendiği görülür. Tunus romanının başlangıcı ise 1930’lu yılların sonlarına dayanırken sanatsal bağlamda romanın yazılışı ise 1950’li yıllara tekabül etmektedir. Bu arada bu türde ön plana çıkan en önemli ismi el-Beşîr Hurayyif’i zikretmek gerekmektedir. Modern Tunus edebiyatı, Tunus’un Fransız işgalinden 1956 yılında kurtulmasının ardından edebi bağlamda ciddi bir gelişme kaydetmiştir. Özellikle bağımsızlık öncesinde yapılan çalışmaların bir sonucu olarak genel bağlamda edebiyat özelde ise roman türü sanatsal bir ivme yakalayabilmiştir. Hem bunun etkisi hem de edebi ürünlerin basımında yaşanan gelişmeler okur sayısının artışı ve de edebiyatı olumlu bir şekilde etkilemiştir. Bağımsızlık sonrasında özellikle 1980’li yıllarda ise Tunus edebiyatında roman türü sahip olduğu esneklik, yaratıcılık ve ifade etme tarzı nedeniyle tercih edilen bir araç vazifesi görmüştür. Bu yüzden de birbirinden farklı pek çok tema bu tür üzerinden işlenmiş ve roman türünün ulusal, toplumsal ve zihinsel roman gibi türlere ayrılması elzem bir hale gelmiştir. Bu türlere göre yazarlar tarafından çeşitli yazılar kaleme alınırken aynı zamanda Tunus toplumunda yaşanan sorunlar başta olmak üzere pek çok muhtelif tema çalışmalarda işlenmiş ve yeri geldiğinde de eleştirel bir tavır takınılmıştır.

Kaynakça

- Boullata, I.J., “Çağdaş Arap Yazarlar ve Edebi Miras”, Çev. Eyyüp Tanrıverdi, *International Journal of Middle East Studies*, C.XV, no: 1 (Şubat 19B3).
- Câbirî, M.S., (1991) *el-Edebu'l-Cezairî fi Tunis: 1962-1990*, C.I, el-Muessesetu'l-Vataniyye li'l-Terceme ve't-Tahkîk ve'd-Dirasât (Beytu'l-Hikme), Tunus.
- Fontaine, J., Slama, M. B. H., (1992) “Arabic-Language Tunisian Literature (1956-1990)”, *Research in African Literatures*, Vol. 23, No. 2, North African Literature (Summer).
- Fontaine, J. (1989) *el-Edebu't-Tûnisiyyi'l-Mu'âsır*, Tunus, ed-Dâru't-Tûnisiyye.
- Granara, W. (2003) “Tunisia”, *Encyclopedia of African Literature*, Editor: Simon Gikandi, New York, Routledge.
- Hâc, b. 'A, (2010) “Temezzehuratu'l-Âhar fi'r-Rivâyeti'l-'Arabiyyeti'l-Meğâribiyye”, *Vahran Üniversitesi, Edebiyat Dil ve Sanat Fakültesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Vahran.
- Kaysûme, M. (2012) *el-Edebu'l-Hamîm fi'n-Nesri'l-'Arabî'l-Hadîs*, Tunus, Dâru'- Tûnisiyye li'l- Kuttâb.
- Komisyon, (1993) *Tarihu'l-Edebi't-Tunisî: el-Hadîs ve'l-Mu'âsır*, Beytu'l-Hikme: el-Muessesetu'l- Vataniyye li't-Terceme ve't-Tahkîk.
- Mefkûde, S., *Ebhâs fi'r-Rivâyeti'l-'Arabiyye*, Menşûrât Mahber Ebhâs fi'l-Luğati ve'l-Edebi'l-Cezâirî, Biskra, t.y.Ostle, R.C., "Mahmûd el-Mas'adî and Tunisian's 'Lost Generations' ", *Journal of Arabic Literature*, 8, 1977.
- Parıldı, M. (2010) “Fransız Sömürgeciliği Döneminde Kuzey Afrika'da Arap Dili ve Edebiyatına Genel Bir Bakış”, *Bilimname*, Sayı: XVIII.
- Perkins, K. (2014) *A History of Modern Tunisia*, New York, Cambridge University.
- Sakkut, H., (2000) *The Arabic Novel (Bibliography and Critical Introduction 1865-1995)*, C.1, New York, The American University in Cairo Press.

Tarşûne, M. (2002) *Min A'lâmi'r-Rivâye fi Tunis*, Merkezi'n-Neşri'l-Cami'î.

Yazıcı, H. (2002) “Tunus'ta Modern Arap Edebiyatı ve Ebu'l-Kâsım eş-Şâbbî”, *Nüşa Dergisi*, sayı: 5. s. 51-69.

Zâvî, L. “Min Kadâya'l-İbdâ'i'r-Rivâi Kırâe fi Tecribeti'l-Beşîr Hureyyif er-Rivâiyye”, *Muntede'l-Ustâz Dergisi*, Cilt 5, Sayı 1.

(Çevrimiçi) https://books.google.com.tr/books/about/Return_to_Dar_Al_Basha.html?id=LK4PAAAYAAJ&redir_esc=y 21.09.2019.

(Çevrimiçi) <https://meemmagazine.net/2018/10/02/-الكاتب-الكبير-حسن-النصر-في-بيت-الرواية-ل> 21.09.2019.

¹ Jean Fontaine ve Mounir B. H. Slama, Arabic-Language Tunisian Literature (1956-1990), *Research in African Literatures*, Vol. 23, No. 2, North African Literature (Summer, 1992), s.183.

² Fontaine ve Slama, *a.g.e.*, s.183.

³ Hüseyin Yazıcı, “Tunus'ta Modern Arap Edebiyatı ve Ebu'l-Kâsım eş-Şâbbî”, *Nüşa Dergisi*, sayı: 5, 2002, s. 52.

⁴ Müellif, 10 Nisan 1917 tarihinde Tunus'un güneyinde yer alan Nefta'da dünyaya gelmiştir. 1983 yılında vefat etmiştir. Yazar ve eserleri hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. Mustafa b. el-Keylânî, *Tarihu'l-Edebi't-Tûnisî: el-Edebu'l-Hadîs ve'l-Mu'âsir: er-Rivâye*, el-Muessesetu'l-Vataniyye li't-Terceme ve't-Tahkik ve'd-Dirâsât, Beytu'l-Hikme, Tunus, 1990, s. 58.

⁵ Mahmûd el-Mes'adî, 28 Ocak 1911 tarihinde Tunus'un güneyinde yer alan Tazerka'da dünyaya gelmiştir. 1936 yılında bir Fransız Üniversitesi'nde Arap dili ve edebiyatı bölümünü bitirerek diploma almaya hak kazanmıştır. 1947 senesinde Sorbon Üniversitesi'nde master eğitimini tamamlamıştır. 1980'li yıllarda çeşitli siyasi ve sendikaya dair önemli işler üstlendi. Çalışmaları şu şekildedir: *Haddese Ebû Hureyre Kâle, es-Sudd, Mevlidu'n-Nisyân* (Unutkanlığın Doğuşu), *Te'sîlen li'Kiyân*. Yazar ve Eserleri hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz.: Mustafa b. el-Kilânî, *Tarihu'l-Edebi't-Tûnisî : el-Edebu'l-Hadîs ve'l-Mu'âsir: er-Rivâye*, el-Muessesetu'l-Vataniyye li't-Terceme ve't-Tahkik ve'd-Dirâsât, Beytu'l-Hikme, Tunus, 1990, s. 12.

⁶ Müellif, 6 Ocak 1906 tarihinde Munastır'da dünyaya gelmiştir. Eserleri: *Alâ Merkasi'l-Eşbâh*, Muhasebe ilmine dair olan bir kitabın tahkiki, *el-Fikru'l-'Arabî fi Muftereki's-Subuli* (Fransızca). İlgili romanın karakterlerine bakıldığında gerçekten ilham alınıp yazıya aktarıldığı görülmektedir. Yazar ve eserleri hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. el-Kilânî, *a.g.e.*, s. 147.

⁷ Yazıcı, *a.g.e.*, s. 52-53.

- ⁸ Söz konusu kitabın adı kimi kaynaklarda *Ehâdîs Ebû Hureyre Kâle* şeklinde geçmektedir.
- ⁹ Sâlih Mefkûde, *Ebhâs fî'r-Rivâyeti'l-'Arabiyye*, Menşûrât Mahber Ebhâs fî'l-Luğati ve'l-Edebi'l-Cezâirî, Biskra, t.y, s. 13.
- ¹⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz.: el-Kîlânî, *a.g.e.*, s. 12.
- ¹¹ Sâlih Mefkûde, *Ebhâs fî'r-Rivâyeti'l-'Arabiyye*, Menşûrâ Mihberi Ebhâs fî'l-Luğati ve'l-Edebi'l-Cezâirî, Biskra, t.y, s. 13.
- ¹² el-Hâc b. 'Ali, "Temezzehurâtu'l-Âhar fî'r-Rivâyeti'l-'Arabiyyeti'l-Meğâribiyye", *Vahran Üniversitesi, Edebiyat Dil ve Sanat Fakültesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Vahran, 2010, s. 10.
- ¹³ Hamdi Sakkut, *The Arabic Novel (Bibliography and Critical Introduction 1865-1995)*, C.1, The American University in Cairo Press, New York, 2000, s. 134-135.
- ¹⁴ Sakkut, *a.g.e.*, c.1, s.135-136.
- ¹⁵ Issa J. Boullata, "Çağdaş Arap Yazarlar ve Edebi Miras", *Çev. Eyyüp Tanrıverdi, International Journal of Middle East Studies*, C.XV, no: 1 (Şubat 19B3), s. 105.
- ¹⁶ R.C.Ostle, "Mahmûd el-Mes'adî and Tunisian's 'Lost Generations' ", *Journal of Arabic Literature*, 8, 1977, s.162.
- ¹⁷ Sakkut, *a.g.e.*, C.1, s.135-136.
- ¹⁸ Müellif, 14 Ekim 1931 tarihinde Tunus'un batısında yer alan Bârdû şehrinde dünyaya gelmiştir. Arap dili ve edebiyatı mezunudur. *el-Fikr* Dergisi'nin editörlüğünü yürütmüştür. Kültür Bakanlığı'nda proje başkanlığı yapmıştır. Yazar ve eserleri hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz.: el-Kîlânî, *a.g.e.*, s. 192.
- ¹⁹ Müellif, 1920 yılında el-Matviyye'de dünyaya gelmiştir. Müellif, şiir öykü ve roman türlerinde eserler kaleme almıştır. Ayrıca düşünce ve felsefeye dair de çeşitli çalışmaları bulunmaktadır. Tunuslu Yazarlar Birliği'nin başkanlığının yanı sıra Nâdî'l-Kıssa adlı derginin de müdürlüğünü yürütmüştür. Çalışmaları: *Ferha Şa'ab, Mine'd-Dehlîz* (Şiir Divanı); *Halîme. et-Tûtu'l-Mur* (Roman). Yazar ve eserleri hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz.: el-Kîlânî, *a.g.e.*, s. 25.
- ²⁰ Sakkut, *a.g.e.*, C.1, s. 135-136; el-Kîlânî, *a.g.e.*, s. 192.
- ²¹ Komisyon, *Tarihu'l-Edebi't-Tunisi : el-Hadîs ve'l-Mu'âsır*, Beytu'l-Hikme :el-Muessesetu'l-Vataniyye li't-Terceme ve't-Tahkîk, 1993, s. 33-34.
- ²² Komisyon, *a.g.e.*, s. 33-34.
- ²³ el-Kîlânî, *a.g.e.*, s. 9.
- ²⁴ 1934 yılında Tâle kasabasında dünyaya gelmiştir. Arap dili ve edebiyatı sahasında doktora yapmıştır. Tunus Üniversitesi'nde görev yapmaktadır. Öykü ve roman yazarıdır. *Bûdide Mâte* (Roman), *Tarannino* (Öykü Koleksiyonu), Arapça sözlük gibi çalışmaları mevcuttur. Yazar ve eserleri için bkz.: el-Kîlânî, *a.g.e.*, s. 25.
- ²⁵ Müellif, 9 Ocak 1940 tarihinde dünyaya gelmiştir. Tunus, Bağdat ve Cezayir'de eğitim almıştır. Arap edebiyatı sahasında doktora yapmıştır. Roman ve kısa öykü gibi türlerde eserler vermiştir. Yazar ve eserleri hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz.: el-Kîlânî, *a.g.e.*, s. 108.
- ²⁶ Komisyon, *a.g.e.*, s. 65,70; Kenneth Perkins, *A History of Modern Tunisia*, Cambridge University, New York, 2014, s. 185.
- ²⁷ Komisyon, *a.g.e.*, s. 65,137.
- ²⁸ Metin Parıldı, "Fransız Sömürgeciliği Döneminde Kuzey Afrika'da Arap Dili ve Edebiyatına Genel Bir Bakış", *Bilimname*, Sayı: XVIII, 2010/1, s. 120-121.

- ²⁹ Mahmûd Tarşûne, *Min A'lâmi'r-Rivâye fi Tunis*, Merkezi'n-Neşri'l-Cami'î, 2002, s. 42-44; R.C.Ostle, "Mahmûd el-Mas'adî and Tunisian's 'Lost Generations' ", *Journal of Arabic Literature*, 8, 1977, s. 153-154.
- ³⁰ Müellif, 1937 yılında dünyaya gelmiştir. Arap dili ve edebiyatı diploması elde etmiştir. Liselerde hoca olarak ders vermiştir. Öykü ve roman türlerinde eserler kaleme almıştır. Aslında bağımsızlık sonrası Tunus'un en önemli öykücülerinden birisidir. *Dehâlîzu'l-Leyl* adlı bir romanı bulunmaktadır. el-Kilânî, *a.g.e.*, s. 143.
- ³¹ Müellif, 26 Aralık 1931 tarihinde Safâkis'te dünyaya gelmiş ve burada büyümüştür. 1954 yılında Arap dili ve edebiyatı diploması almıştır. Ulusal kurumların başında pek çok önemli sorumluluklar üstlenmiştir. Tunuslu Yazarlar Birliği üyesidi. *el-Ahyâr ve et-Tûfân* tiyatro oyunları kaleme almıştır. *el-Mun'aric*, *el-Kantara Hiye el-Hayât*, *Harekât*, *el-Fitne ve Seraktu'l-Kamer* isimlerini taşıyan roman ve öyküler telif etmiştir. Yazar ve eserleri hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz.: el-Kilânî, *a.g.e.*, s. 39.
- ³² Müellif, 13 Nisan 1930 tarihinde Kafsa'da dünyaya gelmiştir. Eğitim alanıyla meşgul olmuştur. Makale, kısa öykü, roman, çocuk öyküleri ve eleştiri yazıları kaleme almıştır. Yazar ve eserleri hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. el-Kilânî, *a.g.e.*, s. 87.
- ³³ Komisyon, *a.g.e.*, s. 62-64.
- ³⁴ Komisyon, *a.g.e.*, s. 64-65.
- ³⁵ Muhammed Sâlih Câbirî, *el-Edebu'l-Cezairî fi Tunis: 1962-1990*, C.I, el-Muessesetu'l-Vataniyye li'l-Terceme ve't-Tahkik ve'd-Dirasât (Beytu'l-Hikme), Tunus, 1991, s. 16.
- ³⁶ Jean Fountaine, *el-Edebu't-Tûnisiiyi'l-Mu'âsır*, ed-Dâru't-Tûnisiiyye, 1989, Tunus, s. 65.
- ³⁷ Jean Fountaine, *el-Edebu't-Tûnisiiyi'l-Mu'âsır*, ed-Dâru't-Tûnisiiyye, Tunus, 1989, s. 65-66; La'amûri Zâvî, "Min Kadâya'l-İbdâ'i'r-Rivâ'i Kırâ'e fi Tecribeti'l-Beşîr Hureyyif er-Rivâ'iyye", *Muntede'l-Ustâz Dergisi*, Cilt 5, Sayı 1, s. 318.
- ³⁸ Jean Fountaine, *el-Edebu't-Tûnisiiyi'l-Mu'âsır*, s. 65.
- ³⁹ Fontaine, *el-Edebu't-Tûnisiiyi'l-Mu'âsır*, s. 65-66.
- ⁴⁰ Jean Fountaine, *el-Edebu't-Tûnisiiyi'l-Mu'âsır*, s. 67-68.
- ⁴¹ Fontaine, *el-Edebu't-Tûnisiiyi'l-Mu'âsır*, s. 67-68; Yazar ve eserleri hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz.: el-Kilânî, *a.g.e.*, s. 25.
- ⁴² el-Kilânî, *a.g.e.*, s. 136.
- ⁴³ İlgili tiyatro oyunu hakkında detaylı bilgi için bkz.: *el-Fikr* gazetesi , Sayı: 9, 1. Haziran 1967, Tunus.
- ⁴⁴ Fontaine, *el-Edebu't-Tûnisiiyi'l-Mu'âsır*, s. 70-72.
- ⁴⁵ Sakkut, *a.g.e.*, C.1, s. 137.
- ⁴⁶ Fontaine, *el-Edebu't-Tûnisiiyi'l-Mu'âsır*, s. 70-72.
- ⁴⁷ Müellif, 19 Ocak 1932 tarihinde Tunus'ta dünyaya gelmiştir. Carnot Enstitüsünde eğitim almıştır. Zeytûne Üniversitesi ve 'Ayn Şems Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde 1963 yılında diploma almıştır. *et-Teheddî* (Roman), *Yevm Mine'l-'Umr* (Roman); *Kelimât 'Alâ Cidâri's-Samt* (Öykü Koleksiyonu), *Yevm Mine'l-'Umr* (Roman). Yazar ve eserleri hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz.: el-Kilânî, *a.g.e.*, s. 136.

- ⁴⁸ Sakkut, *a.g.e.*, c.1, s. 138; Fontaine, *el-Edebu't-Tûnisiyyi'l-Mu'âsır*, s. 70-72.
- ⁴⁹ William Granara, "Tunisia", *Encyclopedia of African Literature*, Editor: Simon Gikandi, Routledge, New York, 2003. s. 529.
- ⁵⁰ Komisyon, *a.g.e.*, s. 137-138.
- ⁵¹ Tarşune, *a.g.e.*, s. 66.
- ⁵² Komisyon, *a.g.e.*, s. 138-139.
- ⁵³ Yazar ve eser hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz.: el-Kîlânî, *a.g.e.*, s. 28.
- ⁵⁴ Tarşune, *a.g.e.*, s. 66.
- ⁵⁵ Komisyon, *a.g.e.*, s. 139-140; el-Kîlânî, *a.g.e.*, s. 87.
- ⁵⁶ 1980 yılında kitap olarak basılmıştır. Bkz. Şerif Bumûsâ 'Abdulkâdir, *el-Fihrisu'l-Bibliyûgrâfi li'r-Rivâyeti't-Tûnisiyye ve'l-Lîbiyye ve'l-Mûrîtâniyye (1906-2015)*, C. 3, Londra, E-Kutub Ltd., 2018, s. 19.
- ⁵⁷ Müellif, 1932 yılında el-Mutavviye'de dünyaya geldi. Sırasıyla Zeytûne, el-Kâhire ve Lübnan Üniversitelerinden mezun oldu. Paris Üniversitesi'nde Arap gramerine ilişkin doktora yaptı. Yazar ve eserleri hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz.: el-Kîlânî, *a.g.e.*, s. 180.
- ⁵⁸ Müellif, 1947 yılında Kabse şehrinde dünyaya gelmiştir. Arap edebiyatı mezunu olup bu alanda doktora yapmıştır. Safâkis Üniversitesi'nde dersler vermektedir. Öykü, roman ve edebi makale gibi türlerde yazılar kaleme almaktadır. Yazar ve eserleri hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz.: el-Kîlânî, *a.g.e.*, s. 163.
- ⁵⁹ Müellif, 1938 yılında dünyaya gelmiştir. Öğretmenlik yapmıştır. *eş-Şecera, er-Remâd, Eşbâhu's-Sûk* adlı eserleri bulunmaktadır. Yazar ve eserleri hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz.: el-Kîlânî, *a.g.e.*, s. 154.
- ⁶⁰ el-Kîlânî, *a.g.e.*, s. 180.
- ⁶¹ Komisyon, *a.g.e.*, s. 142-144.
- ⁶² (Çevrimiçi) <https://meemmagazine.net/2018/10/02/-الكاتب-الكبير-حسن-نصر-في-بيت-الرواياتل> 21.09.2019.
- ⁶³ Komisyon, *a.g.e.*, s.144-146; Mansûr Kaysûme, *el-Edebu'l-Hamîm fi'n-Nesri'l-'Arabî'l-Hadîs, Dâru't-Tûnisiyye li'l-Kuttâb*, Tunus, 2012, s. 104.
- ⁶⁴ (Çevrimiçi) https://books.google.com.tr/books/about/Return+to+Dar+Al+Basha.html?id=LK4PAAAAAYAAJ&redir_esc=y 21.09.2019.
- ⁶⁵ el-Kîlânî, *a.g.e.*, s. 163.
- ⁶⁶ Komisyon, *a.g.e.*, s. 145.
- ⁶⁷ Komisyon, *a.g.e.*, s. 146.
- ⁶⁸ Fontaine, *el-Edebu't-Tûnisiyyi'l-Mu'âsır*, s. 69-70.
- ⁶⁹ Komisyon, *a.g.e.*, s. 145; el-Kîlânî, *a.g.e.*, s. 154.
- ⁷⁰ Komisyon, *a.g.e.*, s. 146-147.
- ⁷¹ Tarşune, *a.g.e.*, s. 67-68.
- ⁷² el-Kîlânî, *a.g.e.*, s. 39.
- ⁷³ Komisyon, *a.g.e.*, s. 147.
- ⁷⁴ Tarşune, *a.g.e.*, s. 68-69.

CAHİLİYE DEVRİ ARAPLARINDA DİN ANLAYIŞI

Mehmet Bölükbaşı*

Öz

Cahiliye Döneminde Araplar bir yaratıcının olduğunun farkındaydılar. Bu bağlamda Allah'ı inkâr etmiyorlardı, Cahiliye Arapları diğer tanrı ve put adlarından ayrı olarak en yüce mâbud ve yaratıcıyı ifade etmek için Allah kelimesini kullanıyorlardı. Bu kullanım bize Cahiliye Dönemi Araplarında Allah inancının var olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte Cahiliye Döneminde kendilerine *Hanif* denilen sayıca az olan insanlar bulunmaktaydı. Hanifler; Hz. İbrahim'in dinine bağlı olup, Allah'a inanan, puta tapmayı reddeden kişilerdi; ayrıca bu kişilerin ortak bir ibadetleri de yoktu. Bu bağlamda Cahiliye Döneminde Araplar arasında en yaygın inanç puta tapmaktı. Putların dünyada kendilerine yardımcı olduklarına inanıyorlardı. Taptıkları putları genellikle taş, ağaç ve bazı madenlerden imal ediyorlardı. Bazen de yiyeceklerine put şekli verip tapıyorlardı. Cahiliye Döneminde putların bulunduğu mabetlerin sayısı oldukça fazlaydı. En önemli mabetlerden biriside Kâbe'ydi. Kâbe'nin içinde ve çevresinde tapınmak için yüzlerce put bulunmaktaydı. Bununla birlikte, Cahiliye Dönemi Arapları; ahirete inanmıyor ve bir kısmı da cinleri ilah kabul edip tapıyorlardı. Ayrıca Cahiliye Döneminde meleklerin, Allah'ın kızı olduğuna inanan bir kısım insanlar mevcuttu. Arap Yarımadası'nda Yahudiler ve az da olsa Hıristiyanlar yaşamaktaydı. Yahudiler genellikle Medine'de hayatlarını sürdürmekteydiler. Hıristiyanlık ise Arap Yarımadası'nın kuzeyinde, Gassânîler ve Hîreliler arasında yaygın bir inanış olarak varlığını sürdürmekteydi. Bu bağlamda bu çalışmada Cahiliye Dönemi Araplarında din anlayışı ele alınmış ve ayrıca 'din'in' İbranice ve Kur'ân-ı Kerîm'de geçen tanımları ile ilgili bilgilere yer verilmiştir. İslâm'dan önceki Arapların din kelimesinin kullanımı ve dinî anlayışları üzerinde durulmuştur. Ayrıca Cahiliye Dönemi Araplarında *Allah* kelimesinin kullanımına değinilmiştir. Bu bağlamda Cahiliye Döneminde Araplardaki çok tanrıcılığın ve putperestliğin esasları ile tapınılan belli başlı putlar hakkında genel bir bilgi verilmeye çalışılmıştır.

97

* Dr. Mehmet Bölükbaşı, Uzman Arapça Mütercim, Genelkurmay Başkanlığı /Ankara
e-posta: blkbamehmet@gmail.com
Makale Gönderim Tarihi: 14.08.2019
Makale Kabul Tarihi : 10.12.2019

Anahtar kelimeler: Cahiliye Dönemi, Araplarda din anlayışı, putperestlik, Hubel putu.

In Pre-Islamic Age of Ignorance Understanding of Religion in the Arabs

Abstract

During the Jahiliyyah period, the Arabs were aware that there was a creator. However, they did not deny God and the Jahiliyyah Arabs used the word Allah to express the most omnipotent and creative, apart from the names of other gods and idols. This use shows us that there is a belief in Allah in the Jahiliyyah Arabs. In the Jahiliyyah period, there were few people who were called Khanifs; those who believed in Abraham's religion and Allah. They refused to worship the idol and also had no common prayer. In this context, The most common belief among the Arabs during the Jahiliyyah period was to worship the idol. They believed that the idols were helping them in the world and they usually produce idols, made of stones, trees and some mines. Sometimes they worshiped their food by giving them shape. The number of temples where idols were found during the Jahiliyyah period was quite high. One of the most important temples was the Kaaba and there were hundreds of idols to worship in and around the Kaaba. However, in pre-islamic age of ignorance Arabs did not believe in hereafter, and some of them worshiped the Jinn and accepted them. In addition, there were some people who believed that the Angels were daughter of God in Jahiliyyah period, also In pre-islamic age of ignorance Jews and a small number of Christians were living in the Arabian Peninsula. Jews generally lived in Medina. Christianity, on the north of the Arabian peninsula and Christianity was a common belief among Gassânîs and the Hîrelis. Within this context in this study it was taken up the understanding of religion in pre-islamic age of ignorance in the Arabs and also information on the definitions of religion in Hebrew and the Quran. The use of the religion word in Arabs before Islam and their understanding of religion was emphasized. In addition, the use of the word of Allah is mentioned In pre-islamic age of ignorance in the Arabs. In this regard, it was tried to give general information about the principles of the paganism and the main idols of idolatry in pre-islamic age of ignorance in the Arabs.

Key words: Pre-islamic age of ignorance, understanding of religion in the Arabs, paganism, Hubel Idol.

Structured Abstract

The most common belief among the Arabs during the Jahiliyyah period was to worship the idol. Every tribe and the city had its idol. The most famous idols were Hubel, Lat, Uzza and Menat and there were 360 idol in the Kaaba. Therefore, Kaaba was considered holy by the Arabs. The Arabs visited the Kaaba, sacrificed their idols, and would not believe in the resurrection after death. They believed that the idols were helping them in the world and they usually produce idols, made of stones, trees and some mines. Sometimes they worshiped their food by giving them shape. The number of temples where idols were found during the Jahiliyyah period was quite high. One of the most important temples was the Kaaba and there were hundreds of idols to worship in and around the Kaaba, although the Arabs worshiped the idols but they did not deny God, and the Jahiliyyah Arabs used the word Allah to express the most omnipotent and creative, apart from the names of other gods and idols. This use shows us that there is a belief in Allah in the Jahiliyyah Arabs. However, in pre-islamic age of ignorance Arabs did not believe in hereafter, and some of them worshiped the Jinn and accepted them. In addition, there were some people who believed that the Angels were daughter of God in Jahiliyyah period. Before the arrival of Islam, there were different beliefs in the Arab society, such as Judaism, Christianity, Magog, Sabiism and Khanif, but the most common belief was idolatry, although the Jahiliyyah Arabs believed the idols but they acknowledged the existence of a superior power, which they called God also among the Arabs there were those who had accepted the Khanif faith and the religion of Abraham. This shows that the belief in Allah exists on the Arabian Peninsula because the word of Jahiliyyah poem was used to express God and this word was used to indicate that God exists. On the other hand, In pre-islamic age of ignorance Jews and a small number of Christians were living in the Arabian Peninsula. Jews generally lived in Medina. Christianity, on the north of the Arabian peninsula and Christianity was a common belief among Gassânîs and the Hîrelîs. In the Jahiliyyah period, there were few people who were called Khanifs; those who believed in Abraham's religion and Allah. They refused to worship the idol and also had no common prayer.

The information about the idolatry beliefs of the Jahiliyya Arabs are based on archaeological data. The information contained in these

documents provides information about the names of God and idol. The documents do not provide detailed information about basic religious issues such as prayer and worship. Besides, it is possible to benefit from the inscriptions and archaeological works of the Jahiliyyah Arabs, from the poems and proverbs of Assyrian, Hebrew, Greek and Latin sources, as well as the Jahiliyyah poetry and proverbs, which contain information about the pre-Islamic Arab society. On the other hand, in the first period of the birth of Islam there are also detailed information written in the Quran, tafsir, hadith, siyar (prophetic biography) and history works about the religious beliefs of the polytheist Arabs. During in pre-islamic age of ignorance, the purpose of worship of Arabs was to achieve their earthly desires and the Arabs made their prayers in the houses where idols were put, they would prostrate and pray to the idols. They would usually appeal to idols for health, money, success and having children. The Jahiliyya Arabs did not have belief in the hereafter but the grave of the deceased would include food and clothing. In addition, an animal was left to die at the grave and they believed that the deceased would use the animal on the way to the last judgement this shows that there is a thought about the existence of a second life after the died in the subconscious of Arabs, within this context in this study it was taken up the understanding of religion in pre-islamic age of ignorance in the Arabs and also information on the definitions of religion in Persian, Hebrew and the Quran. The use of the religion word in Arabs before Islam and their understanding of religion was emphasized. In addition, the use of the word of Allah is mentioned In pre-islamic age of ignorance in the Arabs. In this regard, it was tried to give general information about the principles of the paganism and the main idols of idolatry in pre-islamic age of ignorance in the Arabs.

Giriş

Cahiliye Döneminde putları şefaatchi olarak gören Araplar, onları efendilerini korudukları gibi koruyor ve kabilenin çocukları da dâhil olmak üzere her şeyin onlara ait olduğuna inanıyorlardı. Putlar için ‘baba’ anlamına gelen ‘Eb’ (أَب) kelimesini kullanıyor ve kendilerini (أَوْلَادُ الْأَصْنَامِ) ‘putların çocukları’ olarak kabul ediyorlardı. Putlar adına savaşlar yapıyor ve savaşlarda onlardan yardım bekliyorlardı. Kabilenin düşmanı olan kişi veya kişiler aynı zamanda putların da düşmanı olarak görülüyorlardı.¹ Bu bağlamda Cahiliye Döneminde Arap toplumunda en yaygın inanç putperestlikti; fakat Cahiliye Arapları puta tapmalarına rağmen putları şefaatchi kabul etmeleri onların putlardan daha güçlü bir varlığın mevcudiyetine inandıklarını göstermektedir.

Cahiliye Arapları, Allah’ı Kâbe’nin Rabbi olarak görüyor ve yeminlerini Allah adına yapıyorlardı. Ahiret inançları belirgin bir şekilde değildi, günlük hayatlarında Ahirete inanmayan bir toplum görüntüsü çizmelerine rağmen Arapların bir kısmının ölen kişinin mezarının yanına yiyecek ve giyecek koymalarının sebebi hayatı sona eren kişinin tekrar hayat bularak dünyaya döneceği inancından kaynaklanmaktaydı.² Bununla birlikte Cahiliye Dönemi dualarının bazılarında, deyimlerinde, atasözlerinde ve şiirlerinde ‘Allah’ kelimesinin kullanıldığı görülmektedir. Özellikle şiirlerde Allah’tan bir ilah olarak söz edilmektedir.³ Cahiliye Araplarının birçok büyük ve küçük şekilde imal edip tapmış oldukları putları olmasına rağmen Allah ismini verdikleri yüce bir yaratıcının varlığına inandıklarının diğer bir somut delili ise Kuzey Arabistan’da yapılan arkeolojik kazılarda elde edilen yazıtlarda Allah kelimesinin bulunmuş olmasıdır.⁴

Çalışmamızın konusunu oluşturan dinin tanımı ile ilgili görüşler; Dil araştırmacıları ve uzmanları, din sözcüğünün Arapça ‘deyn’ (دَيْن) kökünden isim veya mastar olduğu görüşüne varmışlardır. el-Cevherî ise din kelimesinin ‘âdet, durum, ceza, mükâfat ve itaat’ gibi farklı anlamları olduğunu ayrıca mükâfat ile ceza sözcüklerinin din kelimesini tanımlayabildiklerini; fakat terim olarak din kelimesini itaat sözcüğünün tanımladığını belirtir.⁵ Ragıb el-İsfahânî ise sadece din sözcüğünün ‘itaat’ ve ‘ceza’ anlamlarında kullanıldığını ifade etmiştir.⁶ İbn Manzûr, din sözcüğünün ayrıca ‘hesap’ ve ‘İslam’ anlamlarına geldiğini bununla birlikte ‘din’in isim, ‘deyn’in (دَيْن) ise mastar, olduğunu belirtmiştir.⁷

Mütercim Âsım Efendi ise din sözcüğünün otuzu aşkın anlamı olduğundan bahsetmiştir. Bu bağlamda din kelimesinin; İslam, örf, âdet ile ceza, karşılık ve ayrıca hesap, hâkimiyet, galibiyet, saltanat, mülkiyet, hüküm, ferman, makbul ibadet, millet, şeriat ve son olarak itaat manalarına geldiğini ifade etmiştir. Hint-Avrupa dil ailesine mensup Farsça ve Sanskritçe’de din sözcüğü şu şekilde açıklanmıştır. Örneğin; Pehlevi dili olan Eski Farsça’da ‘daenâ’, terim olarak ‘din’ anlamına gelmektedir. Ayrıca Soğdca’da ‘dönden’, ‘dın’, ‘din’, ‘mezhep’ manasında kullanılmıştır. Sanskritçe’de ise ‘dharmadan’ ‘darm’ veya ‘dr̥m’ ‘din, inanç’ anlamını taşımaktadır. Sami dillerinden olan İbranice’de din, ‘hüküm’, ‘daino’ ise Arapçadaki ‘deyyan’ (ديان) sözcüğü ‘hüküm sahibi’ anlamına gelir.⁸

Oryantalist Macdonald, klasik Arap sözlüklerinde birbirinden farklı anlamlara gelen üç ayrı din kelimesi olduğunu ifade etmiştir. Bunlardan ilkinin Arami-İbrani dillerinden olup ‘hüküm’ anlamına geldiğini, ikincisinin Arapça kökenli olan ‘örf ve âdet’ kelimelerinin olduğunu, üçüncüsünün ise Farsça kökenli olup din manasına gelen ‘daenâ’ sözcüğü olduğunu belirtmiştir.⁹ Demombynes ‘daenâ’ kelimesinin ‘din’ anlamında kullanılması durumunun tam olarak bilinmediğini, Arap dil bilimcilerinin din kelimesinin ‘daenâ’ dan geldiğini belirttiklerini ifade eder. Bununla birlikte Batılı dilcilerin ise ‘din’ sözcüğünü Farsça bir kelime olan ‘daenâ’ ya dayandırdıklarını belirtir. Ayrıca Demombynes din kelimesinin Arapçada ‘deyn’ borç, yükümlülük anlamına gelen kelimenin zaman içinde değişmiş şekli olduğunu ifade etmiştir.¹⁰

Bununla birlikte din kelimesi Kur’ân-ı Kerîm’de 92 yerde zikredilmiş ve 3 ayette de değişik türevleri bulunmaktadır.¹¹ Din kelimesinin yer aldığı bu ayetlerde din sözcüğü ‘zul’, küçük düşürücü davranış, utanç veren ve ayıplanacak bir durum anlamına gelmektedir. Bu anlamların yanı sıra din kelimesi itaat, hüküm, tapınma, tevhit, İslam, şeriat, yönetme, yönetilme, ceza ve hesap anlamlarına gelmektedir. Bu bağlamda Kur’ân-ı Kerîm’de din kelimesinin yer aldığı surelerin iniş sıraları dikkate alınarak anlamsal gelişimi tarihçiler ve dilbilimciler tarafından incelenmiştir. Din kelimesinin yer aldığı ayetlerin yaklaşık olarak yarısı Mekkî, diğer yarısı da Medenî ayetlerden oluşmaktadır. Bununla birlikte ilk dönemlerde inen ayetlerde din kelimesi gün ‘yevm’ (اليوم) sözcüğüyle birlikte ‘din günü’ yevmu’d-din (يَوْمَ الدِّينِ) ibaresi tekrar edilmemiştir.¹² Bu ibarede kast edilen insanların iman ve amellerine göre hesaba çekilecekleri zaman olan ahiret gününü belirtmektedir.

1. Cahiliye Devrinde Araplarda Din

İslamiyet'ten önce Arapların dini inançları ile ilgili bilgilere ilk kaynak kabul edilen Hadramutlular, Sebeliler, Katabanlılar ve Maînîliler gibi Arabistan'ın güneyinde yaşayan toplumlar ile Tedmurlular, Nabatiler, Lihyânîlular, Safâlîlular ve Semûdlular gibi Kuzey Arabistan ve Hicaz bölgesinde yaşamış olan Arap toplumlarından ve onlardan kalan arkeolojik belgeler ve kitabeler sayesinde ulaşılmaktadır. Fakat elde edilen bu belgelerde yalnızca tanrı ve put adlarına yer verilmiş inanç kuralları, dua ve ibadet gibi dini konularla ilgili ayrıntılı bilgiler verilmemiştir. Bu bağlamda elde edilen bilgiler sayesinde o dönemdeki tanrı ve put adları hakkında bilgi edinebilmekteyiz. Bununla birlikte Yunanlılar, Latinler, İbraniler ve Asurlular gibi milletlerden kalan bilgi, belge ve eserlerde de Cahiliye Dönemi Araplarının dini inanışlarına dair bilgiler bulunmaktadır. Ayrıca Cahiliye Döneminde söylenen şiirlerde, atasözlerinde, Arapların nesepleri (soyları) ve savaşları gibi işlenen konularda çeşitli bilgiler bulunduğundan bu eserlerde Cahiliye Dönemi tanrıların ve putlarının isimleri ile Cahiliye Araplarının inanç ve görüşleri hakkında bilgilere rastlanmaktadır. Kur'ân-ı Kerîm, Cahiliye Dönemi Araplarının dini inanışları hakkında güvenilir ve ayrıntılı bilgiler içeren önemli bir kaynaktır. Bununla birlikte Cahiliye Dönemi Araplarının dini inançları ile ilgili bilgilere siyer, megazi ile hadis kitapları ayrıca sadece Mekke ve Medine tarihini anlatan özel tarihler ve Kur'ân tefsirleri sayesinde ulaşılmaktadır. Bazı İslam alimleri Cahiliye Araplarının dini inançlarını, taptıkları putları anlatan eserler yazmışlardır; fakat bu eserlerden sadece İbnu'l-Kelbî'nin yazmış olduğu önemli ve değerli bir kaynak eser olarak kabul edilen *Kitâbu'l-Esnâm* (Putlar Kitabı) günümüze kadar gelebilmiştir. Bununla birlikte el-Câhiz ve Ebu'l-Hasan Ali b. Fudayl da *Kitâbu'l-Esnâm* adını verdikleri birer eser telif etmişlerdir; ancak bu eserler kaybolmuş ve günümüze ulaşamamışlardır.¹³

Bununla birlikte İbnu'l-Kelbî'nin *Kitâbu'l-Esnâm* (Putlar Kitabı) adlı eserinin dışında telif ettiği ve çeşitli Arap kabilelerinin siyasi, kültürel ve dini yaşayışlarını ele aldığı *Edyânu'l-Arab* (Arapların Dinleri) adlı bir kitabı bulunmaktadır.¹⁴ Cahiliye Döneminde din sözcüğü İslamiyet'teki anlamıyla kullanılmaktaydı. Örneğin; Cahiliye Döneminde yaşamış ve Hanif inancını kabul etmiş şairlerden Umeyye b. Ebu's-Salt'ın dizelerinde bu durum görülmektedir; 'Kıyamet gününde

Allah katında Hanîf dininin dışındaki bütün dinlerin uydurma olduğu ortaya çıkacaktır.’¹⁵ Bu bağlamda dine ve tanrıya bağlılık Semud kavminden kalan kitabelerde de görülmektedir. Bu durumu yansıtan metinlerin birinde Semud kavmine mensup birisinin tanrı olarak kabul edilen ‘Vedd’in dini’ne bağlı olduğunu ve ayrıca başka bir metinde de ‘Vedd’in dinine bağlı kalarak öleceğini’ belirttiği görülmektedir.¹⁶

İslam kaynak eserlerinin birçoğunda Sami kavimlerinde olduğu gibi Arapların da en eski dinlerinin tevhit inancı temeline dayandığı; ifade edilmekte olup, bununla birlikte Cahiliye Devrinden günümüze kadar ulaşan bilgi ve belgelerde Arapların ilk dini inanışlarının tam olarak tevhit dini olduğunu gösteren net veriler bulunamamıştır. Fakat bazı kitabelerde ‘göğün hâkimi, göğün ilahı’ ‘zu semavî (ذو السَّمَاوِي) diye adlandırılan bir tek tanrıya ibadet ettikleri anlaşılmaktadır.¹⁷ Bu bağlamda Arapların Yahudilik ve Hıristiyanlık etkisine girmeden evvel bir dini inançları olduğunu ve ayrıca tam olmasa da tevhit ve tek tanrı inancına sahip olduklarını göstermektedir.

Bununla birlikte Arap Yarımadası’nda ve özellikle Güney Arabistan’da milattan sonra ortaya çıkan Rahmân inancının var olduğu tespit edilmiştir. Mekke’de yaşayan Arapların Yemen’le ticari ve sosyal bağları nedeniyle Rahmân inancını benimsemiş ve bu sözcüğü Allah manasında kullanmaya başlamışlardır. Ayrıca Cahiliye Dönemi şairlerinden olan Hâtim et-Tâî, Şenferâ ve Sulâle b. Cundeb’in; şiirlerinde Rahmân ismini kullandıklarını ve bu ismi Allah’ı ifade etmek için kullandıklarını gösteren kanıtlar bulunmaktadır.¹⁸ Cahiliye Döneminde Rahmân kelimesi Araplar tarafından kullanılmıştır. Örneğin; Allaha itaat etmek için ‘Allah’ım emrine boyun eğdik, sen rahmânsın’ ibarelerinde Allah ismi ile aynı anlama gelen Rahmân kelimesi de kullanılmıştır. Güney Arabistan’da yaşayan Eş’ariyye ve Ak kabilelerinde de ‘Rahmânın rızasını kazanmak için Beyt’i (Kâbe) haccederiz.’ ibarelerine rastlanmaktadır.¹⁹ İslamiyet ve Cahiliye Dönemlerinde *rab* ve *ilâh* kelimelerinin çoğulu bulunmakta, fakat rahmân ibaresinin çoğulu olmadığından bu sözcüğün tek bir ilah olan Allah’ı kastettiği açıktır. Bu bağlamda Cahiliye Araplarında en eski inanç tevhit inancıdır. Bu durum Samilerde görülmektedir, çünkü Samiler inandıkları ve en üstün kabul ettikleri tanrıya ‘El’ veya ‘İl’ ismini vermişlerdir.²⁰

1.1.Cahiliye Devrinde Allah Kelimesinin Kullanılması: Cahiliye Döneminde Araplar birçok tanrı ve putlara taparak bunların hepsine ayrı

isimler vermişlerdir. Fakat taptıkları dışında hepsinin üstünde yüce bir yaratıcıyı belirtmek için ‘Allah’ kelimesini de kullanmışlardır. Bununla birlikte ‘Ey Allahım’ manasında kullanılan ‘ya Allah’ (يَا اللَّهُ) ile sık bir şekilde söyledikleri ‘Ya Allah, Ey Allah’ım’ anlamına gelen ‘Allahumme’ (اللَّهُمَّ) ibarelerine dualarında yer vermişlerdir. Bu bağlamda ‘rahmân’ kelimesi gibi ‘Allah’ isminin de çoğul halinin olmaması, Cahiliye Araplarının dini inançlarında, ‘Allah ve Rahmân’ isimlerinin belirli ve bir olarak kabul edilen Allah’ı ifade ettikleri görülmektedir.²¹

Cahiliye Araplarının, Allah’ı bildikleri, Allah’a diğer putlardan daha yüce isimler ve sıfatlar verip, Allah adına yemin ettiklerine dair örnekleri Cahiliye şiirinde görmek mümkündür. Bununla birlikte Kur’ân-ı Kerîm’de yer alan bazı ayetlerde Cahiliye Arapları putların haricinde yeri ve gökleri yaratıp, yağmur yağdırarak toprağa hayat veren bir yaratıcı olduğunun farkındaydılar ve bu yaratıcıyı ‘Allah’ olarak isimlendirmişlerdir. Ayrıca zor ve sıkıntılı durumlarda Allah’a dua edip ondan yardım istemeleri, bir iş yapıp başarmak için Allah adına yemin etmeleri, elde ettikleri ürünlerin bir kısmını diğer inandıkları tanrılarına ayırdıktan sonra, kalan diğer kısmını özellikle Allah için ayırmaları, Meleklerin varlığının farkında olmaları ve Melekleri Allah’ın kız ve erkek çocukları olarak düşünmeleri Allah’ı bildiklerini göstermektedir.

2. Cahiliye Devrinde Araplarda Putperestlik

Cahiliye Devrinde Araplar ilk başlarda bir yaratıcının varlığını kabul ediyorlardı. Fakat zaman içerisinde araştırma ve düşünmeyi bıraktılar. Ayrıca yaratıcının büyüklüğü ve yüceliği nedeniyle ona doğrudan ulaşmanın zor olacağını bu nedenle ancak aracılar sayesinde yaratıcıya yaklaşıp ona dua edebileceklerini düşündükleri için ‘esnâm’, ‘ensâb’ ve ‘evsân’, adını verdikleri putlar, dikili taşlar ile heykeller yaparak tapmaya başlamaları sonucu yaratıcının varlığını inkâr etmişlerdir.²²

Cahiliye Döneminde Araplar arasında puta tapma ve birden çok tanrıya inanmanın en yaygın olduğu zamanlarda bile Hz. İbrahim’in dinine inanıp onu yaşatmaya çalışan, Yahudilik ve Hıristiyanlıktan uzak durup, putperestlerle mücadele eden Hanîfler, hunefâ ya da ahnâf diye adlandırılan sayıları fazla olmayan kişilerin olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda Kur’ân-ı Kerîm’de Hanîfler, Allah’a şirk koşmayan, yalan söylemekten ve puta tapmaktan uzak durmuş dindar kişiler olarak

övgüyle bahsedilmişlerdir.²³ Bununla birlikte, Kur'ân-ı Kerîm Hanîflik inancının Ehl-i Kitap dinlerinin esas olduğunu ve Hz. Muhammed'in de Yahudilik ve Hıristiyanlık dini için değil Hanîflik inancı adına Allah tarafından gönderildiğini belirtmiştir.²⁴

Hanîfler hakkında elimizde bulunan fazla ayrıntılı olmayan bilgilere göre Hanîf inancına sahip kişilerin düzenli bir cemaat halinde ibadet etmedikleri daha çok tek başına birbirlerinden ayrı dini bir hayat yaşadıkları ve ibadet şekillerinin birbirlerinden çok az farklı olduğudur. Cahiliye Devrinin en bilinen Hanîfleri arasında Osman b. Huveyris, Ubeydullah b. Cahş, Zeyd b. Amr ve Varaka b. Nevfel'dir. Bu kişiler, ataları Hz. İbrahim'in dini inancı olan Hanîfliğin tevhit esasına dayandığını ve ayrıca Kureyşlilerin puta tapma inançlarının bâtil olduğu fikrinde bir araya gelerek, Hanîf inancının esaslarını belirlemek için çeşitli ülkelere gitmişlerdir. Hanîflerin birçoğu kültür seviyesi yüksek, bilgili, ve soylu insanlardı. Bu bağlamda Hanîfler arasında Abîd b. Ebras, Umeyye b. Ebu's-Salt, Âmir b. ez-Zarb, Suveyd b. Âmir ve Kus b. Sâide gibi belli bir kültür seviyesine sahip bilge ve şair olanlar bulunmaktaydı.²⁵

Güney Arabistan Cahiliye Dönemi Araplarının dini inançları hakkında ayrıntılı bilgi elde edebileceğimiz önemli bir bölgedir. Bu bağlamda bölgede yapılan kazılar sonucu elde edilen arkeolojik eserlerden ve bulgulardan Cahiliye devrinde Güneş, Ay ve Zühre yıldızından meydana gelen üçlü bir tanrılar sisteminin var olduğu ortaya çıkmıştır. Bulunan bu sistem tanrılar ailesini oluşturmaktadır. Çünkü Güney Arabistan'daki inanişâ göre Güneş ana tanrıça, Ay baba tanrı, Zühre ise oğul tanrı kabul edilmekteydi. Yapılan araştırmalara göre tanrı isimlerinin çoğunlukla Güneş, Ay ve Zühre tanrısından birinin sıfatlarından oluştuğu görülmüştür. Büyük ihtimalle kökeni Babillilere dayanan bu üç gök cisminin meydana getirdiği tanrılar sistemi, Keldânîler ve Sâbîfler'in etkisiyle öncelikle Güney Arabistan'da ortaya çıkmış daha sonra zaman içerisinde farklı şekillerde Kuzey Arabistan'da görülmeye başlanmış ve yayılmıştır. Cahiliye Devrindeki inanişâ göre bütün tanrıların en büyüğü Ay'dır. Bununla birlikte Güney Arabistan'da Ay, Cahiliye Araplarının dini inançlarında özel bir yere sahipti.²⁶

Güney Arabistan'da yaşayan Cahiliye Araplarının dini inançlarında Ay tanrısı oldukça önemliydi ve Ay tanrısına 'Ved, Vud veya Ed' şeklinde isimler vermişlerdi. Ayrıca bazı oryantalistler Yunan mitolojisinde yer alan tanrı 'Eros' ile Cahiliye Araplarındaki 'Ved'

tanrısı arasında bir bağlantı olduğunu, ‘Ved’ inancının Yunan kaynaklı olduğunu ileri sürmüşlerdir.²⁷ Kuzey Arabistan’da yaşamış olan Lihyân ve Semûd kabilelerinden kalan kitabelerde ‘Ved’ adına rastlanmış ve Kur’ân-ı Kerîm’de de bu ismin geçmesi, bununla birlikte Kuzey Arabistan’da Dûmetü’l-Cendel²⁸ denilen yerde ‘Ved’ adına bir tapınak kurulması, ‘Ved’ isminin insanlara ad olarak verilmesi ve Arabistan’da yaygın olarak kullanılması ‘Ved’ inancının Arabistan’ın hem kuzeyinde hem güneyinde ve ayrıca Hicaz’da yaygın bir inanç olduğunu göstermektedir. Güneybatı Arabistan’da yaşamış Katabanlıların Ay tanrısına birçok isim verdikleri fakat genellikle ‘Amm’ diye adlandırdıkları elde edilen kitabelerden anlaşılmaktadır. Güney Arabistan kabilelerinden olan Hadramutlular, Mezopotamya’da bir tanrı ismi olarak kullanılan ‘Sin’ adını ay tanrısına isim olarak vermişlerdi. Güneşe tapma inancı Cahiliye Dönemi Araplarında milattan öncelere dayanır çünkü Güney Arapları güneşi dışı tanrı olarak, Palmirliler (Tedmurlular) ise erkek tanrı olarak kabul ederlerdi. Bununla birlikte Palmirliler güneş tanrısını ‘Yarhibol’ olarak adlandırmışlardı ve bu tanrı Babil’deki ‘Şamas’a benzer özelliklere sahipti. Ayrıca Palmirlilerin ‘Malakbel’ adını verdikleri doğan güneşi simgeleyen tanrı ismi bulunmaktaydı bu inanış ise ‘Ba’lebek’ inanç sisteminde buluna güneş tanrısı ‘Merkür’den alınmış bir inançtı. Bu bağlamda güneşe atfedilen kutsallık, yücelik ve tanrılık inancından dolayı Cahiliye Devrinde ‘Güneşe Tapan, Güneşin Kulu’ gibi anlamlarına gelen ‘Abduşşems’ (عَبْدُ الشَّمْسِ) ibaresi şahıs ismi olarak yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Yemenli olan Sebe el-Kebîr adlı kişinin ‘Abduşşems’ ismini alan ilk kişi olduğu, ayrıca güneşe tapma ve ibadet etme inancını ortaya çıkardığı rivayet edilmektedir. Bu bağlamda Cahiliye devrinde güneşle ilgili birçok put ve tanrı ismi yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Örneğin; ‘Menât’ ve ‘Uzzâ’ putları bu duruma güzel bir örnektir. Ayrıca Kur’ân-ı Kerîm’de ismi geçen, İslamiyet’in ortaya çıkışı esnasında, Sakîf kabilesinin putu olarak kabul edilen ‘Lât’²⁹ putu ise güneşi temsil eden bir tanrıça ve Cahiliye Araplarının en eski ilahlarından sayılıyordu. Bununla birlikte Safâlîlulara ait bulunan bir kalıntıda Lât putunun güneşin bir parçasıymış gibi fakat başka kalıntılarda ise at ve çıplak kadın olarak resmedildiğine de rastlanmıştır. Ayrıca Lât putunun Hicaz bölgesine ise Lut gölü civarında yaşamış olan Nabatîler’den geldiği varsayılmaktadır.³⁰

Klasik İslam kaynaklarından elde edilen bilgilere göre Cahiliye Devrinde güneş tanrıçalarından biri kabul edilen Uzzâ putunun, Menât ve Lât putlarında olduğu gibi Hicaz bölgesinin yanı sıra ayrıca, Safâ, Nabat, Şam ve Irak bölgesinde de tapıldığı görülmektedir. Bu bağlamda Güney Arabistan'da bulunmuş olan bir kitabe kalıntısında 'Emetu Uzzâ' olarak yazılmış bir kadın ismine rastlanmış olması, Uzzâ inancının bu bölgede de var olduğunu göstermektedir. Bilindiği üzere Cahiliye Devrinde Araplar arasında putperestlik oldukça yaygın bir inançtı. Cahiliye Arapları put anlamına gelen 'sanem' (صنم) çoğulu 'esnam' (أصنام) olan ve yine ayrıca 'vesen' (وثن) çoğulu 'evsân' (أوثان) olan ibareleri putlar için oldukça yaygın bir şekilde kullanmışlardır. Put manasına gelen 'sanem' (صنم) ibaresinin bir diğer anlamı 'heykel' sözcüğüdür. Ayrıca 'sanem' (صنم) kelimesi Aramice ve İbranice'deki 'salm' sözcüğünün Arapçalaştırılarak 'Allah'tan başka tapılan varlık veya nesne' anlamını kazanmıştır. Tarihçi İbnu'l-Kelbi' ise put anlamında kullanılan 'vesen' (وثن) ve 'sanem' (صنم) kelimelerinin eş anlamlı olduğunu belirtmiş ve ayrıca Cahiliye devri Araplarının tapıp, inandıkları objeler eğer heykel şeklinde ise bunları put anlamında kullanılan 'evsân' (أوثان) ve "dikili taş" anlamına gelen 'ensâb' (أنساب) olarak adlandırdıklarını ifade etmiştir. Bununla birlikte, Cahiliye Devrinde Arapların tapmak için kendilerinin ahşaptan oydukları, gümüş veya altından kalıplar dökerek yaptıkları putları 'sanem' (صنم) taştan yaptıklarını ise 'vesen' (وثن) olarak adlandırdıklarını belirtmiştir. Bununla birlikte, Mekke'de Cahiliye devrinde her evde tapmak için bir put bulunmaktaydı.³¹ Güney Arabistan'da Güneş, ay ve zühre yıldızı tanrılar sisteminin yanı sıra bunların dışında Medine yakınlarında Yenbû'nun Ruhât civarında yaşayan Huzeyl Kabilesinin putu olan ve ayrıca Hz. Nuh'un çağdaşlarının inanıp taptığı putlardan biri olan 'Suvâ' adı verilen kadın şeklinde bir put olup Kur'ân-ı Kerîm'de 'Yeûk', 'Yegûs' ve 'Nesr' putları ile birlikte ismi geçmektedir.³² Fakat 'Suvâ' putunun adı İslamiyet'in ortaya çıkışı esnasında önemini kaybetmiştir çünkü bu putun ismi herhangi bir şahsa isim olarak verilmemiştir ama diğer birçok putun ismi şahıs adı olarak Arabistan'da kullanılmıştır.

'Yegûs' 'yardımcı' manasında olup Aslan şeklinde Yemen'de yaşayan Cureş ve Mezhic kabilelerinin taptığı putlarıydı. Bununla birlikte, 'Yeûk' adı verilen, 'Koruyucu' anlamında kullanılan ve at şeklinde olan bir put ile Himyerîlerin Yahudi olmadan önce ve Hicaz'ın bazı yerleşim yerlerinde biliniş tapınılan 'Nesr' Kartal anlamına gelen

putları bulunmaktaydı. Mekke'nin güneyinde, Yemen yolu üzerinde Tebâle'de bulunan bir diğer put ise 'Zulhalasa' adı verilen beyaz bir taş üzerine taç oyulmuş bir puttu. 'Zulhalasa' adlı puta Tebâleliler ile Becîle, Umâmeoğulları, Haş'am, Hevâzin ve Ezd Araplarından bir kısmı inanır, onun adına kurban keser ve taparlardı.³³

Cahiliye Döneminde putperestlik oldukça yaygındı bu durumun doğal bir sonucu olarak put evleri şeklinde inşa edilmiş tapınakların sayısı oldukça fazlaydı. Bununla birlikte Cahiliye Döneminde Arapların içinde yaşadıkları evleri tapınak vazifesi görmekteydi çünkü her evde bir put bulunmaktaydı. Bununla birlikte Cahiliye Araplarının öncelikli hedefi tapacakları bir put ve tapınak elde etmektir. Bir put ve tapınağa sahip olmak için gerekli maddi imkânı bulunmayanlar Kâbe'ye veya diğer put tapınaklarının herhangi birine giderek Kâbe'nin veya tapınaklardan birinin önüne put olarak beğendiği bir taşı diktikten sonra gittiği tapınağın ve putun etrafında dönerek ve bunu tavaf niyetine yaparlardı. Bununla birlikte Göçebe Araplar konakladıkları bölgelerde çadırdan tapınak kurarak tapınma ihtiyaçlarını giderirlerdi. Cahiliye Devrinde tapınaklara çeşitli adlar verilmiştir. Bu isimlerden en yaygını ev anlamına gelen 'beyt' (الْبَيْت) kelimesiydi ayrıca küp şeklinde olan tapınaklar ise Kâbe (الْكَعْبَة) olarak adlandırılmaktaydı.

Cahiliye Devrinde 'beyt' ve 'Kâbe' isimleri dışında tapınaklara tâgut, mâbed, heykel, mekrib, harem ve mescid gibi adlar verilmiştir. Himyerîlerin San'a'da bulunan Riyâm adlı mabetleri Cahiliye devri tapınaklarının en ünlülerinden biri kabul edilirdi. Bu bağlamda Himyerîler, Riyâm adlı mabetlerini kutsal sayar ve onun için kurban keserlerdi. Fakat Yahudiler Riyâm tapınağını ortadan kaldırmışlardır. Cahiliye Devrinde birçok tapınak bulunmaktaydı. Örneğin; Kûfe ile Basra arasında, Zahr bölgesinde bulunan Sindâd denilen yerde, İyâd adlı Arap aşiretinin tapınakları bulunmaktaydı. Ayrıca 'Zulhalasa' adlı put için Tebâle adlı yerde bir tapınak inşa edilmiş ve Mekke'de bulunan 'Kâ'betu's-Şimâliyye' olarak bilinen Kâbe'den ayırmak için bu tapınak 'Kâ'betu'l-Yemâniyye' diye adlandırılmıştır. Bununla birlikte Sakîflilerîn, Lât putu için inşa ettikleri tapınak da oldukça önemli bir tapınaktı ve ayrıca Sakîfliler inşa ettikleri tapınağı Kâbe'nin rakibi olarak görürlerdi.³⁴ Bu bağlamda Cahiliye Devrinde, Cuheyne kabilesinin ileri gelenleri ile Ebrehe Arapları Mekke'de bulunan Kâbe'de ibadet etmekten uzaklaştırmak amacıyla 'Sana' ya bir tapınak kurmuşlardır fakat bu

girişimlerin, Mekke’de bulunan Kâbe’nin saygınlığının ve Arapların Kâbe’ye olan ilgilerinin azalmasına herhangi bir etkisi olmamıştır.

Kâbe içinde bulunan putların sayısı 360 adetti ve bu putların en önemlisi ve en büyüğü olan ‘Hubel’ Kureyş kabilesinin en önemli putu kabul edilirdi. Kâbe içinde sayısı 360’ı bulduğu rivayet edilen putların en büyüğü olan Hubel, Kureyş’in en önemli putu olarak gösterilirdi. Batılı kaynakların bazısı ‘Hubel’ putunu ay tanrısının sembolü olarak kabul ederlerdi ayrıca Nabat kitabelerinden elde edilen bilgilere göre ‘Menato’ ve dağ tanrısı anlamına gelen ‘Zûşerâ’ ile birlikte ‘Hubel’ ismine rastlanmıştır. Ayrıca ‘Hubel’ sözcüğünün şahıslara ve sülalelere verilmiş olması, ‘Hubel’ putunun başlangıçta Kuzey Arabistan tanrılarında olduğunu ispatlamakta ve Mekke’ye dışarıdan getirildiğini göstermektedir. Cahiliye Devrinin diğer önemli iki putu ise Kâbe’nin çevresinde bulunan ‘Îsâf’ ve ‘Nâile’ adlı putlardı. Bu putlardan biri olan Îsâf Safâ’da, Nâile ise Merve’de bulunmaktaydı. Îsâf ve Nâile inancı, Cahiliye Araplarında kahramanlara tapmanın bir sembolü kabul edilirdi. Ayrıca İslâm’ın ortaya çıkışı sırasında Kâbe içinde peygamber ve melek tasvirlerinin bulunduğu rivayet edilmiştir.³⁵

Cahiliye Devrinde Araplar çoğu zaman birbirleriyle savaşır ve kabileler halinde yaşarlardı ayrıca aralarında siyasi bir birlik olmadığı gibi tam olarak ortak bir inanca sahip değillerdi. Araplar, Cahiliye Döneminde inşa ettikleri put evlerinde dua eder, adaklar adayıp kurban keser, inandıkları putun etrafında dönüp onu tavaf edip secde eder ve tanrılarının rızasını kazanmak için sadaka verirlerdi. Cahiliye Araplarının yapmış olduğu bu gibi ibadetlerin amacı sağlıklı olmak, savaşlarda başarı elde etmek, para kazanmak ve ayrıca erkek evlat sahibi olmaktı fakat bu gibi kazanımları elde etmek için taptıkları putların kendilerine yardım etmeleri gerektiğine inanıyorlardı. Cahiliye Devrinde Araplar ibadetlerini, kurban kesme ve sadaka verme gibi iyilikleri yaşadıkları dünyada istediklerini elde etmek için yaparlardı ahiret inançları yoktu. Her şeyin yaşadıkları dünyada olup biteceğine inanırlardı öldükten sonra hesaba çekilebilecekleri gibi bir inanca ve düşünceye sahip değillerdi.

Bununla birlikte Kur’ân-ı Kerîm’de müşriklerin, Allah’ın kıyamet günü insanları diriltip bir araya toplayarak hesaba çekeceğine ayrıca cennet ve cehennem inancı ile ahirete inandıklarına dair herhangi bir açıklama bulunmamaktadır. Aksine, birçok ayette müşriklerin ahirete inanmayıp, inkâr ederek³⁶ böyle bir inancın olduğunu söyleyenlerin

samimi olmadıkları belirtilmiştir.³⁷ Cahiliye Arapları, insanların yeniden dirileceğine inanmıyor ve bu durumu ‘eskilerin masalları’ olarak kabul ediyorlardı.³⁸ Ahiret inancını inkâr eden ibarelere Cahiliye şiirinde de rastlanmaktadır. Örneğin; Cahiliye döneminde yaşamış şairlerden biri olan Şeddâd b. Esved’in şöyle bir dizesi bulunmaktadır. “Hz. Muhammed, beni yeniden diriltileceğimi söyleyerek mi korkutuyor” bu kıtada insan ruhunun bedenden ayrılıp gittikten sonra yeniden dirilmesinin imkânsız olduğu görüşü belirtilmiştir. Bununla birlikte Cahiliye devrinin önemli şairlerinden sayılan Tarafe, yazmış olduğu muallakasında da sonsuzluk diye bir kavramın olmadığını ve bu nedenle insanın yapabileceği en güzel şeyin dünya zevklerinden mahrum kalmamak olduğunu ifade etmiştir.³⁹

Cahiliye Araplarında ahiret inancını inkâr etme durumu yaygın olmasına rağmen öldükten sonra dirilme inancının olduğunu gösteren bazı kanıtlar bulunmaktadır. Örneğin; Cahiliye Devri Araplarının bazılarının ölen kişinin mezarı başına bir deve bağlayarak su ve yem vermeden ölüme terk etmişlerdir. Bu bağlamda ölen kişinin yeniden dirilip ölüme terk ettikleri ‘beliye’ ya da ‘akire’ adını verdikleri deveye binip mahşer alanına gideceği inancına sahiptiler. Bazı Araplar ise ölen kişinin mezarının başına giyecek ve yiyecek gibi malzemeler bırakırlardı. Bunun sebebi ise ölen kişinin dirilip tekrar dünyaya döneceğine inanmalarıydı. Cahiliye Devrinde Araplar hac ibadetini yerine getirmek için Beytu’l-Harâm’ı ziyaret eder ve her kabile kendilerine ait olan putun önünde saygıyla durup, dua eder ve ona tapardı.⁴⁰ Cahiliye Devrinde güneşe tapan Araplar ise güneşi temsil eden putun bulunduğu tapınağa giderek güneşin doğuşu, tepe noktasına vardığı zaman ile batışı esnasında günde üç vakit dua ve ibadetlerini yerine getirirlerdi. Bu bağlamda İslamiyet’te güneşe tapanların ibadet zamanı olan bu üç vakit ‘kerahet vakti’ olarak adlandırılmış ve güneşe tapanlara benzememek için Müslümanların güneşin doğuşu, tepe noktasına vardığı zaman ile batışı esnasında namaz kılmaması kuralı getirilmiştir.⁴¹

Sebeliler’in ve Kureyş’lilerin aya ve güneşe secde edip taptıklarına dair Kur’ân-ı Kerîm’de ayetler bulunmaktadır.⁴² Bununla birlikte, Cahiliye Devrinde Arapların bir kısmının Yahudi ve Hıristiyanlardan etkilenip örnek alarak onların orucuna benzer bir oruç tutmuşlardır. Bu oruç inancında yeme, içme ve cinsel ilişkiden uzak durmuş ve ayrıca sessizliğe bürünüp inzivâya çekilmişlerdir. Bu bağlamda rivayetlere göre

Kureyş aşireti aşure orucuna benzer bir oruç tutmuştur. Cahiliye Devrinde görülen diğer âdetler ise oldukça yaygın bir gelenek olan erkek çocuklarını sünnet ettirmek, gusül almak ve ölen kişinin yıkanıp kefene sarılıp defnedilmesidir. Cahiliye Devrinde görülen ve İslamiyet inancıyla benzerlik gösteren gusül almak, ölünün yıkanıp kefenlenmesi ve erkek çocuklarının sünnet ettirilmesi Cahiliye Devri Araplarının bir kısmında görülen inançlardır. Bu inançları Cahiliye Dönemi Araplarının tamamında görmek imkânsızdır. Bu bağlamda İslam âlimlerinin bazıları ayette belirtilen ‘müşrikler pistir’⁴³ ibaresinde bulunan pis sözcüğünün cünüplük manasında kullanıldığını ifade etmişlerdir.⁴⁴

Cahiliye Devrinde Araplar arasında düzenli bir şekilde here sene hac ibadeti yapılırdı. Cahiliye Araplar nesî⁴⁵ sayesinde her yıl hac mevsimini ilkbahar ve yaz aylarına denk getirirlerdi ve bu ayları ‘haram aylar’ diye adlandırılırdı. Bununla birlikte ‘haram aylarında’ birbirleriyle savaşmaz bu dönemi barış ve huzur içinde geçirirlerdi. Bu bağlamda Cahiliye Arapları hac vazifesi için hem Mekke’de bulunan Kâbe’yi hem de Zulhalasa, Menât ve Uzzâ gibi kutsal sayılan putların bulunduğu diğer tapınakları da ziyaret ederlerdi ve bu ziyaretler bayram havası içinde yapılırdı. İslamiyet’te değer verilen el-Heceru’l-Esved taşına ise Cahiliye Arapları daha fazla saygı göstermiş ve bazı Araplar ona tapmışlardır.⁴⁶ ‘Tavaf etmek’ Cahiliye devrinde diğer bir yaygın ibadet şekillerinden idi. Bu bağlamda Cahiliye Arapları yalnız Kâbe’yi değil, taptıkları putları, putların içinde bulunduğu put evlerini tavaf ederlerdi. Bununla birlikte Cahiliye Devri kadınları ve diğer kabile mensupları hep birlikte günahlarından arındıklarını göstermek amacıyla üzerlerindeki elbiseleri çıkarıp tavafı çıplak olarak yaparlardı ve tavafı çıplak yapanlar ‘hille’ diye adlandırılırdı.⁴⁷ Cahiliye Devrinde birbirinden farklı putlara tapıldığı için tavaf esnasında birbirinden farklı telbiyeler duymak mümkündü.⁴⁸

İslamiyet’ten önce Cahiliye Araplarının Yahudilerle ilişkilerinin boyutları ve Yahudiliğin Arapların yaşayışı ve inançları üzerindeki etkilerine dair bilgiler azdır. Bununla birlikte, Yahudilerin dini kanunlarını yorumlayan ve bu kanunlara göre ortaya çıkabilecek yeni sorunlara çözüm getirmeye çalışan derleme bir kitap olan Talmud’da Basra Körfezi çevresinde yaşayan Araplarla ticari ilişkiler içerisine girdikleri belirtilmiştir. Ayrıca yine Talmud’da Yahudi din adamlarına bir grup Arap’ın giderek Yahudiliği kabul ettikleri ifade edilmiştir.⁴⁹

Müslüman tarihçilerin bazıları Yemen’de hüküm süren Himyerîlerin hükümdarı olan Tubba’nın Kuzey’e yapmış olduğu sefer dönüşü yanında iki Yahudi din adamı getirdiği ve bu iki Yahudi din adamının hükümdarı ikna edip putları kırdırarak Yemenlileri Yahudi olmaya ikna ettiklerini belirtmişlerdir. Bununla birlikte Evs ve Hazrec kabilelerinden bazı kişilerin Yemen’den ayrıldıktan sonra Medine ve civarında yaşayan Yahudilerin tesiriyle Yahudiliği kabul etmişlerdir. Ayrıca Cüzâm ve Gassân Kahtânilerin bir kolunu oluşturan Arapların bir kısmının da Yahudiliğe girdikleri ifade edilmiştir.⁵⁰

İslamiyet’ten önce kısmen Yesrib ve civarı ile Yemen haricinde Yahudilik Araplar arasında fazla yayılmamıştır. Bununla birlikte Kudüs’ün milattan önce VI. yüzyılda Buhtunnaş tarafından işgal edilmesi ve Bâbil esareti esnasında işgalcilerden kaçıp Hicaz bölgesine gelen Yahudiler Vâdilkurâ, Hayber, Fedek ve Medine gibi yerlere yerleştiler. Suriye ve Filistin’de yaşayan Yahudilerin bir kısmı ise Suriye’de Hıristiyanlığın yayılmasından ve Romalıların sıkı takibine maruz kaldıkları için Hicazda yaşayan dindaşlarının yanına göç etmek zorunda kalmışlardır. İslamiyet gelmeden önce Hıristiyanlık Cahiliye Arapları üzerinde daha etkili olmuştur. Bu bağlamda Hıristiyanlık, V. yüzyılın ortalarında doğuda Melkîler, Ya’kübîler ile Nastûrîler olarak üç kısma ayrılmış ve ayrıca Irak ve Fars bölgesinde yaşayan Hıristiyanların birçoğu Nastûrî mezhebini kabul etmeleri sonucu Hîre şehrinde Arapların oluşturduğu Hıristiyan bir topluluk ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte Hîre hükümdarları misyonerlerin Hıristiyanlığı yayma girişimlerine karşı koymak için büyük çaba sarf etmişlerdir. Fakat 563 yılında tahta çıkan Amr b. Hind, kiliseler yaptıran ve Hıristiyan olan annesi Hind b. Hârise’nin tesiriyle Hıristiyanlığı kabul etmiştir. Hıristiyanlığın kuzeyde en fazla yayılma imkânı bulduğu Arap toplumlarından birisi de Gassânîlerdir. Ayrıca, Gassânîler Ya’kübî mezhebine girmiş ve Münziroğulları yönetiminden çok önce Hıristiyanlığı kabul etmişlerdi. Cahiliye Araplarının Putperest inancından vazgeçmelerinin en büyük nedeni puta tapmanın ilkel ve sade bir şeklinin olmasıdır. Hıristiyanlığın ise putperestliğe nazaran daha mistik bir cazibeye sahip olması ayrıca Hıristiyanların süslü ve gösterişli kiliselerinin, renkli dini kıyafetlerinin, ayınlarının, heykellerinin ve çeşitli ikonalarının bulunması Arapları oldukça etkilemiştir. Bu faktörlerin dışında en önemli etken Hıristiyan din adamlarının ve

misyonerlerin telkinleri ve anlatımları Cahiliye Araplarının Hıristiyanlığı kabul etmelerine neden olmuştur. Bununla birlikte Cahiliye Devrinin önemli şairlerinden ve ileri derecede putperest olan İmrulkays ile Abdullah b. Aclân bile Hıristiyanlığın çekiciliğinden bahseden şiirler yazmışlardır. Hıristiyanlık Suriye ve Irak'ta yaşayan Gassânîler ile Hîreliler daha sonra Lahm, Suleyh, İyâd, Âmile, Tağlib, Bekr, Cüzâm, Behrâ ve Tenûh gibi birçok Arap kabilesi arasında kabul görüp yayılmıştır.⁵¹

Hıristiyanlık öncelikle Kuzey Arabistan'da yayılma imkânı bulduktan sonra bir nebze Arap Yarımadası'nın deniz ulaşımının yapılabildiği yerlerde özellikle Yemen'de kabul görmüştür. Hıristiyanlık dininin Yemen'e öncelikle Bizans Hükümdarı Justinianus döneminde (527-565) Bizans'ın hüküm sürdüğü bölgelerden kaçıp Kuzey Yemen'de bulunan Necran bölgesine gelen Hıristiyanlığın bir kolu olan, Hz. İsa'yı insan ve tanrı olarak kabul eden Monofizitler'in Hıristiyanlık inancının Yemen'de yayılmasında büyük katkıları olmuştur. Bununla birlikte Doğu Roma hükümdarları Hıristiyanlığı diğer hüküm sürdükleri bölgelerde olduğu gibi bir araç olarak kullanmışlardır. Bu bağlamda ticaret ağlarını geliştirmek, bölgeyi etki altına almak için Necran'a Hıristiyan din adamlarını göndererek bölgede 'Necran Kâbesi' diye bilinen bir manastır inşa etmişlerdir. Ayrıca bir müddet sonra Habeşî Hıristiyanlar, Bizanslıların yardımıyla Yemen'i kontrol altına aldıktan sonra Yemen'de Hıristiyanlığı yaymak amacıyla büyük çaba sarf edip halka zulmeden ve Kâbe'yi yıkma girişiminde bulunan Ebrehe de Yemen'de daha önce inşa edilmemiş ihtişamlı 'Kulleys' adı verilen bir kilise yaptırmıştır.⁵²

Sonuç

Cahiliye Devri Araplarının dini inançları ile ilgili bilgiler, Kuzey ve Güney Arabistan'da bulunan kitabeler ile arkeolojik kazılardan elde edilen verilere dayanmaktadır. Bu bilgilerde Cahiliye Devrinde tapınılan put ve tanrı isimleri hakkında bilgiler bulunmaktadır. Bununla birlikte Cahiliye şiiri ve atasözleri de dönemle ilgili değerli bilgileri içermektedirler. Bu kaynaklar dışında Cahiliye Araplarının dinleri ile ilgili bilgiler Kur'ân-ı Kerîm, hadis, tefsir, siyer ve tarih alanında telif edilmiş kitaplarda da mevcuttur. Cahiliye devrinde Araplar arasında Yahudilik, Hıristiyanlık, Sabîlik ve Haniflik gibi dini inançlar bulunmaktaydı; fakat en yaygın dini inanç putperestlikti. Bununla birlikte putperestlik bedevi Araplar arasında oldukça yaygın bir inanıştı. Araplar önceleri yaratıcının varlığını inkâr etmiyorlardı, fakat zaman içerisinde büyüklüğünden çekindikleri Allah'a sadece araçlar vasıtasıyla ulaşabilecekleri düşüncesiyle putlar edinmişlerdir. Bu bağlamda Cahiliye Devrinde Arapların temel inancı putperestlik olsa da, yaratıcıyı ifade eden ve 'Allah' diye isimlendirilen yüce bir varlığın olduğuna inanıyorlardı. Bu bağlamda Cahiliye devrinde Hz. İbrahim'in dini olan Hanifliğe inanmış kişiler bulunması, Allah inancının olduğunu göstermektedir. Güney Arabistan'da var olduğu bilinen daha sonra ticaret sayesinde Mekke'ye taşınmış olan Hanif inancı Cahiliye şiirinde de yer almaktadır. Cahiliye Şiirinde yer alan rahman sözcüğü bir tek yaratıcının olduğu anlamına gelmektedir. Cahiliye Devrinde genel olarak Araplar putları Allaha yaklaşmak için bir aracı olarak kullanıyorlardı. Bu bağlamda sıkıntılı zamanlarında putları aracı yaparak Allah'a yalvarıp ondan yardım istiyorlardı, önemli yeminlerini Allah adına yapıyor ve onun adına kurban kesiyorlardı. Bütün bu göstergeler Cahiliye Araplarında net bir inancın olmadığını göstermektedir çünkü bir taraftan yaratıcının olduğuna inanıyor fakat aynı zamanda putlara da tapıyorlardı. Cahiliye Araplarının putlar için kullandığı en yaygın ifadeler, sanem ve vesen kelimeleriydi. 'Heykel'in' karşılığı olarak kullanılan sanem, 'Allah'tan başka tapılan şey' anlamında kullanılmaktaydı. 'Dikili taş' anlamına gelen 'Nasb' ise taştan yapılmış putlar için kullanılmıştır.

Cahiliye Döneminde Arapların ibadet etme gayesi dünyevi arzularına kavuşmaktı. Araplar ibadetlerini putların konulduğu evlerde yapar, putlara secde ve dua ederlerdi. Genellikle sağlık, para, başarı ve çocuk sahibi olmak için putlardan medet umarlardı. Cahiliye Araplarında

ahiret inancı yoktu fakat ölen kişinin mezarına yiyecek ve giyecek gibi ihtiyaç malzemeleri konulur ayrıca mezarın başına ölüme terk edilen ve mahşere giderken ölüye binek olacağına inanılan bir hayvan bırakılmaktaydı bu durum Arapların bilinçaltında öldükten sonra ikinci bir hayatın var olduğuna dair bir düşüncenin yattığını göstermektedir. Cahiliye Devrinde dini ibadetlerin yapıldığı en önemli yer Kâbe ve çevresiydi. Bu dönemde Hac ibadeti düzenli bir şekilde yerine getirilirdi. Hac döneminde savaşıma ve kabileler arası çatışmalara son verilirdi. Kabileler Kâbe'yi tavaf eder ve tavaf esnasında kendi putlarının önünde eğilir ve dua ederlerdi. Hac ibadeti putların yer aldığı diğer tapınaklarında ziyaretini kapsardı. Tapınaklar kutsal sayılır ve Tanrının evi olarak kabul edilirdi. Tapınaklarda bulunan putlara çeşitli hediyeler, güzel kokular sunulur, adaklar adanır ve hayvanlar kurban edilirdi. Putlar Cahiliye Araplarının hayatlarının en değerli varlıklarıydı çünkü önemli bir karar almadan önce veya dünyevi arzuları ile ilgili isteklerinde danışacakları tek merci putlardı. Putlar hem onlara yol gösteren bir kılavuz hem de taptıkları değerli bir varlıktı bu yüzden herkesin evinde taptığı bir putu ve ayrıca putlar için put evleri bulunmaktaydı. Bununla birlikte Cahiliye Arapları önemli bir karar öncesi putlardan yardım dileyerek ve onların huzurunda fal okları çekerek günlük hayatta karşılaştıkları sorunlara çözüm ararlardı.

Kaynakça

- Ahmed b. Hanbel, Ebû Abdillâh Ahmed b. Muhammed eş-Şeybânî el-Mervezî. (1995). *Müsned*. (nşr. Şuayb el-Arnaût) Beyrut: Dâru'l-fikr.
- Cevâd, A. (1968-1973). *el-Mufasssal fî târihi'l-'Arab kable'l-İslâm*, I-X, Beyrut: Dâru Şâdir.
- Cevad A. (1993). *Mufasssal Tarihu'l-Arab Kable'l-İslam*. c.VI, Mısır:
- Demombynes, M. G.(1957). *Mahomet*. Paris.
- Ebu'l-Kasım Hüseyin b. Muhammed b.Mufaddal Râgıb el-İsfahânî. (2010). *el-Müfredat fi garibi'l-Kur'an*, (thk. Muhammed Halil İtani) I. Beyrut : Daru'l-Ma'rife.
- el-İsfahânî, Ebu'l-Ferec Alî b. el-Hüseyin b. Muhammed b. Ahmed el-Kureşî. (1905) *el-Egānî*, (nşr. el-Hâc Mahmûd es-Sâsî) IV, Kahire: Mektebe Vehbe.

- el-Cevherî, İsmâil b. Hammâd. (1956-1957). *eş-Şihâh*, “dyn” md. I-VII, Kahire: Dâru'l-Maarif.
- et-Taberî, Ebu Cafer Muhammed b. Cerir. (2013). *Taberî Tefsiri*. İstanbul: Hisar Yayınevi.
- el-Ya'kübî, Ebu'l-Abbâs Ahmed b. Ebî Ya'küb İshâk b. Ca'fer b. Vehb b. Vâzih. (2010). *Tarihu'l-Ya'kubi*. Beyrut: Muessesetu'l-A'lemi li'l-Matbuat.I-II.
- ez-Zevzenî, Ebû Abdillâh Hüseyin b. Ahmed. (1853). *Şerhu'l-muallakât*. Beyrut: Mektebetü Dâri'l-Beyân.
- el-Âlûsî, Mahmûd Şükrî. (1923). *Bulûğu'l-ereb fî ma'rifeti ahvâli'l-'Arab*. (nşr. M. Behcet el-Eserî) Kahire: El-Matba'atu'l-Emiriyye. I-III
- Fahreddin er-Râzî. (1999). *Mefâtihu'l-ğayb*. Beyrut: Dâru İhyâi't-turâsi'l-Arabî.
- Gardet, L. (2015). *İslam Teolojisine Giriş*. (trc. Ahmet Arslan) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Haddad, Y.Y. (1974). *The Conception of the Term Din in the Qur'ân*, Paris.
- Hommel, F. (1985). Arabistan. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*.
- İbnu'n-Nedîm, Ebu'l-Ferec Muhammed b. Ebî Ya'küb İshâk b. Muhammed b. İshâk. (1978) *el-Fihrist*, (nşr. G. Flügel) Leipzig.
- İbnu'l-Kelbî, Hişâm b.Muhammed. (1969). *Kitâbu'l-Esnâm*, (trc. Beyza Düşüngen) Ankara.
- İbn Manzûr, Cemâluddîn Muhammed b. Mukerrem. (1996). *Lisânu'l-'Arab*. Beyrut: Dâru Şâdir. I-XV.
- İbn Kesîr, İsmail b. Ömer. (1980). *Tefsîru'l-Kur'ani'l-Azîm*. Kahire: Mektebetu dâru't-turâs. IV- VII
- İbn'ul-Kayyim el-Cevziyye. (2006). *Zâdu'l-meâd*. İstanbul: Polen Yayınları III.
- İbn Hişâm, Ebû Muhammed Abdulmelik. (1955). *es-Sîre en-nebeviyye* (Thk).Mustafâ es-Sekkâ Beyrut: Dâr İhyâ' et-turâs el'arabî. I-IV.

- Mes‘ûdî, Ali b. Hüseyin. (1948). *Murûcu’z-zehab ve me‘âdinu’l-cevher*. (nşr. M. Muhyiddin Abdulhamîd) Kahire: Dâru’l-Maarif. I-IV.
- Müller, M. (1873). *Introduction to the Science of Religion*. London: Longmans Green and Co. Collection
- Müslim, el-İmam el-Hâfız Hucetu’l-İslam İbnu’l-Haccac el-Kuşeyri en-Nişaburi (1955) *Sahîh*. (nşr. Muhammed Fuâd Abdülbâkî) Kahire: Mektebe Vehbe.
- Renan, E. (1955). *Histoire Générale et Système Comparé des Langues Sémitiques*, Paris.
- Sâlim, S. A. (1975). *Târîhu’l-Arab kable’l-İslâm*. İskenderiye: Dâru Lübnan.
- Şemseddin M. G. (2013). *İslam Öncesi Araplar ve Dinleri*. Ankara: Ankara Okulu Yayınları.
- Şeyh İnyetullah. (1990). *İslam Öncesi Arap Düşüncesi*. (Çev.) Kürşat Demirci, Editör: M. M. Şerif, *İslam Düşüncesi Tarihi içerisinde*, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Watt, W. M. (1986). Hz. Muhammed Mekke’de. (Çev.) M.Rami Ayas, Azmi Yüksel, Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları.
- Winnett, F. V. (1941). *Pre Islamic Arabic Referances*.

¹ Cevad Ali, Mufasssal Tarihi’l-Arab Kable’l-İslam, 2. b., 1993, VI,s.5

² W. Montgomery Watt, Hz. Muhammed Mekke’de, Çev. M. Rami Ayas, Azmi Yüksel, Ankara 1986. s.115

³ Şeyh İnyetullah İslam Öncesi Arap Düşüncesi, Çev. Kürşat Demirci, Editör: M. M. Şerif, *İslam Düşüncesi Tarihi içerisinde*, İnsan yay. İst. 1990. s.156

⁴ W. Montgomery Watt, Hz. Muhammed Mekke’de, Çev. M. Rami Ayas, Azmi Yüksel, Ankara 1986. s.30

⁵ es-Sihâh, “dyn” md. c.1 s.21

⁶ el-Müfredât, “dyn” md. s.53-55

⁷ Lisânü’l-Arab, “dyn” md. c.13,s.164.

⁸ Kâmûs Tercümesi, “dyn” md. c.2 s.359

⁹ Müller, M. (1873). *Introduction to the Science of Religion*. London: Longmans Green and Co. Collection s.34.

¹⁰ Demombynes, M. G.(1957). *Mahomet*. Paris. S.504

¹¹ Tevbe 9 / 29; es-Sâffât 37 / 53; el-Vâkıa 56 / 86

¹² Haddad, Y.Y. (1974). *The Conception of the Term Din in the Qur’ân*, Paris. s. 114.

¹³ İbnu’n-Nedîm, Ebu’l-Ferec Muhammed b. Ebî Ya’küb İshâk b. Muhammed b. İshâk, (1978) *el-Fihrist*, (nşr. G. Flügel) Leipzig. s. 138

- ¹⁴ İbnu'n-Nedîm, a.g.e., s. 109
- ¹⁵ el-İsfahânî, Ebu'l-Ferec Alî b. el-Hüseyn b. Muhammed b. Ahmed el-Kureşî, (1905) el-Egânî, (nşr. el-Hâc Mahmûd es-Sâsî) IV, Kahire: Mektebe Vehbe. s.122.
- ¹⁶ Cevâd, A.(1968-1973). el-Mufassal fi târihi'l-'Arab kable'l-İslâm, I-X, Beyrut: Dâru Şâdir. VI, s.8
- ¹⁷ İbnu'l-Kelbî, Hişâm b.Muhammed,(1969). Kitâbu'l-Esnâm, (trc. Beyza Düşüngen) Ankara.s.6
- ¹⁸ et-Taberî, Ebu Cafer Muhammed b. Cerir, (2013). Taberî Tefsiri. İstanbul: Hisar Yayınevi. c.1,s.131.
- ¹⁹ el-Ya'kübî, Ebu'l-Abbâs Ahmed b. Ebî Ya'küb İshâk b. Ca'fer b. Vehb b. Vâzıh, (2010). Tarihu'l-Ya'kubi. Beyrut: Muessesetu'l-A'lemi li'l-Matbuat.I-II. s.197.
- ²⁰ Ernest Renan, I, 1 vd.
- ²¹ Cevâd, A. a.g.e. VI,s.103.
- ²² Mürûcü'z-zeheb, II, 145-146.
- ²³ El-Hac 22/30-31.
- ²⁴ Müsned, VI, 116.
- ²⁵ es-Sîre, I, 222-223.
- ²⁶ F.V.Winnett, "Pre Islamic Arabic Referances", MW, XXXI (1941), s. 353.
- ²⁷ Lutfî Abdülvehhâb Yahya. el-'Arab fi'l-'uşûri'l-kadîme, Beyrut 1979, s. 129.
- ²⁸ Hıdır Abbâs el-Cemîlî, Kabîletu Kureyş ve Eseruhâ fi'l-Hayâti'l-Arabiyyeti Kable'l-İslâm, Menşûrâtı'l-Mecmai'l-İlmiyyi, Irak-Bağdâd 2002, s. 126. Kuzey Arabistan'da Hicaz-Suriye kervan yolu üzerinde bulunan eski bir ticaret merkezi. Bugün Cevf adlı idarî bölgenin belli başlı yerleşim merkezlerinden biridir.
- ²⁹ Necm 53/19.
- ³⁰ F. Hommel, "Arabistan" (Tarih), İA, I, 490-491.
- ³¹ İbnü'l-Kelbî Kitâbü'l-Esnâm s.33.
- ³² Nûh 71/23.
- ³³ İbnu'l-Kelbî, a.g.e., s.23.
- ³⁴ İbnu'l-Kelbî, a.g.e, s. 22.
- ³⁵ İbnu'l-Kelbî, a.g.e., s.16.
- ³⁶ El-En'âm 6/29; en-Nahl 16/38; el-İsrâ 17/49.
- ³⁷ El-Bakara 2/8.
- ³⁸ Neml 27/67-68.
- ³⁹ ez-Zevzenî, Ebû Abdillâh Hüseyin b. Ahmed (1853). Şerhu'l-muallakât. Beyrut: Mektebetü Dâri'l-Beyân. s.82
- ⁴⁰ Ya'kübî, a.g.e., c.I,s.255.
- ⁴¹ el-Âlûsî, Mahmûd Şükri, (1923). Bulûğu'l-ereb fi ma'rifeti ahvâli'l-'Arab. (nşr. M. Behcet el-Eserî) Kahire: El-Matba'atu'l-Emiriyye. I-III s.215.
- ⁴² Neml 27/24; Fussilet 41/37.
- ⁴³ Tevbe 9/28.
- ⁴⁴ İbn Kesîr, İsmail b. Ömer, (1980). Tefsîru'l-Kur'ani'l-Azîm. Kahire: Mektebetu dâru't-turâs. IV- VII. s.74.
- ⁴⁵ Nesî, küfürde ziyâde olmaktadır. Kâfirler bununla aldatılır. Bir ayı helâl sayarlar. Başka sene ise, bu ayı haram sayarlar. (Tevbe sûresi: 38) İslâmiyet'in ilk zamanlarında ve İslâmiyet'ten evvel, kamerî sene aylarından Recep, Zilkâ'de, Zilhicce ve

Muharrem aylarında harp etmek haram idi. İslâmiyet'ten evvel, Arablar Receb veya Muharrem aylarında harp edebilmek için, ayların yerini değiştirebilir, ileri veya geri alırlardı. Peygamber efendimiz Vedâ hutbesinde nesînin kalmadığı husûsunda; "Ey Eshâbım! Haccı tam zamânında yapıyoruz. Ayların sırası, Allahü teâlânın yarattığı zamandaki gibidir" buyurdu. (Ali Cürcânî)

⁴⁶ İbn Kayyim, el-Cevziyye.(2006).Zâdu'l-meâd. İstanbul: Polen Yayınları III.s.612.

⁴⁷ Müslim, el-İmam el-Hâfız Huccetu'l-İslam İbnu'l-Haccac el-Kuşeyri en-Nişaburi (1955). *Tefsîr*. (nşr. Muhammed Fuâd Abdülbâkî) Kahire: Mektebe Vehbe. s.25

⁴⁸ Ya'kübî, a.g.e., c.I,s.256.

⁴⁹ Cevâd, A. a.g.e. VI,s.514.

⁵⁰ Ya'kübî, a.g.e., c.I,s.254.

⁵¹ Şemseddin M.G.(2013). İslam Öncesi Araplar ve Dinleri. Ankara: Ankara Okulu Yayınları. s.112.

⁵² Sâlim, S. A. (1975). Târîhu'l-Arab kable'l-İslâm. İskenderiye: Dâru Lübnan. s.405.

النقائض فن جذوره تمتد إلى الشعر الهجاء في الجاهلية وهي قصائد تشترك في الوزن والقافية والروي فكل قصيدتين متضادتين تأتيان من بحر واحد وروي واحد وقافية واحدة كأنهما قصيدة واحدة لولا اختلاف المقاصد والأهواء لدى الشعاعين. جاءت هذه الدراسة في محاولة رسم النقائض تأطيراً نظرياً لفن النقائض وتعريفاته المحددة، كما يبين التمهيد الخيوط العامة لشروط النقائض وخصائصها، بالإضافة إلى نظرة متأنية في البداية الأولى لفن النقائض في العصر الجاهلي. أنّ الدوافع الدينية والسياسية والاجتماعية هي الدوافع الجوهرية لنشأة فن النقائض الإسلامية.

اشتمل عصر صدر الإسلام على مجموعة كبيرة من الأشعار التي واكبت فترة الصراع الديني بين المسلمين والمشركين والصراع السياسي بين المسلمين أنفسهم، وكان لشعر النقائض أثر واضح بين هذه الأشعار، إذ شاع هذا الشعر وانتشر في ظلال الغزوات والوقائع الإسلامية.

فقد كانت البذرة الأولى لها مدفونة في حقل العصر الجاهلي، الذي رعاها وسقاها، فبدأت تتفتح شيئاً فشيئاً لتظهر على السطح، حيث بدأت بالتداول على ألسنة الشعراء، فكان حضورها الحقيقي وقتند زمن الحروب والأيام في ذلك العصر، فكانت أيام حرب البسوس، وداحس والغبراء، والأوس والخزرج وقود هذه النقائض فظهرت وذاعت. فكان حسان بن ثابت الأنصاري وكعب بن مالك الأنصاري الشعاعين المسلمين اللذين استطاعا أن يحملا فن النقيضة الإسلامية على عاتقهما مع مجموعة أخرى من الشعراء الذين لم ينالوا ما ناله الشعاعان السابقان من شهرة وتفوق في جميع المجالات التي أدلوا بدلوهما فيها. لقد كانت المعركة الشعرية حامية الوطيس بين شعراء الدعوة الإسلامية من جانب، وشعراء الشرك من جانب آخر، فهذه الحرب لا تقل في شدتها وحرارتها عن تلك الحرب الحقيقية بين الطرفين.

ومن هنا جاءت هذه الدراسة في محاولة جادة منها للكشف عن ماهية النقائض الإسلامية وصورها. في الفصل الأول قد بحثت عن النقائض الإسلامية، تطورها وطرقها وفنونها

* Doç. Dr., Kırıkkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Mütercim-Tercümanlık (Arapça) Anabilim Dalı (abdussamed@kku.edu.tr)

Makale Gönderim Tarihi: 21.10.2019

Makale Kabul Tarihi : 25.11.2019

والنقائض والغزوات والعناصر الأخرى وفي الفصل الثاني بحثت عن الخصائص الفنية للنقائض الإسلامية.

كلمات المفاتيح: الشعر، النقائض، الأدب الإسلامي، صدر الإسلام، حسان بن ثابت، كعب بن مالك.

Sadru'l-İslâm Dönemi Nak'aid Şiirleri Üzerine

Öz

Nakaid, kökleri Cahiliye dönemi Hicv/yerghi şiirlerine dayanan, aynı vezin ve kafiye kafiye ile söylenen edebi bir sanattır. Şairlerin amaçları ve arzuları dışında tek bir kasideymiş gibi aynı bahr, aynı ölçü ve aynı kafiye ile söylenmiş iki kasidedir. Bu çalışma, İslami Dönem Nakaid sanatının kendine has özellikleriyle sanatsal olarak çerçevelenmeye çalışılması ve İslam öncesi dönemde de bu sanatın başlangıcına dikkatle bakma çabasıdır. Dini, politik ve sosyal etkenler, İslami Dönem Nakaid sanatının ortaya çıkmasında temel nedenlerindedir.

İslami dönemin başları, Müslümanlar ve putperestler arasındaki dini çatışma ve aynı zamanda Müslümanların kendi içindeki siyasi çatışmaya eşlik eden geniş bir şiir koleksiyonuna şahit oldu. İslami Dönem Nakaid sanatı, o dönemdeki en etkili şiirlerden biriydi ve İslami fetihlerde yaygınlaşarak popüler oldular.

Nakaid sanatının tohumları cahiliye döneminde atıldı, sulandı, büyütüldü, gün yüzüne çıktı ve şairlerin dilinde dolanmaya başladı. Besus, Dâhis-Ğabra, Evs-Hazrec savaşları gibi zamanlarda gerçek kimliğine kavuşmaya başladı. Bu dönemin diğer şairlerinin ulaşamadığı bir şöhrete sahip olan meşhur iki şair Hassan b. Sabit ve Ka'b b. Malik, Nakaid sanatının ağırlığını ve sorumluluğunu üstlendiler ve tüm alanlarda mükemmel katkı sağladılar. Şiirsel savaş Müslüman şairler ve Müşrik şairler arasında kızışmıştı ve iki taraf arasında şiddetini ve hararetini artırarak devam etti.

Bu çalışma, İslami Dönem Nakaid sanatının doğasını ve imajını ortaya koymaya yönelik ciddi bir çalışmadır. Bu çalışma iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde İslami Dönem Nakaid sanatı, gelişimi, evrimi, sanatsal yönleri, Nakaid, savaşlar ve diğer sebepler ele alındı. İkinci bölümde de İslami Dönem Nakaid sanatının sanatsal özellikleri incelendi.

Anahtar Kelimeler: Şiir, Nakaid, İslam edebiyatı, Sadru'l-İslâm, Hassân b. Sâbit, Ka'b. b. Mâlik.

A Look Into Islamic Poetry Duals (al-Naqa'id)

Abstract

Islamic poetry *duals* are an art form that extends back its roots to the Hija'a poetry movement during the pre-Islamic period. These poems have a shared scale, rhyme and narration; each two contrasting poems are made with the same rhyme and scale as though they are one poem except the differences in meanings and whims of the two poets. This study emerged in attempting to artistically frame the '*duals*' in Islamic poetry and their specific characteristics. The initial research conducted for this study provided us with a general set of conditions and requirements for this specific type of poem as well as a close examination of its beginnings during the pre-Islamic times. The religious, social and political motivations were the driving forces behind the establishment of the Islamic poetry *duals*.

The early Islamic era witnessed a large collection of poetry which was concurrent with the religious conflict between Muslims and heathens, as well as the political conflict between Muslims within themselves. The Islamic poetry *duals* were one of the most influential poems during that period; they became widely popular during the Islamic conquests.

The initial seed for this type of poem was planted, watered and nourished during the pre-Islamic era. It gradually grew to appear on the surface when it was adopted by many poets and had a real presence since those times of war. The wars during that period, namely, the Besus war; the Dahis and Ghabra'a war; and Alaws and Khazraj war were all fuel to this type of poetry as it became well known after surfacing. The two poets, Hassan b. Thabit Alansary and Ka'ab b. Malik Alansary were able to carry the weight of this form of Islamic poetry on their shoulders, along with a group of other less known poets who never attained the same level of fame or mastery in all fields. The poetic war intensity heated between the pro-Islamic poets on one side and the heathen poets on the other. This poetic war was as rigorous and heated as the real war between the two sides.

This is where the study emerged in a serious attempt to discover the nature of the Islamic poetry *Duals* and their images. In the first chapter, I address the origin, evolution, artistic methods, as well as the Islamic

conquests and other factors. In the second chapter, I further explore the artistic characteristics of the Islamic poetry *Duals*.

Key words: Poetry, Duals, Islamic literature, Early Islamic Era, Hassan b. Thabit, Ka'ab b. Malik.

Structured Abstract

This style, which was used in the defense of religious, political or social issues among the tribes during the Pre-Islamic period of ignorance, was benefited as an effective weapon in the religious struggle during the Sadr al-Islam period when the Prophet began to explain and spread the Islam. Hassan b. Sâbit, Ka'ab b. Malik and Abdullah b. Reveha were the sharp swords that defended Islam with their strengths. However, the poets including Abdullah b. Zuba'râ and Dirâr b. Like al-Khattab were infidels who attack Islam and its values.

In Arabic poetry, al-Naqa'id is a style that was seen in the period of ignorance and took place between Muslim poets and polytheist poets after Islam came. Polytheist poets used humiliating expressions on issues related to the Prophet and Muslims; Islam, Allah. On the other hand, Muslim poets defended these issues by expressing the greatness of these concepts. The Prophet always encouraged Hassan b. Sâbit, Ka'ab b. Malik and Abdullah b. Revaha to sing poetry on this subject.

The most prominent features of al-Naqa'id poems are that they cover satire and the second poet, as the defender, has common features in terms of rhyme, meter, and subject with the first poet in attacking position. In addition, the second poet tries to provide strong evidence that the first poet does not tell the truth. While defending this, he defies the other poet and his supporters and praises his own followers. In doing so, they use separation, modification, orientation, and denial. The poet prides himself on his tribe in al-Naqa'id poetry, praises himself, criticizes the other side and then starts praising himself and his tribe again.

One of the most common occasions of al-Naqa'id poems is the Battles such as Badr, Uhud, and Khandaq, which took place between Muslims and infidels. Muslim poets used expressions of joy and good news for martyrs, stating that they went to the holy places and would be in heaven. However, as for those who died of the infidels, they were in hell and insulted them. As for infidel poets, they cried for death of their supporters and vowed revenge.

The content is the same in the poetry of the Pre-Islamic Period of Ignorance and Islamic period. However, when we look at the content of Islamic poets, we see that they differ from each other. Some look at the

remnants of a lover who deserted the poet and make up the introductory part of classical poetry, and begin their poetry with sadness, and then pass to satire, which is the main subject. While this entry is long in its classical form in some poets, in others it is kept shorter with the intention to keep it short. Some, without making an introduction to the subject directly start the satire. The poems that started without the classical introduction are the poems that were sung during the war. The last couplet, in terms of its summative features, includes the issue of infidelity of the infidels and their renouncing their infidelity and accepting Islam. Islamic period al-Naqa'id poems are composed of short poems that do not exceed 25 couplets in terms of number of couplets.

There are 3 main factors that make up the style of a literary work. These are as follows: the personality of the literary person, the content of the work and the period in which the work takes place. Muslim poets used verses from the Holy Quran and hadiths from the Prophet to support their ideas in their al-Naqa'id poems of the Islamic era. The language used in poetry is different in wartime and peacetime. In wartime, a strong language was used under the influence of war. However, in peacetime, a simple and soft language was used.

Poets sometimes benefited from repeating words to make their words more effective. For example, Hasan b. Sâbit used the words (هجوت) and (تهجو) a lot when talking about Abu Sufyan's satirizing the Prophet. They also used literary arts such as pun to add even to the words even stronger.

Imagination is an important aspect of poetry because it is one of the artistic ways in which poets express their ideas and clarify them to bring their meaning closer and impress the audience. The poetic image is in solidarity with passion and imagination and cannot be photographed apart from the other two basic elements or otherwise can lose its spirit and power. The imagination is comprised of elements such as desert, desert animals, rain, etc.

Musicality is more important than other elements in catching the style in poetry and making the pieces in poetry a whole. The contribution of rhyme and literary arts to get this musicality is of great importance. The musicality in the al-Naqa'id poems of Islamic poets differs slightly from the poems of the pre-Islamic period of ignorance. The poems of the pre-Islamic period of ignorance praise themselves or their tribes, while Islamic poets praise Islamic values.

Due to the lack of al-Naqa'id poetry books and sources related to the Islamic period, the differences between meter and rhyme could not be studied in a broader sense. However, within the framework of our data, it can be claimed that prosody meter is the most used meter. This meter is followed by Kamil Vâfir and serî'.

As a result, al-Naqa'id poems in the Islamic period are the most commonly used poems by Muslims in defending Islam and inviting to Islam. The style of ignorance poetry was used as a style, it begins sometimes with an introduction, and sometimes it passes to the subject without introduction. The language and style used in war and peace situations are different from each other.

التمهيد:

النقائض لغة: جمع نقيضة، مأخوذة في الأصل من نقض البناء إذا هدمه، والحبل إذا حله، وضده الإبرام يكون للبناء، وحبل، وعهد؛ وناقضه في الشيء مناقضة ونقاضاً خالفه؛ والمناقضة في القول ان يتكلم به يتناقض معناه. والمناقضة في الشعر أن ينقض الشاعر الآخر ما قاله الشاعر الأول حتى يجيء ما قال ضد الأول، و"النقيضة" الاسم الجمع على "النقائض" ابن منظور، (د.ت): ٢٤٢/٧؛ الفيروزآبادي، ٢٠٠٥ م: ٦٥٦).

واصطلاحاً: فهي أن يتجه شاعر إلى آخر بقصيدة هاجيا أو مفتخراً فيعمد الآخر إلى الرد عليه هاجيا أو مفتخراً أو ملتزماً البحر والقافية والروي الذي اختاره الأول (الشايب، ١٩٥٩ م: ٣؛ القط، ١٩٧٩ م: ٣٥٢).

وقد شاء الله أن يحنّ على العرب والإسلام، واختار محمداً -عليه السلام- ليقوم بالدعوة لهذا الدين الجديد، فأمن به رهط، وأعرط آخرون، ووقف رهط يترقبون وينتظرون، ثم أخذت عداوة قريش بعد ذلك تسفر عن وجهه، واضطر رهط من صحابة رسول الله إلى الهجرة إلى الحبش، ثم كانت هجرة النبي (ص) إلى المدينة عندما وجد في أهلها ثبولاً وميلاً لدعوته (المحتسب، ١٩٧٢ م: ٤٧).

وكان ظهور الإسلام نهضة ورقياً في جميع مناحي الحياة، في الدين والسياسة، والادب، والاجتماع، ومن الطبيعي أن تكون الأوضاع الاسلامية مغايرة ومخالفة للأوضاع والرسوم والجاهلية، فقد أصبحت العصبية القبلية شائناً منكرأً مستقبحاً، أخذت تحل محلها رابطة قومية أول الأمر، ثم عقيدة دينية عادة بعد ذلك، وجد الرسول وخلفاؤه في محاربة هذه العصبية الجاهلية وإن لم يستطيعوا محوها من نفوس العرب، أما الجهالة فقد ندد بها

الإسلام وحمل عليها ليحل محلها التسامح والعفو والتمسك بأداب الدين، وبعد أن كانت الأيام مستعرة في سبيل الرئاسة والمصالح الاقتصادية، صارت في سبيل الإسلام، وبعد ما كانت بين العرب انتهت فكانت بين العرب والأمم الأخرى (الشايب، ١٩٥٩ م: ١٢٦، ١٢٧).

من هنا كانت المعركة التي خاضها الإسلام، معركة حامية استخدمت فيها كل الوسائل الممكنة في الدفاع عن مبادئه، وكما شهر السيف دفاعاً عن الإسلام والمسلمين، لإخماد المحاولات التي كانت لإسكات صوته؛ فقد اعتمدت المناقضة للوقوف بوجه اتهامات قريش.

الفصل الأول: النقائص الإسلامية: تطورها وطرقها وفنونها

١- تطور النقائص في هذا العصر

لقد كانت الصورة الأولى للنقائص تمتد بجذورها إلى شعر العصر الجاهلي وإن كانت هذه الصورة بسيطة، تقترن باحتدام الصراع القتالي، حتى إذا ركبت ريعه ركبت هذه النقائص بركودها، وبالتالي لم تكن تحمل خاصية الديمومة (فتوح، ١٩٩١ م: ١٠٣) من ذلك ما قاله قيس بن الحظيم (الإصفيهاني، ١٩٧١ م: ٣/٣) في تلك المعارك الحامية التي دارت بين الأوس والخزرج قبل أن يؤلف الإسلام بين قلوبهم، يقول (ابن الحظيم، ١٩٦٧ م: ٨): (الطويل)

قد دعوت بني عوفٍ لحقن دمائهم فلما أبوا سامحت حرب حاطب

فيردّ عليه عبد الله بن رواحة (العسقلاني، ١٩٨٤ م: ١٨٦/٥) قاتلاً (ابن قتيبة،

١٩٧٧ م: ٢٩٣/١):

إذا عيّرت أحساب يوم وجدتنا ذوي نائل منها الحرام المضارب

تُحامي على أحسابنا بلادنا لمفتقرٍ أو سائلٍ الحق راغب

وقد كان الشعر يستمر في القبيلة قيمه التي تغذيه وتمده بصوره ومعانيه وموضوعاته جميعاً، بحيث لا يستطيع الشاعر تعديها إلا بصعوبة، فهو مدفوع في فخره وهجائه ومدحه وشكواه ووصفه إلى التغني بمآثر القبيلة وإعلاء شأنها أكثر من اندفاعه إلى التعبير عن نفسه وبث ما بداخلها من عواطف وأحاسيس خاصة به، وعمما يجول في خاطره من أفكار وهو أجس فردية (مغنية، 1995 م: ٧١، ٧٢).

ومع إطلالة العصر الإسلامي وبالذات مع بدء الدعوة الإسلامية خفت صوت الشعر إلى حد ما، فقد أصبحت الساحة للقرآن وللرسول (ص)، فالتناس لم يعودوا يتوجهون بأنظارهم

وأسماعهم إلى الشعراء أولاً وأخيراً ليحدثوهم بما كان يجري، إنما أصبح القرآن الكريم والنبى (ص) وصحابته محط أنظار الجميع.

و من الثابت أن الرسول (ص) قرب إليه الشعراء الذين آمنوا به ودعوته، وفي مقدمة هؤلاء الشعراء حسان بن ثابت (ابن قتيبة، ١٩٧٧ م: ٣٠٥/١) وكعب بن مالك (العسقلاني، ١٩٩٥ م: ٤٥٧/٥) وعبد الله ابن رواحة، وطلب منهم أن ينصروه على أعدائه، ويدفعوا عنه، وعن المسلمين أذى الكفار، ويفندوا دعاويهم الباطلة، كما أوصاهم أن يلتزموا في شعرهم بالحق، والانصراف عن فاحش القول والهجاء بالباطل، والإبعاد عن تجاوز المهجو من الكفار إلى هجاء أمه وأبيه أو قبيلته، والدليل على كلامي هذا، قوله -صلى الله عليه وسلم- لشعراء المسلمين: " انتصروا، ولا تقولوا إلا حقاً، ولا تذكروا الآباء والأمهات " (القطبي، ١٩٨٥ م: ١٥٣/١٣). وقوله أيضاً: " إنَّ أعظم الناس عند الله فرية: لرجل هاجى رجلا فهجا القبيلة بأسرها " (ابن ماجه، ١٩٥٢ م: ١٢٣٧/٢).

وقد أعتبر الرسول (ص) ان الشاعر حين يقف في وجه المشركين ويدافع عن الدين الإسلامي إنما يكون مجاهداً في سبيل الله، فالكلمة الشعرية عنده أمضى وأنفذ وأبلغ وقعاً من السهام، الدليل على تلك قوله -صلى الله عليه وسلم- لكعب بن مالك: " إن المؤمن يجاهد بنفسه وسيفه ولسانه، والذي نفسي بيده لكانما ترمونهم به نضح النبل " (القطبي، ١٩٨٥ م: ١٥٣/١٣). فقال كعب (ابن مالك، ١٩٩٧ م: ٢٨):

جاءت سخينة كي تغالب رها وليغلبن مغالب الغلاب

فقال النبي-صلى الله عليه وسلم-: " لقد مدحك الله يا كعب في قولك هذا " (القطبي،

١٩٨٥ م: ١٥٣/١٣).

ومن الأمثلة على ذلك أيضاً قول حسان بن ثابت من قصيدة يرد فيها على أبي سفيان (ابن

الأثير، ١٩٦٧ م: ١٦٢/٢) ويهجو (ابن ثابت، ١٩٩٤ م: ٢٠): (الوافر)

هجوتَ محمداً فأجبتُ عنه وعند الله في ذاك الجزاءُ

أتهجوه ولسنتَ له بكفءٍ فشركم لخيركم الفداءُ

هجوتَ مباركاً برّاً حنيفاً أمينَ الله شيمته الوفاءُ

فإنَّ أبي ووالده وعرضي لعرض محمدٍ منكم وقاءُ

لساني صارمٌ لا عيبَ فيه وبحري لا تكدره الدلاءُ

ومن الملاحظ مع بداية العصر الإسلامي أن طابع التلقائية والسيطرة اللذين كانا موجودين في العصر الجاهلي، بقيا في هذا العصر، لكن الجديد في هذا العصر أنّ المعركة الشعرية التي دارت بين شعراء المسلمين وشعراء المشركين كانت تقوم ليس فقط بدافع القبيلة فحسب، بل بدافع ديني، فالشايب يذكر أن الغاية في العصر الجاهلي كانت تدور حول أعراض قبيلة ضيقة، أما النقائص الإسلامية فكانت هادفة جادة (الشايب، ١٩٥٩م: ١٣٢).

وأحياناً كان الباحث الديني يمتزج برواسب الانتماء القبلي، وهي رواسب كانت تحول في نقائص شعراء قريش إلى إحساس جاهلي بالعشيرة، ولكنها في نقائص شعراء المسلمين كانت تترقت بعد أن هديتها أخلاقيات الإسلام وأطفأت نارها، فإذا ذكر عبد الله بن الزبيري (الأصفهاني، ١٩٧١م: ٢٨/١٥) الخزرج، ورماهم بالخور في القتال، والفرار عند اشتداد البلاء، وذلك في قوله (ابن الزبيري، ١٩٨١م: ٤٢): (الرمل)

ليت أشياخي ببدر شهدوا جزع الخزرج من وقع الأسل
حين حگت بقبا بركها واستحرّ القتل في عبد الأشل
ثم خفوا عند ذاكم رقصا رقص الحقان يعلو في الجبل
فقتلنا الضعف من أشرافهم وعدلنا ميل بدر فاعتدل

رد عليه حسان بن ثابت مذكراً أنّ الحرب سجال (ابن ثابت، ١٩٩٤م: ١٨١): (الرمل)

ذهبت بابن الزبيري وقعة كان منا الفضل فيها لو عدل
ولقد نلتم ونلنا منكم وكذلك الحرب أحياناً دؤل
ثم مثيراً مشركي قريش بهزيمتهم في بدر، يقول (ابن ثابت، ١٩٩٤م: ١٨٢): (الرمل)

وترگنا في قريش عورة يوم بدر، وأحاديث مثل

كما تغلبت المعاني الدينية على غيرها، ووجد في الكلام المتناقضين معانٍ جاهلية قديمة، تدور حول الأحساب والأنساب والأيام، ومعانٍ إسلامية جديدة تقوم على الكفر والإسلام والهدى والضلال (الشايب، ١٩٥٩م: ١٣١). من ذلك ما وجد عند ضرار بن الخطاب (العسقلاني، ١٩٩٥م: ٣/٣٩٢) في يوم بدر، حيث يقول (ابن هشام، ١٩٥٥م: ١٣/٢): (الطويل)

عجبت لفخر الأوس والحين دائر عليهم غداً، والدهر فيه بصائر
وفخر بني النجار إن كان معشر أصيبوا ببدر كلهم ثم صابر
فإن تك قتلى غودرت من رجالنا فانا رجال بعدهم سنغادر

فيرد عليه من المسلمين كعب بن مالك، قائلاً (ابن مالك، ١٩٩٧م: ٤٦، ٤٧): (الطويل)

عجبتُ لأمر الله والله قادر على ما أراد، ليس الله قاهر
قضى يوم بدر أن نلاعي نعشراً بغوا، وسبيل البغي بالناس جائر
فلمّا لقيناهم وكلّ مجاهدٌ لأصحابه مستبسل النفس صابر
شهدنا بأنّ الله لا رب غيره وأنّ رسول الله بالحق ظاهر

فالتعجب من فخر الأوس وهم مهددون بدُنُوّ الأجل، ينقضه عند كعب التسليم بقدرة الله التي لا تلوها قدرة، وحين ينسب ضرار ما حدث في البدر إلى تقلبات الدهر، يرجعه معب إلى أرادة الله، وحين يصف الأول قتلى بدر من المشركين بالصبر، ينعثم الثاني بالبغي والجور، مستبقياً الصبر لأصحابه من مجاهدي المسلمين الذين استظلوا بجناح الإيمان والصبر.

أمّا الأساليب، فقد كانت الأساليب النقائض الإسلامية الأولى مضطربة غير مستوية، فوجدنا العبارات الجزلة القوية، ووجدنا العبارات الضعيفة المهلهلة، ووجدنا العبارات التي توسطت بين القوة والضعف، ولعل هذا إلى ضعف الشاعرية القريشية وحدثاتها، وارتجال الشعر أمام الحوادث الطارئة، وهرم بعض الشعراء كحسان بن ثابت، والتزام بعضهم حدوداً وأدباً إسلامية تقيد حرية القول (الشايب، ١٩٥٩م: ١٣١). من ذلك قول عبد الله بن الزبيرى يثني على قريش وأحلافها يوم الخندق (ابن الزبيرى، ١٩٨١م: ٢٩، ٣٠): (الكامل)

واذكرُ بلاءَ معاشِرٍ واشكرهم ساروا بأجمعهم من الأنصابِ
أنصابِ مكة عامدين ليثربِ في ذي الغياطلِ جَحْفَلِ جَبْجَابِ
حتى إذا وردوا المدينةَ وارتدوا للموت كلٌّ مجرَّبٍ قَضَابِ
شهِراً وعشراً قاهرينَ محمداً وصحابه في الحربِ خيرُ صحابِ
نادوا برحلتهم صبيحةً قُلتُم كِدْنَا نكونُ معها مع الخِيَابِ
لولا الخنادقُ غادروا من جمعهم قَتَلَى لطيرِ سُغَبِ وذئابِ

فابن الزبيرى يتحدث عن خروج قريش وأحلافها من مكة في جيش كشف، وكيف حاصروا المدينة أربعين يوماً، أنزلوا الرعب في قلوب أهلها، وأنه لولا الخندق لألحقوا الهزيمة بالمسلمين.

وقرر حسان بن ثابت هذه القصيدة، فقال (ابن ثابت، ١٩٩٤م: ٢٢): (الكامل)

هل رسمُ دراسةِ المُقامِ يَبابِ متكلّمٌ لِـمُحاورٍ بِجوابِ
 فَدَعِ الدِيَارَ وَذِكْرَ كُلِّ خَرِيدَةٍ بِيضَاءِ آنَسَةِ الحَدِيثِ كَعَابِ
 وَأَشْكَ الهُمومَ إِلَى الإِلهِ وما تَرى مِنْ مَعْشَرٍ مُتَأَلِّبِينَ غِضَابِ
 أَمْوًا بِغَيْرِهِمُ الرِّسُولَ وَأَلْبَسُوا أَهْلَ القُرَى وَبِوَادِي الأَعْرَابِ
 جَيْشٌ عَيْبِنَةٌ^٣ وَابْنُ حَرْبٍ فِيهِمْ مُتَخَمِّطِينَ بِجَلْبَةِ الأَحْزَابِ
 حَتَّى إِذَا وَرَدُوا المَدِينَةَ وَارْتَجَوْا فَتَلَ النَبِيِّ وَمَغْنَمَ الإِسْلامِ
 وَغَدَوْا عَلَيْنَا قَادِرِينَ بِأَيْدِهِمْ رُدُّوا بِغَيْظِهِمْ عَلَى الأَعْقَابِ

فحسان يريد على ابن الزبيري كلام، ويشكو إلى الله ما قام به المشركين، ثم يبين في النهاية أن المشركين ردوا بغيظهم وانقلب السحر على الساحر والناظر في أسلوب حسان يجده أسلوباً جزلاً قوياً كأسلوب ابن الزعبرى.

٢- النقائص والغزوات:

إنَّ في شعر النقائص الإسلامية مشابهة بينها وبين النقائص الجاهلية، ذلك أنَّ النقائص في العصرين قويت في ظل الحروب، فالنقائص الجاهلية أنشئت حول الأيام وسببها، وكذلك النقائص الإسلامية، فالمدقق فيها يجد أنها قويت بسبب الغزوات أو في سبيلها، كبدر، وأحد، والخندق، فالحروب تحرك المشاعر وتهيجها، كما تبعث في نفوس الشعراء موقف التحدي، فتكون الحرب حرباً كلامياً إلى جانب الحروب الدموية وسأعرض بعض الشواهد لهذه النقائص التي قامت في ظل الحروب.

وتعتبر غزوة بدر أول الغزوات الهامة في تاريخ الجهاد الإسلامي، ونعلم أنَّ نتيجة هذه المعركة كانت لصالح المسلمين، فقد قتلوا من قادة قريش، وغنموا الكثير، فوجدنا عبد الله بن الزبيري يبكي قتلى من المشركين، فيقول (ابن هشام، ١٩٥٥م: ١٥/٢): (الكامل)

ماذا على البدر وماذا حوله من فتية بيضي الوجوه كرام
 تركوا نبيهاً خلفهم ومنبهاً^٥ وابتني ربيعة^٦ خير خصم فئام
 والعاصي بن منبه^٦ ذا مرة رمحا تميما غير ذي أوصام
 تنمى به أعراقه وجدوده ومآثر الأخوال والأعمام
 وإذا بكى باك فاعول شجوه فعلى الرئيس الماجد ابن هشام^٧
 حيا الإله أبا الوليد ورهطه رب الأنام، وخصهم بسلام

فهو بكى قتلى قريش، وذكر صفاتهم من كرم وشجاعة، وحسب، وغير ذلك، فأصابه حسان بن ثابت، فقال (ابن ثابت، ١٩٩٤م: ٢٢٧): (الكامل)

إبك، بكت عيناك ثم تبادرت بدمٍ يعلُّ غروبها، سَجَّام
ماذا بكيت على الذين تتابعوا هلاً ذكرت مكارم الأقدام
وذكرت منا ماجداً ذا همّةٍ سمح الخلاق ماجداً الإقدام
أعني النبي، أبا الكرم والندی وأبر من يولي على الأقسام
فلمثله ولمثل ما يدعوله كان الممدح، ثم، غير كهام

وحسان هنا استنكر البكاء، على قتلى المشركين، فهم لا يستحقون ذلك، كما أنه لا يذكرون من أهل الحسب والمكارم، فصاحب الأخلاق والمكارم هو النبي (ص).

وفي معركة أحد انتصر المشركون على المسلمين، فكثرت المناقضة في أعقابهم، ففخر المشركون بانتصارهم وثارهم ببدر، من ذلك ما قاله عمرو بن العاص (العسقلاني، ١٩٩٥م: ٥٣٧/٤؛ العقاد، ٢٠١٣م) وهو من المشركين، يقول (ابن هشام، ١٩٥٥م: ١٤٣/٢):

خَرَجْنَا مِنَ الْفَيْفَا عَلَيْهِمْ كَأَنَّا مَعَ الصَّبْحِ مِنْ رَضْوَى الْحَبِيكِ الْمُنْطَقِ
تَمَنَّتْ بَنُو النَّجَارِ جَهْلًا لِقَاءَنَا لَدَى جَنْبِ سَلْعٍ وَالْأَمَائِي تَصُدُقُ
فَمَا رَاعَهُمْ بِالشَّرِّ إِلَّا فَجَاءَهُ كَرَادِيْسُ حَيْلٍ فِي الْأَرْقَةِ تَمْرُقُ
أَرَادُوا لِكَيْمَا يَسْتَبِيحُوا قِبَابَنَا وَدُونِ الْقِبَابِ الْيَوْمَ ضَرْبٌ مُحَرَّقُ

فعمرو بن العاص يصور خروجهم في جيش قوي متراس متماسك، وكيف أن بني النجار تمنوا لقاءهم، لكن ذلك لم يسعفهم من الهزيمة التي لحقت بهم في النهاية، وقد ردّ كعب بن مالك على هذه القصيدة بقوله (ابن مالك، ١٩٩٧م: ٧٣، ٧٤): (الطويل)

ألا أبلغا فهراً على نأي دارها وعندهم من علمنا اليوم مصدق
بأننا غداة السفح من بطن يثرب صبرنا ورايات المنية تخفق
صبرنا لهم والصبر منا سجية إذا طارت الأبرام نسمو وورثق
لنا حومة لا تستطاع يقودها نبي أتى بالحق عف مصدق
ألا هل أتى أفناء فهربن مالك مقطع أطراف وهام مفلق

فمنها أن كعب بن مالك يتحدث عن صبر المسلمين في أحد، يعتز بالرسول وشماله الفاضلة.

وهناك غزوات أخرى ذكر فيها النقائض بين المسلمين والمشركين، كغزوة الخندق، وخيبر ومؤتة، وحنين، وغيرها، وقد اكتفيت بذكر النماذج السابقة.

٣- طرق النقائض في هذه العصر:

إن النقائض لاون من ألوان الهجاء الملتزم، وإنَّ أهم ما يعتمد عليه الشاعر في نقائضه نقض المعاني التي ترد في قصيدة الشاعر الآخر. وقد تحدث لنا الشايب عن طرق عدة يسلكها الشاعر للوصول إلى هذه الغرض، منها طريقة المقابلة، طريقة القلب، وطريقة التوجيه، وطريقة التكذيب (الشايب، ١٩٥٩ م: ٢٧-٣٣).

فعندما فخر عمرو بن العاص بنصر قريش في أحد، وعجز المسلمين عن تحقيق هذه النصر، فقال (ابن هشام، ١٩٥٥ م: ١٤٣/٢): (الطويل)

خرجنا من الفيفا عليهم كأننا مع الصبح من رضوى الحبيك المنطق

ناقضه كعب بن مالك، وسلك طرية التوجيه، ولم يتخاذل لعدم انتصار المسلمين في أحد بل صور صبرهم وبلاءهم في تلك المعركة، وأكد اعتزاز المسلمين بقيادة الرسول (ص)، فقال (ابن مالك، ١٩٩٧ م: ٧٣): (الطويل)

ألا أبلغا فهراً على نأى دارها وعندهم من علمنا اليوم مصدق

وقد أشرت إلى هذه النقيضة سابقاً لذلك اكتفيت بذكر البيت الأول من كل نقيضة. وعندما افتخر أبو سفيان بن حرب بتقتيل المسلمين في أحد، وقال (الطبري، ١٩٨٧ م: ٦٩/٢):

وسلى الذي قد كان في النفس أني قتلت من النجار كل نجيب

ومن هاشم قرماً كريماً ومصعباً وكان لدى الهيجاء غير هيب

ولو أني لم أشف منهم قروني لكانت شجا في القلب ذات ندوب

تصدى له حسان سالكاً طريقة المقابلة، وراح يعدد من قتل من أشرف قريش في بدر، مقابلة لما ذكره أبو سفيان من كبار المسلمين، فقال (ابن ثابت، ١٩٩٤ م: ٤٦): (الطويل)

ذكرت القروم الصيد من آل هاشم ولست لزور قلته بمصيب

أنعجب أن أقصدت حمزة^{١٠} منهم نجيباً وقد سميت به بنجيب

ألم يقتلوا عمراً^{١١} وعتبة^{١٢} وابنه^{١٣} وشيبة^{١٤} والحجاج^{١٥} وابن حبيب

وحين فخر هبيرة بن أبي وهب (الذهبي، ١٩٩٤م: ٢٩٠/١) بانتصار المشركين في أحد، وبتقتيل المسلمين بعد جميع قريش القبائل العربية ضدّهم، فقال (ابن هشام، ١٩٥٥م: 130/٢): (البيسط)

سُقْنَا كِنَانَةَ مِنْ أَطْرَافِ ذِي يَمَنِ عَرْضَ الْبِلَادِ عَلَى مَا كَانَ يَزْجِيهَا
قَالَتْ كِنَانَةٌ: أُنَى تَذْهَبُونَ بِنَا قَلْنَا: النَّخِيلَ فَأَمَوْهَا وَمَنْ فِيهَا
نَحْنُ الْفَوَارِسُ يَوْمَ الْجَزْمِ مِنْ أَحَدٍ هَابَتْ مَعَدُّ قَلْنَا نَحْنُ نَأْتِيهَا
ثُمَّتْ رَحْنَا كَأَنَّا عَارِضُ بَرْدٍ وَقَامَ هَامُ بَنِي النَّجَارِ يَبْكِيهَا

فأجابه حسان بن ثابت سالكاً طريقة التهديد والوعيد، فكثرة العدد، والجموع التي خاض بها هبيرة، جعلها حسان سبة عليهم، لأنهم أوردوها حياض الموت في الدنيا، ومصيرها النار في الآخرة، فقال (ابن ثابت، ١٩٩٤م: ٢٥٣):

سُقْتُمْ كِنَانَةَ جَهْلًا مِنْ عَدَاوَتِكُمْ إِلَى الرَّسُولِ فَجَنَدَ اللَّهُ مُخْزِيهَا
أُورِدْتُمُوهَا حِيَاضَ الْمَوْتِ صَاحِيَةً فَالْتَأَزُّ مَوْعِدُهَا، وَالْقَتْلُ لِأَقِيمِهَا
كَمْ مِنْ أَسِيرٍ فَكَنَّاهُ بِلَا تَمَنٍ وَجَزَّ نَاصِيَةَ، كُنَّا مَوَالِيهَا

وفي بدر توعد ضرار بن الخطاب المسلمين بجولة أخرى، أنكر على الأنصار الفخر بانتصارات التي حققها المسلمون، محاولاً أن يعلل الانتصار بوجود قيادة الرسول (ص) ومن معه من المهاجرين، وهم من قريش، فقال (ابن هشام، ١٩٥٥م: ١٣/٢): (الطويل)

فَإِنْ تَكِ قَتْلَى غُودِرْتِ مِنْ رَجَالِنَا فَإِنَا رَجَالٌ بَعْدَهُمْ سَنُغَادِرُ
وَوَسَطَ بَنِي النَّجَارِ سَوْفَ نَكْرُهَا لَهَا بِالْقَنَا وَالِدَارَعِينَ زَوْافِرُ
فَإِنْ تَظْفَرُوا فِي يَوْمِ بَدْرِ فَإِنَّمَا بِأَحْمَدِ أَمْسَى جِدْكُمْ وَهُوَ ظَاهِرُ
وَبِالنَّفْرِ الْأَخْيَارِ هُمْ أَوْلِيَاؤُهُ يَحَامُونَ فِي اللَّأَوَاءِ وَالْمَوْتِ حَاضِرُ

فتناول كعب بن مالك هذين المعنيين، وسلك في نقض المعنى الأول سبيل التكذيب، أذ تجمع المشركون في بدر، وحشدوا كل ما استطاعوا، ومع ذلك كان النصر حليف المسلمين، يقول (ابن مالك، ١٩٩٧م: ٥٤٦): (الطويل)

عَجِبْتَ لِأَمْرِ اللَّهِ وَاللَّهُ قَادِرٌ عَلَى مَا أَرَادَ، لَيْسَ لِلَّهِ قَاهِرُ
قَضَى يَوْمَ بَدْرِ أَنْ نَلَاقِي مَعْشَرًا بَغَاؤًا فِي سَبِيلِ الْبَغِيِّ بِالنَّاسِ جَائِرُ
وَقَدْ حَشَدُوا وَاسْتَنْفَرُوا مِنْ يَلِيمِ مَنْ النَّاسِ حَتَّى جَمَعَهُمْ مَتَكَائِرُ

وسلك لنقض المعنى الثاني سبيل القلب، ففخر بالرسول (ص)، وتباييد الأنصار له، وعيّر قريشاً بالصدّ عن سبيل الهداية، والتولي عن الاستجابة لما دعاهم الرسول من الخير والحق، يقول (ابن مالك، ١٩٩٧ م: ٤٧): (الطويل)

وفينا رسول الله والأوس حوله له معقل منهم عزيزوناصر
وجمع بني النجارتحت لوائه يمشون في الماضي والنقع نائر
وبعد أن فخر بشجاعة المسلمين، وراقدهم الشجاع، قال (ابن مالك، ١٩٩٧ م: ٤٨):
(الطويل)

وكان رسول الله قد قال: أقبِلوا فوَلّوا وقالوا: إتما أنت ساحر
٤- فنون النقائض في هذا العصر:

إنّ نقائض العصر الإسلامي هي الفنون الجاهلية نفسها من مديح وهجاء وفخر ونحوها، مع تعديل في الاتجاه، وعفة في الألفاظ. وقد امتازت هذه النقائض بتكرار الفنون، وتداخل بعضها في القصيدة الواحدة، فالشاعر يفخر، ثم يمدح، ثم يهجو، ثم يعود إلى الفخر ثانية، وبعده إلى الهجاء، وهكذا. وفي نقيضة كعب بن مالك بضرار بن الخطاب أنّه يفخر في أولها بالصبر والتوكل على الله، يقول (ابن مالك، ١٩٩٧ م: ١٠٥): (الوافر)

وسائلة تسائل ما لقينا ولو شهدت رأتنا صابرينا
صبرنا لا نرى لله عدلا على مانابنا متوكلينا
ثم ينتقل إلى المدح الرسول (ص)، فيقول (ابن مالك، ١٩٩٧ م: ١٠٥): (الوافر)
وكان لنا النبي وزير صدق به نعلو البرية أجمعينا
وينتقل بعد هذا إلى الهجاء، فينعت المشركين بالظلم والعقوق والعداوة لله وللإسلام، فيقول (ابن مالك، ١٩٩٧ م: ١٠٥): (الوافر)

نقاتل معشرا ظلموا وعمّوا وكانوا بالعداوة مرصدينا
ثم يعود ثانية للفخر، فيقول (ابن مالك، ١٩٩٧ م: ١٠٦): (الوافر)

وفي أيماننا بيض خفاف بها نشفي مراح الشاغبيننا
بباب الخندقين كأن أسداً شوابكهن يحمين العريننا
فوارسنا إذا بكروا وراحوا على الأعداء شوساً معلمينا

كما عاد للفخر نجده بعد ذلك يعود إلى الهجاء، فيقول (ابن مالك، ١٩٩٧م: ١٠٦، ١٠٧):
(الوافر)

كما قد ردكم فلأ شريداً بغيظكم خزايا خائبينا
خزايا لم تنالوا ثمَّ خيرا وكدتم أن تكونوا دامرينا
بريح عاصف هبت عليكم فكنتم تحتها متكوهينا

كما وجدت في هذه النقائض الفنون الشعرية المختلفة، وجدت المراجعات فقد عثرتُ على
أكثر من مراجعة، فحين خرج مرحب اليهودي من حصنهم يرتجز (النويري، ٢٠٠٢م: ١٧/٢٥١):
(الرجز)

قَدْ عَلِمْتُ خَيْبَرُ أُنِّي مَرْحَبُ شَاكِي السَّلَاحِ بَطَلٌ مُجْرَبُ
أَطْعَنُ أَحْيَاناً وَحِيناً أَضْرِبُ إِذَا اللَّيُوثُ أَقْبَلَتْ تَلَهَّبُ
كَانَ حِمَايَ لِحِمَى لَا يُقْرَبُ

تصدى له كعب بن مالك بمفاخر تقابل ما افتخر به من شجاعة زواد عليها بقوله
(النويري، ٢٠٠٢م: ١٧/252): (الرجز)

قد علمت خيبر أني كعب مفرج الغمي جري صلب
وإذ شبت الحرب تلتها الحرب معي حسام كالعقيق عضب
نطوكم حتى يذل الصعب نعط الجزاء أو يفيء النهب

بكف ماض ليس فيه عتب

وهكذا انقض عليه معانيه التي فخر بها سالكاً سبيل المقابلة، فوضع إزاء كل مفخرة
افتخر بها الشاعر ما يقابلها، ثم سلك سبيل التهديد والوعيد له ولقومه اليهود، فذكر له
الحكم الذي قرره الإسلام فيهم وهو الجوية أو القتل.

الفصل الثاني: الخصائص الفنية للنقائض الإسلامية:

١- بناء القصيدة.

يرتبط بناء القصيدة في الشعر العربي بتقاليد فنية معينة ومعروفة، استقرت ملامحها ورسومها منذ العصر الجاهلي، وقد توارثها الشعراء على مر العصور، وسعوا إلى تحقيقها في أشعارهم حتى استحالت هذه التقاليد الفنية إطاراً جمالياً مرجعياً يحصر فيها الشعراء أنفسهم؛ تخمض عنه فيما بعد شكل القصيدة التقليدية بأصولها وقواعدها (بخا، ٢٠٠٣م: ١٢٥)، وقد أكد شوقي ضيف هذه الحقيقة، فقال: "إنَّ الشعراء كانوا يحرصون في كثير من مطولاتهم منذ العصر الجاهلي على أسلوب موروث فيها، واستقرت تلك الطريقة التقليدية في الشعر العربي، وثبتت أصولها في مطولاته الكبرى على مر العصور" (ضيف، د.ت: ١٨).

إذا نظرنا إلى طرائق الشعراء في بناء قصيدتهم في النقائض، فإننا سنجد أنها تختلف من شاعر إلى آخر، فمنهم من يبيّن قصيدته على موضوع الهجاء وحده فيدخل فيه من غير مقدمات، فمنهم من يبيّن على موضوعين، فيستهلها بالوقوف على الأطلال، ثم يخرج إلى الهجاء، فمنهم من يبيّن على ثلاثة موضوعات أو أكثر وقد يختلف بناء قصيدة النقائض لدى الشاعر الواحد من قصيدة إلى أخرى، من حيث عدد الموضوعات التي يقدم بها للهجات.

من هنا يتضح بناء القصيدة لدى شعراء النقائض الإسلامية، بدراسة مجموعة من القضايا، وهي: مقدمة القصيدة، والتخلص، والخاتمة، وطول القصيدة ووحدتها.

أما فيما يتعلق بمقدمة القصيدة، فقد خطيت مقدمة القصيدة العربية باهتمام بالغ منذ أن وفق الجاهليون في مطالع قصائدهم على رسوم الأطلال باكين مخاطبين، ليكون ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها تبعاً لمساقط الغيث وانتجاعاً للكأ، ثم التعرّيج على الغزل استمالة للقلوب نحوه واستدعاء الاستماع إليه، لما جعله الله في تركيب العباد من محبة الغزل والفتنة (ابن قتيبة، ١٩٧٧م: ٧٥).

فالشعر قفل أوله مفتاحه وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة (ابن رشيق، ١٩٧٢م: ٢١٨/١).

والناظر في مقدمات قصائد النقائض الإسلامية يجد أنها لم تتغير عن مقدمات القصائد الجاهلية، وأنّ بناء القصيدة الإسلامية لم يتغير بشكل جوهري عن سابقه (القيسي، ١٩٨٦م: ٣٠).

ومع ذلك، من خلال قراءتي للقصائد التي قيلت بين المسلمين والمشركين وجدت أن شعراء المسلمين قد عالجوا موضوعهم هنا دون مقدمات طللية أو غزلية في الأغلب، وخاصة تلك التي قيلت في الحروب، والرد على اقتراءات المشركين، لهذا جاءت معظم قصائدهم حالية من المقدمات المعروفة، من ذلك رد كعب بن مالك على عمرو بن العاص في يوم أحد عندما قال (ابن مالك، ١٩٩٧ م: ٧٣، ٧٤): (الطويل)

ألا أبلغا فهراً على نأي دارها وعندهم من علمنا اليوم مصدق
بأننا غداة السفح من بطن يثرب صبرنا ورايات المنية تخفق

فهنا ابتعد كعب بن مالك عن المقدمات المعروفة، لأنّ شعراء المسلمين قد عبروا في قصائدهم عن موضوعات وأفكار دينية جديدة لا عهد لهم بها من قبل، والمدقق في أشعارهم يجد لديهم حرصاً شديداً، وإن ابتعادهم عن تلك المقدمات هو وجد من أوجه الحذر التي يجتنبها الشاعر، لما قد تثيره من ريبة في نفسه من استنكار لماض حث الدين على تجاوز ذكرياته. ولكن هذا لا يعني أنهم لم يفتتحوا بعض قصائهم بمقدمات طللية أو غزلية، فقد اتبع قسم منهم مثل هذا التمهيد، لكنه لم يتوقف عنده طويلاً، فقد استهل حسان بن ثابت قصيدته البائية في غزوة الخندق بحيث الرسوم الدارسة، التي أثارته في نفسه ذكريات أهلها الظاعنين (ابن ثابت، ١٩٩٤ م: ٢٢): (الكامل)

هل رسمُ دارسةِ المقامِ، يبابٍ متكلّمٌ لمُحاوِرٍ بجوابٍ
ولقد رآيتُ بِهَا الحُلُولَ يَزِينُهُمْ بِيضُ الوُجُوهِ نَوَاقِبُ الأَحْسَابِ

وقد يعمد الشاعر إلى تجاوز هذه المقدمة، فيبدأ حديثه لصورة أخرى، نحو صورة الصحراء برمالتها وقلواتها وحيواناتها، من ذلك قول كعب بن مالك في معرض رده على هبيرة بن أبي وهب في أحد (ابن مالك، ١٩٩٧ م: ٥٨): (الطويل)

ألا هل أتى غسان عنا ودونهم من الأرض خرق سيره متننع
صحار وأعلام كأن قتامها من البعد نقع هامد متقطع
تظل به البزل العراميس رزحا ويخلوبه غيث السنين فيمرع

وإذا كان الشاعر المسلم قد استغنى عن المقدمة التقليدية للقصيدة، فإنه حرص على استخدام الأسلوب آخر يعتمد المحاورة وإثارة التساؤل، من ذلك قول كعب بن مالك يرد على ضرار بن الخطاب (ابن مالك، ١٩٩٧ م: ١٠٥): (الوافر)

وسائلة تسائل مالقينا ولو شهدت أرتنا صابرينا

أما التصريح الذي اشترطه النقاد في مطلع القصيدة (ابن حجة، ١٩٩١ م: ٢٧٨/٢) فقد حاد عنه شعاء النقائض الإسلامية في معظم قصائدهم، من ذلك قول ابن الزبيري في يوم الخندق (ابن الزبيري، ١٩٨١ م: ٢٩): (الكامل)

حَتَّى الدِّيَارِ مَحَا مَعَارِفَ رَسْمِهَا طُولُ البَيْلى وَتَرَاوُحُ الأَحْقَابِ

وقول حسان بن ثابت (ابن ثابت، ١٩٩٤ م: ٢٢٦): (الطويل)

هَلِ المَجْدُ إِلَّا السُّودُ العُودُ وَالنَدَى وَجَاهُ المُلُوكِ وَاحْتِمَالُ العِظَائِمِ

ومما يتصل بالقصائد ذات المقدمات، ما أطلق عليه النقاد "التخلص"، وهو أن ينتقل الشاعر بالسامع أو القارئ من المقدمة إلى الموضوع الرئيسي دون أن يشعر بذلك لشدة الالتئام والانسجام بين المعنى الأول والثاني، وقد اعتبر النقاد هذا الأمر من الأمور الجيدة والمحبة في القصيدة والدالة على قدرة الشاعر وبراعته (ابن حجة، ١٩٩١ م: ٨٥؛ ابن رشيق، ١٩٧٢ م: ٢٣٤/١) من ذلك تخلص حسان في قصيدته التي مطلعها (ابن ثابت، ١٩٩٤ م: ٢٢): (الكامل)

هَلِ رَسْمٌ دَارِسَةُ المُقَامِ، يَبَابِ مَتَكَلَّمٌ لِمُحَاوِرٍ بِجَوَابِ

فقد أحسن حسان تخلصه في هذه القصيدة، عندما ترك الحديث عن الأطلال، فقال

(ابن ثابت، ١٩٩٤ م: ٢٢):

فَدَعِ الدِّيَارَ وَذَكَرْ كَلِّ خَرِيدَةَ بَيْضَاءِ، أُنْسَةَ الحَدِيثِ، كَعَابِ

وَاشْكُ الهُمُومَ إِلَى الإلَهِ وَمَا تَرَى مِنْ مَعَشَرٍ مُتَأَلِّبِينَ غِضَابِ

ولم يكن اهتمام شعراء النقائض الإسلامية بخاتمة القصيدة أقل من اهتمامهم بمطلعها، وهم بذلك يتفوقون مع النقاد العرب الذين يرون أنّ الخاتمة يجب أن تكون ذات صلة قوية بموضوع القصيدة، لأنها آخر ما يبقى في الأسماع، بل إنهم يرون أن يكون آخر بيت في القصيدة أجود بيت فيها (ابن حجة، ١٩٩١ م: ٢٧٩/٢). من ذلك قول حسان بن ثابت مختتماً إحدى قصائده في بدر (ابن ثابت، ١٩٩٤ م: ٢٢٧): (الطويل)

فَلَا تَجْعَلُوا لِلَّهِ نِدًّا وَأَسْلِمُوا وَلَا تَلْبَسُوا زِيًّا كَزِيِّ الأَعَاجِمِ

فهنا ختم قصيدته بنصيحة للمشركون وهي أن يسلموا ويتركوا ما هم فيه من ظلال وكفر.

أما عن طول القصيدة ووحدها، وقد عرفت قصائد النقائض الإسلامية بقصرها، إذ لا يريد أطولها على خمسة وعشرين بيتاً، كتلك التي قالها كعب بن مالك في الرد على هبيرة بن ابي وهب، والتي مطلعها (ابن مالك، ١٩٩٧ م: ٥٨): (الطويل)

ألا هل أتى غسان عنا ودونهم من الأرض خرق سيره متننعا

٢- الأسلوب

يعرف الأسلوب بأنه صفة من صفات الشخصية (أمين، ١٩٦٣ م: ١١٣)، وهذا يعني لكل كاتب أسلوبه الخاص الذي يميزه عن غيره. إنَّ هناك ثلاثة عناصر رئيسة لها تأثيرها في صنع الأسلوب لدى الشاعر، وهي: شخصية الشاعر نفسه، ثم الموضوعات التي يتداولها، ثم العصر الذي يعيش فيه الشاعر، والذي لا بد أن يترك أثراً واضحاً في أسلوب الشاعر (القرطاجني، ٢٠٠٨ م: ٣١٩). فالألفاظ والأسلوب بالنسبة للشعراء مرتبط بموضوعات الشعر مختلفة باختلافها، فالغزل أسلوب يمتاز بالرقّة واللينّة والسهولة في غير ابتذال، وللرثاء أسلوب رقيق لين، وللمديح أسلوب جزل شديد التأثير (الشايب، (د. ت): ٧٧-٨٢).

وقد التزم شعراء النقائض الإسلامية عند شعراء المسلمين بالنهج الإسلامي، واتخذ من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف معيناً يستمد منه الأفكار والمعاني والألفاظ، وقد ظهر تأثير ذلك واضحاً في معظم الأغراض التي طرقت فالمديح لم يعد يهدف إلى الإعلاء وإظهار التفرد تعدد ما أصبح مظهراً للإشارة بالإسلام والمسلمين والامتياز بشرف الانتساب إلى الإسلام، كذلك الحال بالنسبة لبقية الأغراض الأخرى.

إنَّ لغة الشعر في نقائض العصر الإسلامي متباينة، فقد تراوحت بين إقناع بالدليل أو التجاء إلى الحرب، فلغة الشعر في مواقف المحاجة في غير اللغة التي استخدمت في ميادين القتال، والشعر الذي قيل في غير الحروب يغلب لغته الهدوء، والابتعاد عن الألفاظ الانفعالية الحادة، والسبب في ذلك أنّ الشاعر في هذا الموقف أحوج ما يكون إلى الألفاظ التي تساعد على إيصال الفكر بهدف الإقناع، من ذلك أنّ حسان استعان بالفعل "أتانا" للدلالة على معنى الأمل بعد اليأس ليبين الهدف من بعث النبي (ص)، مستعيناً بحقيقة تاريخية وهي عبادة الأوثان، ليقنع المشركين بوجود الإقرار بنبوة النبي (ص)، يقول (ابن ثابت، ١٩٩٤ م: ٥٤): (الطويل)

نبيُّ أتنا بَعْدَ يَأسٍ وَفَئْرَةٍ مَنَ الرِّسْلِ والأوثانُ فِي الأَرْضِ تُعْبَدُ

أما في الأحوال التي يكون فيها الشعر وليد ساحت القتال، فإن لغة الشعر تتبدل، ويصبح الانفعال والحماس سمة لها، فيعتمد الشاعر إلى انتقاء ألفاظ ذات وقع مؤثر، يغلب عليها القوة لتتسجم مع حالة الحرب، وهذا ما وجدناه في معظم النقااض الإسلامية، وخاصة تلك التي تتعلق بالغزوات.

فكعب بن مالك احتار الفعل "نجالد" بما فيه من دلالة الجهد والمشقة، وقرنه "بما بقينا" ليزرع في نفوس المشركين اليأس حتى "ينيبوا إلى الإسلام" مؤكداً صلابة المسلمين، يقول (ابن مالك، ١٩٩٧م: ٦٨): (الوافر)

نجالد ما بقينا أو تنيبوا إلى الإسلام إذعانا مضيفاً

واستخدم حسان الفعل "قتلنا" بما فيه من قوة ومحاس، وكرره في البيت نفسه مع تحديد نوعية الرجال الذين قتلوا فكانوا "كَلَّ جَحْجَاحٍ رَفْلٌ" مما أعطى الصورة قدرة على التعبير، ولعل هدف من وراء ذلك تأكيد شجاعة المسلمين، يقول (ابن ثابت، ١٩٩٤م: ١٨١): (الرملة)

فقتلنا كلَّ رأسٍ منهمُ وقتلنا كلَّ جَحْجَاحٍ رَفْلٌ

والتكرار في التعبير الأدبي هو تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير حيث تشكل نغماً موسيقياً، يتقصده الناظم في شعره (مهدي، ١٩٨٠م: ٢٣٩). وقد ظهر التكرار جلياً وواضحاً عند شعراء النقااض الإسلامية، فقد أكثر حسان بن ثابت من ترديد لفظه "هجوت" و "تهجو" في أربعة أبيات متتالية، لإظهار سخف الفعل الذي أقدم عليه أبو سفيان بهجائه رسول الله (ص)، فقال (ابن ثابت، ١٩٩٤م: ٢٠): (الوافر)

هجوتُ محمداً فأجبتُ عنه وعند الله في ذاك الجزاءُ
أتهجوه ولسن له بكفءٍ فشركم خيركم الفداءُ
هجوتُ مباركاً برّاً حنيفاً أمينَ الله شيمته الوفاءُ
فإن أبي ووالده وعرضي لعرض محمدٍ منكم وقاءُ

ومن التكرار الذي يقوي اللفظة ويجدها، ما وجدته من تكرار البعض الكلمات في عجز البيت الأول ثم تكرار اللفظة نفسها في صدر البيت الذي يليه، فهذا التكرار وقوي مدلول اللفظة ويؤكد معناها، من ذلك قول كعب بن مالك (ابن مالك، ١٩٩٧م: ١٠٦، ١٠٧):

كما قد ردّكم فلا شريداً بغيظكم خزايًا خائبينا
 خزايًا لم تنالوا ثم خيرا وكدتم أن تكونوا دامرينا
 فتكرار لفظة "خزايًا" التي هي جزء من عجز البيت الأول، في صدر البيت الذي يليه يؤكد
 ويزيد من قوة وتأثير اللفظة.

أما ظاهرة الاتجاه نحو البديع والمحسنات البديعية، فلم تظهر هذه الظاهرة عند شعراء
 النقااض الإسلامية، ومع ذلك وجدت إشارات فيها استخدام واضح للمحسنات البديعية،
 كقول كعب بن مالك (ابن مالك، ١٩٩٧ م: ٣٢): (المتقارب)

وقتلهم في جنان النعيم كرام المداخل و المخرج
 فهنا طابق بين "مداخل" و"مخرج".

ومن ذلك أيضاً قول كعب (ابن مالك، ١٩٩٧ م: ٣٥): (الطويل)

فُجِعْنَا بِخَيْرِ النَّاسِ حَيًّا وَمَيِّتًا وَأَدْنَاهُ مِنْ رَبِّ الْبَرِيَّةِ مَقْعَدًا
 وقول حسان (ابن ثابت، ١٩٩٤ م: ٢٠): (الوافر)

فَمَنْ يَهْجُورُ سُوْلَ اللَّهِ مِنْكُمْ وَيَمْدَحُهُ، وَيَنْصُرُهُ سَوَاءً
 و من جناس قول كعب (ابن مالك، ١٩٩٧ م: ٣٦): (الطويل)

عَجِبْتُ لِأَمْرِ اللَّهِ وَاللَّهُ قَادِرٌ عَلَى مَا أَرَادَ لَيْسَ لِلَّهِ قَاهِرٌ
 فهنا جناس بين "قادر" و "ماهر".

وقد كانت لثقافة الشعراء الدينية أثرها الواضح في شعرهم، فمن تأثرهم بالقرآن الكريم
 (Yeşildağ، ٢٠١٥: ٤٥)، قول كعب (ابن مالك، ١٩٩٧ م: ١٠٦): (الوافر)

بأن الله ليس له شريك وأن الله مولى المؤمنين
 فقد أخذ معنى الشطر الأول من قول تعالى "لا شريك له وبذلك أمرت وأنا أول المسلمين"
 (سورة الأنعام: ١٦٣)، وأخذ معنى الشطر الثاني من قوله تعالى "وذلك لأن الله مولى الذين
 آمنوا" (سورة محمد: ١١).

ومن ذلك أيضاً قول حسان بن ثابت (ابن ثابت، ١٩٩٤ م: ١٥٨): (الطويل)

وَقَتْلَاكُمْ فِي النَّارِ أَفْضَلُ رِزْقِهِمْ حَمِيمٌ مَعًا، فِي جَوْفِهَا، وَضَرِيْعٌ
 فهنا البيت أخذ معناه من قوله تعالى "ليس لهم طعام إلا من ضريع" (سورة الغاشية: ٦).

٣- المعاني

إذا كان الشعراء المسلمون قد تأثروا بألفاظ القرآن الكريم وتعابيره، فإن الأفكار والمعاني الإسلامية كانت أكثر تأثيراً في تفكيرهم ومخيلتهم لأنّ الثورة التي أحدثها الإسلام في حياتهم كان لها من الشمول والاتساع مم جعل تأثيرها يمتد إلى جميع مناحي الحياة، والتي يشكل الشعر جانباً منها، فترينت معاني شعر التناقض الإسلامية مبادئ وتقاليد الإسلام، وأصبح القرآن نبعاً يستمد منه الشعراء معانيهم، وهذا جدوره وسع الأفاق عند الشاعر المسلم.

قد تحدثت سابقاً عن تأثير الشعراء بالقرآن الكريم، وكيف ظهر ذلك جلياً وواضحاً في أشعارهم. ويضاق إلى تأثرهم بالقرآن الكريم، ظهور تعاليم الإسلامية والألفاظ الإسلامية في أشعارهم، من ذلك قول كعب (ابن مالك، ١٩٩٧م: ١٠٨): (البسيط)

من يفعل حسنات الله يشكرهم والشرُّ بالشرِّ عند الله سيان

فهنا نجد الدعوة إلى عمل الخير، والابتعاد عن الشرِّ، وهذا من تعاليم الإسلام من هنا كثرت المعاني الدينية الرفيعة في شعر التناقض الإسلامية، وقد أحسن الشعراء المسلمون استخدامها وتوظيفها بما يتلاءم مع ظرفهم الذي عاشوه.

٤- الصورة الشعرية:

إن الصورة الأدبية وسيلة من وسائل التعبير عن التجربة الشعرية، ولأجل تحقيق غايتها تلك تطلب تضافر وتالف الصورة الجزئية في القصيدة فيما بينها لتكوين الصورة الكلية، التي هي التجربة الشعرية، فلا بد إذن من مساوقة الصور الجزئية للفكرة العامة أو بالإحساس العام في القصيدة (هلال، ٢٠٠٥م: ٣٦٤)، لئلا يقع الشاعر في تناقض يخلخل الجو النفسي فيها (نشأت، 1976م: ٦٧).

والصور يؤدي بعضها إلى بعض، يحقق كل منها مع ذلك وجوده المستقل، وفي هذا الحال ذروة الاستقلال الصورة وخضوعها وتبعيها معاً (حسن، د. ت: ١٧). ويشكل الخيال جانباً مهماً من الشعر، لكونه من الوسائل الفنية التي يعتمد عليها الشعراء في التعبير عن أفكارهم، لتقريب المعاني وزيادة توضيحها للتأثير في السامع، وتأتي الفنون البيانية مقدمة صور الخيال التي استعان بها الشعراء في هذا الجانب لما لها في روعة ومجال (مطلوب، ١٩٧٥م: ٢٧).

والفن هو إعادة تركيب الواقع بطريقة جديدة كثير الاندهاش والانهيار في نفس الملتقى، وليست نقله وتصويره كما هو (بدوي، ١٩٥٨م: ١٦٨). من هنا يلعب الخيال دوراً مهماً لآته "

العنصر الذي يساعد على تشكيل الواقع الخارجي تشكياً جديداً في العمل الأدبي " (نشأت، ١٩٧٦م: ٢٨). فالصورة الشعرية تتضامن مع العاطفة والخيال التحقيق غايتها في نقل التجربة المنفعل بها، ولا يمكن تصويرها منفصلة عن العنصرين الأساسيين الآخرين وإلا فقدت روحها وقوتها في التأثير (بدوي، ١٩٥٨م: ١٦٨). فالعاطفة هي التي تهب الحدث تماسكه ووحدته، أما الخيال فهو لغة العاطفة ووسيلة تصويرها من ناحية الأدب، وبعثها في نفس القارئ (الشايب، د.ت: ٥٢).

ويرى أحمد شايب أن مقياس الصورة الأدبية هو قدرتها على نقل الفكرة (الشايب، ١٩٧٣م: ٢٤٨). من هنا نرى أنّ الصورة الشعرة لا تقف وحدها في أي عمل أدبي، فلا بد من تلاحمها وانسجامها مع عناصر الأدب الأخرى من خيال وعاطفة وفكرة، وإلا تحول الشاعر إلى مجرد صانع ماهر في توليد الصور وخلقها دون أية إشارة للملتقى تبين مهارته.

إنّ التشبيهات عند شعراء النقائض الإسلامية ليس لها ما يميزها عن غيرها من التشبيهات عند الشعراء الآخرين. فهي منتزعة من واقع حياتهم وبيئتهم بصحرائها، وحيوانها، ووحشها، فضلاً عن مظاهر الطبيعة التي كانت تترأى لهم يومياً، بنورها وظلامها، وسحابها ومطرها، وعودها وبروقها غير أنّ هذه التشبيهات لم تكن كثيرة بل جاءت متناثرة في شعرهم بصورة عفوية دون تكلف في اختيارها. ولعل الطبيعة التي أحاطت بشعرهم كان لها أثر واضح في ذلك، فحياتهم لم تكن تعرف طعم الاستقرار، فهم مشغولون بالجهاد، لذا جاء حديثهم سريعاً، فلم يتفننوا في تشبيهاتهم، ومعظم تشبيهاتهم تعتمد على المحسوس، كعب بن مالك افتخر بشجاعة المسلمين يوم بدر، فشبههم بالأسود، يقول (ابن مالك، ١٩٩٧م: ٦٢): (الطويل)

وَرُحْنَا وَأُخْرَانًا بِطَاءٍ كَأُنَّا أَسُودُ عَلَى لَحْمِ بَبِيشَةَ ظَلَع

كما صور حسان بن ثابت استعداد المسلمين للحرب، فشبههم بالليوث، فقال (ابن ثابت، ١٩٩٤م: ٩٤): (الكامل)

فَتَيَانُ صِدْقٍ، كَاللُّيُوثِ، مَسَاعِرُ مَنْ يَلْقَهُمْ يَوْمَ الْهَيَاجِ يُعَرِّدُ

وقد شبهه كعب بن مالك فرار المشركين يوم بدر بالنعام الشرد، فقال (ابن مالك، ١٩٩٧م: ٣٨): (الكامل)

فَأَتَاكَ فَلِ الْمَشْرِكِينَ كَأَنَّهُمْ وَالْخَيْلُ تُثْفِئُهُمْ نَعَامٌ شُرْدُ

وشبه حسان تفرق المشركين يوم بدر بالإبل المرسلّة، فقال (ابن ثابت، ١٩٩٤م: ١٨١): (الرملة)

إذ تَوَلَّوْنَ عَلَىٰ أَعْقَابِكُمْ هَرْبًا فِي الشُّعْبِ، أَشْبَاهَ الرَّسَلِ
 كما شبه حسان فرسان المسلمين بالصقور في قوة بأسهم، ونفاذ بصرهم، فقال (ابن
 ثابت، ١٩٩٤م: ١٣٤): (الوافر)

لَهُ خَيْلٌ مُّجَنَّبَةٌ تَعَادَىٰ بِفِرْسَانٍ عَلَيْهَا كَالصَّقُورِ
 ومع أنهم كما ذكرت اتجهوا إلى الصور الحسية، إلا أن هذا لم يمنعهم من اتخاذ بعض
 الصور المعنوية، مثل حورة النور، والظلام، والشمس، والقمر، والسحب، وغيرها لما لهذه
 الأشياء من أهمية في حياتهم. ومن أمثلة ذلك تشبيه كعب بن مالك المسلمين باستعدادهم
 لقتال أعدائهم بالشهاب المتوقد الذي يتق، الناس حره، فقال (ابن مالك، ١٩٩٧م: ٦٣):
 (الطويل)

وكنّا شهباباً يتقي الناس حرّه ويفرّح عنه من يليه ويسفّع
 ٥- الموسيقى الشعرية

لا يقل عنصر الموسيقى في الشعر عن بقية العناصر التي تحدثنا عنها، فالموسيقي عنصر
 مهم من عناصر الشكل، وعصب حيوي في بناء الأسلوب وتلاحم أجزائه. وقد تشكلت الموسيقى
 بتأثير من القافية بحسن إيقاعها، أو بتأثير بعض الفنون البديعية كالجناس والتصريح
 والموازنة (نشأت، ١٩٧٦م: ٩٧). والموسيقى الألفاظ مقدرة على التعبير عما لا يعبر عنه، ولا
 طاقة إيمائية عالية في الشعر خاصة، وذلك بتأثير الوزن الذي يدعم فاعلية الكلمات ويقوي
 وشائج العلاقات بينها فيبرزها ويوجه الانتباه على صوتها (نشأت، ١٩٧٦م: ١٣٩).

وليس الموسيقى الشعرية مقتصرة على الوزن والقافية وبعض الفنون البديعية، بل ربما
 تشكلت بتكرار كلمات متقاربة الحروف والنغم، فإنّ العناية بحسن الجرس، ووقع الألفاظ في
 الأسماع، ومجيء هذا النوع في الشعر، يزيد من موسيقاه، وذلك لأنّ الأصوات التي تتكرر في
 حشو البيت، مضافة إلى ما يتكرر في القافية، تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة
 النغم، مختلفة الألوان (أنيس، ١٩٨١م: ٣٩). ولو دققنا النظر في الأوزان التي استخدمها
 شعراء النقائص الإسلامية لوجدناها لا تكاد تختلف في شيء عن تلك التي استخدمها غيرهم
 في الشعراء. وهي دون شك تمثل امتداداً للمسلك الشعري الذي انتهجه العرب قبل الإسلام.
 والمدقق في شعر الشعراء الجاهلين يجد أنهم كانوا يمدحون ويفاخرون ويتغزلون في كل محور
 الشعر التي شاعت عندهم دون أن يتخبروا وزناً خاصاً لموضوع خاص (أنيس، ١٩٨١م: ١٧٧).

وبالتالي فمن الصعب أن نضع ضوابط محددة لاختيار الوزن، فعملية اختيار الوزن ترتبط بإمكانية الشاعر وقدرته على الملائكة بين عاطفية وحالته الشعورية والنفسية "فالمرء وإن كان يستطيع في النفس الواحد، أن ينطق بمقاطع كثيرة، إلا أن قدرته في هذا محدودة يسيطر عليها ما هو فيه من حالة نفسية، وهو حين يكون هادئاً وادعاً أقدر على النطق بمقاطعته الكثيرة، وهو أقل قدرة على هذا حين يكون متلهفاً سريع التنفس كما هو الحال في الانفعالات" (أنيس، ١٩٨١م: ١٧٥).

ونتيجة قلة الدواوين الشعرية لشعراء النقائض الإسلامية، وقلة المجاميع الخاصة بهم لم أستطع وضع إحصائية محددة تبين أكثر البحور استخداماً لديهم وكذلك أكثر القوافي، إلا أنني ومن خلال النماذج التي بين يدي أستطيع القول إن البحر الطويل يأتي في مقدمة البحور استخداماً لديهم، وهو كما نعرف بحر يمتاز بالرصانة في نغماته وذبذباته واستخدام هذا البحر شائع، إذ ليس بين بحور الشعر ما يضارعه شيوعاً، فقد نظم فيه ما يقرب من ثلث الشعر العربي (أنيس، ١٩٨١م: ٥٩). وكما استخدم شعراء النقائض الإسلامية البحر الطويل، استخدموا أيضاً بحور الشعر الأخرى كالكمال والوافر والسريع وغير ذلك.

وهذا يكون شعراء النقائض الإسلامية قد اتفقوا مع الشعراء العرب في أوزانهم، فكان معظم شعرهم يتلاءم مع الظروف التي كانوا يعيشونها.

الخاتمة

بعد هذه الدراسة، كان لا بد من الوصول إلى مجموعة من النتائج، أبرزها:

- ١- كانت المعركة التي خاضها الإسلام معركة حامية استخدمت فيها كل الوسائل الممكنة في الدفاع عن مبادئه.
- ٢- تعتبر النقائض الإسلامية من أهم الطرق التي لجأ إليها المسلمون في الدفاع عن الإسلام، ونشر دعوته والحفاظ عليه.
- ٣- لم يكن الباعث الديني وحده سبباً لقيام هذه النقائض، فهناك الباحث القبلي الذي كان موجوداً في الجاهلية، فقد امتد ووصل إلى النقائض الإسلامية، لهذا تعتبر النقائض الإسلامية امتداداً للنقائض الجاهلية.
- ٤- من الناهية الفنية اختفت معالم المقدمة في بناء القصيدة، فهناك الكثير من هذه التناقض لم تبدأ بالمقدمة التقليدية.
- ٥- قامت هذه النقائض على نقض المعاني، مع تغيير في الاتجاه، وطغيانه الجانب الديني.

٦- تغيرت معظم النقااض الإسلامية بالوحدة الموسيقية.
وأخيراً أوصي أن تدرس هذه النقااض دراسة مستقلة تجمع من خلالها النماذج من
بطون الكتب وتدرس دراسة فنية.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

- ابن الأثير، (١٩٦٧م)، الكامل في التاريخ، ١-٨، بيروت: دار الكتب العربي، ط٢.
- ابن الحظم، (١٩٦٧م)، الديوان، تحقيق: ناصر الدين الأسد، بيروت: دار صادر، ط٢.
- ابن الزبيرى، (١٩٨١م)، شعر عبد الله بن الزبيرى، تحقيق: يحيى الجبورى، بيروت: مؤسسة الرسالة، ط٢.
- ابن ثابت، حسان (١٩٩٤م)، الدوان، تحقيق: عبد أمهنا، بيروت: دار الكتب العلمية، ط٢.
- ابن حجة، تقي الدين (١٩٩١م)، حزانة الأدب وغاية الأرب، ١-٢، شرح: عصام شعيتو، بيروت: دار المكتبة الهلال، ط٢.
- ابن رشيق، أبو علي الحسن القيروانى (١٩٧٢م)، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ١-٢، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجيل، ط٣.
- ابن قتيبة، (١٩٧٧م)، الشعر والشعراء، ١-٢، تحقيق: أحمد محمد شاكر، القاهرة: دار المعارف، ط٢.
- ابن قتيبة (١٩٩٣م)، عيون الأخبار، ١-٤، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة، (د.ط).
- ابن ماجة (١٩٥٢م)، السنن، ١-٢، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، بيروت: دار إحياء التراث، (د.ط).
- ابن مالك، كعب الأنصارى (١٩٩٧م)، الديوان، تحقيق: مجيد طراد، بيروت: دار صادر، ط١.
- ابن منظور، (د.ت)، لسان العرب، ١-١٥، تحقيق: عبد الله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة: (د.ط).
- الإصفيهاني، علي بن الحسين (١٩٧١م)، الأغاني، ١-٢٣، بيروت: دار الثقافة، ط٣.
- أمين، أحمد (١٩٦٣م)، النقد الأدبي، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، (د.ط).
- أنيس، إبراهيم (١٩٨١م)، موسيقى الشعر، القاهرة: (د.ن)، ط٥.
- بخا، أشرف محمود (٢٠٠٣م)، قصيدة المديح في الأندلس: قضاياها الموضوعية والفنية: عصر الطوائف، الإسكندرية: دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر، ط١.

- البخاري (١٩٨٧م)، الجامع الصحيح المختصر، ٦-١، تحقيق: مصطفى ديب، الإمامة: دار ابن كثير، ط٣.
- بدوي، محمد مصطفى (١٩٥٨م)، كولردج، القاهرة: دار المعارف، (د.ط).
- حسن، محمد عبد الله (د.ت)، الصورة والبناء الشعري، القاهرة: دار المعارف، (د.ط).
- الذهبي، شمس الدين محمد (١٩٩٤م)، تاريخ الإسلام ووفيات مشاهير الإسلام، ١-٤١، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، بيروت: دار الكتاب العربي، ط٣.
- الزركلي، خير الدين (١٩٧٩م)، الأعلام، ١-٨، بيروت: دار العلم للملايين، ط٤.
- الشايب، أحمد (د.ت)، الأسلوب، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ط٥.
- الشايب، أحمد (١٩٥٩م)، تاريخ النقائض في الشعر العربي، مصر: مطبعة السعادة، ط٢.
- الشايب، أحمد (١٩٧٣م)، أصول النقد الأدبي، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ط٨.
- ضيف، شوقي (د.ت)، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، القاهرة: دار المعارف، ط١٣.
- الطبري (١٩٨٧م)، تاريخ الأمم والملوك، ١-٥، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١.
- العسقلاني، ابن حجر (١٩٨٤م)، تهذيب التهذيب، ١-١٤، بيروت: دار الفكر، (د.ط).
- العسقلاني، ابن حجر (١٩٩٥م)، الإصابة في تمييز الصحابة، ١-٨، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود وعلى محمد معوض، القاهرة: دار الكتب العلمية، ط١.
- العقاد، عباس محمود (٢٠١٣م)، عمرو بن العاص، القاهرة: مؤسسة هنداوي.
- فتوح، محمد (١٩٩١م)، الشعر الأموي، القاهرة: دار المعارف، ط٦.
- الفيروزآبادي، (٢٠٠٥م)، القاموس المحيط، بيروت: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط٨.
- القرطاجني، حازم (٢٠٠٨)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب، تونس: الدار العربية للكتاب، ط٣.
- القرطبي، أبو عبد الله محمد (١٩٨٥م)، الجامع لأحكام القرآن، ١-٢٠، بيروت: دار إحياء التراث العربي، (د.ط).
- القط، عبد القادر (١٩٧٩م)، في الشعر الإسلامي والأموي، بيروت: دار النهضة العربية، (د.ط).
- القيسي، أهمهم عباس حمودي (١٩٨٦م)، شعر العقيدة في عصر صدر الإسلام حتى سنة ٢٣ هـ، بيروت: مكتبة النهضة العربية، ط١.

المحتسب، عبد المجيد عبد السلام (١٩٧٢م)، نقائض جرير والأخطال، مكتبة المحتسب، بيروت: دار الفكر، (د.ط).

مسلم (د.ت)، صحيح مسلم، ١-٥، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، بيروت: دار إحياء التراث العربي، (د.ط).

مطلوب، أحمد (١٩٧٥م)، فنون البلاغة، الكويت: دار البحوث العلمية، ط ١.

مغنية، حبيب يوسف (1995م)، الأدب العربي من ظهور الاسلام إلى نهاية العصر الراشدي (١ هـ - ٤٠ هـ)، بيروت: دار ومكتبة الهلال.

مهدي، ماهر (١٩٨٠م)، جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب سلسلة دراسات، بغداد: دار الرشيد للنشر، (د.ط).

نشأت، كمال (1976م)، في النقد الادبي: دراسة وتطبيق، بغداد: مطبعة الجامعة المستنصرية، ط ٢.

النويري، شهاب الدين أحمد (٢٠٠٢م)، نهاية الأرب في فنون الأدب، ١-٣٣، القاهرة: دار الكتب والوثائق القومية، ط ١.

هلال، محمد غنيبي (٢٠٠٥م)، النقد الأدبي الحديث، القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ط ٦.

Yeşildağ, A. (2015), "Quotes From The Verses in the Quran in The Arabic Poetry", *Istanbul University Faculty of Letters Journal of Oriental Studies*, 27/ 2, pp.43-66.

^١ عبد الأسفل: يريد بني عبد الأشهل، هم بطن من بطون الانصار (الذهبي، ١٩٩٤م: ٣٢/١).

^٢ نيو النجار: هم بطن من بطون الانصار، مدحهم النبي (ص)، فقال: " خير دور الأنصار دار بني النجار" (البيخاري، ١٩٨٧م، ٣/١٣٨٠؛ مسلم، (د.ت): ٣٧٣/١؛ الذهبي، ١٩٩٤م: ٣٢/١).

^٣ هو عيينة بن حصن بن حذيفة قائد الوفد الذي خرج من قبيلة فزارة لقتال المسلمين في الخندق (الذهبي، ١٩٩٤م: ٢٨٣/١).

^٤ هو نبيه بن الحجاج بن عامر السهيم، أحد قتلى المشركين في بدر (الذهبي، ١٩٩٤م: ١٢٥/١).

^٥ هو منبه بن الحجاج بن عامر السهيم، أحد قتلى المشركين في بدر (الذهبي، ١٩٩٤م: ١٢٦/١).

^٦ هو والعاصي بن منبه بن الحجاج بن عامر السهيم، أحد قتلى المشركين في بدر (الذهبي، ١٩٩٤م: ١٢٥/١).

^٧ ابنا ربيعة، يقصد بهما عتبة وشيبة، وهما من قتلى المشركين في بدر (الذهبي، ١٩٩٤م: ١٢٦/١).

^٨ هو عمر بن هشام بن المغيرة المخزومي، أشد الناس عداوة للنبي (ص)، وأحد سادات قريش، قتل في بدر (ابن قتيبة، ١٩٩٣م: ٢٣٠/١).

- ^٩ هو فهر مالك بن النضر من كنانة من عدنان، جد جاهلي فمَنهم يتصل بهم النسب النبوي، كنيته أبو غالب، كان رئيس الناس بمكة (ابن الأثير، ١٩٦٧م: ١٧/٢).
- ^{١٠} هو حمزة بن عبد المطلب أبو عمارة، من قريش، عم النبي (ص)، وأحد صناديد قريش، استشهد في حرب أحد (العسقلاني، ١٩٩٥م: ١٠٥/٢).
- ^{١١} هو عمرو بن هشام الخزرجي (ابن هشام، ١٩٥٥م: ٧١٠/١).
- ^{١٢} هو عتبة بن ربيعة (ابن هشام، ١٩٥٥م: ٢٥٩/١).
- ^{١٣} يقصد الوليد بن عتبة (الزركلي، ١٩٧٩م: ١٢١/٨، ١٢٢).
- ^{١٤} هو شيبه بن ربيعة (ابن هشام، ١٩٥٥م: ٦٢٥/١، ٦٣٨).
- ^{١٥} هو الحجاج بن عامر السهبي، وهو من قتلى المشركين في بدر (الذهبي، ١٩٩٤م: ١٢٥/١).

مفهوم رندی یکی از بنیادی ترین مفاهیم موجود در سروده های حافظ می باشد و روحیات رندانه از جمله موضوعات عرفانی است که کاربرد زیادی در شعر و اندیشه ی حویزی داشته است و از آن می توان به عنوان اصول عرفانی مورد توجه حویزی تعبیر کرد که شاعر تحت نفوذ اندیشه و بینش شاعرانه ی حافظ قرار گرفته است. غزلیات حویزی در عین روانی، دلنشینی و هنری، دارای مضامینی رندانه، عاشقانه، عارفانه و قلندرانه است و از درونمایه های اجتماعی و اعتقادی فراوانی برخوردار می باشد. نتایج حاصل آمده از این پژوهش حاکی از آن است که استفاده کردن از مضامین رندانه در غزلیات حویزی از جایگاه ویژه ای برخوردار بوده است. عرفان او مبتنی بر مطالعات پیوسته متون و تجربه های دینی و عرفانی و دریافت های عمیق علمی و آمیختنش با ظرایف هنری و ذوقی و شور عاشقانه و رندانه است و سعی نگارنده بر آن است تا نشان دهد که سلوک، تأملات و ملاحظات رندانه اش به شاعری همچون، حافظ شباهت دارد. دایره واژگانی و تعبیرات رندانه حویزی، کاملاً متناسب با مشرب رندی و خوش باشی و عاشقانه او و نیز برآیند تأملات انتقادی اش از بی عملان ریاکار و قشری مشربان متظاهر است. بیزاری و نفرت بسیار حویزی از ریاکاران و دغلكاری آنان و مخلص دیدن اهل ملامت سبب گشته که شعر او از نظر مضمون، بیشتر ملامتی و رند بنماید.

واژه های کلیدی: حویزی، حافظ، رند، ملامت، غزلیات حویزی، غزلیات حافظ

Haveyzi'nin Gazellerinde Hafız'ın Rintlik ve Melameti Fikirlerinin İncelenmesi

Öz

Rintlik terimi Hafız'ın şiirlerinde en çok kullanılan terimlerinden biridir ve bu rindane atmosfer Haveyzi'nin şiirleri ve görüşlerinde sıklıkla kullandığı tasavvufi konulardandır. Haveyzi'nin gazelleri aynı şekilde ruhsal, sanatsal, rindane, aşıkane, arifane ve felsefi bir değere sahiptir ve toplumsal ve inançsal bir yönü de vardır. Bu araştırmada elde edilen sonuçlara göre Haveyzi'nin gazellerinde rindane mazmunlardan istifade edilmesinin özel bir yeri vardır. Onun irfanı metinleri sürekli analiz etme, dini ve irfani tecrübe ve ilmi kazanımlarına dayanır ve tüm bunların karışımı sanatsal, aşıkane ve rindane bir

* Assit.Prof. Dr. Jihad Shukri Rashid, Salahaddin University/Erbil, Department of Persian, Mysticism, e-posta: Jihad.rashid@su.edu.krd

Makale Gönderim Tarihi: 26.08.2019

Makale Kabul Tarihi : 25.11.2019

özellik taşır. Bu çalışmadaki amaç onun rintlik hakkındaki Hafız ile benzer yönlerine işaret etmektir. Haveyzi'nin kelime dağarcığı ve rindane tabirleri onun rintlik meşrebi ve aşıkane halleri ile uyumludur. Haveyzi'nin şiirlerinde riyakârlar ve ikiyüzlülerden bezginlik ve nefret sıklıkla görüldüğü için onun şiirleri rindane ve melameti bir atmosfere sahiptir.

Anahtar kelimeler: Haveyzi, Hafız, rint, melameti, Haveyzi'nin gazelleri, Hafız'ın gazelleri.

A Discussion of the (Randan) and (Malamati) thought of Hafiz in Hawez's Flirtation

Abstract

The randan expression considered to be one of the most important expressions in Hafeze's poems, also the randan concept that used in the mystic subjects of Hawez'sit attracted him and Hafiz;s thought affected him. Kasid's Flirtation besides to its fluency and artistic acceptance sides it has a randan, romantic, gnostic core, also it is full of social and religious contents. The result of this research shows the use of the randan thought in the core of Hawez's flirtation in a special way. Kasid's gnostic depends on the continuous reading of the religious and mystic texts and the deep scientific comprehension with the artistic taste thoroughness and the randan tendencies that affected it a lot. This research clarified the randan concept of Hawez's and his criticism of the hypocrisy of some people. Hawez's anger of the hypocrites was the reason behind the randan core of his poet.

Keywords: Hawez's, Hafiz, Malamat, Hawez's flirtation, Hafiz's flirtation.

Structured Abstract

Becker bin Mohammed Hawezi (1885-1855) was one of the eighteenth and nineteenth-century famous Persian poets and ghazals who showed a keen interest in intellectual and relational sciences at a young age. Hawezi's tendency to live with asceticism has made him a popular figure in a special and general sense, and since he was honored by the people of his time, he was appointed to command the narrative. In addition to his mother tongue in Arabic, Persian and Turkish, he has a thorough knowledge of the Divine Ghazaliat, as well as a number of Mathnavi and Makhmamis, whose skill and proficiency in poetry and lectures show. What attracts him literally is his Persian poetry, which has a mystical and romantic aroma and much of it comes from his mystical experiences that have a mystical and romantic aroma. The most prominent feature of the Hawezi is the popularity of Persian poets, especially Hafiz, Sa'adi, and Attar Neyshaburi. This is the effect of the content and the words and the combinations it has used. A mystique of mysticism and asceticism and secularism, and the emergence and expression of these tendencies, apart from

overwhelming sectarianism and lawsuits, has led to mysticism, individual and mysticism. Randy, is one of the main branches of mystical literature in the poetry of Hafiz and Hawez's, has a special place and a great deal of attention is given to these two poets in their poems, and this concept (Randy) as one of the branches Mysticism has been a major focus of mysticism. In the court of Hawezi's, Hafiz has been a source of inspiration and a model of perfection for Hawez's, and the prominent lines of Persian poetry and literature can be found in Hawezi's poetry. The randan expression considered to be one of the most important expressions in Hafeze's poems, also the randan concept that used in the mystic subjects of Hawez's attracted him and Hafiz's thought affected him. The universe of Hafiz's excitement in "The Ghostly Spirit" has drawn more attention to itself. The pursuit of happiness, the fight against religious hypocrisy, and the pursuit of love are prominent lines of Hafiz's thought that have attracted the attention of Hawezi's that is addressed in this study. Has Hawezi's used the same terms as Hafiz Shirazi to reflect Randy's ideas? And what are the main characteristics of Randy's ideas on the level of intellectual power? The present study attempts to answer three main questions: What is the position of Randy in the Hoysian thought and what are the meanings of Randy's ideas in the Hoysian sonnets? And has Hoji used the same terms as Hafiz Shirazi to reflect Randy's ideas? And what are the main characteristics of Randy's ideas on the level of intellectual power? Nonetheless, the study of Hawezi's sonnets from the perspective of Hafiz's sonnets as one of the most prominent examples of Randy's poetry in Persian literature provides the main features of Randy's ideas. As can be seen from this study, the character of Hawezi's and the language of his poetry is Randy. The research method is descriptive-analytic and with a text-oriented approach in which he attempts to analyze Hawez's thoughts on Hundred's perspective on Hafiz Shirazi's perspective on this subject. Randy's and Malaty's thoughts as a particular approach to conduct have always been important in the study of Islamic mystical thought streams, the manifestations of which are evident in the hymns. In the content analysis of the Frequency sonnets the notions of Randy and Symmetry are noteworthy. In addition to his intellectual and poetic innovations and creations, Huzzi has added to the richness of his works, like any other poet, influenced by his precious mystical tradition. Calendars and rendezvous spirits are mystical subjects that have been widely used in Heavenly poetry and thought and can be interpreted as the mystical principles of Heaven's attention so far as Randy can be regarded as one of the manifestations of thought and poetic style that influenced Hafiz. Kasid's gnostic depends on the continuous reading of the religious and mystic texts and the deep scientific comprehension with the artistic taste thoroughness and the randan tendencies that affected it a lot. This research clarified the randan concept of Hawez's and his criticism of

the hypocrisy of some people. Hawez's anger of the hypocrites was the reason behind the randan core of his poet.

۱. مقدمه

حافظ شیرازی شخصیتی به نام «رند» می آفریند و تمام اصطلاحاتی را که می خواهد در اندیشه افراد و در جوامع پدید آید، به دست او می سپارد. تا آنجا که «رندی قطب واقعی زندگانی و اشعار حافظ است و عرفان، قطب حقیقی زندگانی در اشعار او»^(۱) مفهوم لغوی این واژه پیش از حافظ، منفی بوده است، اما حافظ، با اطلاع از این قضیه، او را تا مقام ولی برمی کشد و نمونه رهبری آرمانی؛ انسان کامل و مصلحی روشنفکر قرار می دهد. البته از آنجایی که اندیشه‌ی حافظ اندیشه‌ای تک صدا نیست. از اینرو «جستجو برای به دست دادن یک نظام فکری و فلسفی و اخلاقی معین که با منطق عقلانی و یک بعدی و مستقیم زمان آگاهی ما بتواند توجیه پذیر باشد در شعر حافظ ناممکن است»^(۲) رندی‌گری به عنوان یکی از شاخه‌های اصلی ادبیات عرفانی در شعر حافظ و حویزی، جایگاهی خاص یافته و توجه فراوان این دو شاعر به این مفهوم، در اشعار آنها به وضوح قابل دریافت است. حافظ شیرازی از شاعرانی است که «برخلاف شاعران دیگر، رندی را آنگونه که بوده و بی هیچ اصلاح و دستکاری دیگری برگرفته است و آن را با فرهنگ ممتاز خویش در آمیخته و وزن و وقاری شکوهمند بخشیده است»^(۳) و همچنین مفهوم رندی به عنوان یکی از شاخه‌های اصلی عرفان، در شعر حویزی بسیار مورد توجه بوده است. در دیوان حویزی، حافظ برای حویزی منبع الهام و الگوی تمام کمال بوده است و خطوط مشخص و برجسته‌ی شعر و ادب فارسی را به خوبی می توان در اشعار حویزی پیدا کرد. جهان‌رندانه‌ی حافظ در روح حویزی کشش بیشتری نسبت به خود برانگیخته است. دستیابی به شادی، مبارزه با ریاکارهای مذهبی و جست و جوی عشق، خطوط برجسته‌ی اندیشه‌ی حافظ به شمار می رود که توجه حویزی را به سوی خود جلب کرده است که در این پژوهش بدان پرداخته می شود.

۱.۱ طرح بیان مسأله

در این پژوهش تلاش می شود به سه سؤال عمده پاسخ داده شود:

- ۱) رند در اندیشه‌ی برجسته‌ی حویزی چه جایگاهی داشته و اندیشه‌های رندی به صورت چه مضامینی در غزلیات حویزی نمود یافت است؟
- ۲) آیا حویزی در انعکاس اندیشه‌های رندی از اصطلاحات یکسانی با حافظ شیرازی بهره برده است؟

۳) شاخصه‌های اصلی اندیشه‌های رندی در سطح فکری حویزی کدام است؟
۲،۱ اهمیت و ضرورت تحقیق

رسی غزلیات حویزی از چشم انداز غزلیات حافظ به عنوان برجسته‌ترین نمونه‌های شعر رندی در ادبیات فارسی، شاخصه‌های اصلی اندیشه‌های رندی را به دست می‌دهد. چنانکه از این بررسی می‌توان به شخصیت حویزی و نیز زبان شعر رندی وی رسید و از اهمیت این پژوهش آن است که می‌توان دریافت که آیا می‌توان در میان شاعران کرد، برای شاعرانی که به این نوع ادبی پرداخته‌اند وجه مشترکی یافت و برای زبان این نوع شعر، شعر رندی، ممیزاتی گفت و بنا بر آن میزان تقلیدی بودن، گفته‌های بعضی از مدعیان رندی را باز شناخت؟ از این‌رو، چنین مطالعاتی علاوه بر گشودن روزنه‌ای نو در حوزه نقد ادبی، میزان تأثیر و تأثر و حد و حدود نوآوری و یا تقلید نویسندگان را آشکار می‌کند.

۳،۳ پیشینه‌ی پژوهش

تا آنجا که نگارنده مطلع است، درباره رند و حضور اندیشه‌های رندی و ملامتی در غزلیات حویزی تحقیق مستقلی در این باره صورت نگرفته است.

۴،۳ روش پژوهش

روش پژوهش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد متن‌گرا است که در آن تلاش می‌شود اندیشه‌های حویزی در باب رند واکاوی شود و نگاه او به این مقوله در اثر او از چشم انداز بینش و نگرش حافظ شیرازی به این مبحث تبیین شود.

۱. بحث و بررسی

۱،۲ حویزی و منزلت ادبی او

بکر بن محمد حویزی متخلص به «قاصد» عارف و شاعر قرن هجدهم و نوزدهم است. در سال ۱۷۸۵/۱۲۰۰م در شهر کویه، از شهرهای اقلیم کردستان عراق، در خانواده‌ای که همه عالم و اهل معرفت و دانش بودند، پا به عرصه‌ی وجود نهاد و سپس در سال ۱۸۵۵ م در سن هفتاد سالگی دار فانی را وداع گفت. پدرش از اعیان و شخصیت‌های به نام بود و در نزد بزرگان شأن و شوکت خاصی داشت و در آن دیار با عزت و احترام می‌زیست. حویزی از شاعران و غزلسرایان معروف پارسیگویی است که در همان آغاز جوانی به کسب علوم عقلی و نقلی علاقه خاصی از خود نشان داد. گرایش

حویزی به زندگی همراه با زهد، از او چهره‌ای محبوب در نظر خاص و عام ساخته است و از آنجا که مورد تکریم و عنایت مردم زمانه‌ی خویش قرار گرفته بود به فرمان روایی کویه منصوب گردید. حویزی علاوه بر زبان مادری به زبان‌های عربی، فارسی و ترکی آشنایی کامل داشته است و از آثار وی دیوان غزلیات و همچنین تعدادی مثنوی و مخمس به یادگار مانده است که مهارت و تبحر او در شاعری و سخنوری نشان می‌دهد. ^(۴) آنچه «حویزی را از لحاظ ادبی مورد توجه می‌سازد، شعرهای فارسی اوست که رنگ و بوی عارفانه و عاشقانه دارد و بسیاری از آن حاصل تجربه‌های عارفانه‌ی اوست.» ^(۵) بارزترین خصیصه‌ی کلام حویزی، متابعتی است که از شعرای فارسی به خصوص حافظ، سعدی و عطار نیشابوری داشته است. این متابعت و تأثیر در مضمون و الفاظ و ترکیباتی است که از آن بهره برده است. قاصد در ادب فارسی بیش از هر شاعر دیگر از حافظ متأثر است و با تأثیرپذیری از شعر او آثاری به یاد ماندنی آفریده است. پیروی و تقلید قاصد از غزل حافظ همه جانبه است و به بخشی از جنبه‌های غزل حافظ اختصاص ندارد بلکه در غزلسرایی خود به همه جنبه‌ها و محورهای غزل حافظ توجه داشته است. قاصد در محورهای زبانی، فکری، سبکی، مضامین شعری... از غزل حافظ تأثیر پذیرفته است. از غزلیات قاصد چنین بر می‌آید که افکار، مضامین و حتی لغات و ترکیبات حافظ زمزمه روح و جان این شیفته و دل‌باخته سخن حافظ بوده که این گونه فراگیر در سراسر شعرش تجلی یافته است. حویزی در گرایش‌های عرفانی و زهد و دنیاگریزی و بروز و اظهار این گرایش‌ها نیز فارغ از فرقه‌گرایی‌ها و دعوی‌های سترگ، با ذوق و زهد، عرفانی فردی و ذوق‌مندانه را پیشه کرده است. رندی‌گری نیز به عنوان یکی از شاخصه‌های اصلی ادبیات عرفانی در شعر حویزی، جایگاه خاص یافته و توجه فراوان او به این مضمون، در اشعارش به وضوح قابل دریافت است. حویزی به تقلید از غزلیات حافظ همان سبک ملامتی را که حافظ مشرب خاصی ابداع کرده و به کار گرفته، مورد تقلید قرار داده است که در این پژوهش بدان پرداخته می‌شود.

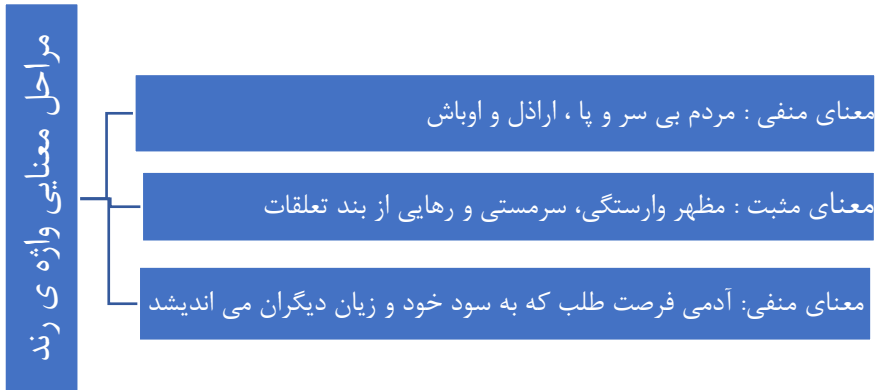
۳،۲ رند و پیشینه‌ی رندی

واژه رند در لغت به معنی «زیرک و محیل» ^(۶) (آندراج، ۱۳۳۵، ذیل واژه رند)، «مردم محیل و زیرک» ^(۷) (دهخدا، ۳۷۱: اض) ذیل واژه رند) و همچنین به معنی مکار و منکر و لالایی و گاه در اشاره به اذل مردم معنا شده است. ^(۸) و از کلمات پر بسامد در میان متصوفه است. این واژه در اصطلاح متصوفان و عرفا به معنی «کسی است که جمیع کثرات و تعینات ظاهری و امکانی و صفات و اعیان را از خود دور کرده و سرافراز عالم و آدم است که مرتبت هیچ مخلوقی به مرتبت رفیع او نمی‌رسد.» ^(۹) و رند فردی است که همه‌ی اعتقادات و نظریه‌ها را شناخته و هیچ یک را به تنهایی و تمامی نپذیرفته

است و از مجموع آنها، نظریه و مثنوی خاص برای خود اتخاذ نموده که باز مفهومش حق تردید دربارهی همه‌ی باورهاست. از این راه، آمادگی برای او پیدا می‌شود که به سبکباری، خلوص، بی‌ریایی و روشن بینی نزدیک شود.^(۱۱) البته شایان ذکر است که واژه‌ی رند در گذر زمان دچار تغییرات معنایی شده است که این اصطلاح در معنای خود بر حسب پیشینه‌ی تاریخی سه مرحله را پشت سر گذاشته است:

- مرحله‌ی نخست: واژه‌ی رند معنایی منفی و ناپسند داشته است که دارای هیچ گونه اشاره‌ی عرفانی و فحوای مثبت نبوده و برابر با مردم بی‌سر و پا و اراذل و اوباش بوده است.
- مرحله‌ی دوم: در متون عرفانی به ویژه در شعر، شخصیتی مطلوب دارد و برخی از خصوصیات ناپسند، مانند باده پرستی و لالابالی‌گری، مظهر وارستگی، سرمستی و رهایی از بند تعلقات می‌شود.
- مرحله‌ی سوم: رند بار دیگر معنایی منفی می‌یابد؛ همانطور که امروزه در ایران رند به آدمی فرصت طلب گفته می‌شود که جز به سود خود و دیگران به چیز دیگری نمی‌اندیشد و ترکیباتی از آن مانند کهنه رند، مرد رند کاربرد دارد^(۱۱)

نمودار(۱): مراحل معنایی واژه‌ی رند بر حسب پیشینه‌ی تاریخی



رند حافظ چهره‌ی محبوبی است که از آن یاد می‌کند. رند حافظ نه ظاهرین است و نه متظاهر و به خوبی توانسته است مختصات یک رند واقعی را در شعر خود ترسیم کند تا طیف گسترده‌ای از مخاطبان را شیفته‌ی شعر خود سازد. تا آنجا که «هم عارف ربانی و عابد سالک، نقش خود را در

آیینی آن می بینند و هم رماتیک‌های سوزناک و هم رندان عیار عشرت پرست^(۱۲) و رند از واژه‌هایی است که در شعر حافظ بسیار آمده است و می توان گفت که از کلمات کلیدی است. طریق رندی حافظ صفای دل، خوش بودن، طرب کردن و عاشقی است طریق ریا و و نفاق نیست.^(۱۳) روحیات رندانه از جمله موضوعات عرفانی‌اند که کاربرد زیادی در شعر و اندیشه‌ی حویزی داشته است و از آن‌ها می‌توان به عنوان اصول عرفانی مورد توجه حویزی تعبیر کرد. اصطلاح رند بارها در دیوان حویزی به کار رفته است. این واژه پر بار و اسرار آمیز، پارادوکس هنری و شگرف است که به گونه‌ای حس کردنی، نه وصف شدنی، در شعر حویزی ظاهر می‌شود.

۳. اندیشه‌های رندانه و ملامتی حافظ در غزلیات حویزی

اندیشه‌های رندی و ملامتی^(۱۴) به عنوان رویکردی خاص در طریق سلوک، همواره در بررسی جریان‌های فکری عرفان اسلامی اهمیت داشته است که جلوه‌هایی از آن در سروده‌های حویزی نمایان است. در تحلیل محتوایی غزل‌های حویزی بسامد مفاهیم رندی و ملامتی چشمگیر است که بدان اشاره می‌شود:

۱،۳ مستی؛ می و میخانه (باده نوشی)

اصطلاحات می، میکده، پیر مغان، مغبچه و یا ذکر کلیسا در برابر مسجد و راهب در مقابل واعظ و انتقاد ریاکاری و زهد فروشی و ترجیح باده‌گساری بر طاعت ربایی آثاری است که از روش ملامتی در شعر فارسی رسوخ یافته است^(۱۵) باده نوشی یکی از مسائلی است که سراسر دیوان حافظ و حویزی را تحت الشعاع خود قرار داده است. در دیوان هر دو شاعر جنبه‌های گوناگون مستی به وصف درآمده است. حافظ می‌خوارگی و باده نوشی را وسیله‌ای برای گریز از «من» خودستا و دستیابی به وجود باطن کامل آدمی می‌داند:

رندی آموز و کرم کن که نه چندان هنر است حیوانی که ننوشد می و انسان نشود^(۱۶)

با همان برداشت حافظ، حویزی نیز در دیوان شعری خود، میخانه را همان معنی مثبتی به کار می‌برد که حافظ و غالب عرفا در نظر داشته‌اند:

زاهد چو نیست مرد محبت از آن سبب هرگز نمی‌کند ز می و از خمار بحث^(۱۷)

و در جای دیگر حویزی در مستی، کمال می جوید و می کوشد خود را همچون اصحاب کهف به سرچشمه کمال لایتناهی برساند:

من به امیدی دلا از پی مستان روم تا که شوم سرفراز چون سگ اصحاب کهف^(۱۸)

و این نشان می دهد که اساس سلوک حویزی بر زهد و مجاهدت و رعایت آداب و فرایض شریعت استوار است. اما گاه حویزی از قالب شریعت مدارانه و حتی عارفانه و عاشقانه‌ی خود فراتر می رود و با مستی عاشقانه‌اش آتش بر زهد و خرقه می افکند و زاهدان را ناچیز می شمارد. زاهد خود را از لذت و خوشی های زندگی دور می کند و به عقاید خشک و باطل خویش حرص می ورزد.

گر چنین ساقی فروشد می به می خواران عشق خرقه‌ی زاهد کی از خم شراب آید بیرون^(۱۹)

زیرا در برابر خشک مغزی و جمود زاهدان تهی از عاطفه و احساس، رندان به نشاط، زندگی دوستی، عیش و طرب بها می دهند و شراب، عیش و مستی مهم ترین سمبل دنیای رندی و زندگی رندانه است که در بیت زیر حویزی به صراحت خود را رندی پاکباز و آزاده می خواند و زهد و تقوی را در مقابل باده می فروشد:

من در همه دم جان به هوای تو فشانم گر رند خراباتم و گر اهل صوامع^(۲۰)

البته ناگفته نماند؛ مسأله‌ای که سبب تمایز و برتری شعر رندانه‌ی حافظ بر اشعار حویزی می گردد، عبارت است از صلاهی صریح حافظ به باده نوشی، بی آنکه هرگز سعی در شرح و تفسیر باده‌ی مورد نظر خود داشته باشد؛ بی آنکه اشاره کند که منظورش از شراب مسکر و حرام است یا شراب روحانی یا شراب عشق الهی. زیرا «رند حافظ یک مجموعه است و یک پارادوکس چند بعدی که توصیف و تفسیر آن آسان نبوده و به ادای حق مطلب نمی انجامد»^(۲۱) از اینرو، این امر سبب می شود که طیف گسترده‌ای از مخاطبان-با هر اعتقاد و تفکری- از اشعار رندانه‌ی او لذت ببرند و اما در شعر حویزی، مضمون باده نوشی رندانه در بعضی اوقات توسط حویزی تفسیر می شود که حرام است، اما از آنجایی که رندی، یعنی، تلون و ناپایداری در اخلاق و رفتار و گریز از هرگونه قاعده و هنجار، برای خودیابی و لذت جویی^(۲۲) لذا حویزی همچو پیش رندی، به واقعیت‌های زندگی دنیوی می نگرد و زیبایی‌های زمین و شادی‌های آن را می بیند و تجربه می کند و از کمند فرقه‌ها و باورهای زاهدانه می گریزد. او می داند که خدا را در شادی و نیرومندی می توان جست؛ نه در مصیبت و حقارت؛ پس

خدا بنده‌اش را شاد می‌خواهد؛ نه در چنگ اندوه. می‌گرچه حرام آمد، لیکن ز کف آن یار برگیر
تو خوش کن نوش چون شیر حلالش^(۲۳)

در بیت زیر حویزی خاطر نشان می‌کند که راز عالم بالا و عالم معنی یا همان عشق را تنها از
رندان یا همان مردم بی‌قید لابلالی بپرس زیرا این حال مستی و آگاهی را جز رندان کس نتوان یافت:

عشق تو بجز در دلِ رندان نتوان یافت این گوهر نایاب به هرکان نتوان یافت^(۲۴)

و همچنین حویزی زاهدانی را که از باده‌ی عشق سرمست نگشته‌اند به باد ملامت می‌گیرد و
می‌گوید:

طمع از مرحمت یار مکن همچون ما زاهد هر که نشد عاشق او مردود است^(۲۵)

مفاهیم رند در اشعار حافظ بیانگر مستی است که از راز درون پرده آگاه است و این حالت هرگز
به زاهد دست نمی‌دهد.

راز درون پرده ز زندانِ مست پرس کاین حال نیست زاهدِ عالی مقام را^(۲۶)

حویزی نیز به مدد عرفان از حوزه محسوس در می‌گذرد و به نامحسوس می‌رسد و در رندی
به واقعیت‌های زندگی این جهانی برمی‌گردد، زیبایی‌های زمینی و شادی‌های آن را می‌بیند و تجربه
می‌کند و از کمند فرقه‌ها و باورهای صوفیانه و زاهدانه بیرون می‌جهد:

ساقیا می‌ده به کلی هوش من از من ببر مستم اندر باده‌ی عشقت ولی اغراق نه^(۲۷)

مفهوم رند در اندیشه حویزی نیز، همان مفهومی را دارد که حافظ از آن دارد که عمدتاً معطوف
به بیان سرخوشانه و سلوک درویشانه و گریز از تقوای ظاهری و پناه بردن عوالم اهل ملامت است؛
برای نمونه در بیت زیر حویزی خاطر نشان می‌کند که راز عالم بالا و عالم معنی یا همان عشق را تنها
از رندان یا همان مردم بی‌قید لابلالی بپرس زیرا این حال مستی و آگاهی را جز رندان کس نتوان یافت:

عشق تو بجز در دلِ رندان نتوان یافت این گوهر نایاب به هرکان نتوان یافت^(۲۸)

در حقیقت حویزی بسان حافظ برای رند و رندی جایگاهی بسیار بالاتر از زاهد و واعظ و مفتی
و اهل عقل قایل می‌شود و رند بودن را کسب فضیلت می‌داند و در اشعار خود بارها به این فضیلت
مفاخره می‌کند. در هر صورت دیدگاه حویزی نیز مانند حافظ به رند و رندی بار معنایی مثبت دارد و
او نیز از رند و رندی حمایت می‌کند و رند در جهان‌بینی او از جایگاه بالایی برخوردار است. با توجه

به مطالب بالا، وقتی حویزی می، ساقی، مست، رند و خرابات را با زبانی تناقض آمیز می ستاید، خود به خود واژه‌ها را از معنای واقعی خود دور می کند؛ این واژه‌ها که مغایر نظام ارزشی شرع هستند، در تقابل با نشانه‌های شرعی قرار می گیرند و صف‌آرایی این دو گروه از نشانه‌های زبانی، سبب طنز آلود شدن شعر می گردد. زیرا به هم زدن نشانه‌های زبانی یکی از عوامل آشنایی زدایی در شعر و نوعی فراهنجاری معنایی است؛ مخاطب انتظار دارد که کلمه در معنای رایج و قاموسی خود به کار رفته باشد، اما با معنایی تازه، خاص و گاهی در تضاد با معنای رایج مواجه می شود. در غزل‌های حویزی همانند غزل‌های حافظ واژه‌های کعبه، مسجد، صومعه، خانقاه، زاهد، صوفی و ... از طیف معنایی خود خارج می شوند و معنای تازه‌ای پیدا می کنند که با نگاه شاعر به آن‌ها ارتباط دارد. به موازات این‌ها واژگانی چون خرابات، میکده، بتخانه، دیر، رند، باده و زنار مقبول واقع می شوند:

در میکده ساقی که همی گفت به رندان گر زاهد نشد سیر ازان زهد فروشی^(۲۹)

گر چنین ساقی فروشد می به میخواران عشق خرقرهی زاهد کی از خم شراب آید برون^(۳۰)

از باده‌ی عشق تو چنان مست و خرابم در ملک جهان غیر خیال تو

ندانم^(۳۱)

161

من در همه دم جان به هوای تو فشانم گر رند خراباتم و گر اهل صوامع^(۳۲)

گر چه از میکده بس رطل گران می نوشم ره ندادند مرا بر در خمّار هنوز^(۳۳)

البته باید این نکته را از یاد نبرد که غرض سرایندگان، ستیزه با شریعت یا تصوف نیست؛ بلکه آنچه در معرض انتقاد است، تصوف زاهدانه‌ی روی در خلق است. آن زمان که اعمال بنده‌ای با خلوص نیت همراه نباشد؛ نه تنها این اعمال ارزش خود را از دست می دهند، بلکه به حجاب‌هایی تبدیل می شوند که راه را برای رسیدن به حق می بندند. آنچه در مقابل این نوع تصوف قرار می گیرد، عرفان عاشقانه است.

۲،۳ سماع

در تفکر عرفانی، از بارزترین جلوه‌های سکر و مستی حاصل از میل و اشتیاق به وصال محبوب حقیقی، سماع است. سماع در اصطلاح عرفانی به معنی شنیدن، سرور و پایکوبی و دست افشانی صوفیان است در شرایطی خاص و گفته‌اند: «سماع، غذای ارواح اهل معرفت است». ^(۳۴) از آنجایی که

صوفیه آواز خوش را آواز خدایی می‌شمردند که در همه جا و همه چیز طنین انداز است و شنیدن آن در انسان حال و وجد و شوق و جذبۀ ایجاد می‌کند. ^(۳۵) (نک: سجادی، ۱۳۷۲: ۲۶۶) بنابراین عارف از راه گوش نیز ممکن است طوری مجذوب خدا شود که در هر نغمه‌ای موزون حمد و ثنای الهی را بشنود. فقط باید گوش دل شنوا باشد تا از هر ذره‌ای سرود آسمانی بشنود. سماع و رقص در شعر حافظ به معنای وجد و سرور و سرخوشی از چیزی که کاربردش مجازی و کنایه است.

به هواداری او ذره صفت رقص کنان تا لب چشمه‌ی خورشیدِ درخشان بروم ^(۳۶)

در این بیت رقص کنان، به معنای حرکت به سوی معشوق و دل خواه، با تمام وجود است. چنانچه حویزی مانند حافظ و غالب صوفیان، سماع را برای رسیدن به این مقصود امری ممدوح دانسته است و او عشق و موسیقی و سماع را از پله‌های رسیدن به مقام وصل می‌داند:

آخر که مرا راه دهد در حرم وصل خوش تازه صدایی که درآمد به مسامع ^(۳۷)

با تأمل در بیت بالا می‌توان گفت که حویزی سماع را رهایی انسان از قید و بند جسمانیت و تعلقات مادی میدانند. او در سماع مادیت را وا می‌گذارد و در هوای عشق حق به طرب آمده و رقصان می‌شود. البته سماع از ارکان عرفان مولوی است. بدین منظور که «سماع نشان اختصاصی سلسله مولویه شده است. حرکت چرخ زدن، در نظر خود مولوی، به معنای بیان حالت به وجود آمده درونی او بوده که در بسیاری موارد، نمی‌توانست آن را کنترل کند.» ^(۳۸)

۳،۳ عشق

از دیدگاه حافظ عشق نه تنها رکن اساسی نظام رندی است بلکه در نظام عملی رندانه نیز عشق نقشی بنیادین دارد. عشق در تک تک غزل‌های حافظ و حویزی جریان دارد و نوش دارویی برای التیام زخم‌های بشر است. «تلازم عشق و رندی، چنان جدی است که برخی از محققان، رندی را یکسره عاشقی دانسته‌اند و رند را عاشق» ^(۳۹) به بیانی ساده‌تر «همان سان که فیلسوف، اهل عقل است و فیلسوفی نیست که عاقل (خردگرا) نباشد، رند، اهل عشق است و رندی نیست که عاشق نباشد» ^(۴۰) از نظر حافظ و حویزی، کسب معانی، وقوف به داشتن عشق و رندی است. حافظ به آزادگی و بندگی عشق که دو ویژگی درخشان رندی است، مفتخر و شادمان می‌باشد:

فاش می‌گویم و از گفته‌ی خود دلشادم بنده‌ی عشقم و از هر دو جهان

آزادم ^(۴۱)

حویزی چون حافظ، زاهدانی را که از باده‌ی عشق سرمست نگشته‌اند به باد ملامت می‌گیرد و می‌گوید:

طمع از مرحمت یار مکن همچون ما زهدا هر که نشد عاشق او مردود است^(۴۲)
 از نظر حویزی، فرزانی در عقل نیست؛ بلکه در عشق است. حویزی با سرودن غزل پرشور عارفانه و دیدن درونمایه‌های عرفانی به مفاهیم غزل عاشقانه، از شعر بی‌روح و سرد زاهدانه فاصله می‌گیرد و معشوق زمینی را به حاشیه می‌راند و عشق آسمانی را به جای روح و جان مخاطبش می‌نشانند. وی در بیت زیر اشاره به این نکته دارد که عبادت و ریاضت زاهد خالی از عشق است، زیرا بر این باور است که کسب معانی، موقوف به داشتن عشق و رندی است:

زهدا عشق بیاموز شوی صدر نشین تو به جنت اگر گمش برین بند کنی^(۴۳)
 از آنجایی که عشق سهمناک و خطرناک است؛ راه عشق، غریب، بیکران و بی‌نهایت است؛ عشق جنون الهی است و با عقل جمع نمی‌شود؛ عشق هم عنان با رندی است:

نازپرورد تنم نبرد راه به دوست عاشقی شیوه رندان بلاکش باشد^(۴۴)
 همانگونه که حویزی در دیوانش به ناسهل بودن عشق تأکید می‌ورزد:
 عشق را سهل مبین ای که ندیدی غم عشق که ز بیمش چو زمین تخت حمل می‌لرزد^(۴۵)
 از اینرو، حویزی آشکارتر از همیشه به جنگ زهدفروشان و سالوسان می‌رود که راه عشق، بیکران و بی‌نهایت است و چون عشق جنون الهی است و با عقل جمع نمی‌شود، و خطاب به زاهد می‌گوید:

زاهد تو برو جای تو نبود حرم عشق گو جمله برو نه غم دنیا و نه دین است^(۴۶)
 و سپس به زاهد چنین سفارش می‌کند:

زهدا عشق بیاموز شوی صدر نشین تو به جنت اگر گمش برین بند کنی^(۴۷)
 عشقی که حویزی از آن دم می‌زند از زمین اوج می‌گیرد و به کلهکشان می‌رود. عشقی که آغازگرش انسان و بی‌نهایتش خداست زیرا حویزی در غزلیات خود عشق را از انحصار صوری و مادی بین دو فرد بیرون می‌آورد و بدان چنان معنای وسیع می‌بخشد که تمام هستی در آن گنجانیده

شد و اساس هر کمالی گشت. در هر صورت می توان گفت در مضامین رندانه حویزی، شاید پیش از هر ساحت دیگری، درباره‌ی عشق سخن گفته شده است و نگاهی ویژه به عشق به عنوان عنصری کلیدی دارد زیرا عشق از « برترین مقصد مقامات و قلّه عالی مراحل عرفان به شمار می آید»^(۴۸)

۴،۳ بی پروایی

یکی از ارکان اساسی زندگی رندانه، بی پروایی و جسارت است. بنا به باور خرمشاهی حافظ نمونه‌ی اصیل این شخصیت متکامل و بی پرواست: «حافظ پیش و بیش از هر چیز، هنرمندی آزاده و گردنکش و شورنده است»^(۴۹) چنانچه رند حافظ با بی پروایی و جسارت، رندگیری می کند:

عاشق از قاضی ترسد می بیار بلکه از يرغو^(۵۰)ی دیوان نیز هم^(۵۱)

در حقیقت می توان بی پروا بودن در کلام، بیان اندیشه‌های نامتعارف خلاف آمد عادت را می توان در مرکز تمامی اندیشه‌های قلندری قاصد جستجو کرد.

ملامت ها مگو واعظ تو چندین شدم رسوا ندارم بعد از این باک^(۵۲)

حویزی نسبت به آداب و گفتار پسندیده از نظر مردم و زاهد، بی اعتنا است و باک و پروایی از بدنامی میان خلق ندارد. او در دنیا تنها به عشق و معشوق عنایت دارد و همین امر است که موجب قلندری و رندی وی شده است. که به طور مستقیم خود را قلندر و رندی هم معرفی می کند:

اگر خویشی بپرسد حال زار حویزی مسکین بگو در وادی عشق نکورویان قلندر شد^(۵۳)

۵،۳ در ستیز با زهد (تعریض و کنایه به زاهدان و صوفیان)

این مضمون رندانه در شعر حافظ از بیشترین کثرت برخوردار است. شهرت رندگری‌های حافظ را باید تا حد زیادی مدیون همین سرکوب کردن‌ها و تلخ زبانی‌های او نسبت به زاهدان دانست. حویزی نیز علاقه‌ی بسیاری به تحقیر زاهدان دارد.

ملامت بس کن ای زاهد به ظاهر منگر و بنگر حقیقت هست اندر شیوه عشق مجاز من^(۵۴)

مقابله‌ی حویزی با مفهوم کلی زهد، به اشکال مختلفی در دیوان شعریش بیان می گردد، مقابله‌ی حویزی با زهد در دیوان شعریش به صورت برخوردهای او با شیخ و محتسب و مفتی و فقیه و گاهی صوفی صورت می گردد. اندیشه‌های حویزی با اندیشه‌های زهد آمیز حافظ تا حدودی مشابه است. طعنه‌ها و تحقیرهایی که حویزی نسبت به زاهدان روا میدارد و در مقام تشبیه، پایه‌ی اصلی قصر عظیم

و باشکوه رندی حویزی به حساب می آید. در واقع سبک حویزی در مبارزه با زاهدان، طنزآمیز و همراه با کنایه است. در بسیاری از ابیات حویزی، نگاه او به زهد منفی است. وی در ابیات خویش جنبه‌ی ظاهری را رها می کند و با دیده‌ی عشق و عرفان به زهد می نگرد و آن را مانع نیل به هدف متعالی خود می یابد:

زاهدا رو سر خود گیر و ملامت کم گو آدمی نیستم ار مایل خوبان نشوم^(۵۵)

۶,۳ در ستیز با ریاکاری

مبارزه با ریا و خودستایی و گرایش به اخلاص، از محوری‌ترین آموزه‌های ملامتی است^(۵۶) (نک: انصاری، ۱۳۶۲: ۳۵۰) و رندان دشمن آشکار تزویر و ریاکاری هستند از آنجاست که «این قوم وجه همت در آن دارند که اعمال ایشان از نظر خلاق پوشیده باشد، لاجرم ادای مطلب خود به لباسی می نمایند که عوام از آن بوی نبرند»^(۵۷) (لاهوری و دیگران، ۱۳۷۶: ۹۶) حافظ ریاکاری و تعصب را از خطاهای نابخشودنی می شمارد و عقیده دارد که انسان در گزینش زندگی خود باید آزاد باشد؛ به شرط آنکه موجب آزار دیگران نگردد.^(۵۸)

می خور که صد گناه ز اغیار در حجاب بهتر ز طاعتی که بروی و ریا کنند^(۵۹)

وی رندی را تنها راه آزادی و بری بودن از آفت ریاکاری می داند. بر این باور است که همین که فرد جامه‌ی زهد و تقوا را بر تن کند، مجبور می شود و برای کسب معاش و مقام، بسیاری از اصول و ارزش‌های جامعه‌ی خود به رسمیت بشناسد و به آن عمل کند:

در خرقة از این پیش منافق نتوان دید بنیاد از این شیوه رندانه نهادیم^(۶۰)

در غزلیات حویزی این مبارزه با ریا و عدم خودستایی دیده می شود. حویزی علاوه بر توجه به مباحث نظری عرفان که در آثار او بازتاب دارد، در مقاطعی از زندگی نیز، به شیوه‌ای عملی و عینی سلوک عاشقانه و درویشانه داشته است. وی نکوهش ریا و ریاکاران، مبارزه با زهد خشک زاهدان و عالمان قشری، پناه بردن به عالم رندی - که بدان اشاره شد- و گاه حتی تظاهر به بی‌تقوایی برای انکار و تخطئه فروشان، تأکید بر عنصر عشق به عنوان مقام و مقصد عالم سالک و سفارش به عاشقی به عنوان شیوه‌ی اصلی سلوک و صفت واقعی سالک است، نظر داشته است:

آخر فقیه، عمر تو خود رفت زین هوس تا کسی ز زید و عمرو کنی بی شمار بحث

هوشم چو رفت گوش به قولت نمی کنم ناصح دگر مگو تو ز صبر و قرار بحث

زاهد چو نیست مرد محبت از آن سبب هرگز نمی کند ز می و از خمار بحث^(۶۱)

همانگونه که در ابیات بالا ملاحظه می‌شود حویزی بر شیخ، واعظ، مفتی، محتسب، قاضی و شریعتمداران و زهدفروشان زمانه، که به ظاهر خود را فرشته‌نما و فرشته‌خو جلوه می‌دهند و شریعت قرآن را برای بهره‌وری بیشتر از تنعمات دنیوی دام تزویر قرار می‌دهند و در خلوت و دور از انتظار آنچه را که خود نهی میکنند مرتکب می‌شوند، با تازیانه نقد و نکوهش می‌کشد.

در حقیقت حویزی بسان حافظ برای رند و رندی جایگاهی بسیار بالاتر از زاهد و واعظ و مفتی و اهل عقل قایل می‌شود و رند بودن را کسب فضیلت می‌داند و در اشعار خود بارها به این فضیلت مفاخره می‌کند. ابیات زیر به خوبی بیانگر روحیات قلندرانه‌ی حویزی و نشانگر تمایل او به سلوک درویشانه و گریزش از زندگی دنیوی و نکوهش خود است:

من در همه دم جان به هوای تو فشانم گر نرسد خراباتم و گر اهل صوامع^(۶۲)

حویزی آشکارتر از همیشه به جنگ زهدفروشان و سالوسان می‌رود که در بیت زیر اشاره به بدین نکته دارد که عبادت و ریاضت زاهد خالی از عشق است:

زاهد تو برو جای تو نبود حرم عشق گو جمله برو نه غم دنیا و نه دین است^(۶۳)

و به همین دلیل حویزی چنین به زاهد سفارش می‌کند:

زاهدا عشق بیاموز شوی صدر نشین تو به جنت اگر گرم گوش برین بند کنی^(۶۴)

در واقع می‌توان گفت که حویزی در غزل‌هایی که با موضوعات ریاستیزی و انتقادات رندانه سروده است، طرز نگاهش کاملاً حافظانه است و همچنین ریا ستیزی و طرد و تخطئه زهد خشک زاهدان عاری از انعطاف، بیشتر از دیگر موارد، مورد توجه حویزی بوده است. شاید بتوان گفت که این تاکید و توجه او، دست کم دو علت مهم فردی و اجتماعی داشته است: یکی مشرب وسیع، ازاد اندیشان و رندانه و خوش باشانه‌ی حویزی و دیگر، فضای متصلب و ریاپرووران روزگار، در کنار سخت‌گیری‌های متظاهرانه‌ی برخی زاهدان ریایی بوده است.

حافظ آنچه‌ان از ریاکاران، یعنی زاهدنمایان و گناهکاران صوفی صورت بیزار و متنفر است که تنها کار صواب را باده پرستی می‌داند و بس؛

کارِ صوابِ باده پرستیست حافظا
برخیز و عزم جزم به کارِ صواب کن^(۶۵)
چنانچه حویزی نیز بیتی با مضمون بیت بالا دارد:

زاهد چو نیست مرد محبت از آن سبب هرگز نمی کند ز می و از خمار بحث^(۶۶)

زیرا برخورداری از لذات دنیا، یعنی؛ یزرگداشت شادی و خروج از حقارت و تجلیل از پرواز بشر به سوی معنویت. البته شایان عنایت است که این مضمون جزء محوری ترین مضامین رندانه ایست که همواره دستمایه‌ی حافظ و حویزی برای بیان عقاید و اندیشه‌های اعتراض آمیز آنها به عنوان منتقدان اجتماعی قرار گرفته است.

رند پاکباز آزاد اندیش عارفی است که تسلیم اربابان ریاکار نمی شود، سر بر قدرت پوچ ارباب زور فرود نمی آورد؛ همه چیز را رد می کند و به همه چیز به چشم بی اعتنایی می نگرد^(۶۷) زیرا هدف رند، ستیز با سنت ها و ارزش‌های نامطلوب کهن و آفرینش ارزش‌های مطلوب نو است (همان، همان صفحه) حویزی به دنبال درهم شکستن آداب و آیینی است که در راه سیر و سلوکشان موانعی ایجاد کرده است. به همین خاطر حویزی از زهدی که به ریا آلوده شده، جگر خون می شود و بر این باور است که رندان اهل تزویر و ریا نیستند و پاکبازند و به حقیقت راه یافته‌اند چنانچه حویزی در دیوانش عباراتی در ذم زاهدان و عابدان ریاکار بیان می کند و آن ها را مورد انتقاد قرار می دهد و اعمال ایشان را مبتنی بر هوای نفس می داند و دلیل رفتن زاهد به مسجد را اینگونه ابراز می کند:

چون تابِ جفای تو ندارد دلِ زاهد سجاده به مسجد زده، یعنی شده عابد^(۶۸)

درواقع، این همان نگاه منفی عارفانه حویزی است که در مقایسه‌ی عارفان و زاهدان بیان کرده است.

۷،۳ در ستیز با خودبینی و خودرایی

از دیدگاه حافظ «مرتبه‌ی اعلای رندی آن است که سالک از قید دنیا و آخرت و آنچه مربوط به حب ذات و خودخواهی است، رسته باشد»^(۶۹) (چنانچه خودبینی و خودرایی، زاهد ریایی را دچار پرتگاه عجب و غرور می کند تا از راه باز می ماند و از عنایت محروم می شود:

زاهد غرور داشت، سلامت نبرد راه رند از ره نیاز به دارالسلام رفت^(۷۰)

و «از نظر حافظ، زاهد آن چنان خودبین است که قطع نظر از عشق، پروای وجود دیگران را هم ندارد و آن چنان به خود مشغول است که حقیقت را نتواند دید. زاهد را نمی پرستند بلکه آنچه می پرستند، بت نفس خویش است و بت‌های کام و نام و لذات دنیوی»^(۷۱)

زاهد چو از نماز تو کاری نمی رود هم مستی شبانه و راز نیاز من^(۷۲)

از نظر حافظ، زاهد شخصیتی است که به ظاهر، خود را از آلودگی‌های دنیوی به صورت مرتاضانه و با سخت‌گیری‌های نابجا پاک کرده است و به خاطر این پاکی، دچار کبر و غرور گشته است؛ در حالی که در مذهب حافظ؛ زشت‌ترین و بزرگ‌ترین گناه غرور و نخوت است.

نیک نامی خواهی، ای دل، با بدان صحبت مدار خودپسندی جان من برهان نادانی بود^(۷۳)
از این رو حیویتی در دیوانش چنین سفارش می کند:

تو بدین دار فنا غره مشو ای هوشیار که به افسون و حیل تخت سلیمان زد و برد^(۷۴)
برخلاف زاهد، رند هیچ‌گاه خود را فراتر از آنچه که هست، نمی‌پندارد، زیرا در مکتب وی، خودبینی در حد کفر است و برابر با سقوط از آیین انسانی می‌باشد^(۷۵)

فکر خود و رأی خود در عالم رندی نیست کفر است در این مذهب، خودبینی و خودرایی^(۷۶)
برای ره یافتن به قلمرو عشق، باید از وادی خودخواهی گذشت:

با مدعی مگوئید اسرار عشق و مستی تا بی خبر بمیرد در درد خودپرستی^(۷۷)

اهل رندی با خودبینی و خودرایی میانه‌ای ندارد. آنان فروتنند، حیویتی کبر و غرور و منیت را مذموم و مانعی برای رند می‌دانند. به باور حیویتی نیز رندی، مستلزم فروتنی است:

غیر پستی خود نمی بینم از آن خاطر شکن قاصدا بس گو سخن کاین خودنمایی تا به کی^(۷۸)

رندی با مصلحت‌اندیشی در تضاد است. حیویتی برای ویران کردن بنیان خودبینی و وصال به حق، از رند و باده‌ی ناب استمداد می‌جوید و به دور از هرگونه مصلحت‌اندیشی، از شیوه‌ی مستی و رندی خود سخن می‌گوید:

گر من از سرزنش مدعیان اندیشم شیوه‌ی مستی و رندی نرود از پیشم^(۷۹)

بنابراین شیوه بیان حویزی در سخن گفتن از «رندی» آمیخته با شور و شیفنگی است و در شعر او هیچ نشانه یا قرینه‌ای مبتنی بر ناخشنودی یا نکته‌گیری از کار «رندی» نمی‌توان یافت.

۸.۳ نظر بازی

مضمون نظربازی رند نیز یکی از مضامین رندانه‌ای است که بسیار زیبا و تأثیرگذار در سخن حافظ جاری گردیده است. حافظ عاشقی، رندی و نظربازی را هنر می‌داند و به آن می‌بالد:

عاشق و رند و نظربازم و می‌گویم فاش تا بدانی که به چندین هنر آراسته‌ام^(۸۰)

یکی از صفات رند، نظر بازی اوست، این صفت در سخن شعری حویزی بازتاب داشته است. حویزی از جمله شاعرانی است که مضمون نظربازی رندانه در شعر او نمود یافته است. وی در جایی از غزلیاتش، خود را عاشقی نظر باز می‌داند:

در نظر بازی مکن ای بی‌خبر تردید را پس نگردد در کمان چون رفت برون تیر را^(۸۱)

حافظ در بیت زیر با استفاده از تناسباتی که بین مرغ و هوا و دام ایجاد نموده و از طریق تشبیه دل به مرغی که از راه نظر به دام می‌افتد، بسیار زیبا مفهوم نظربازی رندانه را بیان می‌کند:

از راه نظر مرغِ دلم گشت هواگیر ای دیده‌نگه کن که به دام که در افتاد^(۸۲)

البته گاه قاصد پا را چندان از حدود شرع و عرف فروتر نمی‌گذارد، از نظربازهای-های او نیز بیشتر بوی پیوند و نزدیکی به امور شرعی و اعتقادی را می‌توان استشمام کرد، امری که در اشعار دو پهلوی حافظ چندان احساس نمی‌شود و بنابر همین مسأله است که نظربازی‌های حافظ، رندانه تر است و مخاطب را بیشتر مجذوب خود می‌نماید:

چشم مست در نظر بازی مگر آگه نشد در درون سینه جنبش‌های مزگانگت چه کرد^(۸۳)

نکته قابل تأمل آن است که به باور نگارنده، مکتب عشق و رندی به مقتضای ماهیت خود که سریان عشق در همه کائنات است نمی‌تواند در چاردیواری تفکری خاص محصور بماند. از این رو، حافظ و حویزی همواره سعی می‌کنند پا را از حدود شرع و عرف فراتر بگذارند. چنانچه از نظربازی-های آنان تا اندازه‌ای نمی‌توان بوی پیوند و نزدیکی به امور شرعی و اعتقادی را استشمام نکرد. از

این‌رو، حویزی همانند بسیاری از عرفا و شعرای ایرانی از جمله حافظ، به مسئله نظربازی از نوع عرفانی آن- جنبه‌ی مثبت و روحانی آن- توجه داشته است.^(۸۴)

۹،۳ دم را غنیمت شمردن

غنیمت شمردن وقت خمیرمایه‌ی تفکر عرفا است که سرحالی و سرزندگی را به عارف هدیه می‌دهد.^(۸۵) عارف از غم و غصه گذشته، خودش را رها می‌سازد و نگرانی و اضطراب آینده را از ذهن دور می‌کند و سعی دارد با آنچه که دارد خوش باشد و شکرگزار. مضمون «دم را غنیمت شمردن» یا «عیش نقد» یکی از تکیه‌گاه‌های شعر حافظ است که بارها بر این نکته تأکید نموده است.

قدرِ وقت ار نشناسد دل و کاری نکند بس خجالت که از این حاصلِ اوقات بریم^(۸۶)

اندیشه غنیمت شمردن حال نیز یکی دیگر از اندیشه‌های مورد توجه رند حافظ است. ناپایداری روزگار حویزی را وا می‌دارد که دم را غنیمت بشمارد؛ زیرا دریافته است که اگر زمان حال را نیز از دست بدهد، ضرر کرده است، از این‌رو؛ معتقد است که عمر درگذر است و باید از همه لحظات آن بهره برد:

فرصت شمار جانا عیش بهار امروز ترسم که عمر نبود بینی دگر بهاری

با سرو قامت خود جامی برو سبویی بنشین میان باغی گراز جهان کناری^(۸۷)

بنابراین حویزی اعتقاد دارد که لذت‌های آنی و زودگذر، باید غنیمت شمرده شوند. از این جهت می‌توان گفت که حویزی در آثار خود، عارفی خوش خلق، دور از تعصب و با نگرشی وسیع، نمود یافته است.

۱۰،۳ پیر مغان

در مکتب حافظ، راه رندی بر همه کس آشکار نیست. در مورد اصطلاح پیرمغان بایستی خاطر نشان کرد که «پیر مغان مرشد حافظ است و پیر اوست و حافظ فقط در مقابل او سر فرود می‌آورد و سخن او را می‌نوشد و ملازم خدمت و درگاه اوست»^(۸۸)

از آستان پیر مغان سسر چرا کشیم؟ دولت در آن سرا و گشایش در آن درست^(۸۹)

البته «تصویر پیر مغان ترکیبی است از پیر طریقت و پیر می‌فروش»^(۹۰) پیر مغان رازدار و اهل حکمت است:

هرگز به یمنِ عاطفتِ پیرِ می فروش ساغر تهی نشد زمی صافِ روشنم^(۹۱)

کرده سؤال حال من از پیر میکند آن مغبجه چو دید مرا این جواب شد^(۹۲)

پیر مغان و پیر میکند برای پیر مکتب ملامتی که در ظاهر میفروش و مغ می نماید اسم با مسمایی است. او بدی ها را می نماید و خوبی ها را پنهان می دارد. این دوگانگی در شیخ صنعان، که حویزی همچون حافظ از او نام می برد نیز دیده می شود.

پرتو عشق از آن مغبجه چو رخ بنمود عهد و ایمان و خرد از دل صنعان زد و برد^(۹۳)

چنانچه حافظ هم اشاره های مستقیم و غیر مستقیم متعددی به شیخ صنعان دارد. «شراب نوشی و کفرورزی شیخ صنعان، همان صفاتی است که در مغان و پیران میکند جمع است بنابراین، پیر مغان نامی است کلی برای هر پیری که مثل شیخ صنعان است»^(۹۴)

گر مریدِ راه عشقی فکرِ بد نامی مکن شیخ صنعان خرقه رهن خانه خمار داشت

وقت آن شیرین قلندر خوش که در اطوار سیر ذکرِ نسیبِ ملک در حلقه زَنار داشت^(۹۵)

حویزی که رند و آزاداندیش است و سر به هیچ پیر خانقاه و پیر طریقت فرود نمی آورد، دامن پیر مغان را می گیرد که مقام بسیار والایی دارد:

ز یمنِ همّتِ پیر مغان گشتم چنین مطلوب اگر چه قاصد یارم ولی مقصود شاهانم^(۹۶)

در حقیقت درسبک فکری حافظ و حویزی «پیر مغان و پیر میکند خود یکی از ترکیب های ملامتی است که جمع اضداد است. از یک طرف میکند با شراب و کفر نسبت دارد و از طرف دیگر با پیر که مظهر توحید و خداپرستی است و واصل به اوج قلّه تربیت روحانی»^(۹۷)

۱۱،۳ موقوف به اسرار و حقایق

در مکتب حافظ رندان از اسرار و حقایق آگاهند. حافظ معتقد است که رند به اسرار و رموز امور وقوف کامل دارد. وی هم چنان رندان را از بادهی اسرار سرمست می بیند که همگان را فرا می خواند تا اسرار نهانی و دقایق پنهانی را فقط و فقط از رندان بپرسند چرا که زاهدان عالی مقام بویی از رموز نبرده اند:

راز درون پرده ز زندانِ مست پرس کاین حال نیست زاهدِ عالی مقام را^(۹۸)

حویزی بارها به تعارض زاهد و رند و برتری رند بر زاهد اشاره می کند و بآن باور است که رتبه رند بالاتر از زهد است و زاهد نمی تواند اسرار عشق را درک کند:

نشاید پیش هر زاهد رموز عاشقی گفتن حدیث عشق خوبان قاصدا افسانه می سازی^(۹۹)

عشق تو بجز در دل رنـندان نتوان یافت این گوهر نایاب به هر کان نتوان یافت^(۱۰۰)

از نظر قاصد رازدلری یکی از ضروریات سیر و سلوک است که در غیر این صورت راه طی نمی شود زیرا موجب کزفهمی می شود، بر این اساس بر این باور است که هر سفله ناهل شایسته چنین رازی نیست:

ای دل تو به جان، سر غم عشق نگه دار هر سفله نا اهل نه شایسته راز است^(۱۰۱)

۱۲،۳ خرد ستیزی

عارفان برای رسیدن به مقصود، خرد و استدلال را ناتوان می دیدند. حویزی به زبانی شیرین و روان، عقل گرای خشک زاهدانه را به مسخره می گیرد و عقل را در درک امور و عوالم معنوی و روحانی بسیار ناقص می داند. حویزی معتقد است که در قلمرو عشق، عقل اجازه ورود ندارد چرا که عشق او را تباه خواهد ساخت:

داور عشق چو بر تخت دل آمد بنشست گفتم ای عقل برون شو که دگر جای تو نیست^(۱۰۲)

همانطور که حافظ در رجحان عشق بر عقل می گوید:

حریم عشق را درگه بسی بالاتر از عقل است کسی آن بوستان بوسد که جان در آستین دارد^(۱۰۳)

یا اینکه همانطور که عطار نیشابوری بدان اشاره نموده است:

عشق اینجا آتش است و عقل دود عشق کامد در گریزد عقل زود^(۱۰۴)

مولانا نیز در این باره چنین اظهار نظر می نماید که عقل را در مقابل عشق ناچیز می شمارد و می گوید جایی که عشق فرود آید محل جان نیست و آنجا که عشق خیمه زند بارگاه عقل نیست.

پس چه باشد عشق؟ دریای عدم در شکسته عقل را آنجا قدم^(۱۰۵)

حویزی به دل به عنوان نظرگاه و جلوه گاه خدواند اهمیت بسیاری داده و عشق را با توجه به آن تفسیر نموده است و عقل را در رساندن انسان به ساحل حقیقت عاجز می بیند:

گفتم به عقل راه خویش گیر و بیرون شو سلطان عشق به ملک دلم چو کرد جلوس^(۱۰۶)

بنابراین از منظر حویزی، همانند عرفا، در ساحت وجودی انسان، عقل و دل پیوسته با هم درکارزارند و عشق را سبب رسیدن به تکامل معنوی می‌داند و بر این باور است که این جهان عظیم و تابناک را فقط عشق می‌تواند بسازد و سعادت را آن کسانی می‌برد که ارادتی بیاورد و گرنه عقل در این تاریکی راه به جایی نمی‌برد. و به باور حویزی:

پرتو عشق از آن مغبچه چون رخ بنمود عهد و ایمان و خرد از دل صنعان زد و برد^(۱۰۷)

و در بیت زیر؛ انکار عقل و عقل ستیزی را که بیانگر مشرب عرفانی حویزی است، به وضوح می‌توان مشاهده کرد:

به هر کشور چو سلطان محبت خیمه زد ای دل بیاید عقل مسکین تا ابد زان ملک بگریزد^(۱۰۸)

همچنانکه سنایی - که ظاهراً بنیانگذار تفکر عرفانی در شعر فارسی است - در دوره دوم از حیات شاعری خویش بیشتر متوجه جدال با خرد است و بیشترین توجه او به عشق است و همواره عشق را بر عقل برتری داده به طوری که در تندترین حملات خود علیه عقل می‌گوید:

عقل در کوی عشق نابیناست عاقلی کار بو علی سیناست^(۱۰۹)

عاشقی خود نه کار فرزانه است عقل در راه عشق دیوانه است^(۱۱۰)

عاشقی از بند عقل و عافیت، جستن بود گر چینی، عاشقی! ور نیستی دیوانه ای!^(۱۱۱)

عرفا و صوفیه طریق کشف و شهود و تجربه‌های درونی را برگزیده‌اند، و این گروه «دل» را جام جهان نما و آینه تجلی اسما و صفات و جمال و جلال حضرت حق می‌دانند. و به قول حافظ:

آینه سکندر جام می است بنگر تا بر تو عرضه دارد احوال ملک دارار^(۱۱۲)

و از آنجا که عارف در پی کشف حقیقت نمی‌تواند آرام و قرار بگیرد، چاره و گریزی از سفر به بازگشت یا موطن اصلی نیست؛ بنابراین حویزی آماده‌ی سفر می‌شود:

قاصدا عرضه کن احوال دلم را بر دوست گو غریب است دل اینجا به وطن می آید^(۱۱۳)

و این سفر همان موطن اصلی است که همان سیر انفس است تا سیر آفاق و سیر و سلوکی عارفانه است که قصد بازگشت به آنجا را دارد.

نتایج و یافته های تحقیق

نتایج حاصل آمده از این پژوهش نشان می دهد که:

(۱) حویزی، علاوه بر ابداعات و خلاقیت های فکری و شعری، مانند هر شاعر دیگری با تأثیر پذیری از سنت ارزشمند عرفانی پیش از خود، به غنای آثار خویش افزوده است. روحیات قلندرانه و رندانه از جمله موضوعات عرفانی اند که کاربرد زیادی در شعر و اندیشه حویزی داشته است و از آن ها می توان به عنوان اصول عرفانی مورد توجه حویزی تعبیر کرد تا آنجا که می توان «رندی» را یکی از مظاهر تفکر و شیوه شاعری حویزی یافت که از حافظ متأثر بوده است.

(۲) واژه ی رند پس از تطور معنایی و طی فرایند ذکر شده در دیوان شعری حویزی، همان قابلیت مفاهیم چند بعدی مورد نظر حافظ را داشته است که به بیانی ساده تر می توان گفت که ؛ بن مایه غزل های رندی و ملامتی حویزی با محتوا و مبانی مکتب ملامتیه حافظ مطابقت داشته است و حویزی این مقوله را با تنوع در گستردگی بیشتری باز نموده است.

(۳) مفهوم رند در اندیشه ی حویزی نیز، همان مفهومی است که حافظ از آن دارد که عمدتاً معطوف به بیان سرخوشانه و سلوک درویشانه و گریز از تقوای ظاهری و پناه بردن عوالم اهل ملامت است. در حقیقت عرفان حویزی همان عرفان عاشقانه ای است که مدنظر حافظ است نه عرفان عابدانه. (۴) در حقیقت حویزی بسان حافظ برای رند و رندی جایگاهی بسیار بالاتر از زاهد و واعظ و مفتی و اهل عقل قایل می شود و رند بودن را کسب فضیلت می داند و در اشعار خود بارها به این فضیلت مفاخره می کند.

(۵) حویزی در غزل هایی که با موضوعات ریاستیزی و انتقادات رندانه سروده است، طرز نگاهش کاملاً حافظانه است و همچنین ریاستیزی و طرد و تخطئه زهد خشک زاهدان عاری از انعطاف، بیشتر از دیگر موارد، مورد توجه حویزی بوده است. شاید بتوان گفت که این تاکید و توجه او، دست کم دو علت مهم فردی و اجتماعی داشته است: یکی مشرب وسیع، ازاد اندیشان و رندانه و خوش باشانه ی حویزی و دیگر، فضای متصلب و ریاپروران روزگار، در کنار سخت گیری های متظاهرانه ی برخی زاهدان ریایی بوده است.

(۶) در مجموع می توان گفت که از نظر حویزی «رند» چون از صافی خرد و دانایی بگذرد و خودپرستی، سرکشی و درنده خوئی طبیعی را در خود مهار کند، روشن و شفاف می شود، به سرچشمه ازلی عشق تبدیل می شود و هوس های زودگذرش به شوقی پایدار جای می سپارند که رند را در

آفرینندگی و هنرمندی نمایان می‌کند و روند از نظر او نظرباز است، بیزار از زهد، ریا و نام و ننگ دروغین است و جاه و مقام دنیوی را پوچ می‌انگارد.

کتابنامه

اسلامی ندوشن، محمد علی (۱۳۸۳)، ماجرای پایان ناپذیر حافظ، تهران: یزدان
انصاری، قاسم (۱۳۶۲). ملامتیه، ماهنامه آینده، سال نهم، شماره ۵، صص ۳۵۰-۳۵۵

آشوری، داریوش (۱۳۷۹). عرفان و رندی در شعر حافظ، تهران: نشر مرکز
 بامداد، محمد علی، حافظ شناسی یا الهامات خواجه، به کوشش محمود بامداد، تهران: ابن سینا
 پروین دخت، مشهور (۱۳۸۰)، رند حافظ و بائول تاگور، پژوهشنامه علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی،
 شماره ۲۹.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲)، گمشده لب دریا، چاپ دوم. تهران: سخن
 حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۵) دیوان حافظ، به تصحیح ادیب برومند، چاپ دوم، تهران:
 انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

حویزی، بکر آقای حویزی (۱۳۹۲). دیوان حویزی، به تصحیح: دکتر فاطمه مدرسی، چاپ اول، ارومیه:
 بو تا

خاتمی، احمد (۱۳۷۳) شرح مشکلات تاریخ جهانگشای جوینی، چاپ اول، تهران: مؤسسه فرهنگی و
 انتشاراتی پایا

خدادادی، محمد (۱۳۹۲). بازتاب اندیشه‌های شمس تبریزی در مثنوی مولوی، چاپ اول، یزد: دانشگاه
 یزد

خرمشاهی، بهاء‌الدین (۱۳۶۷)، ذهن و زبان حافظ، چاپ سوم، تهران: نشر نو

خرمشاهی، بهاء‌الدین، (۱۳۸۷)، حافظ، حافظه ماست، تهران: نشر قطره

درگاهی، محمود (۱۳۸۲) حافظ و الهیات رندی، چاپ سوم، تهران: انتشارات قصیده سرا

دستغیب علی (۱۳۷۳)، از حافظ به گوته، چاپ دوم، تهران: انتشارات بدیع

دهقانی، علی و صدیقی لیقوان، جواد (۱۳۹۲)، از قلندر تا رند حافظ، فصلنامه عرفان اسلامی، سال
 یازدهم، شماره ۴۴، تابستان ۹۴، صص ۳۱-۵۱

راهور، پرویز (۱۳۶۳). کلک خیال انگیز، تهران: زوار

سجادی، سید جعفر (۱۳۷۰)، فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، چاپ سوم، تهران: طهوری

سجادی، سید ضیاء‌الدین (۱۳۵۴). فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی. چاپ دوم، تهران:
 طهوری

- سجادی، سید ضیاء‌الدین (۱۳۷۲). مقدمه ای بر عرفان و تصوف، قم: انتشارات مهر
- _____، (۱۳۸۴)، دیوان حکیم سنایی غزنوی، تصحیح و شرح محمد بقائی (ماکان)، چاپ اول، تهران: اقبال
- شاد، محمد پادشاهی (۱۳۳۵)، فرهنگ آندراج، تهران: انتشارات خیام
- شریفی، محمد (۱۳۸۸). فرهنگ ادبیات فارسی، چاپ سوم، تهران: معین
- شیمیل، آن ماری (۱۳۸۲) شکوه شمس. چاپ چهارم. تهران: علمی و فرهنگی
- عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین (۱۳۷۶). دیوان عطار، تنظیم: جهانگیر منصور، چاپ دوم، تهران: نگاه
- غزالی، محمد (۱۳۸۳). کیمیای سعادت. به کوشش حسین خدیوچم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی
- فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۸۶)، شرح مثنوی شریف (۸ جلد)، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی
- کامرانی، یدالله (۱۳۶۳). حافظ رند پارسا. تهران: نشر تاریخ ایران.
- لاهوری، ختمی، عبدالرحمان، ابوالحسن (۱۳۷۶)، شرح عرفانی غزلهای حافظ، تصحیح و تعلیقات از بهاء الدین خرمشاهی، کورش منصوری، حسین مطیعی امین، چاپ اول، تهران: نشر قطره
- مزارعی، فخرالدین (۱۳۷۳)، مفهوم رندی در شعر حافظ، ترجمه کامبیز محمود زاده، تهران: انتشارات کویر

معین، محمد (۱۳۸۴)، فرهنگ معین، چاپ دوم، تهران: رشد

هنرمندی، حسن (۱۳۴۹). آندره ژید و ادبیت فارسی، تهران: انتشارات زوار

پی نوشت ها

- ۱) علی دستغیب ، از حافظ به گوته، ص ۱۳۹
- ۲) تقی ، پورنامداریان، گمشده لب دریا، ص دو
- ۳) محمود درگاهی، حافظ و الهیات رندی، ص ۲۳
- ۴) بکر آقای حویزی، دیوان حویزی، صص ۸-۱۵
- ۵) بکر آقای حویزی، دیوان حویزی، ص ۲

- ۶) شاد محمد پادشاهی، فرهنگ آندراج، ذیل واژه رند
- ۷) دهخدا، فرهنگ لغت، اض ۳۷۱: ذیل واژه رند
- ۸) محمد شریفی، فرهنگ ادبیات فارسی، ص ۷۱۵
- ۹) سید ضیاءالدین سجادی، فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، ص ۲۳۴
- ۱۰) محمد علی اسلامی ندوشن، ماجرای پایان ناپذیر حافظ، ص ۱۴۹
- ۱۱) علی دهقانی و جواد صدیقی ليقوان، از قلندر تا رند حافظ، صص ۳۹-۴۰
- ۱۲) داریوش آشوری، عرفان و رندی در شعر حافظ، ص ۱۱
- ۱۳) پرویز راهور، کلک خیال انگیز، ص ۳۹۷
- ۱۴) ملامت از واژه های رایج در میان گروهی از صوفیه است. این واژه در لغت به معنی «سر.نش و نکوهش» (معین، ۱۳۸۴: ذیل واژه) است. و «ملاّمیّه فرقه ای از صوفیان هستند که به عمده کارهایی انجام می دهند تا خلق آنها را سرزنش کند و از این طریق غرور و کبر را در می کشند تا به وادی هلاک نیفتند.» (سجادی، ۱۳۷۰: ۷۴۳)
- ۱۵) بدیع الزمان، شرح مثنوی شریف فروزانفر، ج ۱/۷۳۴
- ۱۶) حافظ، دیوان حافظ، ص ۳۰۸
- ۱۷) حویزی، دیوان حویزی، ص ۵۵
- ۱۸) حویزی، دیوان حویزی، ص ۹۵
- ۱۹) حویزی، دیوان حویزی، ص ۱۲۳
- ۲۰) حویزی، دیوان حویزی، ص ۹۳
- ۲۱) مشهور پروین دخت، رند حافظ و بائول تاگور، ص ۲۷
- ۲۲) فخرالدین مزارعی، مفهوم رندی در شعر حافظ، ص ۸۶
- ۲۳) حویزی، دیوان حویزی، ص ۱۱۷
- ۲۴) حویزی، دیوان حویزی، ص ۴۸
- ۲۵) حویزی، دیوان حویزی، ص ۹۵
- ۲۶) حافظ، دیوان حافظ، ص ۱۱
- ۲۷) حویزی، دیوان حویزی، ص ۲۰۶
- ۲۸) حویزی، دیوان حویزی، ص ۴۸
- ۲۹) حویزی، دیوان حویزی، ص ۱۳۵

- ۳۰) حویزی، دیوان حویزی، ص ۱۲۳
- ۳۱) حویزی، دیوان حویزی، ص ۱۱۱
- ۳۲) حویزی، دیوان حویزی، ص ۹۳
- ۳۳) حویزی، دیوان حویزی، ص ۸۳
- ۳۴) بامداد خدادادی، حافظ شناسی یا الهامات خواجه، ص ۴۶۴
- ۳۵) نک: سید ضیاءالدین سجادی، مقدمه ای بر عرفان و تصوف، ص: ۲۶۶
- ۳۶) حافظ، دیوان حافظ، ص ۴۸۸
- ۳۷) حویزی، دیوان حویزی، ص ۳۶
- ۳۸) آن ماری شمیل، شکوه شمس، ص ۳۰۶
- ۳۹) فخرالدین مزارعی، مفهوم رندی در شعر حافظ، ص ۳۳
- ۴۰) همان: ۳۳
- ۴۱) حافظ، دیوان حافظ، ص ۴۲۷
- ۴۲) حویزی، دیوان حویزی، ص ۵۰
- ۴۳) حویزی، دیوان حویزی، ص ۱۳۵
- ۴۴) حافظ، دیوان حافظ، ص ۲۱۵
- ۴۵) حویزی، دیوان حویزی، ص ۵۹
- ۴۶) حویزی، دیوان حویزی، ص ۳۷
- ۴۷) حویزی، دیوان حویزی، ص ۱۳۵
- ۴۸) محمد غزالی، کیمیای سعادت، ص ۵۶۹
- ۴۹) بهاءالدین خرمشاهی، حافظ، حافظه ماست، ص ۵۵
- ۵۰) یرغو/ یارغو: واژه ترکی (مغولی)، به معنی مؤاخذه و پرسش گناه و تفتیش آن باشد. به معنی عدلیه و قانون و محاکمه و بازجویی و استنطاق نیز هست (نک: خاتمی: ۱۹۳ ذیل یارغو)
- ۵۱) حافظ، دیوان حافظ، ص ۴۹۴
- ۵۲) حویزی، دیوان حویزی، ص ۱۰۱
- ۵۳) حویزی، دیوان حویزی، ص ۷۳
- ۵۴) حویزی، دیوان حویزی، ص ۱۲۲
- ۵۵) حویزی، دیوان حویزی، ص ۱۱۶

- ۵۶) نک: قاسم انصاری، ملامتیه، ص ۳۵۰
- ۵۷) لاهوری و دیگران، شرح عرفانی غزلیهای حافظ، ص ۹۶
- ۵۸) هنرمندی، آندره ژید و ادبیت فارسی، ۸۶
- ۵۹) حافظ، دیوان حافظ، ص ۲۶۵
- ۶۰) حافظ، دیوان حافظ، ص ۵۰۵
- ۶۱) حویزی، دیوان حویزی، ص ۵۵
- ۶۲) حویزی، دیوان حویزی، ص ۹۳
- ۶۳) حویزی، دیوان حویزی، ص ۳۷
- ۶۴) حویزی، دیوان حویزی، ص ۱۳۵
- ۶۵) حافظ، دیوان حافظ، ص ۵۳۹
- ۶۶) حویزی، دیوان حویزی، ص ۵۵
- ۶۷) کامرانی، حافظ رند پارسا، ۵۹
- ۶۸) حویزی، دیوان حویزی، ص ۶۱
- ۶۹) بامداد خدادادی، حافظ شناسی یا الهامات خواجه، ص ۱۱۱
- ۷۰) حافظ، دیوان حافظ، ص ۱۱۷
- ۷۱) فخرالدین مزارعی، مفهوم رندی در شعر حافظ، ص ۱۲۸
- ۷۲) حافظ، دیوان حافظ، ص ۵۴۵
- ۷۳) حافظ، دیوان حافظ، ص ۲۹۶
- ۷۴) حویزی، دیوان حویزی، ص ۶۰
- ۷۵) درگاهی، حافظ و الهیات رندی، ص ۲۱۷
- ۷۶) حافظ، دیوان حافظ، ص ۶۷۵
- ۷۷) حافظ، دیوان حافظ، ص ۵۹۱
- ۷۸) حویزی، دیوان حویزی، ص ۱۳۱
- ۷۹) حافظ، دیوان حافظ، ص ۴۶۳
- ۸۰) حافظ، دیوان حافظ، ص ۴۲۰
- ۸۱) حویزی، دیوان حویزی، ص ۲۸
- ۸۲) حافظ، دیوان حافظ، ص ۱۴۸

- ۸۳) حویزی، دیوان حویزی، ص ۷۷
- ۸۴) البته در بعضی از آثار و متون ادبی و عرفانی گذشته مانند، نزهه المجالس و مجالس العشاق و ... از جنبه منفی آن نیز سخن به میان آمده است و حتی در آثار بعضی از شعرای سبک خراسانی و بعضا عراقی و متأخرین نیز نظر بازی و شاهد بازی از نوع منفی آن هم دیده می شود. برای نمونه در دوره غزنوی اشاره می شود به عشق بازیهای سلطان محمود غزنوی با غلامش آیاز.
- ۸۵) البته از میان شاعران، خیام از جمله شعرایی است که بیشترین توجه را به مسأله غنیمت شمردن فرصتها داشته و در واقع بنیادترین مسأله فلسفی در نظر خیام همین غنیمت شمردن حال است.
- ۸۶) حافظ، دیوان حافظ، ص ۵۰۸
- ۸۷) حویزی، دیوان حویزی، ص ۱۳۹
- ۸۸) بهاءالدین خرمشاهی، حافظ، حافظه ماست، ص ۹۸
- ۸۹) حافظ، دیوان حافظ، ص ۵۷
- ۹۰) بهاءالدین خرمشاهی، حافظ، حافظه ماست، ص ۹۸
- ۹۱) حافظ، دیوان حافظ، ص ۴۶۵
- ۹۲) حویزی، دیوان حویزی، ص ۷۹
- ۹۳) حویزی، دیوان حویزی، ص ۶۰
- ۹۴) تقی پورنامداریان، گمشده لب دریا، ص ۳۱۹
- ۹۵) حافظ، دیوان حافظ، ص ۱۰۸
- ۹۶) حویزی، دیوان حویزی، ص ۱۱۰
- ۹۷) تقی، پورنامداریان، گمشده لب دریا، ص ۳۱۸
- ۹۸) حافظ، دیوان حافظ، ص ۱۱
- ۹۹) حویزی، دیوان حویزی، ص ۱۴۶
- ۱۰۰) حویزی، دیوان حویزی، ص ۴۸
- ۱۰۱) حویزی، دیوان حویزی، ص ۵۵
- ۱۰۲) حویزی، دیوان حویزی، ص ۴۳
- ۱۰۳) حافظ، دیوان حافظ، ص ۱۶۳

- (١٠٤) عطار، ١٣٧٦: ١٤٣)
- (١٠٥) مولوی، مثنوی معنوی، ٤٧٢٣/٣
- (١٠٦) حویزی، دیوان حویزی، ص ٨٨
- (١٠٧) حویزی، دیوان حویزی، ص ٦٠
- (١٠٨) حویزی، دیوان حویزی، ص ٧٥
- (١٠٩) مجدود بن آدم سنایی، حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه، ص ٣٠٠
- (١١٠) مجدود بن آدم سنایی، حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه، ص ٣٢٨
- (١١١) مجدود بن آدم سنایی، دیوان حکیم سنایی غزنوی، ص ٩٧٧
- (١١٢) حافظ، دیوان حافظ، ص ٨
- (١١٣) حویزی، دیوان حویزی، ص ٦٤

يبحث هذا المقال في اللغة والمكان، فالعلاقة بين اللغة والجغرافيا علاقة متلازمة وقديمة قِدَم البحث اللغوي نفسه، لأنَّ اللغة تأتي من مجتمع يعيش في بيئة، كما أنَّ اللغة تختلف باختلاف البيئة، والتصويرات الجغرافية التي ذكرها الشعر العربي تؤكد تلك العلاقة بين الجغرافيا والشعر، وللأشعار الجغرافية أهمية كبيرة في توثيق أسماء المدن والبلدان، إضافة إلى الأماكن الجغرافية التي حظت بحظ وافر في الشعر العربي.

الجغرافيا تشبه اللغة والشعر؛ حيث إنَّ الناس يعيشون في بيئة، فهم يتأثرون بالبيئة التي يعيشون فيها كما أنَّ هذه البيئة نفسها تؤثر فيهم وهو ما ظهر في الشعر، ففي الشعر الحديث ظهرت أسماء الأماكن في حديث الشاعر عن بيئته الاجتماعية وتأثره بالأحداث فيها، فينبغي دراسة تأثير البيئة أيضًا على الشعر عند الحديث عن البلد والمدينة التي يتحدث عنها الشعراء، لذلك يبحث هذا المقال في الإحالات الجغرافية -عبر الدراسة الدلالية- في شعر علي الجارم الذي يُعدّ من أبرز شعراء العصر الحديث، كما أنه من أبرز الشعراء الذين سجلوا أحداث عصره. وهكذا تهدف الدراسة إلى معرفة الإحالات الجغرافية في ديوان علي الجارم لمعرفة الإطار الفكري والجغرافي الذي كان يعيش فيه الشاعر، والمناطق التي تأثر بها وبأحداثها، وكذلك معرفة معاني التراكمات في بناء الجملة الشعرية وتغيّر معانيها في بعض الأحيان، خاصة مع ذكر علي الجارم العديد من الدول والبلدان والأماكن الجغرافية، حتى إنَّ الكثير من عناوين قصائده كانت بأسماء تلك الأماكن، والتي تحمل العديد من الدلالات اللغوية.

كلمات مفتاحية: اللغة والجغرافيا، الدلالة، الجغرافيا والشعر، الإحالات الجغرافية، الشاعر والبيئة.

Ali el-Cârim Divânı'nda Coğrafi Atıflar

Öz

Bu makalenin araştırma konusu: dil, mekân ve coğrafya ile dilin, dil araştırmaları kadar eskiye dayanan karşılıklı ilişkisidir. Zira dil bir çevrede yaşayan bir toplum tarafından konuşulur. Aynı şekilde dil çevrenin değişmesine bağlı olarak değişir. Arap şiirinde geçen coğrafi tasvirler şiir ve coğrafya arasındaki bu ilişkiyi teyit etmektedir. Coğrafi şiirler şehir ve ülkelerin isimlerini tespit etmek konusunda büyük bir öneme sahiptir. Arap şiirinde coğrafi mekân sıklıkla kullanılmaktadır. Coğrafya, dil ve şiire benzer, çünkü insanlar bir çevrede yaşarlar. Yaşadıkları çevreyi etkiledikleri gibi yaşadıkları çevreden de etkilenirler. Modern şiirde, yer isimleri şairlerin yaşadıkları olaylardan etkilenmesi ve sosyal ortam hakkında konuşmaları ile ortaya çıktı.

* Dr. Öğr. Üyesi Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Mütercim Tercümanlık Bölümü, Mütercim Tercümanlık Arapça, e-posta: emadaly@kmu.edu.tr ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8163-9225>

Makale Gönderim Tarihi: 07.10.2019

Makale Kabul Tarihi : 24.12.2019

NÜSHA, 2019; (49):183-202

Şairlerin bahsettiği ülke ve şehirden söz ederken çevrenin şiir üzerindeki etkisi de incelenmelidir. Bu sebeple bu makalede modern çağın önde gelen şairlerinden sayılan aynı zamanda asrının vakalarını en iyi kaydeden şairlerden olan Ali el-Cârim'in şiirlerindeki coğrafi atıfları anlambilimsel çözümleme metoduyla araştırılmıştır. Ve bu araştırma Ali el-Cârim divanındaki coğrafi atıfları ortaya çıkarmayı hedeflemektedir. Böylece şairin fikrî çerçevesi yaşadığı coğrafya, vakaları ile ona tesir eden mekanlar tanınmış olur. Aynı zamanda şiir cümlelerinin yapısındaki terkiplerin manaları ve bazen nasıl değişiklik gösterdiği anlaşılmış olur. Özellikle Ali el-Cârim'in şiirlerinde çok sayıda ülke ve coğrafi mekândan bahsetmesi hatta pek çok kasidesinin başlığını bu mekanlardan seçmesi de çalışmada işlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Dil ve coğrafya, semantik, Coğrafya ve şiir, coğrafi atıfları, Şair ve çevre.*

Geographical References in Diwan 'Ali al-Jarem

Abstract

The research topic of this article is the relationship between language and space on one hand and geography and language on the other hand. The relationship between language and geography is as old as linguistic research because language is spoken by a society living in an environment. Likewise, there are language changes depending on the environment. Geographical descriptions in Arabic poetry confirm this relationship between poetry and geography. Geographical poems are of great importance in determining the names of cities and countries. Geographical places in Arabic poetry are many. Geography is similar to language and poetry because people live in an environment and are influenced by what is in it and comes out of this effect in poetry. In modern poetry, places and their names appeared in the poet's talk about his social environment in which he lives and is affected by its events. As the poet mentioned many countries and cities, the environment should be studied and its impact on the poet and the sentences he uses in his poetry should be studied too. For this reason, this article explores the geographical references in the poems of 'Ali al-Jarem, one of the leading poets of the modern age and one of the best recording poets of the century. Thus, this research aims to know the geographical references in 'Ali al-Jarem council. Thus, the poet's intellectual framework is known with its geography and its places. At the same time, it is understood that the meaning and sometimes the compositions in the structure of poetry sentences change particularly 'Ali al-Jarem's mention of numerous countries and geographical places in his poems, and even the fact that many of his poems were chosen from these places are mentioned in this study.

Keywords: *Language and geography, semantik, Geography and poetry, geographical references, Poet and environment.*

Structured Abstract

Linguists have spoken, since old times, about the relationship between geography, poetry, and language. Geography studies people and what is going on around them in their environment or in the great community in which they live.

The Arabs have organized many of their sciences in poetry such as philosophy, grammar, logic and others. Moreover, the Arabs recorded their heritage and experiences in life through poetry. Geography is similar to language and poetry because people live in an environment and are influenced by what is in it and comes out with this effect in poetry.

Arabic poetry was filled with many places and geographical features; in ancient Arabic poetry, geographical places appeared, especially in the introductions. In modern poetry, places and their names appeared in the poet's talk about his social environment in which he lives and is affected by its events. As the poet mentioned many countries and cities, the environment should be studied and its impact on the poet and the sentences he uses in his poetry should be studied too. The role of the social context (environment) that surrounds the poet, and he lives in is reflected in his literary production, too. This also makes it easier to understand a society and its culture and how to deal with it. It sometimes even makes it easier to understand societies because knowing the language of each society is the real gateway to understanding it. In fact, language is the entrance to the culture of a society, or what we can call the cultural and social context of each society, which is expressed by the poet through his poetry.

Understanding the literary text (poetry) does not depend on understanding the language in which the literary text (poetry) is presented, but rather on the context of each text, the circumstances, and factors surrounding the production of the text (Poetry). So literature is the true expression of society, its ideas and culture, whether in the form of direct expression, by describing reality in literary work, or by indirect expression, through the culture of a writer. The poet lives in that environment with all its different places, nature and geographic factors, and then presents his literature influenced by what he saw and felt. Because the poet (writer) sees in the ordinary situation and recurring environmental factors in daily life what is not seen by others, he writes while influenced by what is going on in the society in which he lives. He does not have to be influenced by a major event, but he may also be influenced by a minor situation that happens daily in front of everyone. Writers reflect society in their works as a result of their interaction with the attitudes and factors that occur in it. Some texts also affect them in their literary works either directly or indirectly. Furthermore, the culture of the writer varies with the diversity of the culture that influenced him, whether religious or other, and all this within the cultural and social context of

the writer. Knowing that context is very important in understanding the text and what it refers to, many critics recommend studying and understanding the cultural and social context of the writer to understand the text correctly.

'Ali al-Jarem states on the day of the Prophet's birthday in a poem entitled Abu Zahra:

نَافَسَتِ الْأَرْضُ السَّمَاءَ بِكَوْكِبٍ وَضِيَ الْمَحْيَا مَا حَوَّثَهُ سَمَاءٌ

The earth competed with the sky by a planet; lighted face and sky do not contain him. Here, the word planet has shifted from a geographical location to a sign of the Prophet Muhammad. The poet, Ali al-Jarem, confirms, about the city of Rashid:

حِينَ سَمَوْتُكَ (وَرْدَةً) زُهِىَ الْحَسْبُ مِنْ، وَوَدَّ الْخَدُودُ لَوْ كَنَّ وَرَدًا
يَا ابْنَةَ الْيَمِّ لَا تُرَاعِي فَيَانِي قَدْ رَأَيْتُ الْأُمُورَ جَزْرًا وَمَدًّا

When they named you a rose, beauty was beautiful, and the cheeks wanted to be a rose. Daughter of the sea, do not care I have seen some things tides and ebbs. He talks about Rashid and a reference to her name in English (Rosetta)

Here the poet benefited from the name of his city which adds a new linguistic connotation to the name of the city where the poet grew up and loved. He also benefited from the geographical location of the city to call her (daughter of the sea), The poet 'Ali al-Jarem took advantage of the name of the city in another instance when he said in a poem (Rashid greeted the king Farouk):

رَشِيدَ لَا قَتَ رَشِيدًا شَهْمًا مُحِبًّا مُجَابَا

City of Rashid met a wise man; he is a brave, loved, and respected man. Here the geographical name of the city of Rashid was changed to present King Farouk as a guide. The geographic city names have acquired different meanings. As a result of the linguistic structure of the House of Poetry, which gave a new linguistic connotation, this new meaning makes the reader in a dilemma between the geographical places in Alexandria and the new connotation of the poetic structures.

Search results: The geographical places in the poems of 'Ali al-Jarem contributed to the knowledge of the environment of the poet and the places that were affected by it. 'Ali al-Jarem was influenced by the geographical names and added new linguistic meanings to them. The relationships between geography and linguistic sciences would produce new meanings and connotations. The semantic structures also differ from one community to another. This reflects a certain culture and a certain society.

مدخل

هدف المقال هو البحث في تأثير الجغرافيا في شعر علي الجارم من خلال البحث في موضوعات قصائده؛ لمعرفة الإطار الفكري والجغرافي الذي كان يعيش فيه الشاعر، والأماكن التي تأثر بها وبأحداثها، كذلك معرفة معاني التراكيب الجديدة في بناء الجملة الشعرية وتغير معانيها في بعض الأحيان عبر الدراسة الدلالية للتراكيب التي ظهرت في قصائد الشاعر، من خلال المنهج الوصفي التحليلي للتراكيب في ديوان الشاعر.

تنبع مشكلة المقال في قلة المصادر التي درست تأثير البيئة في الشعر المصري في العصر الحديث، وما هو متوفر عبارة عن رسائل ماجستير أو دكتوراه قيد النشر، أو أبحاث تحدثت عن بيئات أو عصور أخرى، ومن المصادر التي اقتريت من موضوع المقال كتاب اللغة والمجتمع علي عبد الواحد وافي، وكتاب الجبال والأمكنة والمياه أبو القاسم للزمخشري

المكان في الأدب

للغة أهميتها الكبيرة في حياة المجتمعات، سواء انطلق هذا من أسباب دينية أو اجتماعية أو غير ذلك، وقد نجد صدى للغة في بيئات مختلفة لأسباب عدة، على سبيل المثال نجد الاهتمام باللغة العربية في تركيا "دينياً وثقافياً وتاريخياً عبر العصور، حيث اتخذ الأتراك الحروف العربية في كتابة اللغة التركية.. وكانت اللغة الرسمية للدولة التركية في الأناضول"^(١) واللغة العربية لها مكانة خاصة في حياة ناطقيها، حيث عكست حياتهم من جوانب عدة؛ فقد آتست حياة العرب منذ القدم بالتنقل والترحال، ولذا لم يكن من العجيب أن تظهر خبرة العربي بالأماكن والمسالك والطرق، وكذلك حركات النجوم والفلك، وقد ظهر تأثير هذا في القص؛ فالقصص كانت "متلونة ومتعددة في لهجاتها وأسلوبها وذلك على حسب المنطقة العربية التي نشأت فيها، فهناك منطقة بلاد الشام، ومنطقة بلاد الرافدين، ومنطقة وادي النيل، ومنطقة شبه الجزيرة العربية، ومنطقة المغرب العربي قديماً وغيرها، ولكل منها طابعه ولهجته الخاصة"^(٢) كما ظهر صدى هذه الأماكن في الشعر؛ الفن الأول عند العرب، فاللغة لها "وظيفة اجتماعية، وطريقة من العمل، تتمثل في ارتباطها بالجماعة"^(٣) وهكذا يأتي ارتباط علم الجغرافيا بالشعر العربي.

تكلم اللغويون - منذ القدم - عن العلاقة بين الجغرافيا والشعر واللغة، وعدم استغناء اللغوي عنها؛ مثل ياقوت بن عبد الله الحموي في معجم البلدان، الذي قال عن الجغرافيا وعلاقتها بالأدب: "وأما أهل الأدب فناهيك بحاجتهم إليها لأنها من ضوابط اللغوي ولوآزمه، وشواهد النحوي ودعائمه، ومعتمد الشاعر في تحليته جيد شعره بذكرها، وتزيين عقود لآئي نظمته بشعرها"^(٤) وكذلك تكلم عنها

أبو القاسم الزمخشري في (الجبال والأمكنة والمياه). وأبو عبيد البكري في (معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع). وغيرهم الكثير، من جملة المؤلفات التي اتّسمت بالموسوعيّة في التأليف، وقد اعتمدوا في دراستهم على المقدمة الطللية في الأشعار، غير أنّ دراستهم لم تكن مباشرة، ولم تتناول أسماء الأماكن الجغرافيّة بمعانها اللغويّة الجديدة التي اكتسبتها في سياق الأبيات الشعرية؛ فعندما نقرأ قول الشاعر علي الجارم عن (الإسكندرية):

عروسَ الشرقِ دونكِ كُلُّ مَهْرٍ وأين لمثلِ مهركِ أن يُساما
فجوهرُ (ثغرِكِ) الفتانِ قَرْدُ تأتي أن يرى فيه انقساماً^(٥)

كلمة (ثغر) هي اسم مدينة مشهورة في الإسكندرية، وفي الوقت نفسه تدل على "مقدم الأسنان أو كلها: ابتسمت عن ثغر لؤلؤي"^(٦) فعندما نقرأ هذه الأبيات نجد أن كلمة (ثغرِك) يتبدل معناها بين المعنى الجغرافيّ لاسم مدينة (الثغر) في الإسكندرية، وبين التعبير عنها بالمعنى المعجمي لمقدم الأسنان، أو ما يعبر عنه في اللغة بالفرحة أو البهجة، يقول علي الجارم في موضع آخر:

تبسم ثغر الصبح عن مولد الهدى فللأرض إشراق به وزهاء^(٧)

وقد استفاد الشاعر من التركيب اللغويّ لكلمة (الثغر) ليقدّم معنىً لغويّاً جديداً، وربما هو المعنى الملازم لمن يزور المدينة وما يشعر به، أو طبيعة المدينة نفسها والشكل الذي يراها به الشاعر، إلا أنه من المؤكد أنّ استخدام الكلمة في بناء البيت الشعريّ أضاف لها معاني دلالية جديدة، وهذا الاستخدام من شأنه أن يضيف بُعداً حدودياً للمناطق الفاصلة بين اللغة والجغرافيا.

بين المكان والشعر والجغرافيا

قال ابن منظور إنّ: "المكان الموضع، والجمع أمكنة، كقذال وأقذلة، وأماكن جمع الجمع، قال ثعلب: يبطل أن يكون مكان، فعلا، لأنّ العرب تقول كن مكانك وقم مكانك، واقعد مقعدك؛ فقد دلّ هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه"^(٨) وهو ما يبحث فيه علم الجغرافيا الذي يبحث في المكان وما يتعلّق به، وقد ورد في القاموس الكبير أن جُغرافيا Geography هي: "علمٌ يدرّس ظاهرات سطح الأرض الطبيعية، كالجبال، والسهول، والغابات، والصحاري، والحيوان، والإنسان، كما يدرس الظاهرات البشرية التي صنعها الإنسان على هذا السطح والإنتاج الاقتصاديّ الزراعيّ، والمعدنيّ، والتجارة، وطرق النقل، والمواصلات، وميدان هذا العلم الطبقة العليا من قشرة الأرض والطبقة السفلى من الجوّ"^(٩) وبعبارة أخرى فإنّ الجغرافيا تدرس الإنسان وما يدور حوله في بيئته أو مجتمعه الكبير الذي يعيش فيه.

أما عن كلمة (شعر) فقد ورد في القاموس المحيط: "شعر به شعراً، وشعر وشعرة: علو به، وفتن له، وعقله، والشعر غلب على منظوم القول لشرفه بالوزن والقافية"^(١٠) ولذلك يسمى الشاعر شاعراً لعلمه ومعرفته، وقد نظمت العرب كثيراً من علومها شعراً؛ كالفلسفة والنحو والمنطق وغيرها، كما أنّ العرب سجّلوا تراثهم وتجاربهم في الحياة عبر نظم الشعر، كما أطلق العرب على كل علم شعراً، وإن غلب عن الكلام المنظوم لشرفه بالوزن والقافية"^(١١) ويتّسم الشعر بمجموعة من الخصائص والسمات التي تجعله مختلفاً عن الأعمال الأدبية الأخرى وعن مختلف الكلام والحديث، وقد تكلم عن هذا النقاد واللغويون، فنجد قدامة بن جعفر (ت: ٣٣٧ هـ) يقول معرفاً فنّ الشعر: "قول موزون مقفى يدل على معنى"^(١٢) فالشعر في النهاية هو قول يملك نغماً خاصاً، وكلام له معنى مفهوم يترجم ما يشعر به الإنسان، لكنه ليس كباقي الكلام حيث يتّسم بسمات أخرى أهمها أنّه يشتمل على الوزن والقافية، مما يجعله يختلف عن بعض فنون القول الأخرى كفن النثر؛ فالنثر كلام له معنى، وهو فن مهم من فنون العرب إلا أنّه لا يشتمل على الوزن أو القافية.

لم يكن ابن قدامة هو الوحيد الذي تكلم عن الشعر أو عرفه بأنه الكلام الذي يشتمل على الوزن والقافية، بل نجد أيضاً ممن تصدّوا لتعريف الشعر الجاحظ؛ حيث يقول في تعريفه للشعر: "إنه صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير"^(١٣) وهو ما يتناول بنية القصيدة وشكلها، ويقول ابن رشيق القيرواني إنّ: "الشعر يقوم بعد النية على أربعة أشياء: اللفظ، والوزن، والقافية، والمعنى، فهذا هو حدّ الشعر لأن من الكلام ما هو موزون مقفى وليس بشعر، لعدم القصد والنية كاشياء انتزعت من القرآن، ومن كلام النبي - صلى الله عليه وسلم - وغير ذلك مما لم يطلق عليه أنه شعر"^(١٤) وفي العصر الحديث نجد أنّ التعريف الخاص للشعر اتجه إلى الخصائص التي تكوّن؛ حيث إنّ الشعر يمكن أن يُعرّف على أنه نوع من اللغة، وأنّ الشاعرية هي حدود الأسلوب لهذا النوع، وهي تفترض وجود لغة الشعر وتبحث عن الخصائص التي تكوّنها"^(١٥) وهكذا فقد تعدّدت التعريفات التي تكلمت عن فنّ الشعر، وركّزت في معظمها حول شكل القصيدة الشعرية والبنية الخاصة بها.

نفهم من التعريفات السابقة أنّ الجغرافيا تلتقي مع اللغة والشعر في أنهم إنتاج الإنسان في المجتمع الذي يعيش فيه ويتأثر به وبأحداثه، كما تتقابل القصيدة الشعرية في موضوعاتها مع المكان والجغرافيا وما يتصل بهما، كما أنّ الجغرافيا والمكان تلتقيان مع الشعر المعبر عنهما، وخاصة الشعر العربي الذي زخرت أبياته بالعديد من الأماكن والمعالم الجغرافية، ففي الشعر العربي القديم ظهرت الأماكن الجغرافية، لا سيّما في المقدمات الطللية، وفي الشعر الحديث ظهرت الأماكن وأسمائها في معرض حديث الشاعر عن بيئته الاجتماعية التي يعيش فيها ويتأثر بأحداثها، ومع ذكر الشاعر للعديد

من الدّول والبلدان والمدن لُرْم دراسة السّياق الاجتماعي وتأثيره على الشاعر وتراكيبه اللغوية، ودور السّياق الاجتماعيّ الذي يحيط بالشاعر في إنتاجه الأدبي.

العلاقة بين السياقين الثقافي والاجتماعي وبين الأدب.

ظهرت اللغة في الأصل لسهولة التّواصل بين أفراد المجتمع الواحد، ولسهولة التعبير عن آرائهم وأفكارهم، وهو ما فهمه أوائل اللغويون^(١٦) وعبروا عنه في كلامهم، يقول ابن جني (ت: ٣٩٢هـ) عن اللغة أنها: "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"^(١٧) وهو الهدف الأكبر الذي من أجله ظهرت اللغة؛ التّعبير عن الأغراض والاحتياجات، ولذا يمكن القول إنّ اللغة هي جزء من التّواصل الاجتماعي بين أفراد المجتمع الواحد، ولكل مجتمع لغة خاصة به تُسهّل عملية التّواصل بين أفرادها، ولكل مجتمع ثقافة خاصة به تُسهّل التّعامل بين أبنائه، وهي تشبه ما يمكن أن نسميه العرف الاجتماعي، لذا "إذا كانت اللغة في المقام الأول جزءاً^(١٨) من نشاطٍ تواصلٍ - اجتماعي، وجب معرفة السّياق الذي تدور فيه، لأنّ هذا يوضّح المعنى الوظيفي للغة، ويفرض عليهما قيمة حضورية معيّنة"^(١٩) كما أنّ هذا يُسهّل من فهم المجتمع وثقافته وكيفية التّعامل فيه، بل في بعض الأحيان اهتمامات المجتمعات، فمعرفة لغة كل مجتمع هو المدخل الحقيقي لفهم هذا المجتمع، حيث إنّ اللغة هي مدخل ثقافة المجتمعات، أو ما يمكن أن نطلق عليه السّياق الثقافي والاجتماعي لكل مجتمع، وهو ما استطاع الشّعْر أن يُعبّر عنه.

190

لا يتوقف فهم النّص الأدبيّ على فهم اللغة التي تمّ التقديم النّص الأدبي بها، بل إنّ الأمر يمتد إلى معرفة السّياق الخاص بكل نص، والظّروف والعوامل المحيطة بإنتاج هذا النّص، وهو ما تداركه الكثير من النقاد حين قالوا: "يجب على القارئ عدة أمور لفهم أيّ نص؛ منها فهم السّياق الخاص بالنّص، بل إنّ وضع النّص في سياق ليكون ذلك بمثابة خطوة مبدئية من أجل تفسيره أو قراءته يُعد بحق أول محاولة لكشف علاقات النّص بالنصوص الأخرى، فالسّياق هو المرجعية التي تمثّل خلفية للرسالة، وتُمكن المتلقّي من تفسير المقولة وفهمها"^(٢٠)، والبحث عن السّياق اللغوي للنص الأدبي يُعد بحق أول خطوة في سبيل تفسيره وفهمه.

والسّياق اللغويّ من شأنه أن ييسر عملية تقبّل المجتمع له ووضعه في موضعه الصّحيح وفهمه جيّداً، هكذا تأتي عناوين القصائد ومقدماتها كدليل لفهم السّياق الذي يدور حوله النص، ومعرفة السّياق الذي واكب إصدار القصيدة يساعدنا في فهم المعاني المقصودة منها، لذلك فإنّ معرفة السّياق الخاص بكل نص، والظّروف والعوامل المحيطة بإنتاجه، تُسهّم في الفهم الصّحيح من متلقي العمل الأدبي، بل وتُسهّم في مشاركة العمل بين المنتج وبين المتلقي.

الأدب والأديب والمجتمع

يُعد الأدب هو التعبير الحقيقي عن المجتمع وأفكاره وثقافته، سواء كان هذا بشكل التعبير المباشر؛ عن طريق وصف الواقع في العمل الأدبي، أم كان بالتعبير غير المباشر؛ من خلال ثقافة الكاتب أو الأديب نفسه، والكاتب "يوائم في تناسق فريد بين متطلبات العُرف اللغويّ للجماعة اللغوية التي يعيش بينها والصياغة الشعرية لقصيدته"^(٢١) والكاتب أو الأديب يعيش في البيئة الاجتماعية ويتأثر بما يحدث فيها، "فالشاعر ليس مستقلاً عن المكان الذي يعيش فيه أو البيئة أو الجغرافيا، ولد في بيئة معينة. وتأثر بتاريخ وجغرافيا وثقافة تلك البيئة، وهي تنمو في الوقت المناسب"^(٢٢). يقول إبراهيم ناجي:

قلبي! ما الذي لدي لك من الخير يا قلم؟!
 قم فذكر وناج قو مك واخطب وقل لهم:
 قل لأهل الغناء في كنف المعهد الأشم
 ذلك الشاعرُ الذي بات في خاطر الظلم
 هو منكم وفنّه علم الله فنكم
 كان لحنًا فصار ذك رًا كما يُذكرُ الحلم
 إنما الشعرُ مزهُرٌ قد حكى قصة الأمم
 وبأوتاره المنى تتلاقى وتزدحم^(٢٣)

والشاعر ينشأ في تلك البيئة بكل ما فيها من أماكن وطبيعة وعوامل جغرافية مختلفة، و"يجري موازنة دقيقة بين عدد من التراكيب مستغلا ما يوجد في ذهنه من بدائل لغوية وأنماط للتراكيب، فيختار ما يرتضيه موائماً بين النظام النحوي والإبداع الشعري"^(٢٤) ثم يظهر فنّه وأدبه متأثراً بما رآه وما شعر به.

والأديب يرى في الموقف العادي والعوامل البيئية المتكررة في الحياة اليومية والطبيعة ما لا يراه غيره، فالكاتب أو الأديب يكتب وهو متأثر بحدثٍ ما يدور حوله في المجتمع الذي يعيش فيه، ليس بالضرورة أن يكون الحدث كبيراً أو شيئاً يلتفت إليه الجميع – وإن كان يُعبر أيضاً عن هذا – ولكنه قد يتأثر أيضاً بموقفٍ صغيرٍ يحدث يومياً، وعلى مرأى من الجميع، دون أن يلتفت إليه أحد^(٢٥)، وهنا تكمن براعة الأديب الذي يلتقط ذلك الموقف أو تلك اللحظة الصغيرة ويخرجها إلى المجتمع، ليُسهم بذلك في التعبير عن المجتمع، ومحاولة إعادة النظر في المجتمع عن طريق إلقاء الضوء عليها والتنبية على أبعادها، يقول إبراهيم ناجي:

موقفٌ حانَ فاغتنمُ وتخيّر من الكلمِ
كلّ لفظٍ أرقّ من ضحكةِ الزهر للديبم
مستَمَدٍ من الرُّبى مُستعارٍ من النسم
اجمعِ الآنَ طاقةً غصّةُ النور تبتسمُ
أهدِها روحَ شاعرٍ خالدٍ بالذي نَظَمُ^(٣٦)

والكاتب يعبر عن المجتمع نتيجة لتأثره أو تفاعله مع المواقف والعوامل التي تحدث فيه؛ وتخرج النصوص التي تأثر بها في عمله الأدبي سواء بشكل مباشر أو بشكل غير مباشر، حيث تتنوع ثقافة الكاتب بتنوع الثقافة التي تأثر بها، سواء كانت ثقافة دينية أو غيرها، وهذا كله مما يدخل ضمن السياق الثقافي والاجتماعي للأديب أو الكاتب، ومعرفة ذلك السياق لها أهمية كبيرة في فهم النص وما يتعلق به، ولذلك أوصى الكثير من النقاد بدراسة وفهم السياق الثقافي والاجتماعي للكاتب أو الأديب لمعرفة وفهم أبعاد النص وأسبابه وبالتالي فهم معانيه.

وقد شهد البحث في علم اللغة انعطافاً في السنوات الأخيرة؛ حيث اتسم بالتقاء العلوم وتداخلها كأحد معالم البحث في الدرس الحديث، وهو ما انتبه إليه علم اللغة ومجالاته التطبيقية في الدراسات البيئية التي أصبحت سمة دراسات العصر، والتي من شأنها أن تقدم رؤية جديدة للتراكيب اللغوية والمعاني الدلالية.

الدراسات اللغوية بين الجغرافيا والشعر وعلاقتها بالتعدد اللغوي

ظهرت الدراسات البيئية التي أثرت البحث اللغوي بجوانب جديدة، والدراسات البيئية أصبحت مطلباً علمياً ضرورياً لتواصل العلوم ببعضها البعض، بعد أن شهد التأليف العلمي فترة من التخصص في التأليف حول المجال العلمي الواحد، فأصبحت السمة الغالبة على علوم العصر هي تداخل مياديتها وأنشطتها، خاصة في العلوم اللغوية واتصالها بالعلوم الإنسانية الأخرى، احتاجت دراسة القضايا اللغوية في ضوء العلوم الاجتماعية اتصال البحث اللغوي بالعلوم الإنسانية ومنها الجغرافيا، وبالتالي الاستفادة من ظهور معان جديدة للتراكيب اللغوية المختلفة، وأبعاد دلالية جديدة من شأنها أن تثري المعجم اللغوي للأبيات الشعرية، "وفي الأدب العربي قصائد تأين للمدن كذلك الحزن على فقد المدن، وقصائد التعبير عن الحزن والشوق للمدن كما يوجد أيضاً قصائد هجاء المدن"^(٣٧) وهو ما ظهر في شعر على الجارم، الذي قال في قصيدة (الإسكندرية):

أنّ يا مصر صفحة من نضار لمعت بين سالفات العهود

أَيْنَ رَمْسِيسَ وَالْكَمَاءِ حَوَالِيهِ ه مَشَاةٌ فِي الْمَوْكِبِ الْمَشْهُودِ
مَلَأَ الْأَرْضَ وَالسَّمَاءَ، فَهَذَا بَجُنُودٍ، وَهَذَا بِنُبُودِ (٢٨)

هنا تحوّل المعنى الجغرافي للكلمتي (الأرض السماء) واكتسب معنى دلاليًا آخر هو العظمة والجلال؛ حيث تحول التركيب اللغوي لكلمة مصر من مكان جغرافي إلى اكتساب معنى لغوي آخر عن طريق الاستفادة من البناء اللغوي لأسلوب النداء في المجاز والتشبيه، وقريب من هذا قول علي الجارم:

كَمْ رَأَيْنَا فِي النَّاسِ مَنْ يُبْهِرُ الْعَيْنَ، وَمَا فِيهِ غَيْرُ حُسْنِ نَيْبِهِ
يَمْلَأُ الْأَرْضَ وَالسَّمَاءَ رِيَاءً وَعِيُوبَ الزَّمَانِ مَلءَ عِيَابِهِ (٢٩)

حيث تحوّل المعنى الجغرافي للأرض والسماء إلى الدلالة على الحجم الكبير، وهو ما تكرر في قول علي الجارم في موضع آخر:

أَنْتِ يَا مِصْرُ جَنَّةُ اللَّهِ فِي الْأَرْضِ، وَعَيْنُ الْعُلَا وَوَأُو الْوُجُودِ
نَثْرَ النَّيْلِ فِيكَ تَبْرًا وَأَوْهَى لَيْنِهِ مِنْ قِسَاوَةِ الْجَلْمُودِ (٣٠)

فالبناء اللغوي للبيت حول المعنى الجغرافي لمصر إلى جنة الأرض، و(واو الوجود) وهو الكبير والصغير في نفس الوقت؛ حيث اجتمع صغر (الواو) مع ضخامة الوجود، كما اجتمع صغر (العين) مع جلال (العلا)، وهو ما نجد في قول علي الجارم عن (الإسكندرية):

(فَمَكْسُكُ) مُشْرِقُ الْبَسْمَاتِ ضَاحٍ (وَرَمْلُكُ) جَنَّةٌ طَابَتْ مُقَامًا
(وَنَزْهَتُكَ) الْبَدِيعَةُ مَا أَحْلَى وَمَا أَبْهَى اتِّسَاقًا وَانْسِجَامًا (٣١)

اكتسبت أسماء المدن الجغرافية دلالات مغايرة، نتيجة البناء اللغوي للبيت الشعري الذي أضفى دلالة لغوية جديدة، تجعل القارئ في مفارقة بين الإحالات الجغرافية لأحياء الإسكندرية، وبين الدلالة الجديدة للتراكيب الشعرية، ويكاد القارئ لا يستنتج المعنى المقصود من كلمة (رملك) إلا عند الوصول إلى كلمة (مكسك) هنا ينتقل الفهم من المجاز العادي إلى تقبّل التركيب اللغوي الجديد، وهكذا نجد تغيّر الدلالات اللغوية للكلمات والأماكن الجغرافية، وهو من شأنه أن يضفي معاني جديدة لتلك الأماكن الجغرافية واكتسابها دلالات جديدة.

التركيب الجغرافية في الشعر والمعاني الدلالية لها.

يقول ابن منظور عن تعريف الدلالة لغة: "الدُّ قَرِيبُ الْمَعْنَى مِنَ الْهَيْدِيِّ... وَدَلَّلْتُ بِهَذَا الطَّرِيقِ: عَرَفْتُهُ" (٣٣) و"دَلَّهَ عَلَيْهِ دَلَالَةً ... سَدَدَهُ إِلَيْهِ" (٣٣)، ويعرف الشَّريف الجرجاني الدلالة في الاصطلاح بآثارها: "كَوْنُ الشَّيْءِ بِحَالَةٍ يَلْزَمُ مِنَ الْعِلْمِ بِهِ الْعِلْمُ بِشَيْءٍ آخَرَ، وَالشَّيْءُ الْأَوَّلُ هُوَ الدَّالُّ وَالثَّانِي هُوَ الْمَدْلُولُ" (٣٤) حيث إنَّ التَّعْرِيفَ عَامَ يُمْكِنُ الْاسْتِنْتَاجُ أَنَّ هَذَا التَّعْرِيفَ يَشْمَلُ الْبَحْثَ فِي عِلْمِ اللُّغَةِ وَغَيْرِهِ مِنَ الْعُلُومِ، عَلَى أَنَّ الْمَعْنِيَيْنِ؛ اللُّغَوِيَّ وَالْإِصْطِلَاحِيَّ يَشْتَمَلَانِ عَلَى الْوَصُولِ وَالِاهْتِدَاءِ.

أما عن التراكيب فإنَّ التراكيب اللغوية الدلالية هي: "مجموعة الكلمات التي لا يمكن أن يتضح / يُعرف معناها من خلال المعاني المألوفة / المعروفة للكلمات التي تكوّن نصًّا لغويًّا" (٣٥)، كما أنها تتسم بسمات خاصة:

- ١- "تتضمن الاستخدام غير الحرفي/ النصي للغة.
 - ٢- تختلف وفقا للتصرّفات الشكّلية وتبعًا للمنطقة أو الإقليم.
 - ٣- على الأكثر متواجدة في الحديث أكثر من الكتابة أو النصوص؛ لأن هذه العبارات من الأقوال التي تتصف بعدم الدقة.
 - ٤- من الأفضل تجنبها عند التعامل خلال النصوص الرسمية.
 - ٥- هي مثال واضح للاستخدام غير النصي للغة.
 - ٦- مع أنها موجودة في كل اللغات إلا أنه من النادر ترجمتها من لغة إلى أخرى." (٣٦)
- غير أن هذه السمات قد تتوفر كلها أو بعضها بين التعبيرات المختلفة، فقد يتوفر ترجمة تركيب دلالي إلى لغة أخرى، لكنه غير مناسب للاستخدام الرسمي مثلا، وهكذا يمكن القول إن التعبيرات الاصطلاحية والتراكيب الدلالية تختلف دلالتها من مجتمع لآخر، كما أنها تعبر عن ثقافة المجتمع ومدى تأثره بالسياقات والأحداث المختلفة من حوله، لتنتج لنا دلالة مختلفة تميز كل مجتمع عن غيره من المجتمعات الأخرى، والبحث في غمار لغة الشعر من شأنه أن يكشف عن تلك العلاقة بين التعبيرات الاصطلاحية والمجتمع، يقول الشاعر علي الجارم عن بحر الإسكندرية:

أَبْنَتَ الْبَحْرِ، وَالذَّكَرَى شُجُونٌ إِذَا لَمَسَتْ فُوَادًا مُسْتَهَامًا (٣٧)

فانتساب الإسكندرية إلى بحرهما أضاف لاسم الإسكندرية الجغرافي معاني دلالية جديدة، يمكن استلهاهما من معاني البحر في الثقافة العربية اللغوية، فالبحر هو سبب الحزن والهم وضيق الصدر، ويظهر من قول امرئ القيس:

وَلَيْلَ كَمْوُجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَبْتَلِي (٣٨)

والبحر هو معاني الكرم والجود، وهو ما يظهر في قول المتنبي عن كافور الإخشيدي:

قَوَاصِدَ كَافُورٍ تَوَارِكُ غَابِرِهِ وَمَنْ قَصَدَ الْبَحْرَ اسْتَقَلَّ السَّوَابِقِيَا^(٣٩)

ويجمع بين معنى البيتين ضخامة الحجم، ومن السياق اللغوي لبيت علي الجارم، نفهم ضخامة حجم الذكري، وشجونه التي يفكر فيها ويعاني منها، ومن المواضع التي تكلم فيها علي الجارم عن الإسكندرية ومعالمها أيضاً قوله:

(عمودك) في سَمَائِكَ مَشْمَخِرٍ عَلَيْهِ السَّحْبُ تَرْتَطِمُ ارْتِطَامًا

(وحصنك) لَا يَلِينُ لَهُ حَدِيدٌ وَلَوْ شَهِبَ الدَّجَى كَانَتْ سَهَامًا^(٤٠)

البيتان يتكلمان عن الإسكندرية وبناء البيتان أنتج لنا معاني جديدة للمفردات مما أسهم في تغيير المعاني الدلالية للأماكن الجغرافية، ما بين معنى (العمود) و (الحصن) كأماكن جغرافية ومعالم لها شهرتها في الإسكندرية، إلى الدلالات الجديدة لتلك المعالم التي اكتسبتها بفضل الإحالات في البيت الشعري، ومن الكلام عن الإسكندرية وجغرافيتها وظواهرها الجغرافية قول الشاعر علي الجارم:

فَهَلْ تَدْرِي (النوى) أَنَّا التَّقِيْنَا كَمَا ضَمَّ الْهَوَى قُبُلًا تَوَامًا؟^(٤١)

وهنا تحوّل اسم (النوى) من ظاهرة جغرافية طبيعية يتّسم بها مناخ الإسكندرية إلى إنسان يناجي بل وسيدة تعرف الحب والهوى، ويقول علي الجارم في موضع آخر:

كُنْزٌ (بحلوان) عِنْدَ اللَّهِ نَطْلِبُهُ خَيْرَ الْوَدَائِعِ مِنْ خَيْرِ الْمُؤَدِينَا^(٤٢)

يتكلم علي الجارم عن أمّه، وهكذا يتحول معنى اسم مدينة حلوان الجغرافي إلى اكتساب معنى لغوي آخر نتيجة للسياق اللغوي للبيت الشعري، يقول علي الجارم عن النبي -ص- في ذكرى المولد النبوي الشريف في قصيدة عنوانها أبو الزهراء:

وَنَافَسَتْ الْأَرْضُ السَّمَاءَ بِكُوكِبٍ وَضِي الْمَحْيَا مَا حَوَّثَهُ سَمَاءُ^(٤٣)

هنا تحوّلت كلمة (كوكب) من مكان جغرافي إلى الدلالة على النبي محمد -ص-، ويقول الشاعر علي الجارم في موضع آخر:

لَبَسُوا شَمْسَ دَوْلَةِ الْفُرْسِ تَاجًا وَمَضُوا فِي مَغَافِرِ الرُّومَانِ^(٤٤)

الشمس كانت رمزاً لتاج الفرس، وبالتالي يتغير معنى الشمس الجغرافي لسياق البيت اللغوي، ويقول علي الجارم في قصيدة اللغة العربية:

وَأظلت بنت الفدافد والبيد بأفياء دوحها الفينان^(٤٥)

الفدافد هي الصحراء وكذلك البيد، إلا أن المعنى الذي يفهم من التركيب اللغوي للبيت الشعري أن الكلام عن اللغة العربية، فتحول هنا معنى الصحراء من مكان جغرافي يحتوي الرمال والتراب، إلى احتواء حروف وكلمات، ومن قبيل الكلام عن اللغة العربية قول علي الجارم:

شيخة الدار، أنتمُ خَدَمُ الفُصْحَى وَحُرَّاسُ ذَلِكَ البُئْيَانِ^(٤٦)

هنا لا يمكن ترجمة كلمة (الدار) بأنها المكان أو الموضع العادي الذي يدل على السكن، وإنما معناها هو ذلك المكان الذي يتم فيه تلقي علوم اللغة العربية، ويقول علي الجارم عن مدينة رشيد:

حين سَمَّوكِ (وردة) زُهَى الحس ن، وودَّ الخدودُ لو كنَّ وَرَدًا

يا ابنة اليمِّ لا تُراعي فإني قد رأيتُ الأمورَ جَزْرًا ومدًّا^(٤٧)

الكلام عن رشيد وإشارة لاسمها باللغة الإنجليزية (Rosetta)، وهنا استفاد الشاعر من اسم المدينة الذي يضيف دلالة لغوية جديدة لاسم المدينة التي نشأ الشاعر فيها ويحبها، كما استفاد من موقع المدينة الجغرافي ليلقبها ب(ابنة اليم)، وقد استفاد الشاعر علي الجارم من اسم المدينة في موضع آخر عندما قال في قصيدة (رشيد تحيي الملك الفاروق):

رَشِيدَ لَاقَتْ رَشِيدًا شَهْمًا مُحَبِّبًا مُجَابًا^(٤٨)

وهنا تغير اسم مدينة رشيد الجغرافي ليعبر عن الملك فاروق بصفة الاهتداء والتوفيق؛ حيث إن "رشد رشداً: اهتدى فهو راشد"^(٤٩) ويقول علي الجارم عن سعد زغلول:

فإذا أثير رأيت (بركانًا) رمى حمما، ودكَّ الأرض بالزلزال^(٥٠)

الكلام هنا عن سعد زغلول، حيث أسهم بناء البيت اللغوي في تبدل اسمه من الدلالة على شخص إلى الدلالة اللغوية على البركان الذي يخرج منه الحمم المتلهبة، وبالتالي نفهم قوته وقوة ما يخرج منه من كلمات:

أين قلبي؟ غصبوه، فاسألوا (جارة الوادي) عن المغتصب^(٥١)

(جارة الوادي) هو وادي البقاع بلبنان، ولكن هنا يتحول اسم مكان وموضع جغرافي إلى التعبير عن سيدة، ويقول علي الجارم في موضع آخر:

دَهَتْكَ نَوَازِلُ لَو زُرْن (رَضْوَى) لِمَا أَبْقَيْن (رَضْوَى) أَوْ (شماما)^(٥٢)

رضوى جبل مشهور بالمدينة، وشماما جبل آخر، والشاعر يذكر غزو الألمان من الصحراء الغربية أثناء الحرب العالمية الثانية، وما أصاب الإسكندرية من غاراتهم، ومن هذا الموضع يأتي تعبير علي الجارم في موضع آخر حين يقول:

بَدَدَتْ دَهْمَ اللَّيَالِي شَمْلَهَا وَاللَّيَالِي كُلَّهَا مِنْ أَبْوِين
فَحَبَّأَهَا وَحِدَةً مَا عَرَفَتْ فِي الْهَوَى حَدًا لِأَقْصَى بَلَدِين
وَصَلَّتْ رَضْوَى بَلْبِنَانَ كَمَا مَرَّجَتْ بِالنَّيْلِ مَاءَ الرَّافِدِينِ^(٥٣)

رضوى اسم جبل وهو " جبل عند ينبع لجهينة بينه وبين الحوراء..وقرب ينبع جبل رضوى"^(٥٤)، هنا تحول اسم جبل مشهور إلى اسم بنت جميلة، وأكد على رسم الصورة التعبير عن اسم الجبل بصيغة المؤنث (وصلت) وكأنها بالفعل بنت جميلة ذهبت إلى لبنان، على أن الشاعر استخدم اسم الجبل في موضع آخر على معناه الحقيقي:

وعزِمَ لورمى جنبات رضوى لدكَّ الطودُ وانهدمَ انهداما^(٥٥)

ومن التعبير عن المدن قول علي الجارم:

ينثر الدر عبقريا عجيبا ليس من (مسقط) ولا من (عمان)^(٥٦)

فليس المقصود هنا اسم المدينتين، وإنما ما تشتهران به من صيد اللؤلؤ.

هكذا ظهرت بعض الأماكن الجغرافية بدلالات لغوية مغايرة، كما أسهمت الإحالات الجغرافية في معرفة الإطار الفكري الدلالي الذي كان يعيش فيه علي الجارم، حيث كان يميل إلى الاستفادة من المعاني اللغوية الكامنة خلف أسماء الأماكن الجغرافية والعوامل البيئية المختلفة، ويمكن إجمال مجموعة من أبرز نتائج البحث في النقاط التالية.

نتائج البحث:

- ١- العلاقات المتبادلة بين الجغرافيا والعلوم اللغوية من شأنه أن ينتج لنا معاني ودلالات جديدة، وهو سمة العصر لإنتاج معرفة أكثر شمولاً.
- ٢- تختلف دلالة التراكيب الدلالية من مجتمع لآخر، حيث إنها تعبر عن ثقافة المجتمع وكمماته وعوامله البيئية ومدى تأثره بالسياقات المختلفة من حوله.

- ٣- استطاع علي الجارم عبر ديوانه الاستفادة من الأسماء الجغرافية بإضافة دلالات لغوية جديدة من شأنها أن تثري المعجم اللغوي؛ حيث أسهمت الدلالات الجديدة لأسماء الأماكن الجغرافية في تطور المعجم اللغوي للأبيات الشعرية، وبالتالي إثراء المعنى الدلالي.
- ٤- الإحالات الجغرافية في قصائد علي الجارم أسهمت في معرفة الإطار الفكري الجغرافي للشاعر، والأماكن التي تأثر بها، كما أن البناء اللغوي للأبيات الشعرية أسهم في إثرائها بدلالات مختلفة.

*قائمة بالمصادر:

- ابن قتيبة، *الشعر والشعراء*، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، ط٢، مصر، دار المعارف، ١٩٨٥ م.
- ابن القطاع الصقلي، *أبنية الأسماء والأفعال والمصادر*؛ تحقيق أحمد محمد عبد الدايم، القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٩٩ م.
- الشريف الجرجاني، *التعريفات*، الدار البيضاء، مؤسسة الحسني، ط١، ٢٠٠٦.
- المتنبي: *الديوان*، لبنان، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٣.
- امرئ القيس جندح بن حُجر بن الحارث الكندي، *الديوان*، لبنان، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٤.
- أبو القاسم الزمخشري، *كتاب الجبال والأمكنة والمياه*، ليدن، مطبعة بريل، ١٨٥٥ م.
- أبو الفتح عثمان بن جني، *الخصائص*، القاهرة، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٦ م.
- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور المصري، *لسان العرب*، لبنان، دار صادر، ط١، ١٩٩٧.
- أبو عبيد الله عبد الله بن عبد العزيز البكري الأندلسي، *معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع*، بيروت، عالم الكتب، ب.ت.
- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، *الحيوان*، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، مكتبة مصطفى البياي، ط٢، ١٩٦٥ م.
- أحمد حسن محمد علي، *تعليم اللغة العربية في تركيا-تحدياته وآفاقه*، بورصا، مجلة كلية الإلهيات جامعة أولوداغ، المجلد ٢٦، العدد ١، ٨١-١١٦، ٢٠١٧.
- أحمد درويش مؤذن، *الحكاية الشعبية في الأدب الشعبي العربي في ماردين*، كتاب؛ الأدب الشفهي العربي في ماردين، إسطنبول؛ دار نشر كريتار، ٢٠١٩.

- أحمد مختار عمر وآخرون، *معجم اللغة العربية المعاصرة*، عالم الكتب، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٨ م.
- إبراهيم ناجي، *الديوان*، بيروت، دار العودة، ١٩٨٠.
- شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي، *معجم البلدان*، بيروت، دار صادر، ١٩٧٧ م.
- علي الجارم، *الديوان*، القاهرة، دار الشروق، ط ٢، ١٩٩٠ م.
- قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، ت: كمال مصطفى، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٧ م.
- مجمع اللغة العربية، *المعجم الكبير*، القاهرة، مؤسسة روز اليوسف الجديدة، ط ١، ١٩٩٢ م.
- مجمع اللغة العربية، *المعجم الوسيط*، القاهرة، مطابع الدار الهندسية، ١٩٨٥.
- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي الشيرازي، *القاموس المحيط*، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨.

*قائمة بالمراجع:

- ج. ب. براون و ج. بول، *تحليل الخطاب*. ترجمة محمد لطفي الزليطي، ومنير التريكي، الرياض، ١٩٩٧ م.
- جون كويني، *بنية اللغة الشعرية*، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، المغرب، دار توبقال، ط ١، ١٩٨٦.
- حسن محمد حماد، *تداخل النصوص في الرواية العربية*، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨ م.
- شوقي ضيف، *دراسات في الشعر العربي المعاصر*، القاهرة، دار المعارف، ط ٨، ١٩٩٤.
- عاطف مذكور، *علم اللغة بين التراث والمعاصرة*، القاهرة، دار الثقافة، ١٩٨٧.
- عبده الراجحي، *اللغة وعلوم المجتمع*، دار الصحابة للتراث، طنطا، ط ١، ٢٠١٣.
- عبد الرحمن الرفاعي، *شعراء الوطنية في مصر*، القاهرة، دار المعارف، ط ٣، د.ت.
- عبد السلام المسدي، *السياسة وسلطة اللغة*، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٧ م.
- علي عبد الواحد وافي، *اللغة والمجتمع*، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، ١٩٩٨ م.

- كريم زكي حسام الدين، *أصول تراثية في علم اللغة*، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٢، ١٩٩٣.
- لطفى عبد البديع، *الشعر واللغة*، القاهرة، مكتبة النهضة العربية، ١٩٦٩ م.
- محمد حماسة عبد اللطيف، *اللغة وبناء الشعر*، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠١ م.
- محمد حماسة عبد اللطيف، *بناء الجملة العربية*، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٣ م.
- محمود سمران، *اللغة والمجتمع*، طرابلس، ١٩٨٥.
- م. م. لويس، *اللغة والمجتمع*، ترجمة: تمام حسان، القاهرة، ١٩٥٩.

المراجع الإنجليزية:

- KAPLAN, H., (2016). *Mahallî Şairin Mahallî Coğrafyası: Kütahyalı Rahîmi'nin Şiirlerinde Yer Adları*, İstanbul: Divan Edebiyatı Araştırmaları (Dergisi 17, 121-172).
- Todd, L., (1987). *An Introduction to Linguistics*, Beirut: Longman York Press Eighth impression.
- Toprak, M. F.,(2001). *Arap Şiirinde Şehirlere Hiciv*, Keçiören-Ankara: Prestij Matbaası, Şarkiyat Araştırmaları Dergisi: NÜSHA, (Yıl: I, Sayı: 1, 17-15).

- (١) أحمد حسن محمد علي، تعليم اللغة العربية في تركيا-تحدياته وأفاقه، ٨٢.
- (٢) أحمد درويش مؤذن، ٩٩.
- (٣) محمود سمران، اللغة والمجتمع، ١٦.
- (٤) ياقوت الحموي، معجم البلدان، ٩/١.
- (٥) علي الجارم، ٢٧١.
- (٦) معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر وآخرون، ٣١٦/١.
- (٧) علي الجارم، ١٧.
- (٨) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، لبنان، مج ٦، ٨٣.
- (٩) المعجم الكبير، مجمع اللغة العربية، ج ٤، ٣٨٨.
- (١٠) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة شعر.
- (١١) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة شعر.
- (١٢) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ت: كمال مصطفى، ٧٦.
- (١٣) المصدر السابق نفسه، ٧٦.
- (١٤) الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ١٣٤.
- (١٥) جون كوين، بناء لغة الشعر، ت: أحمد درويش، ٢٤.
- (١٦) ابن جني، الخصائص، ٣٣/١.
- (١٧) المصدر السابق نفسه، ٣٣.
- (١٨) هكذا وردت في الأصل، والصحيح (جزءاً).
- (١٩) عاطف مذكور، علم اللغة بين التراث والمعاصرة، ٢٣٧.
- (٢٠) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ٤٣.
- (٢١) محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، ٢١٩.
- (٢٢) KAPLAN H., Mahallî Şairin Mahallî Coğrafyası: Kütahyalı Rahîmî'nin Şiirlerinde Yer Adları, 122.
- (٢٣) ديوان إبراهيم ناجي، وراء الغمام، ١٤٤-١٤٥.
- (٢٤) محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، ٤٠٦.
- (٢٥) يأخذ الأديب أو الفنان تلك اللحظة الصغيرة جداً ليقدم لنا بها عملاً جليلاً جداً، وخالدًا عبر العصور، يظهر هذا مثلاً في قصة (نظرة) للأديب الكبير يوسف السباعي وغيرها من الأعمال؛ سواء الأدبية أو الفنية.
- (٢٦) ديوان إبراهيم ناجي، وراء الغمام، ٤٥١.
- (٢٧) Toprak, M., Arap Şiirinde Şehirlere Hiciv, 7.
- (٢٨) علي الجارم، ٢٤/١.
- (٢٩) علي الجارم، ١١٢/١.

- (٣٠) علي الجارم، ٢٣/١.
- (٣١) علي الجارم، ٢٧١ /١.
- (٣٢) ابن منظور، لسان العرب، مادة (دُلل)، ١١ / ٢٤٩-٢٤٨.
- (٣٣) الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة (دُلُّ)، ٣٧٧.
- (٣٤) الشريف الجرجاني، التعريفات، ط ١، ٩٧-٩٨.
- ³⁵(Todd, L., An Introduction to Linguistics, 86.
- ³⁶(Todd, L., An Introduction to Linguistics,86-88.
- (٣٧) علي الجارم، ٣٣٣ /١.
- (٣٨) امرئ القيس، ١١٧.
- (٣٩) المتنبي، ٤٤٣.
- (٤٠) علي الجارم، ٣٣٢.
- (٤١) علي الجارم، ٣٣٣.
- (٤٢) عبد الرحمن الراقعي، شعراء الوطنية في مصر، ٨٢.
- (٤٣) علي الجارم، ١٧.
- (٤٤) علي الجارم، ٧١.
- (٤٥) علي الجارم، ٧٢.
- (٤٦) علي الجارم، ٧٤.
- (٤٧) علي الجارم، ٥٠-٥١.
- (٤٨) علي الجارم، ٢٠٦.
- (٤٩) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مطابع الدار الهندسية، ١٩٨٥، ط ١، ٣٥٩.
- (٥٠) علي الجارم، ٣٦.
- (٥١) علي الجارم، ٢١٤.
- (٥٢) علي الجارم، ٢٧٣.
- (٥٣) علي الجارم(ديوان)، ٥٢٢.
- (٥٤) شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي، معجم البلدان، ٣ / ٥١.
- (٥٥) علي الجارم(ديوان)، ٥٤١.
- (٥٦) علي الجارم(ديوان)، ٢ / ٣٥٥.

Hana Almwawas*

الملخص

تُعدُّ قضية اللفظ والمعنى إحدى القضايا التّقديّة المهمّة في التّقّد العربي القديم، إذ شغلت بال التّقاد زمنًا طويلًا، فمنهم من رأى أنّ المزيّة في الكلام عائدة إلى اللفظ، ومنهم من رأى أنّ المزيّة عائدة إلى المعنى، ومنهم من وجد أنّهما وجهان لعملة واحدة لا تنفصم عنهما. وقد تفرّعت عن هذه القضية فنون بلاغية كثيرة، إذ لا يخلو فنّ بلاغي من النّظر إلى لفظه أو معناه أو لفظه ومعناه معًا، ومن أهم هذه الفنون فن تمثيل المعنى.

وتمثيل المعنى يعني أن يُمثّل الأديب المعنى الذي يجول في خاطره في أقرب صورة محسوسة ليُوصِل المعنى إلى ذهن المتلقي ويجعله محسوسًا واقعيًا أمامه، فيؤثّر فيه بلُغ تأثير، ويبلغه الرسالة أشدّ إبلاغ.

ويسعى هذا البحث إلى عرض نماذج من شعر الشاعر الأندلسي يحيى بن حكم الغَزَال (١٥٦ - ٢٥٠ هـ = ٧٧٣ - ٨٦٤ م)، تضمّنت هذا الفنّ من خلال أخذ نماذج من شعره؛ وقد اشتهر شعره بالنقد الاجتماعي وامتاز بالنقد الاجتماعي الساخر، فاجتمع في شعره حسن الدّعابة، وجمال التصوير، واللمحات الدّالة، واللّمع الذّكية. وفي شعره مقطوعات وقصائد في الهجاء والغزل والمديح والوصف، لا يخلو أغلبها من النقد الاجتماعي الممزوج بالسّخرية تارة، والدّعابة تارة أخرى^(١). وقد قسّمنا هذه النماذج إلى نموذج النقد الاجتماعي، والنموذج الديني، والنموذج العاطفي، ونموذج الفلسفة الحياتية، ونموذج العلوم العقلية. بعد مقدمة تتحدث عن قضية اللفظ والمعنى، ثم الانتقال إلى الحديث عن التمثيل لغة واصطلاحًا، والتفريق بين التمثيل والتشبيه والمثّل، ثم عرض نبذة موجزة عن حياة الشاعر، والانتقال إلى نماذج من شعره ورد فيها فنّ التمثيل، والتعليق عليها وبيان غاية التمثيل في كلّ منها، واختتام البحث بأبرز النتائج التي سعى البحث إلى إبرازها، من مثل: غاية التمثيل، وافتراقه عن التشبيه في التّأوّل والخصوص.

المفاتيح: الشعر، البلاغة، تمثيلُ المعنى، يحيى بن حكم الغَزَال.

* Dr. Öğr. Üyesi, Kırkkale Üniversitesi, İslâmî İlimler Fakültesi, Temel İslam Bilimleri Abd, Arap Dili ve Belagati Bilim Dalı. e-posta: hanaaharami@gmail.com
Makale Gönderim Tarihi: 28.10.2019
Makale Kabul Tarihi : 29.12.2019

Yahya b. Hakem el-Gazâl'in Şiirlerinde İmgelem

Öz

Lafız ve anlam Klasik Arap Edebiyatı eleştirisinde önemli eleştiri konularından biri olarak uzun bir süre eleştirmenlerin zihnini meşgul etmiştir. Bazı eleştirmenler sözdeki üstünlüğün lafza ait olduğunu bazıları da anlama ait olduğunu söylerken diğer bir kısım da lafız ve anlamın bir madalyonun iki yüzü olduğunu ve bunları birbirinden ayırmanın mümkün olmadığı görüşünü savunmuşlardır.

Bu konudan birçok belâgat sanatları türemiştir. Zira belâgi sanatlar ya sözün lafzına veya manasına ya da her ikisine birden bakmak durumundadır. Bu sanatların en önemlilerinden biri de imgeleme sanatıdır.

İmgelemek başka bir deyişle edebiyatçının aklında gezen anlamı en yakın biçimde ifade eden somut bir imgeye benzeterek anlamı alıcının zihnine ulaştırması ve bir anlamda çağrışım yoluyla somutlaştırmasıdır. Böylece mesaj en etkili ve en veciz biçimde iletilmiş olur.

Bu çalışmanın giriş bölümünde lafız ve anlam konusunun ele alınmış; ardından, Endülüs şairi Yahya b. Hakem el-Gazâl'in imgeleme sanatını içeren şiirlerinden örnek verilmeye çalışılmıştır. Buna ek olarak imgelemin sözlük ve terim anlamlarının izahı yapılmış daha sonra *imgeleme*, *teşbih* ve *mesel* arasındaki farklar irdelenerek, şairin özgeçmiş hakkında bilgi verilmiştir. İlerleyen kısımda, şairin imgeleme sanatını içeren şiir örnekleri üzerinde durularak, bunlar yorumlanmış ve sebepleri açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışmanın sonuç bölümünde, imgelemin amacı, genelde ve özelde teşbihten ayrılan yönleri ile kullanım sıklığı bakımından meselden farkı bağlamında ulaşılan sonuçlar belirtilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Şiir, Belâgat, İmgelem, Yahya b. Hakem el-Gazâl.

Imagery in the Poems of Yahia bin Hakam al-Ghazal

Abstract

Word and meaning have occupied the minds of critics for a long time as one of the important topics of criticism in classical Arabic literature. Some critics have argued that the supremacy of the word belongs to the word, while others say that the meaning belongs to the meaning, and the other part argues that the meaning is two sides of a coin and that it is impossible to distinguish them from each other.

Many eloquence arts have been derived from this subject. Therefore, the art of eloquence either refer to the letter or meaning of the word or refer to both. One of the most important of these arts is the art of imagery.

Imagery, in other words, is to convey the meaning to the mind of the recipient by likening it to a concrete image that expresses the meaning in the author's mind most closely, on the other hand it is concretization through association. Thus, the message is transmitted in the most effective and clear way.

In the introduction to this work, the subject of words and meaning is discussed. Afterwards, An example of the poems of andalusian poet Yahia bin Hakam al-Ghazal, which includes the art of imagery, has been tried to be given. In addition, the dictionary and term meanings of imagery were explained. In these works, information is given about the poet's biography. In the following chapter, the poet's examples of poetry including the art of imagery were emphasized and they were interpreted, and the reasons were tried to be explained. In the conclusion section of the study, the purpose of imagery, in general and in particular, the aspects separated from the presentation and the results reached in different contexts due to the frequency of use are specified.

Keywords: Poems, Rhetoric, Imaging, Yahia bin Hakam al-Ghazal.

Structured Abstract

The word and meaning has occupied the minds of critics for a long time as one of the major criticism issues in classical Arabic literature criticism. Some critics argue that the superiority of the word belongs to word, while others say that word and meaning are two sides of a coin and it is not possible to distinguish between them.

Discussions about word and meaning have not been outdated. In both classical and modern times, critics have addressed this issue as a research problem. One of the most important critics on this subject was al-Jahiz.

It is not possible here to explain all views of critics within details. However, 'Abd al-Qâdir al-Jurjânî (D. 474 A.H) in his famous work "Dalailu al-I'jaz" clearly separates the word and meaning from each other by taking the side of the meaning before the words against those who take the side of word and in brief, he evaluates the words as the servants of meanings. This idea, also known as the theory of verse, is also based on one of the most important proofs that the Qur'an is a miracle.

206

Many rhetorical arts derive from this research subject. Because the rhetorical arts either have to look at the word or meaning of the word or both. One of the most important of these arts is the art of imagination. Imagination literally means assimilation and creation. On the other hand, imagination in the sense of the term is not much different from the dictionary meaning and it is considered as also assimilation or creation. Imagination as a term refers to using of a poet a word indicating another meaning to point to a meaning. Thus, this word and other meaning together awaken the meaning that the poet wants to refer.

Imagining, in other words, is to convey the meaning to the mind of the recipient and to concretize it through a connotation in a sense, by assimilating the concrete image that most closely expresses the meaning of the literary mind. Thus, the message is transmitted in the most effective and most terse way.

In the introductory chapter of this research, the subject of word and meaning is discussed; followed by this, it is tried to give examples from the poems of the poet Yahia bin Hakam al-Ghazal which includes the art of imagination. In addition to this, the dictionary and term meanings of imagination were explained, and then the differences between

imagination, assimilation and proverbs were examined together with the information was given about the biography of the poet. In the following sections, examples of poetry including the art of imagination of the poet are emphasized, tried to be interpreted and the reasons are tried to be explained. In the conclusion part of the study, the aim of the imagination in general and in particular, the aspects separated from the assimilation and the frequency of its use in terms of the differences reached from the issue are stated. The views of the critics about the differences between these terms are also explained. ‘Abd al-Qâhir al-Jurjânî stated that the imagination constitutes one of the rhetorical aspects of the Qur'an, therefore the meaning of the Qur'an requires examination and interpretation, and the method of assimilation is completely rational. The difference between imagination and assimilation is hidden not only in the fact that imagination is an assimilation, but also in the fact that it is a special type of assimilation. Therefore, every imagination is an assimilation, but not every assimilation is imagination.

One of the differences between imagination and assimilation is related to the frequency of use. The use of imagination becomes idiom if it is common, otherwise it remains an imagery by analogy.

In the study, critics' views about the effect of imagination on the recipient are also included. In this rhetorical discourse, Issa al-‘Akoub examined the work of al-Jurjani's *Asrar al-Balagha* by compiling the most important effects of imagination and stated that man tended to receive emotional information. He stated that through imagination, he could have a strong, firm and beautiful effect on the receiver, and that all of this comes about in the imagination. In addition to these determinations, brief biography of the poet and the period in which he lived were given. Besides, the important issues of rethorics and eloquence in the *Diwan* of the poet are mentioned.

When the poet's *Diwan* is examined, the phenomenon of imagination in his poems is evident: In our study, some examples related to this were examined and interpreted; the purposes of imagination in the examples given are explained.

In the conclusion part of the study, the results are stated of which the most important as the following:

The problem of word and meaning is an important research problem. Many critics and writers have evaluated this problem as two sides of a coin, and many of the literary arts and imagery have arisen from this.

Yahia bin Hakam al-Ghazal is a social critic who gives the utmost importance to the problems of the society in which he lives. For this reason, he tried to make his poetry easy to understand. al-Ghazal utilized the advantage of imagination in many parts of his poems. Therefore, the purpose of his imagery in our study was examined on the examples from the poetry of al-Ghazal.

Imagination is one of the types of assimilation, critics advocated different views on assimilation and imagination. Some critics have stated that both assimilation and imagination are the same, while others have considered imagination as an unrealistic rationalization. On the other hand, al-Jurjânî thought that imagination is an unrealistic rationalization at the level of words and phrases and that imagination is more descriptive at the level of phrases.

While assimilation has a more general concept, imagination has a more specific concept that requires interpretation. Every imagination is an assimilation, but every assimilation is not an imagination. One of the differences between imagery and assimilation is related to the prevalence of use. The frequent use of imagination may make it idiom if it is common, otherwise it remains an imagery by analogy. In this context, an understanding of imagination is found in Yahia bin Hakam al-Ghazal's poem. In al-Ghazal's poems, we see that imagination is made for different purposes. The most important of these purposes are: attention, warning, acceptance, etc. according to the context mentioned.

مقدمة:

يُعدُّ تمثيل المعنى من أهمِّ القضايا النقدية التي شغلت بال النقاد منذ القرن الثالث الهجري.

ويحسُن بنا في هذا المجال أن نبيِّن معنى التمثيل لغةً واصطلاحاً.

أ- لغةً:

لا يخرج الأصل اللغوي (م، ث، ل) عن معنى الشبيه والنظير والمساوي، فقد جاء في اللسان: "مثل: كلمة تُسَوِّية. يُقال: هَذَا مِثْلُهُ وَمِثْلُهُ كَمَا يُقَالُ شِبْهُهُ وَشِبْهُهُ بِمَعْنَى... وَإِذَا قِيلَ: هُوَ مِثْلُهُ فِي كَذَا فَهُوَ مُسَاوٍ لَهُ فِي جِهَةٍ دُونَ جِهَةٍ، وَالْعَرَبُ تَقُولُ: هُوَ مُثِيلٌ هَذَا وَهُمْ أُمَيَّتَالَهُمْ، يَرِيدُونَ أَنَّ الْمَشْبَهَ بِهِ حَقِيرٌ كَمَا أَنَّ هَذَا حَقِيرٌ. وَالْمِثْلُ: الشَّبْهُ. يُقَالُ: مِثْلٌ وَمِثْلٌ وَشِبْهُهُ وَشَبَّهَ بِمَعْنَى وَاحِدٍ"^(٢).

وجاء في مختار الصحاح: "وَ(مِثَّل) لَهُ كَذَا (تَمَثِيلًا) إِذَا صَوَّرَ لَهُ مِثَالَهُ بِالْكِتَابَةِ أَوْ غَيْرِهَا"^(٣). وجاء في موضع آخر: "وَ(النَّشْبِيَةُ) التَّمَثِيلُ"^(٤).

وزاد صاحب القاموس المحيط قائلاً: "وَمِثْلُهُ لَهُ تَمَثِيلًا: صَوَّرَهُ لَهُ حَتَّى كَأَنَّهُ يَنْظُرُ إِلَيْهِ. وَامْتَثَلَهُ هُوَ: تَصَوَّرَهُ"^(٥).

فالتمثيل في اللغة بمعنى التشبيه والتصوير.

ب- اصطلاحاً:

لا تبتعد الدلالة الاصطلاحية عن الدلالة اللغوية لمعنى التمثيل في أنه تشبيه أو تصوير، والتمثيل في الاصطلاح: "هو أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى فيضع كلاماً يدل على معنى آخر، وذلك المعنى الآخر والكلام منبئان عما أراد أن يشير إليه. مثال ذلك قول الرماح بن ميادة"^(٦):

ألم تك في يمني يديك جعلتني فلا تجعلني بعدها في شمالكا

ولو أنخي أذنبت ما كنت هالگًا على خصلة من صالحات خصالكا

فعدل عن أن يقول في البيت الأول: إنه كان عنده مقدماً، فلا يؤخره، أو مقرّباً، فلا يبعده، أو مجتّبى، فلا يجتنبه، إلى أن قال: إنه كان في يمني يديه، فلا يجعله في اليسرى، ذهاباً نحو الأمر الذي قصد الإشارة إليه بلفظ ومعنى يجريان مجرى المثل له، وقصد الإغراب في الدلالة والإبداع في المقالة"^(٧). فتمثيل المعنى هو اقتران اللفظ مع المعنى اقتراناً يؤلف صورة حسية تُقرّب المعنى إلى ذهن المتلقي بغيةً إيضاح المعنى وتقريره في الدّهن.

ج- الفرق بين التشبيه والتمثيل:

يحسن بنا المقام أن نعرّف التشبيه لغة واصطلاحاً لنتبين الفرق بينه وبين التمثيل.

التشبيه لغة: التمثيل^(٨)، واصطلاحاً: "هو الدلالة على اشتراك شيئين في وصف من أوصاف الشيء في نفسه، كالشجاعة في الأسد، والنور في الشمس، وهو إما تشبيه مفرد، كقوله صلى الله عليه وسلم: {إِنَّ مَثَلَ مَا بَعَثَنِي اللَّهُ بِهِ عَزَّ وَجَلَّ مِنَ الْهُدَى، وَالْعِلْمِ كَمَثَلِ غَيْثٍ أَصَابَ أَرْضًا}^(٩)، حيث شبه العلم بالغيث، ومن ينتفع به بالأرض الطيبة، ومن لا ينتفع به بالقيعان، فهي تشبيهات مجتمعة، أو تشبيه مركب، كقوله صلى الله عليه وسلم: {مَثَلِي، وَمَثَلُ الْأَنْبِيَاءِ كَرَجُلٍ بَنَى دَارًا، فَأَكْمَلَهَا وَأَحْسَنَهَا إِلَّا مَوْضِعَ لَبِنَةٍ}^(١٠)، فهذا هو تشبيه المجموع بالمجموع؛ لأن وجه الشبه عقلي منتزع من أمور، فيكون أمر النبوة في مقابلة البنيان^(١١).

قال صاحب الكليات: "التمثيل: أن يريد المتكلم معنى فلا يدل عليه بلفظه الموضوع له ولا بلفظ قريب منه، وإنما يأتي بلفظ هو أبعد من لفظ الإرداف يصح أن يكون مثلاً للفظ المعنى المرادف، كقوله تعالى: [وقضي الأمر] [هود: ٤٤]. وباب التمثيل واسع في كلام الله تعالى ورسوله وفي كلام العرب. ويُطلق التمثيل على التشبيه مطلقاً وكتب التفاسير مشحونة بهذا الإطلاق ولا سيما "الكشاف" ويُطلق أيضاً على ما كان وجه التشبيه مركباً غير مُحَقَّق حساً وهو مذهب الشيخ^{١٢}، وعلى ما كان وجهه مركباً غير مُحَقَّق لآ حساً ولا عقلاً وهو مذهب السكاكي؛ وعلى ما وجهه مركباً محققاً أو لا وهو مذهب الجمهور، فليكل أن يطلق على ما اشتباه^(١٣).

فثمة تباين في آراء العلماء عن التمثيل، فمنهم من أطلقه على التشبيه، ومنهم من رآه تشبيهاً واشترط فيه أن يكون مركباً، إلا أن عبد القاهر الجرجاني وجد التمثيل أنه تشبيه يكون فيه الوجه عقلياً، غير حقيقي، واقعاً في المفرد أو المركب، ويحتاج إلى التأول والنظر لإدراكه^(١٤). ومنهم من رأى أن التمثيل والتشبيه شيء واحد مثل الزمخشري وابن الأثير^(١٥).

ومن أهم الفروق بين التشبيه والتمثيل أن "التمثيل تشبيه إلا أنه تشبيه خاص، فكل تمثيل تشبيه، وليس كل تشبيه تمثيلاً"^(١٦). ولا بد لنا من أن نوضح أثر التمثيل في المتلقي إذ تتبّع الدكتور عيسى علي العاكوب كلام الجرجاني عن التمثيل في كتاب (أسرار البلاغة) واستخلص منه أهم الآثار التي يفخم فيها المعنى بالتمثيل، وهي:

- ١- أنس النفس بالعلم الحسي لما فيه من قوّة واستحكام.
- ٢- أنس النفس بالمعنى الحسي لطول ألفتها إياه.
- ٣- استحسان النفس التصوير التمثيلي الذي يجمع بين المتباعدين.

٤- أنس النفس بالمعنى الذي تحصيله بعد تطلُّب واشتياق^{١٧}.

فالتمثيل إذاً يحرك ذهن المتلقي إلى النظر والتأول في المعنى، فيسعى جاهداً إلى تمثيله حسياً، لأنَّ النفس قد استحكمت فيها العلم الحسي، فينشئ التمثيل صورة مستمدة من الواقع عند المتلقي للمعنى المجرد الذي تلقاه، فتأنس نفسه بالصورة التمثيلية، لأنه أعمل خياله في المتباعدات، وحصل المعنى المراد بعد إلحاح وطول نظر.

نماذج تمثيل المعنى في شعر الغزال:

يحيى بن حكيم يريد لشعره الناقد أن يصل إلى عامة الناس قبل خاصتهم، لذا المحنا في غير موطن من شعره اعتماده على فنَّ التمثيل الذي هو فرع من فروع التشبيه، ولكن يختلف عن التشبيه بخصوصه وتأوله، كما أسلفنا، ويمتاز بغايات مهمة ستتكشف لنا من خلال النماذج المختارة من شعره التالية الذكر.

١. نموذج النقد الاجتماعي:

أ. الطمع والجشع

أول ما يطالعنا من شعر يحيى بن حكيم، وقد ورد فيه فنَّ التمثيل، ما قاله في أنَّ الناس أصابهم الطمع والجشع في زمانه، فصار حالهم حال الثعلب والذئب الذي يطلب الدجاج.

ويمكن إدراج هذا الشعر في باب النقد الاجتماعي الذي أومينا إليه، ولا نعدم فيه شذرات من الحكمة، وخبرة الحياة، ولاسيما أنَّ الشاعر قد عمَّر طويلاً، وخبر الحياة بكلِّ دقائقها، وتفصيلها، يقول في ذلك^(١٨):

لا، وَمَنْ أَعْمَلَ الْمَطَايَا إِلَيْهِ كُلُّ مَنْ يَرْتَجِي إِلَيْهِ نَصِيبًا
ما أرى ههنا من الناس إلا نَعْلَبًا يَطْلُبُ الدَّجَاجَ وَذَيْبًا
أو شبيهاً بالقِطِّ ألقى بعينَي هـ إلى قارةٍ يُريدُ الوُثُوبًا!

ويبرز التمثيل في البيت الثاني، وذلك في قوله: (ما أرى ههنا من الناس إلا نعلباً يطلب الدجاج وذيباً)، فقد مثل حال الطمَّاع من الناس بحال الحيوانات التي تريد الانقضاض على فريستها، وفي هذا التمثيل يلمح معنى تنبيه العامة إلى هؤلاء الناس الطامحين الطامعين المنتفذين بالانقضاض على مقدرات الفقراء، فلجأ الشاعر إلى تمثيل حال الفقراء بحال دجاج مطارده من ثعلب وذئب، فألبس معنى الطمع الذي يريد إيصاله للمتلقى لبوس الصورة الحسية المشاهدة من مطاردة الثعلب

والذئب للدجاج، وما هذه المطاردة إلا للطمع في نهش لحم هذا الحيوان الضعيف الذي لا حول له ولا قوة أمام طمع هذه الحيوانات.

فقد تحوّل معنى الطمع المجرد إلى مطاردة حسية، يراها المتلقي أمام ناظره في الواقع المعيش، حيث يرى تسلط الثعلب على الدجاج، ويرى تسلط القوي على الضعيف، فيمازج بين الصورتين، ويجمع بين المتباعدين، فتأنس نفسه بإدراك المعنى عن طريق الصورة التمثيلية.

ولعل يحيى بن حكم الغزال يعرض في هذه القطعة بالمتنفذين من أهل السلطة الذين تسلطوا على مقدّرات الناس في عصره، أو يعرض بكل من تسوّل له نفسه أن يتخذ هذا الطمع الشنيع الذي يشبه طمع الحيوانات.

أما البيت الأخير فهو من باب التشبيه، لأنّ الشاعر صرّح بالأداة، فقال: (شبيهاً بالقط)، فأورد أداة للتشبيه، وهي كلمة (شبيهاً)، وكلمة (شبيهاً) لم تستدع التأوّل الذي يحتاجه التمثيل.

ب. التفاوت الطبقي بين الغنى والفقر

ذكرنا أنّ يحيى بن حكم قد عبّر طويلاً، وقد قادته خبرته للحياة أن يضمّمها أشعاره، فيُعري واقعه المعيش، كاشفاً للثام عن قضية اجتماعية كبرى هي التفاوت الطبقي بين الغنى والفقر.

لقد راع الغزّال البون الشاسع بين الأغنياء والفقراء في عصره، فسَلّ قلمه سيقاً ينافح عن الفقراء، عسى أن يعتبر الغني، فيسعى للتكافل الاجتماعي، ويلغي التفاوت الطبقي المرير.

والغزال يرى الدهر متقلب الأحوال في المرارة، فقد ذكر الحلاوة مرة واحدة، على حين أنّه كرّر المرارة ثلاث مرّات بثلاثة كلمات تدلّ على المرارة، وهي: المِقْر، والعلقم، والصّبر، ورأى الدهر ساقياً لا يسقي إلاّ الماء الكدير غير الصّافي، وكلّ هذه المرارة عائدة إلى الفقر الذي يفرّ منه المرء فيجد نفسه قد فرّ من الرّمضاء إلى النار، حيث لا يجد بُدّاً من الفقر الذي استشرى في تلك الآونة، يقول الغزال في ذلك^(١٩):

إِنِّي حَلَبْتُ الدَّهْرَ أَصْنَافَ الدِّرْزِ
فَمَرَّةً حُلُوًّا وَأَحْيَانًا مَقِرًّا
وَعَلَقْمًا حِينًا وَأَحْيَانًا صَبِرًا
وَجُلًّا مَا يَسْقِيكَ الدَّهْرُ كَدِيرًا
فَلَمَّ أَجِدْ شَيْئًا مِنَ الْفَقْرِ أَمْرًا
أَلَّا تَرَى أَكْثَرَ مَنْ فِيهَا يَفِرُّ
مَخَافَةَ الْفَقْرِ إِلَى نَارِ سَقَرِ

والملاحظ أنّ الغزال قد أخبر المتلقي عن تفشي الفقر عندما خبر الحياة خبرةً عظيمة، فمثلاً حال هذه الخبرة بحال من يحلب أضرع الدّهر، ومثّل حال الدّهر بحال كلّ ذي أضرع يُحلب، فنحن أمام تمثيلين اثنين، الأوّل يمثّل معنى الخبرة المُمثّل بحالب الدّهر المُشبّه بالنّاقة ذات الأضرع، والثاني يمثّل معنى الفقر المُمثّل بالحليب المرّ الذي يخرج من أضرع الدّهر بعد حلبه.

وغيرُ خاف استعمال الغزال للمجاز في قوله: (حلبتُ الدّهر)، فالدّهر لا يُحلب، وإنّما الأضرع هي التي تُحلب، وهذا مجاز.

ولشيوخ هذا التمثيل تحوّل إلى مثّلٍ شهير عند العرب، فقالوا: "حَلَبَ الدَّهْرَ أَشْطَرُهُ". [و] هذا مستعار من حَلَبَ أَشْطَرُ النّاقة، وذلك إذا حلب خِلْفَيْن من أخلافها، ثم يحلبها الثانية خِلْفَيْن أيضاً، ونصب "أَشْطَرُهُ" على البدل، فكأنه قال: حَلَبَ أَشْطَرُ الدَّهْر، والمعنى أنه اختبر الدّهرَ شطري خيره وشره، فعرف ما فيه. يُضرب فيمن جَرَبَ الدهرَ^(٢٠).

وغايةُ هذا التمثيل أن يعتبر الناس ممّا قد جرّبه الشاعر وخبره، لأنّ هذه الخبرة تُولّد الحكمة والعبرة والاتعاظ، فأراد الشّاعر نقل هذه الخبرة على هيئة التمثيل لتقريب الصّورة لذهن المتلقي، وأنس نفسه بها.

ج. الهجاء

عُرف يحيى بن حكم بهجائه اللاذع، فهجا قاضيًا اسمه (يُخامر) وهو قاضي الأمير، وهجا المغني زربابًا، وهو مغني الأمير، بشعر لم يصل إلينا، وهجا نصر الخصي، وهو مُتنفّد كبير في عصره، استغلّ السلطة، وهجا غيرهم^(٢١).

وفي هذه القطعة نموذج من هجاء الغزال للقاضي يُخامر، وهو "يخامر بن عثمان الشعباني. ولآه الأمير عبد الرحمن الأوسط قضاء الجماعة. فعامل الناس بخلق صعب، ومذهب وعر، وصلابة جاوزت المقدار، فلم تحتمل له العامة ذلك، وانبرى له. الغزال، فكان يهجو ويصفه بالبله والجهل"^(٢٢).

يهجو الغزالُ يُخامرَ بأنّه تولّى القضاء وهو ليس بأهل له، فحارت به طرق الهوى، فنصحته بأن يستعفي منه، فغضب يخامر، وهدد الغزال بأنّه سيفضح ما كان منه مغايرًا، ولكن الغزال ردّ عليه بأنّ الفضيحة سُرِدُ عليه، لأنّه يتخبط في أحكام القضاء، ويحكم بغير هدى، كالسكران الذي لا يدري ماذا يقول؟ وأنّه مثل الدّباب لا يستطيع حمل الصّخر، ومثل السلاحف لا تستطيع دفع السفن في البحر، يقول في ذلك^(٢٣):

فَقُلْتُ لَهُ كَلَّفَتْنِي فَوْقَ مَنَعَتِي كَمَا قَلَّدُوا فَصَلَ الْقَضَاءِ يُخَامِرَا
فَأَصْبَحَ قَدْ حَارَتْ بِهِ طُرُقُ الْهَوَى يُكَابِدُ لُجِيًّا مِنَ الْبَحْرِ زَاخِرَا
فَقُلْتُ لَوِ اسْتَعْفَيْتَ مِنْهَا فَقَالَ لِي سَأَفْضَحُ مَا قَدْ كَانَ مِنْكَ مُغَايِرَا
فَقُلْتُ لَهُ رَأْسَ الْفُضُوحِ إِقَامَةً عَلَيْنَا كَذَا مِنْ غَيْرِ عِلْمٍ مُكَابِرَا
وَحَبَطُكَ فِي دِينِ الْإِلَهِ عَلَى عَمِي خِبَاطَةَ سِكْرَانِ تَكَلَّمَ سَادِرَا
فَلَنْ تَحْمِلَ الصَّخْرَ الذُّبَابُ وَلَنْ تَرَى السُّ سَلَاحِفُ يُزَجِينِ السَّفِينِ الْمَوَاحِرَا

نلاحظ في هذه القطعة أنّ الغزال قد مثل حال عدم الجدوى من وجود يخامر في القضاء بحال عدم قدرة الذباب على حمل الصخر، وعدم قدرة السلاحف على قيادة السفن.

وغيرُ خافٍ أنّ الصّخر كناية عن القضاء، والذباب كناية عن القاضي يُخامر، وهذا تعريض واضح بالقاضي يخامر.

وغاية تمثيل الغزال ليُخامر بأنّه يخبط كالسكران، وأنّه كالذباب، هو إظهار معنى عدم جدواه في القضاء، فمثل الغزال عدم البصيرة بالقضاء بخبط السكران. ومثل عدم حمل الأمانة الصعبة وهي أمانة القضاء بعدم قدرة الذباب على حمل الصّخر، ليقرب المعنى من ذهن المخاطب بهذا التصوير الحسيّ المستوحى من معالم الواقع، ويصل المعنى المراد لعامة الناس، وهو أنّ هذا القاضي لا يصلح لهذا المنصب الجليل.

وفي قطعة أخرى للغزال يُبين فيها عدم جدوى لعبة الشطرنج، يقول^(٢٤):

عَمَّنِي عِشْمُكَ لِالشَّط رَنْجِ هَذَا يَا بَرَهِيمُ
عَمَلٌ فِي غَيْرِ بَرٍ رٍ وَأَخْتِلَافٌ وَلُزُومُ
إِنَّمَا أَسَّسَهَا وَوَيْ حَكَ شَيْطَانٌ رَجِيمُ
هَبِكَ فِيهَا أَلْعَبَ النَّا سِي فَمَاذَا يَا حَكِيمُ
لُعبَةُ الشَّطْرَنْجِ شُؤْمٌ فَاجْتَنِبِهَا يَا شُؤْمُ

فالشاعر يخاطب ابن أخته إبراهيم الذي لهج بلعبة الشطرنج، فراح يذمها، ويبين مساوئها، لأنّه رأى أنّ هذه اللعبة تولّد العداوات في المجتمع، إذ كان أهل زمانه يلعبونها لإظهار عجز الخصم، فشنع على مؤسسها ولاعبها، وبين شؤمها في أنّها مضيعة للوقت، وأنّ سرور الريح فيها غير دائم.

وقد مثل الغزال في تشنيعه لهذه اللعبة لمعنى عدم الجدوى، وذلك من خلال تمثيل حال من

يلعب الشطرنج بحال من يعمل عملاً لا نفع منه.

د. اللهو والمجون:

تأثر شعراء الأندلس تأثراً ملحوظاً بالشعراء العباسيين، فكما هو معروف أنّ العباسيين والأندلسيين كانوا في زمن واحد، إلا أنّ العباسيين كانوا في المشرق، والأندلسيين كانوا في المغرب.

وقد حصلت هجرات كثيرة من المشرق إلى المغرب، فكان العباسيون يحملون معهم كتبهم ومصنفاتهم وأشعارهم إلى الأندلس، فاطّلع الأندلسيون على منجزات العباسيين، وتأثروا بهم، ولاسيما في أشعارهم، فقلّدوها، وانتهجوا نهجها، فترى الشعراء الأندلسيين يجارونهم مثلاً في وصف الخمرة، ووصف مجالسها، ومرتادي حاناتها من الليل حتى وجه الصبح، ينفقون أموالهم عليها، ويجزلون العطاء لساقى الخمرة، وهذه المعاني وردت كثيراً في شعر العباسيين^(٢٥)، فجارها الشعراء الأندلسيون، وأخذوا ينسجون على منوالها، ومن هؤلاء الشعراء يحيى بن حكم الغزال الذي ذكر في هذه القصيدة مجلساً من مجالس الخمرة، ارتاده الشربُ فأنفقوا مالهم كلّ علمها، ولم يبقَ معهم من المال شيئاً، مثلهم مثل السماء التي انقطع قطرها، وقلّ خيرها، فلم تُعد تمطر، فأخذت الشاعِر الحميّة لحال هؤلاء الشرب، فأخذ وعاءَ الشراب واتّجه به إلى الخمارة، طالباً من صاحبها أن يملأها خمرة لأخذها لأصحابه، فوجد ربّ الحان ذكياً، فناداه فتاب إليه، وقد بدت عليه علامات السهر وعدم النوم لخدمة الزبائن، فسأله أن يُذيقه الخمرة التي لديه، فلمّا أذاقه إياها أعجبتة، فخلع عليه جميل ثيابه مكافأة له، وعاد إلى أصحابه بالشراب الذي يحبون، فرحبوا به أشدّ ترحيب، وبدؤوا يفدونه بأنفسهم، قائلاً في ذلك^(٢٦):

وَمَا رَأَيْتُ الشَّرْبَ أَكَدْتُ سَمَاؤُهُمْ	تَأَبَّطْتُ زَقِي وَاحْتَسَبْتُ عَنَائِي
فَلَمَّا أَتَيْتُ الحَانَ نَادَيْتُ رَبَّهُ	فَثَابَ خَفِيفَ الرُّوحِ نَحْوَ نِدَائِي
قَلِيلَ هَجُوعِ العَيْنِ إِلَّا تَعَلَّةً	عَلَى وَجَلِّ مَتِي وَمِنْ نُظْرَائِي
فَقُلْتُ: أَذْقْنِيهَا، فَلَمَّا أذَاقَهَا	طَرَحْتُ عَلَيْهِ رِبْطَتِي وَرِدَائِي
وَقُلْتُ: أَعْرِنِي بِذَلِكَ أَسْتَتْرِبُهَا	بَذَلْتُ لَهُ فِيهَا طَلَاقَ نِسَائِي
فَوَاللَّهِ مَا بَرَّتْ يَمِينِي وَلَا وَقْتُ	لَهُ، غَيْرَ أَنِّي ضَامِنٌ بِوَفَائِي
فَأَبْتُ إِلَى صَاحِبِي وَلَمْ أَكُ أَيْباً	فَكُلُّ يَفْدِيَنِي وَحَقُّ فِدَائِي!

لنلحظ أنّ يحيى بن حكم الغزال يذكر موضوعاً هو من أهم الموضوعات التي ذاع صيتها في

الشعر العباسي، وهو مجلس الخمرة، وما يتصل به، فقد برع العباسيون - كما أسلفنا - في ذكر هذا المجلس، إذ كانوا يصفون كل ما وقعت عليه عينهم فيه. ويذهب الغزال مذهبهم في هذه القصيدة، فوصف هذا المجلس، وراح يبيي قصيدته على فنّ التمثيل الذي كان مدار القصيدة ومحورها، فمنذ مطلع الأبيات أخذ يُمثل حال نفاذ المال عند الشُّرب لشراء الخمرة بحال إكداء السّماء من المطر، فقال: (أَكَدْتُ سَمَاؤُهُمْ)، أي قلّ خيرها، وخير السّماء معروف، وهو المطر، ولكنّه أورد هذا المعنى وأراد به معنى آخر، وهو نفاذ المال.

وغاية التمثيل ههنا أنّ يُبيّن الشاعرُ القلقَ الذي وقع فيه الشُّرب بعد أن أنفقوا جميعَ مالهم في سبيل الخمرة التي أخذت قلوبهم، وطربوا لها، ولكن راعه نفاذ مالهم، فنارت حميته لهم، وكأنّ الخمرة ميدانٌ للمفاخرة بين النّدام.

ولا يقف الأمر عند حدود جلب الشاعر الخمرة إلى الأصحاب، وإنّما تخطّى ذلك إلى إنفاق الغالي والثمين في سبيل الحصول على أجودها مذاقاً، فقد خلع الشاعر ثيابه وأهداها لبائع الخمرة، عندما ذاقها وراقت له، ومن هنا يفهم معنى (إكداء السّماء)، وذلك أنّ الشاربين هم كالسّماء يغدقون الأموال ليس على الخمرة فقط، بل على بائعها، وكلّ ما يتصل بها، لذلك كان التمثيل مدارُ القصيدة كما أسلفنا، فتجلّى المعنى في أبهى صورة محسوسة، قرّبت المعنى إلى ذهن المتلقين، فأنسوا بها، وتخيّلوها، فبدت كأنّها واقعةٌ حقيقية، علماً أنّ معاني هذه القصيدة قد تكون من متخيّلة من بنات أفكار الشّاعر ولا شبيه لها في الحقيقة، لكنّ فنّ التمثيل أكسبها هذه الحقيقة.

II: النموذج الديني:

تحدّث يحيى بن حكيم في قطعة من شعره فيها الكثير من الحكمة عن فضل الله ومنته على عباده في أنّه لم يجعل لذنوبهم رائحة تنتنه تفوح منهم إذا ما أذنبوا، إذ لا يخلو إنسان من الآفات والذنوب، وإنّ لم يظهر ذلك فيه عياناً، فكلّ إنسان جريح بذنوبه، أي مطعون بها.

ويرى الشاعر أنّ الذنوب ذات رائحة مُنتنة، فإنّ اقترافها الإنسان فاحت منه رائحة كريهة عندئذٍ، ولكنّ الله تفضّل على الإنسان، فأخفى رائحتها، لأنّها لو فاحت لهرب الإنسان إلى الصحراء وفسيح البلد خشية أن يشمّ أحدٌ رائحة ذنوبه، فتكون إشارةً إلى عدم صلاحه، يقول في ذلك^(٣٧):

إِذَا أَخْبِرْتَ عَن رَجُلٍ بَرِيٍّ مِنْ الْآفَاتِ ظَاهِرُهُ صَاحِبِ
فَسَلُّهُمْ عَنْهُ هَلْ هُوَ آدَمِيٌّ فَإِنْ قَالُوا نَعَمْ فَالْقَوْلُ رِيحُ
وَلَكِنْ بَعْضُهَا أَهْلُ اسْتِتَارٍ وَعِنْدَ اللَّهِ أَجْمَعُنَا جَرِيحُ

وَمِنْ إِنْعَامِ خَالِقِنَا عَلَيْنَا بِأَنَّ ذُنُوبَنَا لَيْسَتْ تَفُوحُ
فَلَوْ فَاحَتْ لِأَصْبَحْنَا هُرُوبًا فُرَادَى بِالْقَلَا مَا نَسْتَرِيحُ
وَضَاقَ بِكُلِّ مُنْتَجِلٍ صَلاَحًا لَنَتَمِنَ ذُنُوبِهِ الْبَلَدُ الْفَسِيحُ

ويظهر التمثيل في أنّ الشاعر قد مثل حال الذنوب بحال كلّ ذي ربح نتنة، كرائحة الجيفة مثلاً، فقولته: (ليست تفوح) تمثيل لمعنى عدم الصّلاح بحال جيفة نتنة تفوح رائحتها فيهرب الناس الصالحون منها، وقد كان من المفروض أن تفوح رائحة هذه الذنوب التي هي جيفة نتنة وتملاً الأفاق نتانة، إلا أنّ الحقّ أخفى ربحها فضلاً وسرّاً للإنسان.

وغاية هذا التمثيل تذكيرُ الشاعرِ الناسَ بفضل الله عليه في ستر ذنوبهم، وتحذيره لهم من اقترافها، فكثيرٌ من الناس يتحلون الصّلاح انتحالاً، فهم منافقون، لذا يذكرُ الشاعر هؤلاء المنافقين من أن لو كانت للذنوب روائح تفوح لما اتسع لهم البلد الفسيح، لكثرة الناس الطالحين.

وفي هذا المعنى هجاء مُبطن، وحكمة ظاهرة، أظهرهما فنّ التمثيل، فقرب المعنى لذهن المتلقي، ونهجه إلى التزام الصّلاح، وعدم النفاق، فكراهية عدم الصّلاح هي ذاتها كراهية رائحة الذنوب. وهذه سمة قد امتاز بها معظمُ الشعراء الأندلسيين حيث نراهم "قد حرصوا على سهولة الألفاظ ووضوحها، ورشاقة الأساليب وسماحتها حتى في الأغراض التي تقتضي بطبيعتها القوة والرصانة كالهجاء؛ حيث يعتمدون فيه على التهكم والسخرية، لا على اللفظ الجارح والكلمة الصاخبة"^(٢٨).

III. النموذج العاطفي:

لم يخلُ شعر يحيى الغزال من المشاعر الوجدانية الحارة، وإن كان جُلَّ شعره في النقد الاجتماعي، ومع ذلك فإننا ننع في بعض شعره على قطع وقصائد في الوجدانيات، ومنها هذه القصيدة التي يتذكر فيها الأيام الخوالي مع الحبيب، ويحنّ إليها ويشتاق بعد طول غياب، ويصف العلاقة التي كانت بينه وبين الحبيب بعلاقة الروح بالجسم، ولكن تلك العلاقة باتت أثراً بعد عين، فقد فرّق الدهر بينهما، فاستبدّ به القلق والحيرة، فكلّمًا حلّ الليل نظر في كبد السماء وجد النجوم طالعة، فيبدأ يسلي نفسه بها، كأنه راعٍ يُتابع غنمه في المرعى، فيلحق نجمًا ويترك آخر، وهو يتذكر الحبيب، ويشبّه الحبيب بالنجم في حسنه، والبدر في نوره، وفي أنّه تناظر مع كوكب البرجيس (المشتري) في شرفه وعلوّه، وبدا مع كوكب (الزّهرة البيضاء) توءمًا في الحسن والجمال، يقول في ذلك^(٢٩):

إِقْرَ (٣٠) السَّلَامَ عَلَى إِلْفٍ كَلِفْتُ بِهِ قَدْ رُمْتُ صَبْرًا وَطُولُ الشَّقْوِ لَمْ يَرَم

ظَلِي تَبَاعَدَ عَن قُرْبِي وَعَن نَظْرِي
 كُنَّا كَرُوحَيْنِ فِي جِسْمٍ غِذَاؤُهُمَا
 إِلْفَيْنِ هَذَا بِهَذَا مُغْرَمٌ كَلِفٌ
 لِلَّهِ تِلْكَ اللَّيَالِي وَالسُّرُورِ بِهَا
 فَفَرَّقَ الدَّهْرُ شَمْلًا كَانَ مُلْتَمِّمًا
 مَا زِلْتُ أَرعى نُجُومَ اللَّيْلِ طَالِعَةً
 نَجْمٌ مِنَ الحُسْنِ مَا يَجْرِي بِهِ فَلِكُ
 ذَاكَ الَّذِي حَازَ حُسْنًا لَا نَظِيرَ لَهُ
 وَقَد تَنَاظَرَ وَالْبَرْجِيَسِ فِي شَرْفِ
 فَالنَّفْسُ وَالِهَّةُ مِنْ شِدَّةِ الأَلَمِ
 ماءُ المَحَبَّةِ مِنْ هَامٍ وَمُنَسَّجِمِ
 وَوَاحِدٌ فِي الهَوَى مِنْنا بِمُتَّهَمِ
 كَأَنَّمَا أَبْصَرَتْهَا العَيْنُ فِي الحُلْمِ!
 مِنْنا وَجَمَعَ شَمْلًا غَيْرَ مُلْتَمِّمِ
 أَرْجُو السَّلْوَ بِهَا إِذْ غِبتُ عَن نَجْمِي
 كَأَنَّهُ الدُّرُّ وَالْيَاقُوتُ فِي النُّظْمِ
 كَالْبَدْرِ نُورًا عَلَا فِي مَنزِلِ النِّعَمِ
 وَقَارَنَ الزَّهْرَةَ البَيْضَاءِ فِي تومِ

يلوح لنا أن القصيدة مبنية على القلق النفسي الذي ألم بالشاعر بعد طول فقْدِ الحبيب عن ناظره، فراح الشاعر يمثّل معنى القلق بحال من يرى النجوم ليلاً ليتسلّى بها، فكأن النجوم أغنامٌ، وكأنّه راعٍ لها، يلاحقها ببصره، ويرعاها رعي الماشية.

ويعبّر الغزال بهذا التمثيل (رعي النجوم) عن حالة عدم استقراره وقلقه وتوتره إزاء غياب الحبيب، وهو تمثيل شهير في الشعر الجاهلي، وكان يرد كثيراً في شعر الرثاء، وكان الغزال ههنا يرثي علاقته مع الحبيب، فأخذ يستحضر معاني القدماء ليُعبّر فيها عن حاله القلقة غير المستقرة.

VI. نموذج الفلسفة الحياتية:

أ- تجارب حياتية

اشتهر يحيى بن حكم الغزال بصلافة موقفه، فقد "كان على منهج يستقيم مع شاعر مشهور، موظّف في الدولة مُقرب من الأمير، سفير دولته لدى دول أخرى: يتصف بالتماسك، وسلامة الطريقة"⁽³¹⁾، ولذلك نجد في شعره قصائد تبين موقفه من الحياة وملذّاتها، فيُعلن في هذه القصيدة أن الشباب لم يستطع أن يقوده، ولم يستأثر اللهو بقلبه فيلجأ إلى بائع الخمر اليهودي ويقرع بابه في منتصف الليل، وأنه ليس ممن يهلكه الشيطان ويوقعه في ضلاله، يقول في ذلك⁽³²⁾:

لَعَمْرِي مَا مَلَكَتْ مِقْوَدِي الصِّبَا
 وَلَا أَنَا مِمَّنْ يُؤْتِرُ اللَّهْوَ قَلْبُهُ
 وَأَمَطَوُ لِلذَّاتِ فِي السَّهْلِ وَالْوَعْرِ
 فَأَمْسِي فِي سُكْرٍ وَأَصْبِحُ فِي سُكْرٍ
 وَقَد هَجَعَ النَّوَامُ مِنْ شَهْوَةِ الخَمْرِ
 وَلَا قَارِعٌ بَابَ اليَهُودِيِّ مَوْهِنًا

وَأَوْتَفَّغَهُ الشَّيْطَانُ حَتَّى أَصَارَهُ
 أَغْدُ السُّرَى فِيمَا إِذَا الشَّرْبُ أَنْكَرُوا
 كَأَنِّي لَمْ أَسْمَعْ كِتَابَ مُحَمَّدٍ
 كَفَانِي مِنْ كُلِّ الَّذِي أُعْجِبُوا بِهِ
 فَفِيهَا شَرَابِي إِنْ عَطَشْتُ وَكُلَّ مَا
 بِخُبْزٍ وَبِقَلِّ لَيْسَ لَحْمًا وَإِنِّي
 مِنَ الْغَيِّ فِي بَحْرِ أَضَلَّ مِنَ الْبَحْرِ
 وَزَهْنِي عِنْدَ الْعِلْجِ ثُوبِي مِنَ الْفَجْرِ
 وَمَا جَاءَ فِي التَّنْزِيلِ فِيهِ مِنَ الرَّجْرِ
 قَلِيلَةٌ مَاءٌ تُسْتَقَى لِي مِنَ النَّهْرِ
 يُرِيدُ عِيَالِي لِلْعَجَجِينَ وَلِلْقَدْرِ
 عَلَيْهِ كَثِيرُ الْحَمْدِ لِلَّهِ وَالشُّكْرِ

نرى أنّ الشاعر يمثّل حال اتباع الهوى بحال قيادة الصّبا للإنسان يحركه كيفما شاء، ولكنّه يأبى أن تكون حاله شبيهة بتلك الحال المزرية التي تُسقط المرء من عليائه، فهو ملتزم بأحكام دينه الذي يأمره بالابتعاد عن حبائل الشيطان، واجتناب الخمر، فلا يقرع باب بائعها، ولا يصبو إليها مهما بلغ من العمر.

وقد أراد الغزال أن يُظهر للمتلقي موقفه الصّارم من ملذات الحياة، وهذا الموقف لم يصدر منه لأنّه ذو منصب رفيع، وإمّا لأنّه يلتزم بتعاليم دينه، فهو يستنكر اقراراف الناس لهذه الأثام، وقد نبى عنها الحق في الكتاب العزيز الذي أنزله على نبيّه الكريم، يقول:

كَأَنِّي لَمْ أَسْمَعْ كِتَابَ مُحَمَّدٍ
 وَمَا جَاءَ فِي التَّنْزِيلِ فِيهِ مِنَ الرَّجْرِ

ولذلك بنى الغزال قصيدته على فنّ التمثيل منذ مطلعها فقرّب الصّورة إلى المتلقي في أنّ الصّبا قد يكون رُبّانًا يقود النفس البشرية، فإنّ لم يردعه الإنسان فإنّه سيقع في المهالك لا محالة، من شرب الخمر وغير ذلك. وغاية هذا التمثيل إبراز صلابة موقفه في هذه الحياة، وبيان التزامه بأوامر الحقّ سبحانه وتعالى.

ب. تَقَلُّبُ الدَّهْرِ

يتحدّث الشّاعر الغَزَالُ عن المتنفّذ (نصر الخصي) بعد أن وافته المنية وعرضت داره على المغنيّ (زرياب) ليسكن فيها بعد موت صاحبيها، لأنّها تليق به.

وهاتان الشخصيتان كانتا ممن عرض بهما الغزال وهما في بعض قصائده، لاستغلالهما الموقع الذي كانا فيه، فانبرى لهما الغزال يسلط عليهما شعره سيقاً مسلولاً بغية التشهير بهما، وتحذير أمثالهما من استغلال المنصب، فالشعراء هم لسان حال الناس، الآخذون لحقوقهم، والمدافعون عنها، والذائدون عن حياتها.

والغزال هنا يبني قصيدته على معنى تقلب الدهر بسكانه، فالغني لا يُغني عنه ماله إن جاءته
المنيّة، ولا تغنيه قصوره، وما ثمره من مال خلال حياته، فالمال لن يبقيه على قيد الحياة، ولن ينفعه
في مماته، فلن يأخذ الإنسان معه إلى القبر سوى كفن يستر جسده الفاني، وسُمّال التراب فوقه،
وستتلاشى كلّ ثروته، وتنتقل إلى أناس آخرين، ومن ثمّ سينتقل الناس إلى صاحب الثروة الجديد،
وهكذا يبدو الدهر متقلّباً أمام الناس، فيقول الغزال في ذلك ليعتبر الناس من حال الدّنيا^(٣٣):

ذَكَرَ النَّاسُ دَارَ نَصْرٍ لِرِزْيَا	بَ، وَأَهْلًا لِنَيْلِهَا زُرْيَابُ
هَكَذَا قَدَّرَ الْإِلَٰهَ وَقَدْ تَج	رِي بِمَا لَا تَظُنُّهُ الْأَسْبَابُ
أَخْرَجُوهُ مِنْهَا إِلَى مَسْكَنِ لِي	سَ عَلَيهِ إِلَّا التُّرَابُ حِجَابُ
لَا يُجِيبُ الدَّاعِيَةَ فِيهِ وَلَا يَر	جِعُ مِنْ عِنْدِهِ إِلَيْهِ جَوَابُ
وَتَغَانَّتِ الْمَرَائِبُ عَنْهُ	وَأُمِيلَتْ إِلَى سَوَاهِ الرِّكَابُ
لَيْسَ مَعَهُ مَنْ كَانَ مَا كَانَ قَدْ جَمَّ	مَعَ إِلَّا ثَلَاثَةٌ أَثْوَابُ
وَتَلَاشَى جَمِيعُ ذَاكَ فَلَمَّا	يَبْقُ إِلَّا ثَوَابُهُ أَوْ عِقَابُ
عَسَكْرٌ جَنَدُوا فَلَيْسَ بِمَا ذُو	نِ لَهُمْ عَنْهُ أَنْ يَكُونَ الْحِسَابُ
فَرَأَيْتُ الرِّقَابَ مِنْ أَهْلِهِ ذَلْ	لَتِ وَعَزَّتْ مِنْ آخِرِينَ رِقَابُ
وَكُنَّاكَ الزَّمَانُ يَحْدُثُ فِي تَص	رِيفِهِ الذُّلُّ وَالْبَلَا وَالْحَرَابُ
لَتَعَجَّيْبْتُ وَالَّذِي مِنْهُ أُعْجِبُ	تُ إِذَا مَا نَظَرْتُ شَيْءٌ عُجَابُ
لَكَأَنَّ الَّذِي تَوَلَّى الَّذِي كَا	نَ عَلَيهِ مُخَلِّدٌ لَا يُرَابُ
فِعْلُهُ بَعْدَهُ كَفِعْلِ امْرِئٍ لِي	سَ عَلَيهِ بَعْدَ الْمَمَاتِ حِسَابُ
وَلَعَقْلُ الْفَتَى صَحِيحٌ، وَلَكِنْ	حَيَّرْتَهُ الْأَوْرَاقُ وَالْأَذْهَابُ!

"الشاعر يشمت بميثة نصر، لا من جهة التشفي الشخصي ولكن من جهة ضحك الأقدار على
مصير رجل أغراه نفوذه بالإسراف على نفسه وتجاوزه حدوده؛ وإن كان لا شماتة في الموت (فالجميع
إلى هذا المصير مسوقون). وهو يذكر أثر الموت في حال الرجل وماله وأن لا شيء ينفع الميت بعد موته
من رجاله وسلطته وأمواله. وفي القصيدة تعريض بزرياب الذي خلف على دار نصر، واسترسل في
ظروف الحياة اليومية ودوامتها اللاهية دون اعتبار بما كان، مغترّاً بما يصله به الأمير وغيره من
الفضة والذهب!"^(٣٤).

والغزال يسوق في هذه القصيدة غير تمثيل، وكل تمثيل كان ليُمثل معنى تقلب الدهر، فالتمثيل الأول قوله: (وقد تجري بما لا تظنّه الأسباب)، والتمثيل الثاني قوله: (تغانت تلك المراكب عنه)، والتمثيل الثالث قوله: (أُملت إلى سواه الرّكاب).

وكلُّ هذه التمثيلات تمثّل معنى (تقلّب الدهر) بأحوال متعدّدة، حال جريان الأسباب بعكس اتجاه الرياح، وحال استغناء المراكب عن صاحبها، وحال ميلان الرّكاب إلى أناس آخرين.

وغاية هذه التمثيلات اعتبار المتنقّذين الذين استغلّوا سلطاتهم، وظنّوا أنّ أموالهم تُقيمهم في مواقعهم، لذلك راح الغزال ينبّههم ويُحدّثهم من تقلّب الدهر وتحولّه عليهم، فينتقل عزّهم إلى غيرهم، وينتقلون هم إلى مسكن لا يحجبه عن الناس فيه إلاّ التراب، لا يأخذون معهم من أموالهم سوى الكفن، والثواب أو العقاب.

فالشّاعر يعرّض بكلّ متنقّد، وليس فقط بنصر الخصي وزياب المعني، ولكنهما شخصيتان نموذجان من المجتمع الذي كان فيه، أراد الغزال تسليط الضوء عليهما لأنه ناقد اجتماعي، يريد لمجتمعه أن يكون خاليًا من هذه النماذج التي تولّد الكراهية والأحقاد، فينبري لتعرية أفعالهم المشينة في شعره، وبلجأ إلى التمثيل لتقريب معانيه إلى الأذهان.

والغزال يُلحّ في هذه القصيدة على فكرة تقلّب الدهر، فيذكر ذلك بصراحة ووضوح في البيت العاشر، إذ يقول:

وَكذالكِ الزّمانُ يحدثُ في تصبُّ — ريفه الذُّلُّ والبلاءُ والخرابُ

فِيشَبّه الزّمانُ بإنسانٍ ذي وجهين، وجهٍ مشرق، ووجهٍ عابس، فالوجه المشرق قد ينقلب إلى الوجه العابس في أي وقت من الأوقات، وهذا العبوس يظهر من خلال الذُّلّ والبلاء والخراب، من نفاذ للمال، أو انتقال للسلطة، أو الموت، أو ما شابه ذلك.

وفي نهاية القصيدة يطلب الشاعر من الفتى صحيح العقل والتبصّر أن ينظر في كلامه، ويتمتّع في معانيه، حيث يؤكّد له أنّ الذّهب والفضّة قد يُحيران الإنسان، ويوقعانه في شرّ الانغماس في ملذّات الدّنيا الفانية التي لا تستقرّ على حال، فالموت يلاحق الإنسان، فلماذا هذا الانغماس؟ ولماذا هذا النسيان؟

وهنا تبرز أهمية تمثيل معنى تقلّب الدهر أمام المتلقين، ففيه العبرة والاتعاظ بعدم استقرار الأحوال الهانئة للإنسان، فالأقدار بيد الإله، كالسفن، يحركها كيفما شاء، فيعزّ من يشاء، ويدلّ من يشاء.

٧. نموذج العلوم العقلية

برع الغزال بالعلوم العقلية، والعلوم النقلية^(٣٥)، ووصفه المقرَّب التلمساني بالعرَّاف لمعرفته بعلم النجوم^(٣٦)، وقد ظهرت هذه المعرفة في شعره ظهورًا واضحًا، فقد أُنذر بهلاك أبي الفتح نصر الخَصِيّ خليفة الأمير عبد الرحمن بن الحكم عصرئذٍ في هذه القصيدة.

وأبو الفتح نصر بن أبي الشمول الخصي هو أحد الموالي الذين قرَّبهم الخليفة عبد الرحمن الأوسط، ولُقِّب بالخصي لأنَّ الحكم الرضي كان قد خصاه لجماله وقرَّبه إليه، وأدخله إلى قصره، وفي عهد الخليفة عبد الرحمن تولى قصر الأمير، وصار من أكابر الدولة، ولكنه تأمر مع محظية عبد الرحمن واسمها (طروب) لكي يتمكن ابنها (عبد الله) من خلافة والده بدلًا من ابن عبد الرحمن (محمد) لأنه الأكبر، وقد تفاقم الأمر لمحاولة دسِّ السِّمِّ في دواء الأمير عبد الرحمن واغتياله عام (٢٣٣هـ)، ولكنَّ إحدى الجاريات وشتت به إلى الأمير، فأمره بتناول الدواء، فمضى نحبه^(٣٧).

وقد كان يحيى بن حكم الغزال عدوًّا لنصر الخصي فتوقَّع موته من طريق علمه بالنجم قبل وقوع موته بمدة، وكانت وفاة نصر الخصي في شهر شعبان من عام (٢٣٦هـ)^(٣٨)، الموافق للشهر الثاني أو الثالث الميلادي من عام (٨٥١م).

يقول يحيى بن حكم الغزال في توقُّعه لموت نصر الخصي^(٣٩):

قُلْ لِّلْفَتَى نَصْرَ أَبِي الْفَتْحِ	إِنَّ الْمُقَاتِلَ حَلَّ بِالنَّطْحِ
وَأَرَاهُ قَهْقَرَ فِيهِ ثُمَّ مَضَى	قُدْمًا وَمُدْبِرًا إِلَى الرُّمَحِ
وَأَرَى النُّحُوسَ لَهُ مُسَاعِدَةً	فَانظُرْ لِنَفْسِكَ وَاقْبَلْنَ نُصْحِي
وَوَجَدْتُ ذَلِكَ إِذْ حَسِبْتَ لَهُ	مِمَّا يَدُلُّ عَلَى غَلَا الْقَمَحِ
وَنُزُولَ أَمْرٍ لَا أَفْوَهُ بِهِ	لَوْ كَانَ يَبْلُغُ بِي إِلَى الرِّيحِ
وَإِذَا رَأَيْتَ الْبَدْرَ فِي بُلْعِ	نَزَلَ الْقَضَاءُ بِأَبْحِ الْبَحْرِ
يَا رَبُّ طَالَعَةَ الْعِشَاءِ أَتَتْ	بِخِلَافِ ذَاكَ طَوَالِعُ الصُّبْحِ
وَلَرَبِّ رَافِلَةَ عَشِيَّتُهَا	فِي الْوَشْيِ أَضْحَتْ وَهِيَ فِي الْمَسْحِ
تَبْكِي عَلَى مَنْ كَانَ يُكْرِهُهَا	نَحَاءَ بَيْنِ نَوَادِبِ نَجِّ

يتحدَّث الغزال في هذه القصيدة حديث العرَّاف العالم بعلم النجوم وما يحصل فيها من حلول برج في برج آخر ممَّا يؤثر سلبيًّا على حياة الإنسان بسبب هذا الحلول، فيمثِّل معنى سوء الطالع

لنصر الخصي بحلول برج (المقاتل) في برج (التّطح)، وهو تمثيل يعرفه مَنْ كان ضليعًا بعلم النجوم ومواقعها، فاتصال برج ببرج آخر قد يؤثر إيجابًا أو سلبيًا على الإنسان، والغزال يُخبر نصرًا أنّه قد حسب له فوجد أنّ النحس قد ألمّ به، وأكّد له أنّ حسابه صحيح، بدليل غلاء القمح، فغلاء القمح أيضًا تمثيل آخر لمعنى سوء الطالع في ذلك الوقت، ثم أعطاه دليلًا ثالثًا وهو أنّ القضاء سينزل عند حلول البدر في سعد البُلُع، وسعد البُلُع يبدأ في (٢٣) من شباط وينتهي في (٧) من آذار، وقد توفي نصر الخصي في أواخر الشهر الثاني أو أوائل الشهر الثالث بحسب سنة وفاته، أي في سعد البُلُع.

وهكذا استطاع الغزال أن يتوقع أن أمرًا نحسًا سيحلّ بنصر الخصي، وكان هذا النحس هو وفاته، وذلك بسبب معرفته لعلم النجوم.

خاتمة ونتائج:

نخلص في نهاية المطاف إلى أبرز النتائج التي توصل إليها البحث، ولعلّ أبرزها:

١- يحيى بن حكم الغزال شاعر أندلسي شهير، اهتمّ في شعره بقضايا مجتمعه اهتمامًا بالغًا، فغدا ناقدًا اجتماعيًا، ولذلك سعى جاهدًا أن يكون شعره سهل التناول، قريب المأخذ من العامّة، فلجأ في غير موطن من شعره إلى التمثيل، عرض البحث منها تسعة مواطن على سبيل المثال لا الحصر.

٢- يختلف التمثيل عن المثل في الشيعوع وكثرة الاستعمال، فإذا شاع التمثيل غدا مثلًا، وقد ورد هذا الوجه في شعر يحيى بن حكم الغزال.

٣- تعددت غايات التمثيل في شعر الغزال، وألفينا أنّ التمثيل قد جاء لغايات كثيرة، من أهمّها: التنبيه والتحذير والاعتبار وغير ذلك من المعاني التي تُحصّل من السياق الذي ورد فيه.

٤- ورد التمثيل في قصائد يحيى بن حكم الغزال ومقطعاته مرة واحدة أو مرتين، وفي قصيدة واحدة ورد أكثر من مرتين، ومع ذلك كان التمثيل في النماذج المختارة مدار القصيدة ومحورها، فقرب المعنى إلى ذهن المتلقي، وأوحى له أنّه المعنى الذي بُنيت عليه القصيدة بأكملها.

المصادر والمراجع^(٤٠):

القرآن الكريم.

القرطبي، ابن حيان: المقتبس من أنباء الأندلس، تحقيق: الدكتور محمود علي مكي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية- القاهرة، ١٣٩٠ هـ.

- الكلي، ابن دحية (ت ٦٣٣هـ): المطرب من أشعار أهل المغرب، تحقيق: إبراهيم الأبياري، وحامد عبد المجيد، وأحمد أحمد بدوي، راجعه: الدكتور طه حسين، دار العلم للجميع للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ١٣٧٤ هـ - ١٩٥٥ م.
- القيرواني، ابن رشيقي (ت ٤٦٣هـ): العمدة في محاسن الشعر وآدابه: تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط ٥، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م.
- ابن منظور، أبو الفضل، محمد بن مكرم بن عليّ، جمال الدين: لسان العرب، دار صادر، بيروت- لبنان، ط ٣، ١٤١٤ هـ.
- الكفوي، أبو البقاء (ت ١٠٩٤هـ): كتاب الكليّات، تحقيق: عدنان درويش- محمد المصري، مؤسسة الرسالة- بيروت.
- المغربي، أبو الحسن (ت ٦٨٥هـ): المغرب في حلى المغرب، تحقيق: شوقي ضيف، دار المعارف- القاهرة، ط ٣، ١٩٥٥ م.
- الميداني، أبو الفضل: مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت- لبنان.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط ٢، ١٩٦٥.
- الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط ١، ١٩٩١ م.
- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر أبو فهر، مطبعة المدني بالقاهرة- دار المدني بجدة، ط ٣، ١٤١٣ هـ - ١٩٩٢ م.
- الجرجاني، علي بن محمد: كتاب التعريفات، حققه وقدم له ووضع فهرسه: إبراهيم الأبياري، دار الريان للتراث، مصر، ١٤٠٣ هـ.
- الخلف، سالم عبد الله: نظم حكم الأمويين ورسومهم في الأندلس، عمادة البحث العلمي بالجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، ط ١، ١٤٢٤ هـ / ٢٠٠٣ م.
- الرازي، محمد بن أبي بكر: مختار الصحاح، تحقيق: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية- الدار النموذجية، بيروت- صيدا، ط ٥، ١٤٢٠ هـ / ١٩٩٩ م.

- الزركلي، خير الدين: الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط ١٥، ٢٠٠٢ م.
- السيوطي، جلال الدين: بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية- لبنان.
- العاكوب، عيسى علي: التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر، سورية، دار الفكر المعاصر، لبنان، ط ١، ١٩٩٧ م.
- العسكري، أبو هلال، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية- بيروت، ١٤١٩ هـ.
- الفيروزآبادي، أبو طاهر مجيد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الشيرازي (ت ٨١٧ هـ): القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط ٨، ١٤٢٦ هـ- ٢٠٠٥ م.
- الفيل، توفيق: في البلاغة العربية (١)- فنون التصوير البياني، ط ٤، ٢٠٠٠ م، دن.
- البغدادي، أبو الفرج قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ): نقد الشعر: تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، د.ت.
- النيسابوري، مسلم بن الحجاج: صحيح مسلم: تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت،
- مطلوب، أحمد: فنون بلاغية، دار البحوث العلمية، الكويت، ط ١، ١٩٧٥ م.
- المقري التلمساني، أحمد بن محمد: نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر- بيروت - لبنان، ١٩٩٧ م.
- الغزال، يحيى بن حكم: ديوانه، جمع وشرح وتحقيق: محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت- لبنان، دار الفكر، دمشق- سورية، ط ١، ١٩٩٣ م.
- يشيلداغ، عبد الصمد: الخمر في الشعر العربي، مجلة العلوم الاجتماعية بجامعة قيرق قلعة، ٢٠١٧، العدد: ١/٧، ص. ٢٨١-٣١٦.
- يشيلداغ، عبد الصمد: جماليات الأسلوب في شعر أبي القاسم الشابي، دار المعراج، دمشق، ٢٠١٨.

- (١)- يُنظر: ابن دحية الكلبي (ت ٦٣٣هـ): المطرب من أشعار أهل المغرب، تحقيق: إبراهيم الأبياري، وحامد عبد المجيد، وأحمد أحمد بدوي، راجعه: الدكتور طه حسين، دار العلم للجميع للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ١٣٧٤ هـ- ١٩٥٥ م، ص ٣٣-١٥٠. وأبو الحسن المغربي (ت ٦٨٥هـ): المغرب في حلل المغرب، تحقيق: شوقي ضيف، دار المعارف- القاهرة، ط ٣، ١٩٥٥ م، ٥٨-٥٧/٢. وديوان يحيى بن حكم الغزال: جمع وشرح وتحقيق: محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت- لبنان، دار الفكر، دمشق- سورية، ط ١، ١٩٩٣ م، مقدمة المحقق ص ٦-٢٤. والأعلام، ١٤٣/٨.
- (٢)- ابن منظور، محمد بن مكرم، دار صادر، بيروت- لبنان، ط ٣، ١٤١٤ هـ، مادة (مثل)، ٦١٠/١١.
- (٣)- الرازي، محمد بن أبي بكر، تحقيق: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية- الدار النموذجية، بيروت- صيدا، ط ٥، ١٤٢٠ هـ/ ١٩٩٩ م، مادة (مثل)، ص ٢٩٠.
- (٤)- ابن منظور، محمد بن مكرم، دار صادر، بيروت- لبنان، ط ٣، ١٤١٤ هـ، مادة (شبهه)، ص ١٦١.
- (٥)- الفيروز آبادي، أبو طاهر مجيد الدين، (ت ٨١٧هـ)، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط ٨، ١٤٢٦ هـ- ٢٠٠٥ م، مادة (مثل)، ص ١٠٥٦.
- (٦)- شاعر هجاء، من مخضرمي الأموية والعباسية، توفي عام ١٤٩ هـ وقد ورد البيت في: العسكري، أبو هلال، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية- بيروت، ١٤١٩ هـ، ص ٣٥٥.
- (٧)- قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ): نقد الشعر: تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، دت، ص ١٥٩-١٦٠.
- (٨)- الرازي، محمد بن أبي بكر: مختار الصحاح، مادة (شبهه)، ص ١٦١.
- (٩)- صحيح مسلم: أخرجه مسلم النيسابوري: صحيح مسلم، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الحديث رقم (٢٢٨٢).
- (١٠)- أخرجه مسلم، الحديث رقم (٣٥٣٤).
- (١١)- الجرجاني، علي بن محمد: كتاب التعريفات، حققه وقدم له ووضع فهرسه: إبراهيم الأبياري، دار الريان للتراث، مصر، ١٤٠٣ هـ، ص ٨١.
- (١٢)- لم نبتد إلى الشيخ الذي يريده صاحب الكلبيات.
- (١٣)- أبو البقاء الكفوي (ت ١٠٩٤ هـ)، تحقيق: عدنان درويش- محمد المصري، مؤسسة الرسالة- بيروت، ص ٢٩٥.
- (١٤)- يُنظر: مطلوب، أحمد: فنون بلاغية، دار البحوث العلمية، الكويت، ط ١، ١٩٧٥ م، ص ٥٦-٥٩.
- (١٥)- وقد عرض أحمد مطلوب آراء العلماء القدامى في التمثيل وخلص إلى نتائج مهمة، لعل أبرزها: أنّ الزمخشري (ت ٥٣٨هـ)، وابن الأثير (ت ٦٣٧هـ) وجدوا أن التشبيه والتمثيل شيء واحد، وأنّ قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) ومن نقل عنه وجد التمثيل معنيّ يلحظ من الكلام من غير أن يُعبّر عنه تعبيراً مباشراً، وأنّ السكاكي (ت ٦٢٦هـ) وجدته تشبيهاً مركباً وجهه عقلي غير حقيقي، وأنّ الجرجاني وجدته تشبيهاً وجهه عقلي غير حقيقي، يقع في المفرد والمركب، وهو في المركب أدقّ تصويراً يُنظر: مطلوب، أحمد: فنون بلاغية، دار البحوث العلمية، الكويت، ط ١، ١٩٧٥ م، ص ٦٠.

- (١٧)- العاكوب، عيسى علي، التفكير النقدي عند العرب: دار الفكر، سورية، دار الفكر المعاصر، لبنان، ط١، ١٩٩٧م، ص٣٠٢-٣٠٣.
- (١٨) الغزال، يحيى بن حكم:- ديوان يحيى بن حكم الغزال: جمع وشرح وتحقيق: محمد رضوان الداية، ص٣٢. المطايا: جمع مطية، ما يُمتطى من الدواب. أعمل المطايا: جعلها تُسرع.
- (١٩)- الغزال، يحيى بن حكم: ديوان يحيى بن حكم الغزال: جمع وشرح وتحقيق: محمد رضوان الداية، ص٤٩. حلبتُ الدهر: جزيته. مَقر: مرّ أو حامض. الصَّيْر: المر.
- (٢٠)- أبو الفضل الميداني: مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت- لبنان، ص١٩٥.
- (٢١)- ديوان يحيى بن حكم الغزال: جمع وشرح وتحقيق: محمد رضوان الداية، مقدمة المحقق ص١٣، ٢٣.
- (٢٢)- المرجع السابق، تعليق المحقق ص٤٩-٥٠.
- (٢٣)- المرجع السابق: ص٥٠. اللُّجى: نسبة إلى اللجّ، أي معظم الماء. الفوضوح: الفضيحة. تكلم سادراً: غير مثبتت في كلامه.
- (٢٤)- الغزال، يحيى بن حكم: ديوان يحيى بن حكم الغزال: جمع وشرح وتحقيق: محمد رضوان الداية، ص٧٣.
- (٢٥)- ينظر عن الخمر عند العرب: يشيلداغ، عبد الصمد: الخمر في الشعر العربي، مجلة العلوم الاجتماعية بجامعة قيرق قلعة، ٢٠١٧، العدد: ١/٧، ص٢٨١-٣١٦.
- (٢٦)- ديوان يحيى بن حكم الغزال: جمع وشرح وتحقيق: محمد رضوان الداية، ص٢٩. أكدت: قلّ خيرها. الرِّق: وعاء من جلد يوضع فيه الشراب. خفيف الروح: ذكي. التعلّة: ما يُتعلل به. الرّيطة: كل ثوب رقيق.
- (٢٧)- الغزال، يحيى بن حكم: ديوان يحيى بن حكم الغزال: جمع وشرح وتحقيق: محمد رضوان الداية، ص٤٣. القول ربح: لا قيمة له. جريح: مطعون فيه. مُنتجِل صلاحًا: ليس من أهله.
- (٢٨)- أحمد إسماعيل، قراءة في شعر ابن حزم الأندلسي، ص١٠٢، المجلة العلمية لرئاسة الشؤون الدينية، العدد ٤ مجلد ٥٠، سنة ٢٠١٤.
- (٢٩)- المرجع السابق، ص٧٤. رمثٌ: طلبتُ. لم يرم الشوق: لم يفارق. هام ومنسجم: مصبوب ومنسكب. كُلف: عاشق مولع. السُّلو: النسيان. البرجيس: المشتري. توم: تخفيف توءم، المولود مع غيره في بطن واحد.
- (٣٠)- أصله (اقراً)، وهو فعل أمر، قُطعت همزة وصله، وحذفت همزته الأخيرة لضرورة الوزن.
- (٣١)- الغزال، يحيى بن حكم: ديوان يحيى بن حكم الغزال: جمع وشرح وتحقيق: محمد رضوان الداية، مقدمة المحقق ص١٤.
- (٣٢)- المرجع السابق: ص٥٧-٥٨. أمطو: أسرع. اليهودي: بائع الخمرة كان يهودياً في ذلك العصر. أوتغّه الشيطان: أفسده. أغدّ: أسرع. قُليلة: تصغير قُلة، وهي جرّة من فخار يُشرب منها.

- (٣٣)- الغزال، يحيى بن حكم: ديوان يحيى بن حكم الغزال: جمع وشرح وتحقيق: محمد رضوان الداية، ص٣٦-٣٧.
- (٣٤)- الغزال، يحيى بن حكم: ديوان يحيى بن حكم الغزال: جمع وشرح وتحقيق: محمد رضوان الداية، ص٣٦. تغانى: ترك. البلا: البلاء. الأوراق: جمع وِرْق، وهو الفضة. الأذهاب: جمع ذهب.
- (٣٥)- الغزال، يحيى بن حكم: ديوان يحيى بن حكم الغزال: جمع وشرح وتحقيق: محمد رضوان الداية، مقدمة المحقق ص ١٠.
- (٣٦)- نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر- بيروت - لبنان، ١٩٩٧م، ٢/٢٥٤.
- (٣٧)- يُنظر: الخلف، سالم عبد الله: نظم حكم الأمويين ورسومهم في الأندلس، عمادة البحث العلمي بالجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م، ١/١٥٤-١٥٥.
- (٣٨)- يُنظر: ابن حيان القرطبي: المقتبس من أنباء الأندلس، تحقيق: الدكتور محمود علي مكي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية- القاهرة، ١٣٩٠هـ، ص١٤٩.
- (٣٩)- الغزال، يحيى بن حكم: ديوان يحيى بن حكم الغزال: جمع وشرح وتحقيق: محمد رضوان الداية، ص٤٤.
- (٤٠)- أسقطنا (ابن) و(أبو) في الترتيب.

Fiyatı: 15 TL (KDV dâhil)