

MUKADDİME

Cilt: 15 · Özel Sayı 1 · Yıl: 2024
e-ISSN: 2459-0711



MUKADDİME

e-ISSN: 2459-0711
Cilt 15, Özel Sayı 1, 2024
Volume 15, Special Issue 1, 2024

Mardin Artuklu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Adına Sahibi
Owner on Behalf of Mardin Artuklu University, the Institute of Graduate Studies
Prof. Dr. İbrahim Özçoşar

Editör | Editor
Dr. Öğr. Üyesi Caner Yelbaşı

Sayı Editörleri | Issue Editors
Prof. Dr. Yunus Cengiz, Doç. Dr. Ahmet Kırcan

Editör Kurulu | Editorial Board

Prof. Dr. Beyhan Kanter (Fırat Üni.) Doç. Dr. Süleyman Şanlı (Mardin Artuklu Üni.)
Prof. Dr. Julian Rentsch (Johannes Gutenberg Uni. Mainz) Doç. Dr. Ahmet Kırcan (Mardin Artuklu Üni.)
Doç. Dr. Halis Sakız (Mardin Artuklu Üni.) Dr. Öğr. Üyesi Devrim Ertürk (Dokuz Eylül Üni.)
Doç. Dr. Seven Erdoğan (Rize, Recep Tayyip Erdoğan Üni.) Dr. Öğr. Üyesi M. Fatih Kılıç (Ankara Sosyal Bilimler Üni.)

Yardımcı Editör | Assistant Editor

Arş. Gör. Erdem Meraklı

Redaksiyon | Redaction

Türkçe: Arş. Gör. Büşra Ataker, Arş. Gör. Bahar Yılmaz

İngilizce: Dr. Öğr. Üyesi Caner Yelbaşı

İletişim | Correspondence

Mardin Artuklu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Enstitüler Binası (İslami İlimler Fakültesi Yanı) 3. kat Diyarbakır Yolu 5. Km Kampüs Yerleşkesi-MARDİN
Tel: + 90 482 213 4002

Web: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/mukaddime>, mukaddimedergisi@gmail.com

Mukaddime, Mardin Artuklu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tarafından altı ayda bir bahar (Mayıs) ve güz (Kasım) dönemlerinde yayımlanan uluslararası hakemli bir dergidir. Dergide yer alan yazıların her türlü içerik sorumluluğu yazarlarına aittir. Mukaddime; ULAKBİM TR Dizin, EBSCO, Index Islamicus, DOAJ, SOBIAD, ProQuest, ERIH PLUS vb. indeks ve veri tabanlarında yer almaktadır.

Mukaddime is an international biannual peer-reviewed journal which is published in Spring (May) and in Autumn (November) by Mardin Artuklu University's Institute of Graduate Studies. The whole responsibility of opinions expressed in Journal solely belong to their authors. Mukaddime; is located at the ULAKBİM TR Dizin, EBSCO, Index Islamicus, DOAJ, SOBIAD, ProQuest, ERIH PLUS etc. database.

    

 **ULRICHSWEB™**
GLOBAL SERIALS DIRECTORY

 **ERIHPLUS**
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Danışma Kurulu | Advisory Board*

Prof. Dr. Abdullah Ekinci (Harran Üni.)	Prof. Dr. M. Sait Özervarlı (Yıldız Teknik Üni.)
Prof. Dr. Adnan Demircan (İstanbul Üni.)	Prof. Dr. Mahmut Atay (Selçuk Üni.)
Prof. Dr. Ahmet Ağırakça (Mardin Artuklu Üni.)	Masoud Jaafari Dehaghi (University Of Tehran)
Prof. Dr. Ahmet Kankal (Yıldırım Beyazıt Üni.)	Assist. Prof. Mateo Mohammad Farzaneh (Northeastern Illinois Uni.)
Prof. Dr. Ahmet Yaşar Ocak (Tobb Ekonomi Ve Teknoloji Üni.)	Prof. Dr. Mehmet Mahfuz Söylemez (İstanbul Üni.)
Prof. Dr. Ali Murat Yel (Marmara Üni.)	Prof. Dr. Mehmet Özdemir (Ankara Üni.)
Prof. Dr. Ayhan Bıçak (İstanbul Üni.)	Prof. Dr. Musa Kazım Arıcan (Yıldırım Beyazıt Üni.)
Prof. Dr. Aynur Özfrat (Mardin Artuklu Üni.)	Prof. Dr. Nüket Esen (Boğaziçi Üni.)
Prof. Dr. Erdoğan Boz (Eskişehir Osmangazi Üni.)	Doç. Dr. Oktay Özel (Bilkent Üni.)
Prof. Dr. Erica C.d. Hunter (Soas Üni.)	Prof. Dr. Ömer Aytaç (Fırat Üni.)
Prof. Dr. Feridun M. Emecen (İstanbul 29 Mayıs Üni.)	Prof. Dr. Ömer Türker (Marmara Üni.)
Prof. Dr. İbrahim Özçoşar (Mardin Artuklu Üni.)	Prof. Dr. Recep Şentürk (İbn Haldun Üni.)
Prof. Dr. İlhami Güler (Ankara Üni.)	Prof. Dr. Richard Foltz (Concordia Uni.)
Prof. Dr. İlhan Kutluer (Marmara Üni.)	Prof. Dr. Saim Savaş (Uşak Üni.)
Prof. Dr. İrfan Aycan (Ankara Üni.)	Doç. Dr. Salih Akın (Université De Rouen)
Doç. Dr. İrfan Yıldız (Dicle Üni.)	Prof. Dr. Sami Şener (Doğuş Üni.)
Prof. Dr. Julian Rentszsch (Johannes Gutenberg Üni.)	Prof. Dr. Şinasi Gündüz (İstanbul Üni.)
Prof. Dr. Kadir Canatan (İstanbul Sabahattin Zaim Üni.)	Prof. Dr. Turan Karataş (Karamanoğlu Mehmet Bey Üni.)
Prof. Dr. Kayhan Delibaş (Adnan Menderes Üni.)	Prof. Dr. Vahap Özpolat (Mardin Artuklu Üni.)

* Ada göre alfabetik sıra | In alphabetical order by name

İçindekiler | Contents

Makaleler

-

Articles

Ahmet Abdülhadiöđlu

Arap Edebiyatında Gazel Şiirleri ve Bu Şiirlerin Beşeri Aşkın Yanında Tarihi Süreç İçinde İlahi Aşk Mefhumunu Konu Edinmesi

1

Ghazal Poems in Arabic Literature and How These Poems Address the Concept of Divine Love in the Historical Process, as well as Human Love

Adnan Oktay

Hicrî Dîvân'ında Aşkı İfade Ediş Biçimi Olarak Vuslat ve Firâk

21

The Concept of Wuslat u Firaq as a Way of Expressing Love in Hicri's Diwan

Ahmet Gemi

Binbir Gece Masallarında Fırak ve Visal Olgusu

44

The Phenomenon Firaq and Wisal in The Thousand and One Nights

Mehmet Şirin Filiz

Bêcîh û Bêwar: Di Berhemên Fawaz Husên de Wuslat û Fîraq

64

Homeless: Firaq and Wuslat (Seperation and Meeting) in the Works of Fawaz Husên

Shahab Vali

Evîn û Leheng: Wuslet û Firaqa Lehengî di Şahnameyên Kurdî de

84

Love and Hero: Conjunction and Separation of The Hero in Kurdish Shahnamehs

Halid Halid

رزیه الفراق وتأثيرها في شخصية ابن الرومي الشعرية قراءة سايكولوجية

111

The Tragedy of Separation and Its Impact on Ibn al-Rumi's Poetic Identity: A Psychological Reading

İbrahim Tarduş

Hikayeta Keyhana Frenk û Feqe Ehmedê Baban: Mirin Çetir e ji Fîraqê

127

The Story of Frenk Keyhan and Feqe Ahmed Baban: Death is Better than Firaq

Ümran Altinkılıç

Pevgihîştin û Veqetîn di Romana Ciwanmerd Kulekî Defterên Perrîdankan de Xwendineke di Çarçoveya Melankolî û Şînê de

142

Reunion and Separation in Ciwanmerd Kulek's Novel Defterên Perrîdankan A Reading in the Context of Melancholia and Mourning

Pınar Yıldız

Şîira Moderne Ya Kirmanckî (Zazakî) De Wuslat û Fîraq

162

Reunion and Separation in Modern Zaza Poetry

Bahar Yılmaz

Klasik Türk Şiirinde Vuslat ve Fırak Sembolü Olarak Hz. Yusuf Kıssası

181

The Prophet Joseph's Story as a Symbol of Union and Separation in Classical Turkish Poetry

Aslam Jankır

أثر الفراق في اكتمال الحب

198

The Effect of Separation on the Completion of Love in the Arabic Poetry

Mahmud Şuş

الوصال والفراق في شعر إبراهيم ناجي

212

Connection and Separation in Ibrahim Naji's Poetry

Arap Edebiyatında Gazel Şiirleri ve Bu Şiirlerin Beşeri Aşkın Yanında Tarihi Süreç İçinde İlahi Aşk Mefhumunu Konu Edinmesi¹

Ahmet Abdülhadioğlu²

Öz

Arap edebiyat tarihinde İslam öncesi dönemde klasik tarzdaki kasidelerin bir unsuru olarak şiirlerde yer alan gazel, sevgiliden, sevgiliye duyulan özlemden, kalıntılardan ve aşk acısından bahseden bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. İslami dönemle birlikte İslami esaslara aykırı düşmesi sebebiyle bu tür şiirler yasaklanmış, toplumsal ve kültürel sebeplerle gerilemiştir. Emeviler dönemiyle birlikte uzri gazel yanında sarih gazel müstakil bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Abbasiler döneminde ise beşeri aşkın yanında ilahi aşk konusunu işleyen gazel türü ortaya çıkmıştır. Bu tür şiirlerin en önemli temsilcileri arasında sade diliyle bilinen ve Allah'a ulaşmanın yollarını şiirlerinde işleyen Râbiatu'l-Adeviyye ile daha çok felsefi ve sembolik bir dil kullanmayı tercih eden İbnu'l-Fârız gelir. Bu çalışmada, tarihi süreç içinde gazel şiirinin ortaya çıkışı, gelişimi ve farklı bir tür olarak müstakil hale gelmesine değinilecek, bunun yanında sözünü ettiğimiz şairlerin ilahi aşk konusundaki görüş ve düşüncelerine şiirleri üzerinden yer verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Arap Şiiri, Abbasiler Dönemi, Beşeri Aşk, İlahi Aşk, Gazel.

¹ Bu çalışma, 28.12.2023 tarihinde Mardin Artuklu Üniversitesi tarafından düzenlenen Uluslararası İmgeden Gerçeğe Geçmişten Günümüze Vuslat-Firak Çalıştayı'nda sözlü olarak sunulan "Abbasiler Dönemi Arap Şiirinde Firak ve Şairlerin Beşeri Aşktan İlahi Aşka Yönelişleri" adlı tebliğin içeriği geliştirilerek ve kısmen değiştirilerek üretilmiş hâlidir.

² Doç. Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arap Dili ve Edebiyatı Bölümü, ahmetabdulhadioglu@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4943-5956.

Ghazal Poems in Arabic Literature and How These Poems Address the Concept of Divine Love in the Historical Process, as well as Human Love

Abstract

The ghazal, which was included in poems as an element of classical style odes in the pre-Islamic period in the history of Arabic literature, appears as a genre that talks about the lover, the longing for the beloved, the ruins and the pain of love. With the Islamic period, such poems were banned because they contradicted Islamic principles, and they declined due to social and cultural reasons. With the Umayyad period, the 'udhrī ghazal and the explicit ghazal appear as two separate genres. During the Abbasid period, the ghazal genre that dealt with the subject of divine love as well as human love emerged. Among the most important representatives of this type of poetry are Râbi'a al-'Adawiyya, who is known for her simple language and deals with the ways of reaching God in her poems, and Ibn al-Fârid, who prefers to use a more philosophical and symbolic language. In this study, the emergence of ghazal poetry, its development and its emergence as a different genre in the historical process will be touched upon, and the views and thoughts of the poets we mentioned on the subject of divine love will be included through their poems.

Keywords: Arabic Poetry, Abbasid Period, Human Love, Divine Love, Ghazal.

Extended Abstract

Ghazal poetry is a genre in Arabic literature that talks about the lover, the longing for the beloved, the ruins and the pain of love. Another definition of ghazal is to try to win the hearts of women through poetry. Ghazal poetry is the most important of these basic elements on which Arabic poetry is based. In Arabic poetry of the period of ignorance, ghazal has an important place both in the odes dealing with the subject of love and in odes on different subjects. Therefore, ghazal is one of the most frequently discussed subjects in this period (Faisal, 1959: 3).

Ghazal poetry emerged as the poets of the Ignorance period stood over the ruins, cried, talked to these ruins, and expressed their love on this occasion, as in the mualaka of Imru al-Qays. Some poets of the same period brought the subject of ghazal together with the subject of heroism by mentioning their love where they talked about heroism and bravery, as in Antara's poem (at-Tabrîzî, 1992: 171 and 191). In addition to the light ghazal that we see in Antere's couplets, some poets of this period talk about his flirtation with his lover and how he sneaks into the place where the lover is. One of the most important representatives of this species is Imru al-Qays (Imru al-Qays, 2004: 112-113).

In the Islamic period, along with the conquests, the interest in ghazal poetry decreased as a result of the Islamic religion prohibiting the singing of poems that did not comply with the spirit of this religion in terms of meaning (Faysal, 1959: 181). As a result; allusions were used more in the ghazal poetry, but still some poets, such as Ka'b ibn Zuhayr and Hassan ibn

Thabit, continued this tradition in the ode (Ka'b ibn Zuhayr, 1997: 60; Hassan ibn Thabit, 1994: 22).

During the Umayyad period, many types of ghazals emerged, such as imitation ghazal, 'udhrî ghazal, and explicit ghazal, the last of which had features that were contrary to morality and religious principles in some aspects. 'Udhrî ghazal was a type of ghazal that emerged mostly in the desert environment and where the Uzre tribe in the Hejaz was at the forefront in this sense

One reason for the emergence of this type of ghazal is that the period of the four caliphs following the first period of Islam raised the society according to Islamic upbringing and morality and some sensitivities emerged in this sense (Faisal, 1959: 236-239).

Explicit ghazal, on the other hand, is sung by a certain group of people who prioritize the sensual feelings and tastes above all else, and whose understanding of love in the period of ignorance is dominant, and was pioneered by 'Umar ibn Abî Rabî'a.

The reasons for the emergence of this type of ghazal include the politics of the Umayyad period, the environment of abundance and prosperity, and the increase in entertainment venues (Faisal, 1959: 296). This type of ghazal, unlike the 'udhrî ghazal, does not attach importance to chastity, includes the qualities of women, includes temporary loves and flirting, and highlights carnal feelings.

During the Abbasid period, in addition to ghazal poems dealing with the subject of human love, the type of ghazal dealing with the subject of divine love emerged. The love of God surrounding every part of the heart is defined as divine love. The deeper and more sincere this love becomes, the less the love felt for everything other than God decreases. Such love brings about seeing the world and beings differently (at-Tahanâwî, 1996: 2/1482).

There were differences of opinion among Islamic scholars and Sufis regarding the concept of divine love, and a significant part of them said that the word love is a feeling towards humans and therefore it is not correct to use this concept (al-Hanafi, 1997: 1/166). Among the reasons why the ghazal evolved into divine love, the most important one can be considered social and cultural change.

While human love ends with the death of the lover or separation from him, it is not possible to talk about such a situation in divine love. Types of divine love in Arabic poetry and the poems in which these loves are discussed are divided into different types along with the intellectual factors of the poems. The first of these is pure divine love, which is based on avoiding exaggeration and is in accordance with the Quran and the sunnah, and the other is philosophical divine love, which we can consider as a type of shatahat (meaningless words), which is dense with closed meanings and symbols and is kneaded with philosophical views.

Among the most important representatives of ghazal poems dealing with divine love are Râbî'a al-'Adawiyya and Ibn al-Fârid, who use a more philosophical and symbolic language. One of the striking points in such poems is that ascetic and sufi poets made some changes in some couplets

dealing with the concept of human love and made references to divine love by using the same meter and rhyme.

In this study, the emergence, development and independence of ghazal poetry in the history of Arabic literature will be touched upon, and then the views and thoughts of some sufi poets on the subject of divine love will be included through their poems.

Giriş

Arap şiiri medih, zem, nesib ve risa olmak üzere dört temel yapı üzerine inşa edilmiştir. er-Rummâni (ö. 994) ise bu unsurları nesib, medh, hica, fahr ve vasf şeklinde zikretmektedir (el-Kayrevânî, 1981: 1/120). Gazel, Arap şiirinin üzerine temellendirildiđi bu temel unsurlardan en önemlisidir. Bu manaya müteradif veya yakın kullanılan nesib, teşbîb, teaşşuk gibi kavramlar da önemlidir. Gazel mevzusuna değinmeden önce gazeli ortaya çıkararak rağbet, rahbe, tarab, ğadab gibi kavramlara da yer vermek yerinde olacaktır. Zira rağbet ile birlikte medih, korkuyla birlikte itizar ve isti'taf, tarab ile birlikte özlem, öfke ile birlikte heca ve itba olur. Abdülmelik b. Mervan'ın (öl. 705) Emeviler dönemi şairlerinden Arta'a b. Suhye'ye (öl. 705) bugün şiir irad edecek misin diye sorduğunda, "vallahî bugün ne coşku ne de öfke ne sarhoşluk ne de rağbet var, o halde ne diye şiir söyleyeyim", şeklinde cevap vermesi de bunu göstermektedir (el-Kayrevânî, 1981: 1/121). Daha önce de ifade ettiğimiz gibi aşk, farklı şekilleriyle gazelin ortaya çıkmasına vesile olan temel unsurlardan bir tanesidir.

Aşk ve Aşkla İlgili Temel Kavramlar

Arapçada 'ışk (Türkçedeki kullanımıyla "aşk"), 'a-ş-k (عشق) sülasi fiilinin masdarı olup, sevgide ifrat ve aşırılığa işaret etmektedir (el-Cevherî, 1987: 4/1525). 'Uşuk kelimesinin sabit bir yoldan giden ve başka yola sapmayan deve için de sıfat olarak kullanıldığı söylenmektedir (el-Ezherî, 2001: 1/118).

Hubb (حُبُّ) ise habbe (حَبٌّ) sülasi fiilinin masdarı olan buğđ (بُغْضٌ) kelimesinin zıddıdır (el-Ferâhîdî, 1980: 3/13; el-Ezherî, 2001: 4/8).

İstilahî manada da bu iki terim sözlük manasından çok da uzak değildir. Gazali (öl. 1111), hubb yani aşkın, kişinin tabiatının lezzet veren şeye meyil etmek anlamında olduğunu, bu durumun daha güçlü olduğunda ise 'ışk şekline dönüştüğünü söylemektedir (el-Gazâlî, tsz: 4/296).

Sonuç olarak "hubb", buğzun zıddı olup nefsin akli da kullanmak suretiyle birşeylere yönelmesidir. Ancak akıl devre dışı kaldığında ve bu sevgi ifrat boyutuna vardığında 'ışk diye isimlendirilir (el-Berketî, 2003: 76; el-Menâvî, 1990: 242). Aynı şekilde 'ışk kalbe düşen ve sevgili dışında herşeyi yakan yüreğe düşen bir ateş şeklinde tanımlanmıştır (et-Tahânavî, 1996: 2/1181).

Hubb ve 'ışk arasındaki farka gelince: el-'Askerî (öl. 1009), bu ikisi arasındaki farka değinirken ilkinin kişinin tabiatı geređi meylettiđi fitri bir duygu, ikincisinin ise sevgiliye ulaşma yönündeki aşırı istekten kaynaklandığını ifade etmektedir (el-'Askerî, 1998: 122). Ebu'l-Bekâ (öl. 1683), bu ikisi arasındaki farkın özetle, aşkın içkin şehvet ve istekle mündemic olduğunu, hubb kavramının ise bundan soyut olduğunu söylemektedir (Ebu'l-Bekâ, 1998: 398).

Arap dilcilerinin işaret ettiđi bir başka fark ise, hubb kavramının aşktan daha geniş kapsamlı bir kavram olduğu şeklindedir. Zira hubb şehvet ve istekle birlikte iken aşk ise daha dar çerçevede sadece şehvet ve istekle ortaya

çıkabilmektedir. Bu yönüyle hübb asıl iken, aşk tali olandır. Arap dilbilimcileri hübb ve aşkın mertebelerini de sınıflandırmışlardır. Buna göre ilk mertebede hevâ (الهورى) gelir. Daha sonra 'alâka (العلاقة) gelir ki bu da kalp için gerekli olan sevgi ve bağlılıktır. Kelef (الكلف) aşırı sevgi, 'ışk (العشق) ise bundan daha üst seviyede olan sevgidir. 'ışk (العشق), kalbin kendisini yakan sevgi ve bağlılık ateşinden lezzet alması, lev'a (اللوعة) ve lâ'ic (اللاعج) insanı yakıp kavuran aşk, şeğaf (الشغف) ise aşkın kalbin her tarafını kuşatması manasındadır. el-Cevâ (الجوى) bir nevi platonik aşk diyebileceğimiz, kişinin içinde sakladığı aşk, teym (التيم) ise aşkın kişiyi kul, köle durumuna getirmesidir. Arapçada reculun muteyyem (رجل متيم) tabiri, aşk yüzünden aklını yitirmiş kimseler için kullanılır (es-Se'âlibî, 2002: 129).

Bazı Arap dilcileri aşkın mertebelerine farklı isimler de eklemişlerdir. Örneğin velah (الوله) aşk yüzünden kişinin aklını yitirmesi, şabâbe (الصبابة) sevgideki rikkat ve hararet, vecd (الوجد) peşinden hüznün gelen aşk, şecen (الشجن) peşinden gam ve hüznün gelen aşk, vaşab (الوصب) aşkın elemi ve hastalığı, kemed (الكمد) aşka dair hüznün ketmedilmesi, eraq (الأرق) aşk yüzünden uykusuz kalma hali, hulle (الخلة) başka hiçbir sevgiyi kalbe dâhil etmemeyi luzumlu kılan aşk durumu, vudd (الود) arı aşk ve sevgi, ğerâm (الغرام) daimi ve kişiyi bırakmayan aşk şeklinde tanımlanmıştır (el-Kufevî, 1998: 398-399).

Nesib, Gazel, Te'aşşuk, Teşbîb Kavramları ve Aralarındaki Farklar

Nesîb, kadınlar hakkında söylenen latif şiiirdir. Kudâme'ye (öl. 948) göre ise kadınların yaratılış ve ahlaklarından bahseden ve onlara yönelik sevgiyi işleyen şiiirlerdir (Kudâme b. Ca'fer, 1884: 42). Gazel ise şiiir yoluyla kadınların gönlünü kazanmaya çaba içinde olmak şeklinde tanımlanmıştır (Kudâme b. Ca'fer, 1884: 42). Teşbîb ise sözlük anlamı olarak yakma, tutuşturma manasına gelirken (İbn Manzûr: 1/481), istilahi manada ise kadının güzelliğini ortaya koyma ve aşığın ayrılık durumunda halini ifade etmesi (Nekrî, 2000: 1/200), gençlik günlerinin anılması, maşukun vasıflarının zikredilmesi ve aşığın halinin ortaya koyulması şeklinde tarif edilmiştir (et-Tahânavî, 1996: 1/433). Te'aşşuk, sarfi açıdan tefa'ul veznededir ki bu vezinde gelen bir fiil eylemdeki tekellüfü, zorluğu, bir işi üstlenmeyi, bir şeye katlanmayı ifade etmektedir (Sîbeveyhî, 1988: 4/71). İstilahi manada ise şiiirde aşkı ifade etmede mübalağaya kaçmak şeklinde tanımlanmıştır (el-Himyerî, 1999: 7/4561). Tasavvufi bir terim olarak aynı kavram görünüşe ve insanlara bağlılıktan kurtulup ilahi aşka ulaşmayı ifade etmektedir (el-Curcânî, 1983: 119). el-Kayravânî (öl. 1064), bu dört kavramın aslında aynı manada olduğunu söylemekle birlikte Kudâme b. Ca'fer'in Nakdu'ş-Şi'r isimli eserinde bu kavramların farklı manalara geldiğini ifade ettiğini naklen aktarmaktadır (Kudâme b. Ca'fer, 1884: 41-42).

Abbasiler Dönemi Öncesi Gazel

Cahiliye dönemi Arap şiiirinde gerek aşk konusunu ele alan kasidelerde gerekse farklı konulardaki kasidelerde gazelin önemli bir yeri vardır ki bu

dönemde en çok işlenen konulardan biri aşk konusudur (Faysal, 1959: 3). Bu dönem şairleri gazel şiirlerini farklı şekillerde ön plana çıkarmışlardır:

Cahiliye dönemi şairlerinin İmrû'îl-Kays'ın (öl. 540) muallakasında olduğu gibi kalıntıların başında durup ağlayarak bu kalıntılarla konuşmaları ve bu vesileyle aşklarını dile getirmeleri şeklinde ortaya çıkmıştır (İmrû'îl-Kays, 2004: 110):

قَفَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَ مَنْزِلِ بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ
فَتَوْضِخُ فَالْمُقْرَاةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَ شَمَالِ
تَرَى بَعَرَ الْأَرَامِ فِي عَرَصَاتِهَا وَ قِيَعَانَهَا كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ

Durun, sevgilinin hatırasına ve onun ed-Dahûl ile Havmel arasındaki Sıktu'l-Livâ'da bulunan yurduna ağlayalım.

Ağlayalım Tûdih ve el-Mikrât'a dek uzanan, güneyden ve kuzeyden esen rüzgârların dokumasıyla izleri silinmemiş sevgilinin hatırasına.

O yurdun sahalarında ve bataklıklarında bembeyaz geyiklere ait karabiber tanelerini andıran gübrelerini görürsün.

İbn Kuteybe (ö. 889), şairin kalıntıları ziktetmek suretiyle uzaktaki sevdiklerini andığını ve bu bu vesileyle mekânı vesile kıldığını, nesib bölümünde ayrılığın acısını ve sevdiklerine duyduğu özlemi ifade ettiğini söylemektedir (İbn Kuteybe, 2002: 1/75).

Aynı dönemin bazı şairleri ise Antere'nin şiirinde olduğu gibi kahramanlık ve mertlikten bahsettikleri yerde sevgililerini de anmak suretiyle aşk konusunu kahramanlık konusuyla bir araya getirmişlerdir (et-Tebrîzî, 1992: 171 ve 191):

هَلَّا سَأَلْتِ الْخَيْلَ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ إِنْ كُنْتِ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِي
يُخْبِرُكَ مَنْ شَهِدَ الْوَقِيعَةَ أَنَّنِي أَغْشَى الْوَعَى وَأَعْفُ عِنْدَ الْمَعْنَمِ

Atlılara sorsaydın bari ey Mâlik'in kızı hakkımda cahili olup da bilmediğin şeyleri

Çenk edenler anlatırdı sana nasıl akın ettiğimi ve ganimetlerden nasıl uzak kaldığımı

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ وَالرَّمَاخُ نَوَاهِلُ مَنِّي وَبِيضُ الْهَنْدِ تَقَطَّرُ مِنْ دَمِي
فَوَدِدْتُ تَقْبِيلَ السَّيُوفِ لِأَتَهَا لَمَعَتْ كَبَارِقِ تَغْرِكِ الْمُتَبَسِّمِ

Seni andım yağmur gibi üzerime yağarken mızraklar ve Hind kılıçlarının darbesinden akarken bedenimden kanlar.

O anda kılıçları öpmeyi diledim, zira gülümseyen dudakların misali parıldamakta idiler.

Antere'nin beyitlerinde örneğini gördüğümüz afif gazel yanında bu dönemin bazı şairleri sevgiliyle olan flörtünden ve sevgilinin bulunduğu mekâna nasıl gizlice girdiklerinden bahsetmektedir. Bu türün en önemli temsilcilerinden biri İmruu'l-Kays'tır (İmruu'l-Kays, 2004: 112-113):

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْخِذْرَ خِذْرَ عُنْبَيْرَةَ فَقَالَتْ لَكَ الْوَيْلَاتُ إِنَّكَ مُرْجِي
تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الْغَبِيطُ بِنَا مَعَا عَقَرْتُ بَعِيرِي يَا امْرَأَ الْقَيْسِ فَاَنْزِلِ

O gün bindiğimde Uneyze'nin mahfesine, eyvahlar olsun, bineksiz bırakacaksın beni, dedi.

Mahfe yan yatınca dedi ki bir taraftan: İn artık İmruu'l-Kays öldüreceksin devemi

Sadru'l-İslâm Döneminde Gazel

İslami dönemde fütuhatin yanında İslam dininin mana bakımından bu dinin ruhuna uymayan şiirlerin söylenmesini nehyetmesi sonucu gazel şiirine olan ilgi azalmıştır (Faysal, 1959: 181). Bunun sonucunda;

1. Gazelde daha çok kinayelere başvurulmuştur. Bu dönemde Hz. Ömer'in kadın temalı şiir söyleyen şairlerin kırbaçlanmak suretiyle cezalandırıldığını söylemesi üzerine Humeyd b. Sevr (ö. 650) sevdiğinin ismini beyitlerinde açıkça zikretmek yerine Arapların kinaye olarak kadın için kullandıkları (el-Hamevî, 1993: 3/1223) serha (السرحة) kelimesini kullanarak şu beyitleri söylemiştir (Humeyd b. Sevr, 2010: 330-331).

أَبَى اللَّهُ إِلَّا أَنْ سَرَحَةَ مَالِكٍ عَلَى كُلِّ أَفْئَانِ الْعِضَاةِ تَرُوقُ
فَقَدْ ذَهَبَتْ عُرْضًا وَمَا فَوْقَ طُولِهَا مِنَ السَّرْحِ إِلَّا عَشَّةٌ وَسَحُوقُ
فَلَا الظِّلُّ مِنْ بَرْدِ الضُّحَى تَسْتَطِيعُهُ وَلَا الْفَيْءُ مِنْ بَرْدِ الْعَشِيِّ تَذُوقُ

Allah Malik'in ağacınının (kızının) bütün ağaçların dallarından yüksekte boy salmasını diledi.

Bir ağaç ki yanlara ve boyuna uzamış, dalları uzun ve yaprakları azdır bu uzun boylu ağacın.

Sođuk olur gölgesi ne öğlen vakti gölgelediđinde ne de akşam gölgelebilirsin sođuk gölgesinde.

2. İslamın ilk dönemlerinde, Ka'b b. Zuheyr'in (ö. 645) Hz. Peygamber'den özür dilemek ve kendisini övmek gayesiyle söylediđi Kaside-i Bürde'sinde olduđu gibi bazı şairler kasidedeki nesib geleneđini devam ettirmişlerdir (Ka'b b. Züheyr, 1997: 60):

بَأْتِ سَعَادُ، فَقَلْبِي الْيَوْمَ مَتَّبُولُ مُتَمِّمٌ إِثْرَهَا، لَمْ يُفَدَّ، مَكْبُولُ

Suâd ayrılıp gitti, gönlüm kederli ve onun peşine takılıp gitmiştir bugün, fidye verip kurtulabilecek durumda olmayan bir esir gibi.

3. Şairler, sevgilinin yaşadığı diyarları anmak için kalıntılardan bahsettikleri kasidenin giriş kısmını muhafaza etmeye, kalıntılarla konuşmaya, silik izleri vasfetmeye devam etmiş ve bununla yetinmeyip bazen de İslamı ve İslami davayı savundukları şiirlerinde şiirlerine bu formla başlamışlardır. Hassân b. Sâbit'in (öl. 680) kasidelerinden biri buna dair örneklerden sadece bir tanesidir. Şair, kasidesinin girişinde kalıntılardan, izlerden, sevgilinin özelliklerinden bahsettikten sonra kasidesinin devamında Peygamberi ve İslamı savunmaya başlamakta ve Hendek Savaşı'nın olduđu gün orduların bir araya gelip toplanmasından bahsetmektedir (Hassân b. Sâbit, 1994: 22).

هَلْ رَسْمٌ دَارِسَةَ الْمَقَامِ يِيَابِ مُتَكَلِّمٌ لِمَخَاوِرِ بَجَوَابِ
فَدَغِ الدِّيَارِ وَذِكْرَ كُلِّ خَرِيدَةٍ بِيضَاءِ أَنْسَةِ الْحَدِيثِ كَعَابِ
وَاشْكُ الْهُمُومَ إِلَى الْإِلَهِ وَمَا تَرَى مِنْ مَعْشَرٍ مُتَأَلِّبِينَ الرَّسُولَ غِضَابِ

Sevgilinin virane olmuş, sönük izleri kalmış o yurdu kendisiyle konuşana cevap verir mi ki?

Bırak o virane diyarları anmayı ve bırak anmayı hoş sohbet, güzel körpe kızları.

Şikâyet et hüznünü Allah'a ve öfke ile toplanarak Peygamberin etrafını kuşatanları.

Emeviler Döneminde Gazel

Emeviler döneminde gazelin taklidi gazel, uzri gazel, sarih gazel gibi birçok türü ortaya çıkmıştır ki bunlardan sonuncusu bazı yönleriyle ahlaka ve dini ilkelere aykırı özellikler barındırmaktaydı.

Uzri gazel, daha çok çöl ortamında ortaya çıkan ve Hicaz'daki Uzre Kabilesinin bu anlamda ön planda olduđu bir gazel türüydü (el-Cevârî, 1948: 36). Bu tür gazelin ortaya çıkmasının bir sebebi İslamın ilk dönemini takip eden dört

halife döneminin toplumu İslami terbiye ve ahlaka göre yetiştirmesi ve bu anlamda bazı hassasiyetlerin oluşmasıdır (Faysal, 1959: 236-239). Nihayetinde bu bölgenin şairleri fitri bir duygu olarak aşka dair gazelleriyle ön plana çıkmışlardır. Bir rivayete göre bu kabiledeliklerden birine, “sizler insanlar içinde en duygusal insanlarsınız”, dediğinde, “evet vallahi, arkamda bıraktığım otuz genç var ki her biri verem hastalığına yakalanmış ve bunların tek devası aşktır”, cevabını vermiştir (et-Tenühî, 1995: 5/95). Bu gazel türünün en önemli temsilcilerinden Cemîl Buseyne (ö. 701) bir gazelinde şunları söylemektedir (Cemîl Buseyne, 1988: 42):

أَبَى الْقَلْبُ إِلَّا حُبَّ بَثْنَةَ لَمْ يُرِدْ سِوَاهَا، وَحُبُّ الْقَلْبِ بَثْنَةَ لَا يُجْدِي
تَعَلَّقَ رُوحِي رُوحَهَا قَبْلَ خَلْقِنَا وَمِنْ بَعْدَ مَا كُنَّا نَطَافًا فِي الْمَهْدِ
فَزَادَ كَمَا زِدْنَا فَأَصْبَحَ نَامِيًا وَلَيْسَ إِذَا مَثْنَا بِمُتَّقِصِ الْعَهْدِ
وَلَكِنَّهُ بَاقٍ عَلَى كُلِّ حَالَةٍ وَزَائِرُنَا فِي ظِلْمَةِ الْقَبْرِ وَالْحَدِّ

Kalbim istemez Buseyne'den başkasının aşkını ve ondan gayrısını, kalbimde Buseyne'ye beslediğim aşkın var mı ki bir faydası?

İkimiz yaratılmadan önce ruhum ruhuna âşık oldu, sonra birer nutfeden ibaretken ve beşikteyken ortaklı yazgımız.

Zaman geçtikçe ömrümüzden arttı sevgimiz ve bir gün ölsek bile sona erecek değil bu sevgiye olan ahdimiz.

Bir aşk ki bu aşk her şartta daim kalacak ve yerin altında mezarın karanlığında bile gelip bizi bulacak.

Benzer bir örneğe Kays b. Mulevvah'ın (öl. 690) Leyla'sı için yazdığı beyitlerde rastlamaktayız (Kays b. Mulevvah, 1999: 59):

لَقَدْ هَتَفْتُ فِي جُنْحِ لَيْلٍ حَمَامَةً عَلَى فَنَنْ وَهِنًا وَإِنِّي لَنَائِمٌ
فَقُلْتُ إِعْتِذَارًا عِنْدَ ذَلِكَ وَإِنِّي لِنَفْسِي فِيمَا قَدْ أَتَيْتُ لَلْأَيْمِ
أَزْعُمُ أَنِّي عَاشِقٌ نَوْ صَابِئَةٍ بَلِيلِي وَلَا أَبْكَي وَتَبْكَي الْبَهَائِمِ
كَذَبْتُ وَبَيْتِ اللَّهِ لَوْ كُنْتُ عَاشِقًا لَمَا سَبَقْتَنِي بِالْبُكَاءِ الْحَمَائِمِ

Gecenin bir vaktinde zayıf bir dalın üzerinde bir güvercin öttü ben uykudayken.

O anda kendimi kınayarak ve özür beyan ederek dedim ki içimden:

Ben gerçekten de Leyla'yı tutkuyla sevdiğimi iddia mı ediyorum, o zaman neden hayvanlar ağladığı halde ben ağlamıyorum.

Yalan söyledim yemin olsun ki âşık olsaydım güvercinler benden önce ağlamazdı.

Sarih gazel ise, şehevî duyguları ve lezzetleri her şeyin önünde tutan, cahiliye dönemi aşk anlayışının egemen olduğu belli bir kesimin söylediği ve öncülüğünü Ömer b. Ebî Rebî'a'nın (öl. 711) yaptığı gazel türüydü. Bu tür gazelin ortaya çıkış sebepleri arasında Emevî dönemi siyaseti, bolluk ve refah ortamı, eğlence mekânlarının artması sayılabilir (Faysal, 1959: 296). Bu tür gazelin belirgin özellikleri arasında uzri gazelin aksine iffete önem vermemesi, kadınların vasıflarına yer vermesi, geçici aşklara, flörte yer vermesi, şehevî duyguları ön plana çıkarması gibi özellikler sayılabilir. Ömer b. Ebî Rebî'a'nın gecenin bir vaktinde gizlice sevgilisinin yanına varmasını anlatan beyitleri bu kabildendir ('Umar b. Ebî Rebî'a, 1996: 125).

فَلَمَّا فَقَدْتُ الصَّوْتِ مِنْهُمْ وَأَطْفَنْتُ
مَصَابِيحُ شَبَّتْ بِالْعِشَاءِ وَأَنْوَرُ
وَرُوحَ رَعِيَانٍ وَنَوْمَ سَمْرُ
وَنَقَضْتُ عَنِّي النَّوْمَ أَقْبَلْتُ مَشِيَّةً
وَكَادَتْ بِمَرْفُوعِ التَّحِيَّةِ تَجْهَرُ
فَحَيَّيْتُ إِذْ فَاجَأَتْهَا فَتَوَاءَلَتْ
فَقَالَتْ وَقَدْ لَانَتْ وَأَفْرَخَ رَوْعُهَا
كَلَاكَ بِحَفِظِ رَبُّكَ الْمُنْكَبِرُ

Kavmin sesleri gelmez olduğunda ve lambaları sönmeye başladığında ve açılmaya başlayıp da aydınlatmaya başladığında gecenin çiçekleri,

Ay battığında, ki severdim ayın batışını, çobanlar çekilip gittiğinde ve uykusuz geceleyenler uykuya dalmaya başladığında,

Uykuyu kaçırıp gözlerimden bir yılan misali süzöldüm ve bir taraftan göz ucuyla yoklamaktaydım etrafımı.

Sevgilimin karşısında belirdim bir anda ve selamladım onu, korkarak çekildi bir kenara o anda, yüksek sesle selamıma karşılık verecekti az daha.

Korkudan emin olup da kendini rahat hissettiğinde, yüceler yücesi Rabbin seni muhafaza etsin, dedi bana.

İlahî Aşk Kavramı, Ortaya Çıkış Süreci ve Sebepleri

Abbasiler döneminde sosyal ve siyasi sebepler gazel şiirinde farklı yönelişlerin ve şiir akımlarının ortaya çıkmasına ortam hazırlamıştır. Bu dönemin gazel şiirlerini yaygın bir şekilde sarîh gazel, hamriyyat ve mucun şiiri ile ilahî aşk

şiiirleri ön plana çıkmıştır. Tabi bu tür şiirlerin ortaya çıkmasına farklı sebepler zemin hazırlamıştır.

Kalbin her tarafını Allah sevgisinin kuşatması ilahi aşk diye tanımlanmıştır. Bu aşk derin ve samimi olduğu oranda Allah dışında kalan herşeye duyulan sevgi o derece azalmaktadır. Böyle bir aşk âlemi ve varlıkları farklı görmeyi de beraberinde getirmektedir (et-Tahânavî, 1996: 2/1482). Şair Necmuddîn b. İsrâîl (öl. 1278) bu durumu şu beyitlerle ifade etmektedir (Zeydân, 1996: 10):

مَلَأْتُ كُلَّ الْكَوْنِ عَشْقًا فَمَا أَعْرِفُ قَلْبًا خَالِيًا مِنْ هَوَاكِ

Kâinatı aşkın ile doldurdun seven hiçbir kalp yoktur ki senin aşkınla dolup taşmasın

İlahi aşk kavramı ile ilgili İslam âlimleri, fukaha ve mutasavvıflar arasında görüş ayrılıkları yaşanmış, bunların önemli bir kısmı aşk kelimesinin insana karşı beslenen bir duygu olduğunu ve dolayısıyla bu kavramın kullanılmasının doğru olmadığını söylemişlerdir (el-Hanefî, 1997: 1/166).

İlahi aşk kavramı hicri üçüncü yüzyıldan sonra ortaya çıkan bir kavramdır. Bu döneme kadar Allah sevgisi *el-hubbu'l-ilâhî* ya da *el-mehabbetu lillâh* gibi kavramlarla ifade edilmekteydi. Ancak tasavvuf hareketlerinin yayılmasıyla *el-îşku'l-ilâhî* (ilahi aşk) kavramı yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır (et-Tayyib, 2003: 494).

Gazelde Beşeri Aşk Konusu Yanında İlahi Aşk Konusuna Yer Verilmesi

Gazelde beşeri aşk konusu yanında ilahi aşka yer verilmeye başlanmasının sebepleri arasında en önemlisi toplumsal ve kültürel değişim sayılabilir. Beşeri aşk, sevgilinin ölümü veya ondan ayrılmak ile biterken ilahi aşkta böyle bir durumdan bahsetmek söz konusu değildir. Bu gazel türünün ortaya çıkma sebepleri arasında şunları zikretmek mümkündür:

1. Uzri gazel sahiplerinin sevgideki sadakatleri ve iffeti ön planda tutmaları. Şehvet ve sufli duyguların onların dünyasında pek bir ehemmiyeti bulunmamaktadır. Sevdiği kişiye kavuşman durumunda ne yaparsın, şeklinde soru sorulan uzri gazel şairlerinin birinin, onun yüzüne göz ucumla bakar, onu zikretmekle kalbimi rahatlatır, ortaya çıkmasından hoşnut olmayacağı şeyleri de gizli tutarım, dedikten sonra şu beyitleri irad etmiştir (İbn Kayyim el-Cevziyye, 1997: 220):

أَخْلُو بِهِ فَأَعِفُّ عَنْهُ تَكَرُّمًا خَوْفَ الدِّيَانَةِ لَسْتُ مِنْ عَشَّاقِهِ
كَالْمَاءِ فِي يَدِ صَائِمٍ يَلْتَدُّهُ ظَمًا فَيَصْبِرُ عَنْ لَذِيذِ مَذَاقِهِ

Sevgiliyle başbaşa kaldığımda Allah korkusundan ve harama düşkün olmadığımından korurum iffetimi.

Elinde su olan bir oruçlu gibi, canı çeker susuzluğundan lakin sabreder ve tadına bakmaktan imtina eder.

Sonuç olarak uzri şiir sonraki şairleri de etkilemiş ve sufli duygulardan uzak ilahi aşkın işlendiği şiirlerin yazılmasına ortam hazırlamıştır.

2. Sünnete dayalı ve felsefi temelleri olan tasavvuf hareketlerinin ortaya çıkmasının da ilahi aşk temalı gazellerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Tasavvuf şiiri böylelikle Abbasiler dönemiyle birlikte müstakil bir şiir haline gelmiş, bu tür şiirin öncüleri ilahi aşkın mertebelerinden, ahvalinden bahsetmeye başlamışlardır. Ebu'l-Huseyn en-Nûrî'nin (ö. 907) aşağıdaki beyitleri bu duruma işaret etmektedir (es-Sulemî, 1998: 52):

كَمْ حَسْرَةٍ لِي قَدْ غَصَّتْ مَرَارَتُهَا جَعَلْتُ قَلْبِي لَهَا وَقَفًّا لِبُلُوَاكَا
وَحَقِّ مَا مِنْكَ يُبْلِنِي وَيُنْفِنِي لِأَبْكِبَتِكَ أَوْ أَحْظَى بِلُفْيَاكَا

Onun hasretiyle nice kez yuttum acılarımı ve kalbim duracak oldu onun aşk acıları karşısında.

Beni musibetlere uğratan ve helak eden aşkına yemin olsun ki senin için ağlamaya devam edecek ya da kavuşacağımız günü bekleyeceğim.

en-Nûrî, beyitlerinin devamında Allah sevgisi ve Allah'a kavuşma gayesi güttüğü yolda ilahi aşk uğrunda bela ve musibetlere hazır olduğunu, çektiği acı ve ızdırapların kendisine en büyük hazzı verdiğini şu beyitlerle ifade etmektedir (es-Sulemî, 1998: 52):

إِنْ كُنْتُ لِلْسُّقْمِ أَهْلًا فَأَنْتَ بِالشُّكْرِ أَوْلَى
عَذْبٌ فَلَمْ تَبْقِ قَلْبًا يَقُولُ لِلْسُّقْمِ مَهْلًا

Ey sevgili hastalığın sebebiysen sen teşekkürü de hakkdedensin

Azaba düçar kıl kalbimi ve hastalığa yeter diyecek bir kalp bırakma.

Şair burada adeta kendisini hasta düşüren bu ilahi aşktan şikâyetçi olmadığını bilakis bu durumdan çok memnun olduğunu ifade etmektedir. Zira bu aşk, onun hiçbir acıyı hissetmemesine vesile olmuştur (Dayf, 1960: 4/244/245).

3. Sarih hissi gazel şairlerinin ahlaki ilkelerde değişim ve dönüşüm geçirmelerinin de bu türden şiirlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Beşeri aşk konusunu ifrata varabilecek derecede şiirlerinde işleyen bazı şairlerin hayatlarının bir döneminde tevbeyle etmeleri ve beşeri aşktan ilahi aşka

yönelmeleri bu türden şiirlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Şairlerden birinin mezarlıktan geçerken üzerinde siyah elbiseleri olan bir güzel bir cariyeyi gördükten sonra ona âşık olması sonucu söylediği beyitler ve sonrasında aralarında geçen diyalog bu duruma işaret etmektedir (el-Cevzî, 1998: 104):

قَدْ كُنْتُ أَحْسَبُ أَنَّ الشَّمْسَ وَاحِدَةً وَالْبَدْرَ فِي مَنْظَرٍ بِالْحُسْنِ مَوْصُوفٌ
حَتَّى رَأَيْتُكَ فِي أَتْوَابٍ تَأْكَلِيهِ سُودٍ وَصَدْعُكَ فَوْقَ الْخَدِّ مَعْطُوفٌ
فَرَحْتُ وَالْقَلْبُ مِنِّي هَائِمٌ دَنِفٌ وَالْكَبْدُ حَرَّى وَدَمْعُ الْعَيْنِ مَذْرُوفٌ
رُدِّي الْجَوَابَ فِيهِ الشُّكْرُ وَاعْتَنِمِي وَصَلِّ الْمَحِبِّ الَّذِي بِالْحُبِّ مَشْعُوفٌ

Dünyada bir güneş olur sanırdım ve güzellikle vasfedilenin sadece ay olduğunu bilirdim.

Ta ki seni seni siyah kıyafetler içinde ve saçının tellerinin yanaklarına uzandığını görene kadar.

Gittim ama bir taraftan kalbim perişan ve hasta düşmüş aşkınla, ciğerim yanar ve gözlerimden yaşlar akar o anda.

Cevap ver bana zira bu cevapla meşkur olursun ve fırsata dönüştür aşkınla yanan kişinin sana olan aşkını.

Şair, yazmış olduğu bu beyitleri cariyeye doğru atmış, beyitleri okuyan cariyeye de şu beyitlerle kendisine cevap vermiştir:

إِنَّ كُنْتُ ذَا حَسَبٍ بَاقٍ وَذَا نَسَبٍ إِنَّ الشَّرِيفَ غَضِيضُ الطَّرْفِ
إِنَّ الرُّنَاةَ أَنَّاسٌ لَا خَلْقَ لَهُمْ مَعْرُوفٌ
وَاقْطَعِ رَجَاكَ لِحَاكَ اللَّهُ مِنْ رَجُلٍ فَإِنَّ قَلْبِي عَنِ الْفَحْشَاءِ مَصْرُوفٌ

Soy sahibi, asil biriysen şayet, bil ki asiller haramdan gözlerini sakınmakla bilinirler.

Zinakar kimseler ahlak sahibi olmayan kimselerdir ve bil ki kıyamet günü hesaba çekileceksin.

Ümidini kes benden yüzü kara olasıca adam ve bil ki benim kalbim çirkin şeylere meyleden bir kalp değil.

Şair bu beyitleri okuduktan sonra kendisini kınamış ve bir kadının senden daha cesur olması ne kötü birşey, demiş daha sonra tevbe ederek yünden bir aba giymiş ve Mescid-i Haram'a yönelmiştir.

Arap Şiirinde İlahi Aşkın Türleri

Bu türden şiirler fikri amillerle birlikte farklı türlere ayrılmaktadır. Bunlardan ilki mübalağadan kaçınmayı esas alan ve Kur'an ve sünnete uygun olan safi (mücerred) ilahi aşk, bir diğeri de şatahat (manasız sözler) türünden addedebileceğimiz, kapalı anlamların ve sembollerin yoğun olduğu ve felsefi görüşlerle mecedilmiş olan felsefi ilahi aşktır.

1. Sâfi (Mücerred) İlahi Aşk

Bu türün en önemli temsilcilerinden biri ilahi aşkın şehidi olarak da anılan Râbiatu'l-Adeviyye'dir (öl. 801) (ez-Zehebî, 1985: 8/241; es-Safedî, 2000: 14/37; İbn Hillikân, 1900: 2/285). İlahi aşkın temel ilkeleri, haramdam uzak kalmak, dünyanın eziyetlerine katlanmanın Cehennem ateşinden katlanmaktan daha iyi olduğu ve bu anlamda sabırlı olunması gerektiği, riyadan uzak kalma, çokça ibadet etme esaslarına dayanır (İbn Hillikân, 1900: 2/285). Bunun yanında Allah'ın emirlerine uyarak istikamet üzerinde olmaktır. Râbiatu'l-Adeviyye, bu minvalde şöyle der (el-Beyhakî, 2000: 1/386):

تَعْصِي الْإِلَٰهَ وَأَنْتَ تُظْهِرُ حُبَّهُ هَذَا لَعَمْرُكَ فِي الْقِيَاسِ بَدِيعُ
لَوْ كَانَ حُبُّكَ صَادِقًا لَأَطَعْتَهُ إِنَّ الْمَحِبَّ لِمَنْ يُحِبُّ مُطِيعُ

Severmiş gibi görünüp isyan edersen İlahâ, bu durum şüphesiz akla ve kıyasa muhalif bir durumdur.

Sevginde samimi olsaydın şayet, itaat ederdin Rabbine, zira seven kişi sevdiğine itaat eder.

Bu yolda ibadetin gerekli olduğunu ve Allah'a ulaşmanın yolunun çokça ibadet etmekten geçtiğini Râbiatu'l-Adeviyye şu beyitlerle ifade etmektedir (İbn Ebi'd-Dunyâ, 1993: 111; el-Mervezî, 1988: 105; İbnu'l-Cevzî, 2013: 12/31):

صَلَاتِكَ نُورٌ وَالْعِبَادَةُ رُقُودٌ وَتَوْمُكٍ ضِدٌّ لِلصَّلَاةِ عَمِيدُ
وَعَمْرُكَ غَنَمٌ إِنْ عَقَلْتَ وَمُهْلَةٌ يَسِيرٌ وَيَقْنَى دَائِبٌ وَيَبِيدُ

Sana ibadet etmek bir nur iken uykuda insanlar, bilmezmissin ki uykun namazın zıddıdır.

Ömrün, akledersen eğer, bir fırsattır ve sana verilmiş bir zamandır ve ömür gün geçtikçe yok olur gider.

Yine Râbiatu'l-Adeviyye'ye göre bu yolun salikleri için Allah'a ibadet etmenin temel gayesi sevap kazanma ya da O'nun azabından korunma değil, rızasını kazanmaktır (el-Beyhakî, 2000: 1/373). O başka beyitlerinde bu minvaldeki görüşlerini biraz da ifrat derecesine vardiirarak Allah'a korkudan dolayı ibadet etmenin putperestliğe yakın bir durum olduğunu ifade etmektedir (Zuhayr, 2005: 78).

Râbiatu'l-Adeviyye'ye göre aşkın mertebeleri vardır: Ona göre aşkın bir başı ve sonu vardır. Allah'ın yaratıklarındaki büyüklüğüne, kitabında inen güzelliğini ve heybetini gösteren ayetlerine bakıldığında, ayn'el-yakîn mertebesi ortaya çıkar. Allah'tan başkasından ilgi-alakayı koparmış, başkalarını anmaktan çok O'nu anmakla meşgul olan kişi, perdelerin kalktığı ve engellerin kaldırıldığı hak mertebesine gelir ve Allah'ın güzelliğini ve mükemmelliğini görür (el-Makkarî, 1997: 5/325).

2. Felsefi İlahi Aşk

Şiirde bu akımın en önemli öncülerinden biri aynı zamanda döneminin miras hukukçularından biri olan ve Sultânü'l-Âşikîn (Âşıkların Sultanı) lakabıyla meşhur İbnu'l-Fâriz'dır (ö. 1235). Şiirlerinde akıcılığı ve belagatı bir araya getirmiştir (ez-Zehebî, 1985: 22/368). Birçoğu tarafından döneminin en önemli şairi olarak görülmüştür (İbnu'l-İmâd, 1986: 7/262). İlahi aşk konusunda daha çok felsefi görüşlere meylenmiş ve tasavvuf ehlinin bu yöndeki görüşlerinden etkilenmiştir (İbnu'l-İmâd, 1986: 7/262; ez-Ziriklî, 2002: 5/55; el-Fâsî, 1998: 5/366). Şiirlerinde yoğun olarak şatahata ve sembollere ve vahdet-i vücud anlayışına yer vermiştir ve döneminin bazı uleması onun bazı beyitlerini de örnek göstererek zındıklıkla itham etmişlerdir (ez-Zehebî, 1985: 22/368).

Bu anlayışta olan bazı mutasavvıflar, bu yolda süluk edenlerin Cenab-ı Hakk'a giden yolun sonuna erdiklerinde tevhid ve ilim denizine dalıp gideceklerine ve kâinatta sadece Allah'ı göreceklerine inanmaktadırlar. Gerçek varlığın Allah olduğu ve O'ndan başka her şeyin uydurma ve hayallerden ibaret olduğu konusunda filozofların sözlerine görüşlerine yakın görüşlere katılmaktadırlar (el-Cuhenî, 1999: 1/256).

İbnu'l-Fâriz'in aşk konusunda kendine has bir felsefesi vardır. Ona göre aşk, türleri, ilkeleri ve sonuçlarıyla ilgili anlamlar taşır. Samimi ve kararlı insan için ulaşılamaz, çünkü başlangıcı zorluk, ortası hastalık ve sonucusu cinayet olan dereceleri ve şartları vardır ve her âşık en yüksek mertebelere ulaşamaz, çünkü aşk kalbe sıkıntı, bedene hastalıktır ve sonu bu yolda şehit olmaktır. Bu yüzden o şöyle der (İbnu'l-Fârid, 1990: 162):

فَإِنْ شِئْتَ أَنْ تَحْيَا سَعِيداً، فَمُتْ بِهِ شَهِيداً، وَإِلَّا فَالْغَرَامُ لَهُ أَهْلٌ

فَمَنْ لَمْ يَمُتْ فِي حُبِّهِ لَمْ يَعْشْ بِهِ، وَدُونَ اجْتِنَاءِ النَّحْلِ مَا جَنَّتِ النَّحْلُ

Mutlu yaşamak istersen aşkın acısıyla öl, aksi halde aşkı yaşayacak başka aşk ehli vardır.

Onun sevgisiyle ölmeyen kimse onunla var da olamaz, zira arılar bal veremez emek verip durmadan.

Şairin buradaki ölümden kastı sembolik olarak ilahi aşkta kaybolmaktır. Zira bu yolda süluk eden kişi mekân ve zamandan soyutlanır ve Allah'ın nurundan başka hiç birşey görmez hale gelir (Dayf, 1960: 7/358).

İbnu'l-Fâriz, gibi aşğın büyülediđi güzelliđin ilahi güzellik olduđuna inanır. Ona göre kâinattaki her güzellik ve süs, onun tecellilerindedir. Çünkü varlık âlemindeki her güzel şey ve her güzel insan, bu güzelliđi ilahi güzellikten almıştır. Yine ona göre Lubne'yi seven Kays bin Zureyh, Leyla'nın aşkıyla yanıp tutuşan Mecnun ve Azza'ye âşık olan Kuseyr gibi âşık şairler, ancak sevgilinin dış görünüşünde ortaya çıkan ilahi güzellik karşısında büyülediler (İbnu'l-Fârid, 1990: 44).

İbnu'l-Fâriz, şarabı tanımlamada da çok başarılıydı ve bu konuda Ebu Nuvâs gibi öncülleri geride bırakacak kadar ustaydı. Ona göre bu şarap, özellikleri ve etkisi bakımından benzer olmasına rağmen lezzet veren içecekten ibaret bir şarap değil, daha üstün bir şaraptı. O, şarabı ilahi aşktan sarhoş olmanın bir sembolü olarak görmüştür. Zira âşık olunca, ezeli nefsin sırları olan mânevî nurlara şahit olur, sadece kadim manaların sırlarını görür ve duyuşal olayları inkâr eder. İbnu'l-Fârid, bu durumu şu şekilde dile getirmiştir (İbnu'l-Fârid, 1990: 44):

شَرَبْنَا عَلَى ذِكْرِ الْحَبِيبِ مُدَامَةً سَكْرَنَا بِهَا مِنْ قَبْلِ أَنْ يُخْلَقَ الْكَرْمُ

Şarabı yudumladık sevgiliyi anmak için ve onun aşkıyla sarhoş olduk üzüm bağları yaratılmadan önce.

Şair bu beytinde aynı zamanda aşğın maşuđuna ulaşma yolunda çıktığı yolculuđun çok kadim zamanlara dayandıđını, hatta zaman ve mekândan soyut bir şekilde gerçekteleştiđini ifade etmektedir.

Sonuç

Cahiliye dönemi eski Arap şiirine kadar uzananan gazel, aşk ile ilgili duyguları, sevgilinin vasıflarını ve sevgiliyle zaman geçirilen mekânları işleyen bir tür olarak karşımıza çıkar. Gazel şiirleri İslami dönemle birlikte farklı bir boyuta evrilmiş, sonrasında müstakil bir tür haline gelmiştir. Abbasiler dönemi şiirinde toplumsal, kültürel ve dini saiklerle birlikte bu türden şiirler ilahi aşkın ve tasavvufa dair ilkelerin konu olarak edinildiđi bir alana dönüşmüştür. Bu türün en önemli temsilcileri arasında ifadelerinin berraklıđı sebebiyle Râbiatu'l-Adeviyye ve daha çok sembolik ve felsefi bir dil kullanan İbnu'l-Fâriz gelir.

Râbiatu'l-Adeviyye şairden öte ilahi aşka kendini adanmış bir şahsiyettir. Eđer kafiyelere boyun eğseydi tartışmasız döneminin en iyi aşk şairlerinden biri

olurdu. Ama o daha çok basit bir dille ilahi aşkı dile getirdiği şiirleriyle bilinmiştir. İbnu'l-Fârız ise çağdaşlarına muhalif düşen görüşleri ve felsefi ilahi aşka dair sembolik şiirleri olmasaydı belki de sesi ve şöhreti çağları aşan bir şahsiyete dönüşürdü. Fakat onun ilahi aşkla ilgili meşhur söylemleri birçoğu tarafından şatahat türünden değerlendirilebilecek sûflerin sahte abartmaları arasında sayılmıştır. Onun Allah'a ulaşan yolu tarif etme, zahiri amellere olan ihtiyaçlar ve vahdet-i vücud ile ilgili görüşleri çağdaşları dâhil zihinleri karıştırmaktan öteye geçmemiştir. Zira sembolik de olsa kullandığı dil kitap ve sünnete muhalif görüşler ihtiva etmekteydi.

Kaynakça

- el-'Askerî, Ebû Hilâl el-Hasan b. 'Abdillâh b. Sehl. (1998). *el-Furûku'l-Luğaviyye*. Thk. Muhammed İbrâhîm Selîm. Kahire: Dâru'l-İlm.
- el-Berketî, Muhammed 'Umeym. (2003). *et-Ta'rîfâtul-Fikhiyye*. Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye.
- el-Beyhakî, Ahmed b. el-Huseyn. (2000). *Şu'abu'l-Îmân*. Thk. Muhammed b. es-Sa'îd b. Besyûnî Zağlûl. Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye.
- Cemîl Buseyne, Ebû 'Amr Cemîl b. 'Abdillâh b. Ma'mer el-'Uzrî. (1988). *Dîvân*. Beyrut: Dâru Sâdir.
- el-Cevârî, A. (1948). *el-Hubbu'l-'Uzrî Neş'etuhu ve Tetavvuruh*. Beyrut: Dâru'l-Kitâbi'l-'Arabî.
- el-Cevherî, İsmâ'îl b. Hammâd. (1987). *es-Sihâh*. Thk. Ahmed 'Attâr. 4. bas. Beyrut: Dâru'l-İlm li'l-Melâyîn.
- el-Cevzî, Ebu'l-Ferec 'Abdurrahmân b. 'Alî. (1998). *Zemmu'l-Hevâ*. Thk. Hâlid el-'Alemî. Beyrut: Dâru'l-Kitâbi'l-'Arabî.
- el-Cuhenî, Mâni' b. Hammâd. (1999). *el-Mevsû'etu'l-Muyesseretu fi'l-Edyâni ve'l-Mezâhibi ve'l-Ahzâbi'l-Mu'âsira*. 4. Bas. Riyad: Dâru'n-Nedveti'l-'Âlemiyye.
- el-Curcânî, 'Alî b. Muhammed. (1983). *et-Ta'rîfât*. Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye.
- Dayf, Ş. (1960). *Târîhu'l-Edebi'l-'Arabi el-'Asru'l-'Abbâsi'l-Evvel*. Kahire: Dâru'l-Me'ârif.
- Dayf, Ş. (1960). *'Asru'd-Duveli ve'l-Îmârât (Misr)*. Kahire: Dâru'l-Me'ârif.
- Ebu'l-Bekâ, Eyyûb b. Mûsâ el-Huseynî el-Kufevî. (1998). *el-Kulliyât*. Thk. 'Adnân ed-Dervîş, Muhammed Misrî. Beyrut: Mu'essestu'r-Risâle.
- el-Ezherî, Ebû Mansûr Muhammed b. Ahmed b. Ezher el-Ezherî el-Herevî. (2001). *Tehzîbu'l-Luğa*. Beyrut: Dâru İhyâi't-Turâsi'l-'Arabî.
- el-Fâsî, T. (1998). *el-İkdu's-Semîn fi Târîhi'l-Beledi'l-Emîn*. Thk. Muhammed 'Abdulkâdir 'Atâ. Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye.
- Faysal, Ş. (1959). *Tatavvuru'l-Ġazeli beyne'l-Câhiliyyeti ve'l-İslâm*. Dimaşk: Matba'atu Câmi'ati Dimaşk.
- el-Ferâhîdî, Halîl b. Ahmed. (1980). *Mu'cemu'l-'Ayn*. Thk. Mehdî Mahzûmî, İbrâhîm es-Samarrâî. 2. Bas. Beyrut: Mektebetu'l-Hilâl.
- el-Ġazzâlî, Ebû Hâmid Muhammed b. Muhammed b. Muhammed b. Ahmed. (tsz.). *İhyâu 'Ulûmi'd-Dîn*. Beyrut: Dâru'l-Ma'rife.

- el-Hanefî, İbn Ebi'l-İzz. (1997). *Şerhu'l-'Akîdeti't-Tahâviyye*. 10. Bas. Thk. Şu'ayb el-Arnaût. Beyrut: Mu'essesetu'r-Risâle.
- Hassân b. Sâbit, Ebu'l-Velîd Hassân b. Sâbit b. el-Munzir el-Hazrecî el-Ensârî, (1994). *Dîvân*. 2. bas. Thk. 'Alî Muhennâ. Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye.
- el-Himyerî, Nişvân b. Sa'îd. (1999). *Şemsu'l-'Ulûmi ve Devâu Kelâmî'l-'Arabi mine'l-Kulûm*. Thk. Huseynullâh el-'Umarî, Mutahhar el-İryânî, Yûsûf 'Abdullah. Beyrut: Dâru'l-Fikri'l-Mu'âsir.
- Humeyd b. Sevr, Ebu'l-Musennâ b. Huzn el-Hilâlî. (2010). *Dîvân*. Thk. Muhammed Şefîk el-Baytâr. Ebu Dabi: Dâru'l-Kutubi'l-Vataniyye.
- İbn Ebi'd-Dunyâ. (1993). *el-Menâmât*. Thk. 'Abdulkâdir Ahmed 'Atâ. Beyrut: Muessetu'l-Kutubi's-Sakâfiyye.
- İbn Hillikân, Ahmed b. Muhammed. (1900). *Vefayâtu'l-A'yân ve Ebnâu Ebnâi'z-Zamân*. Thk. İhsân 'Abbâs. Beyrut: Dâru Sâdir.
- İbn Kayyim el-Cevziyye, Ebû 'Abdillâh Şemsuddîn Muhammed b. Ebî Bekr b. Eyyûb el-Hanbelî. (1997). *el-Cevâbu'l-Kâfi li men Seele 'ani'd-Devâi'ş-Şâfi*. Mağrib: Dâru'l-Ma'rife.
- İbn Kuteybe, Ebû Muhammed 'Abdullâh b. Muslim b. Kuteybe ed-Dîneverî (2002). *eş-Şî'r ve'ş-Şu'arâ*. Kahire: Dâru'l-Hadîs.
- İbn Manzûr, Ebu'l-Fadl Cemâluddîn Muhammed b. Mukerrem. (1414). *Lisânu'l-'Arab*. 3. bas. Beyrut: Dâru Sâdir.
- İbnu'l-Fârid, Ebû Hafs Şerefuddîn 'Umar b. 'Alî b. Murşid es-Sa'dî el-Hamevî. (1990). *Dîvân*. Thk. Mehdî Muhammed Nâsiruddîn. Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye.
- İbnu'l-İmâd el-Hanbelî. *Şezerâtu'z-Zehebi fî Ahbâri men Zeheb*. (1986). Thk. Mahmûd el-Arnaûd. Dimaşk: Dâru İbni Kesîr.
- İmruu'l-Kays, Ebû Vehb Hunduc b. Hucr b. el-Hâris. (2004). *Divân*, Tahk. Mustafa Abduşşâfi, Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye.
- Ka'b b. Züheyr. (1997). *Dîvân*. Thk. 'Alî Fâ'ûr. Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye.
- el-Kayrevânî, Ebû 'Alî el-Hasan b. Reşîk el-Ezdî el-Mesîlî. (1981). *el-'Umdetu fî mehâsini'ş-Şî'ri ve âdâbihî*. Thk. Muhammed Muhyiddîn 'Abdilhamîd, 5. Bas. Beyrut: Dâru'l-Cil.
- Kays b. Mulevva. (1999). *Dîvân*. Thk. Yusrî 'Abdulğani. Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye.
- Kudâme b. Ca'fer. (1884). *Nakdu'ş-Şî'r*. Konstantiniyye: Matba'atu'l-Cevâib.
- el-Makkarî, Şihâbuddîn Ebu'l-'Abbâs Ahmed b. Muhammed b. Ahmed b. Yahyâ et-Tilmisânî. (1997). *Nefhu't-Tîb min Ğusni'l-Endelusi'r-Ratîb*. Thk. İhsân 'Abbâs. Beyrut: Dâru Sâdir.
- el-Menâvî, A. (1990). *et-Tevkîfu 'alâ Muhimmâti't-Te'ârîf*. Kahire: 'Âlamu'l-Kutub.
- Nekrî, el-Kâdî 'Abdunnebî. (2000). *Câmi'u'l-'Ulûmi fî İstilâhâtî'l-Funûn*. Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye.
- el-Mervezî, Muhammed b. Nasr. (1988). *Kiyâmu'l-Leyl*. Thk. Ahmed b. 'Alî el-Makrîzî. Faysalabad: Hadîs Akâdimî.

- es-Safedî, Salâhuddîn Ebu's-Safâ Halîl b. Eybek b. 'Abdillâh. (2000). *el-Vâfi bi'l-Vefayât*. Thk. Ahmed el-Arnaût, Turkî Mustafâ. Beyrut: Dâru İhyâi't-Turâs.
- es-Se'âlibî, Ebû Mansûr Abdulmelik b. Muhammed b. İsmâ'îl. (2002). *Fikhu'l-Luğati ve Esrâru'l-'Arabiyye*. Thk. 'Abdurrezzâk el-Mehdî. Beyrut: İhyâu't-Turâsi'l-'Arabî.
- Sîbeveyhî, 'Amr b. 'Usmân b. Kanber. (1988). *el-Kitâb*. 3. bas. Thk. 'Abdusselâm Hârûn. Kahire: Mektebetu'l-Hâncî.
- Sibt İbnu'l-Cevzî. (2013). *Mir'âtu'z-Zamân fî Tevârîhi'l-A'yân*. Dimaşk: Dâru'r-Risâleti'l-'Âlemiyye.
- es-Sulemî, Ebû 'Abdirrahmân 'Abdullâh b. Habîb b. Rabî'a. (1998). *Tabakâtu's-Sûfiyye*. 2. Bas. Thk. Ahmed eş-Şirbâsî. Kahire: Dâru'ş-Şa'b.
- et-Tahânavî, Muhammed b. 'Alî. (1996). *Keşşâfu İstilâhâti'l-Funûni ve'l-'Ulûm*. Thk. 'Alî Dahrûc. Çev. 'Abdullah el-Hâlidî. Beyrut: Mektebetu Lubnân Nâşirûn.
- et-Tebrîzî, Ebû Zekeriyâ Yahyâ b. 'Alî b. Muhammed el-Hatîb. (1992). *Şerhu Dîvâni 'Antere*. Thk. Mecîd Tarâd. Beyrut: Dâru'l-Kitâbi'l-'Arabî.
- et-Tenûhî, el-Muhsin b. 'Alî. (1995). *Nişvâru'l-Muhâdarati ve Ahbâru'l-Muzâkere*. Thk. 'Abbûd eş-Şâlcî. Beyrut: Dâru Sâdir.
- 'Umar b. Ebî Rabî'a. (1996). *Divân*, Tahk. Fâyiz Muhammed. 2. Bas. Beyrut: Dâru'l-Kitâbi'l-'Arabî.
- Yâkût el-Hamevî, Ebû 'Abdillâh Şihâbuddîn Yâkût b. Abdillâh el-Hamevî. (1993). *Mu'cemu'l-Udebâ*. Thk. İhsân 'Abbâs. Beyrut: Dâru'l-Çarbi'l-İslâmî.
- et-Tayyib, A. (2003). "el-Hubbu'l-İlâhî" *Mevsû'atu'l-Mefâhîmi'l-İslâmiyyeti'l-'Âmme*. Kahire: el-Meclisu'l-A'lâ li'ş-Şuûni'l-İslâmiyye.
- ez-Zehabî, Ahmed b. 'Usmân. (1985). *Siyeru E'lâmi'n-Nubelâ*. 3. Bas. Thk. Şu'ayb el-Arnaût. Beyrut: Muessesetu'r-Risâle.
- Zeydân, Y. (1996). *Şu'arâu's-Sûfiyyeti'l-Mechûlûn*, Beyrut: Dâru'l-Cil.
- ez-Zirikî, Hayruddîn b. Mahmûd b. Muhammed b. 'Alî b. Fâris. (2002). *el-E'lâm*. 15. Bas. Beyrut: Dâru'l-'İlm li'l-Melâyîn.
- Zuhayr, İ. (2005). *Dirâsâtun fi't-Tasavvuf*. Kahire: Dâru'l-İmâmi'l-Muceddid.

Hicrî Dîvân'ında Aşkî İfade Ediş Biçimi Olarak Vuslat ve Firâk

Adnan Oktay¹

Öz

Dîvân şiiri, sınırları belirlenmiş bir anlam geleneğinde üretilmiş bir şiirdir. Onu üreten şairin mesleği, cinsiyeti, dünyaya bakış açısı nasıl olursa olsun her şairin bu geleneği usulüne uygun bir şekilde sürdürme görevi vardır. Dolayısıyla Dîvân şairi, söz konusu vazifesine aykırı bir metin ortaya koyamaz. Şair duygularını ifade ederken birçok kavramı kullanır. Bunlardan aşk, âşık, maşûk, mey, sâkî, rind, zâhid gibi kavramlar başta gelir. Şiir, hareket ve çıkış noktası olarak bu kelimelerin etrafında dolanarak ya da bütün bu kavramları kullanarak ortaya çıkar.

Dîvân şiirinde kullanılan araçlar arasında vuslat ve firâk da yer almaktadır. Şairler, vuslat ve firâk kavramlarını kendi duygusal inkisarlarını dile getirmek için kullanmıştır. Bu makalede aşk ve ayrılık acısını şiirlerine yansıtmayı başarmış ve mahlası da bu ayrılığı ifade etmeye uygun olan XVI. yüzyıl şairlerinden Hicrî'nin Dîvân'ında vuslat ve firâk kavramlarının ele alınış biçimi üzerinde durulmuştur. Çalışma yapılırken Dîvân şiiri metinlerini inceleme, karşılaştırma ve analiz yöntemleri kullanılmıştır. Sonuç itibarıyla gönüldeki aşk acısını terennüm ederken Hicrî'nin vuslat ve firâk kavramlarına yeni anlamlar yükleme çabasına girmediği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hicrî, Osmanlı, dîvân, edebiyat, vuslat, firâk, şair, şiir.

The Concept of Wuslat u Firaq as a Way of Expressing Love in Hicri's Diwan

Abstract

Diwan poetry is a poem produced in a tradition of meaning with defined boundaries. Regardless of the profession, gender, and perspective of the poet who produced it, every poet has a duty to continue this tradition in a proper way. Therefore, the poet produces works suitable for his duty.

¹ Doç. Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, adnanoktay@artuklu.edu.tr, ORCID: [0000-0003-4196-3842](https://orcid.org/0000-0003-4196-3842).

The poet of Diwan uses many concepts to express his feelings. Of these, concepts such as love, lover, mashuq, mey, saki, rind, zahid come first. Poetry emerges by circling around these words as a point of departure and departure, or by using all these concepts.

The poets of Diwan used the concepts of wuslat and firaq to express their own emotional developments. In this article, the way in which the concepts of wuslat and firaq are handled in the Diwan of Hijri, one of the sixteenth century poets who managed to reflect the pain of love and separation in his poems and whose pen name is suitable for expressing this separation, is emphasized. In addition to the identification method, the methods of examination, comparison and analysis of the texts of Diwan poetry were used during the study. As a result, it has been determined that the poet Hijri is trying to attribute new meanings to the concepts of wuslat and firaq while expressing the pain of love in his heart.

Keywords: Hijri, Ottoman, diwan, literature, wuslat, firaq, poet, poetry.

Extended Abstract

The poet of Diwan uses many concepts to express his feelings. Of these, concepts such as love, lover, mashuq, mey, saki, rind, zahid come first. Poetry emerges by circling around these words as a point of departure and departure, or by using all these concepts.

Among the concepts used in Diwan poetry are wuslat and firaq. Poets have used the concepts of wuslat and firaq to express their own emotional developments. In this article, a poet who managed to reflect the pain of love and separation in his poems is mentioned. This poet is Hijri, one of the sixteenth century poets whose pen name also fits to express love and separation.

Vuslat is used in the dictionary to mean "reuniting with your beloved". Firaq, on the other hand, is used in the sense of "separation, hijra and firqat". From a literary point of view, the beloved is at the center of both concepts.

The theme of firaq is dealt with in detached texts written under various names in Diwan poetry. Among these texts, there are texts named firaq, firaq-name, firaqiyye, furqat-name, furqat-numa, gurbet-name, hecr-name, hijra, hicret-name. In these works, separation from the lover is mainly handled. However, separation from the homeland and place of birth is also covered in the firaqnames.

The word "wusul", which is used as a Sufi term in the sense of "the salik's reaching the truth (haq)", is used in the dictionary in the sense of "reaching, reuniting with the beloved". For this reason, the word vusul; it is also related to the words fasl, hijra and firqat. It also coincides with the words visal and ittisal in terms of meaning.

While preparing this article, in addition to the identification method, examining, comparing and analyzing the texts of Diwan poetry methods were used. First of all, the concepts of wuslat and firaq were defined, and then these concepts were scanned in some Diwans. Considering the volume of the article, the uses of wuslat and firaq from different centuries and different poets have been determined. Among these, examples

suitable for the definitions of the concepts of wuslat and firaq were selected as content. The original texts (couplets) of the selected examples were written and these texts were translated into actual Turkish language. In accordance with the translations, a comparative analysis of the couplets was made.

Among the words related to wuslat and firaq, words such as hijran, visal, separation, and hijra have helped to draw the map of separations, especially shaped around love. In Diwan poetry, the lover always lives with the desire to meet the beloved. It does not endure the longing of the beloved. For this reason, he continues his life in a tragic state both in the times of wuslat and firqat.

There are many Diwan poets who wrote poems in accordance with the meaning of the concepts of wuslat and firaq. In this study samples from Ahmet Pasha, Balkan origin Usuli, Zati, Fuzuli, Hayali (from Vardar), Baqi, Esiri, Naili-i Qadim, Rasih Bey (from Balikesir), Sheyhulislam İshaq Efendi, Hoca Nesh'et, Nevres-i Qadim, Fitnat Hanim, Koca Ragib Mehmed Pasha, Nahifi, Mehmed Esrar Dede, Sheyh Galib, Halim Giray, Nazif Dede, Namiq Kemal, Ahmet Rasim, Yahya Kemal were selected and examined.

In the pen names of some poets, traces of wuslat and firaq have been found. Different poets who used the pseudonyms Firaqi, Nihani, Wasli, Wisali, Wuslati, Wusuli were identified in the theses. It has been understood that these poets reflect the sentiments appropriate to their pen names in their own poems.

Hijri (d. 1557) was one of the scholarly poets of the sixteenth century. It is stated that the poet used the names Mehmed, Muhyiddin Muhyiddin Mehmed. The poet is from Bursa or Karaman. His father was Qadi Husamuddin (d. 1514).

After his madrasah education, Hijri worked as a teacher (mudarris) in various madrasahs in Bursa, Kutahya, Tire, Amasya, Manisa, Istanbul and finally Edirne. He also served as a qadi in Damascus, Bursa, Edirne and Istanbul. Although it is not certain, the poet died in 1557 and was buried in the vicinity of Emir Bukhari Tekke outside Edirnekapi in Istanbul. It is stated that Hijri wrote a Turkish Diwan and a fatwa book called Vaqi'at. Although it has been stated that he has many works, there is no information about what these works are. It has been stated that Hijri was a poet who was well versed in the sciences of theology, fiqh, poetry and history. Most of the information in the studies on Hijri was obtained from classical works. Academic studies on the poet include a book study on the poet's Diwan (2010), an encyclopedia article (2013) and a master's thesis (2013).

He used a unique style in his Hijri poems. These poems are often embellished with beautiful dreams and proverbs and sayings in this vein. The poet is a rind-mashrab who is fond of drinking and does not get tired of loving the beautiful. In general Hijri has a resentful, introverted and introverted nature. The poet intensely described desertion and hijra in his poetry.

Hijri served as a qadi and mudarris in many different places. This caused the poet to talk about his literary personality, separation, hijra, firqat and wuslat. In his poems, love means lover, enthusiasm, mihr; hejr, hijran,

longing; ah, atesh; trouble, grief, suffering; the words “kan-dem, eshk, dil and gonul (hearth)” were frequently used.

He intensively dealt with firaq and hijra in his poetry. The poet considered wuslat as happiness, joy, hijra and feast. Again, it was seen that he considered the concept of wisal as a holiday. According to him, wuslat, the end of which is hijra, makes people sad. The poet considered desertion as a caustic, lethal, aging, disease-enhancing disease on a person or lover. The poet considered desertion as remorse for what he had done, shabbiness in life, and an irresistible calamity.

According to the poet, who often includes the word hijra in his poems, the fire of hijra is burning. The pain of separation rests on the bone, and the beauty of the hijra constantly offers poison. Hijra is a sharp sword that numbs and grieves people. It is hot like hellfire. As a result, it has been seen that the poet Hijri is trying to attribute new meanings to the concepts of wuslat and firaq while expressing the pain of love in his heart.

According to hijra, there is a reunion with the beloved at the end of the hijra. The pain of separation is troublesome, the heart is constantly confronted with hijra. Hijra is darkness and the torch lit by the lover illuminates that darkness. At the end of all the sufferings of the beloved, there is hijra, and the hijra burns the lover's soul like a fire.

Giriş

Vuslat sözlükte “sevdiğine kavuşma (URL-1,2)” anlamında kullanılmıştır. Firâk ise “ayrılık (URL-1,2), ayrılma, ayrı düşme, hicrân, firkat (URL-1)” anlamlarında kullanılmıştır. Edebî açıdan her iki kavramın merkezinde sevgili yer almaktadır. Dîvân şiirinin sevgili ile ilgili tasavvurları da dikkate alındığında bu iki kavramın hem edebî hem dinî hayatın merkezinde yer aldığı görülecektir. Bu sebeple vuslat ve firâkın izlerini Dîvân edebiyatına has birçok eserde görmek mümkündür.

Klasik edebiyatta hicrân ve visal iki temel temadır. Ayrılık ve kavuşmayı ifade eden bu iki kavram aynı zamanda tasavvuf ekolünün de iki temel kavramı ve terimidir. Bu dinî gelenek ve pratiğe göre visal, kemâle ermek, hakka varmak demektir; hicrân ise Hak’tan, hakiki sevgiliden uzak kalmaktır. Klasik dönem yazar ve şairleri eserlerinde bu temayı çokça kullanmışlar ve bu tasavvufî görüşü edebiyata da aktarmışlardır (Eminoğlu ve Çiftçi, 2023: 66).

Firâk teması, Dîvân şiirinde çeşitli isimlerde yazılmış olan müstakil metinlerde de işlenmiştir. Bunlar arasında *firâk*, *firâk-nâme*, *firâkiyye*, *fürkat-nâme*, *fürkat-nümâ*, *gurbet-nâme*, *hecr-nâme*, *hicret*, *hicret-nâme* türündeki metinlerde ayrılık temasının işlendiği görülmüştür. Ağırlıklı olarak sevgili olmak üzere vatandan, doğum yerinden ayrı kalmak da firâk-nâmelerde işlenen temalar arasındadır. Bazen otobiyografik metinlerden olan sergüzeşt-nâmelerde de ayrılıktan bahsedildiği görülmüştür. Çocuk ve gençlerin ölümü, bir mevkiden veya makamdan ayrılma, azledilme veya öldürülme gibi konuların işlendiği metinler de firkât-nâme türü içinde değerlendirilmiştir (Tavukçu, 2007: 197).

“Sâlikin Hakk’a ulaşması anlamında bir tasavvuf terimi” olarak kullanılan “vusûl” kelimesi, sözlükteki gerçek anlamıyla “ulaşmak, erişmek, sevdiğine kavuşmak” anlamında kullanılmaktadır. Bu sebeple vusûl kelimesi; fasl, hicrân ve firkat kelimeleriyle de ilişkilidir. Ayrıca visâl ve ittisâl kelimeleriyle de anlam olarak örtüşmektedir (Ceyhan, 2013: 143). Bu minvalde vasl, ittisâl, fasl ve infisâl kelimeleriyle ilgili şunu söylemek mümkündür:

Kulun seyri-sülûk neticesinde nihâî maksadı olan Hakk’a ulaşması, Hak ile birlikteliği, metafizik çerçevede Hakk’ın âlem ve içindekilerle beraberliği” manâsına gelen vasl ve ittisâl; kulun Hak’tan ayrılığı ve uzaklığına, Hakk’ın âlem ve içindekilerden münezzehe oluşuna işaret eden fasl ve infisâl ile bir arada kullanılır. İlk dönem sûfleri, Allah’a karşı besledikleri aşkın dile getirilemez boyutunu eserlerinde vuslat ve hicrân ifade eden remizli kelimelerle ifade etmeye çalışmışlardır. Râbia el-Adeviyye başta olmak üzere ilk sûfler, bütün mahlûkattan uzaklaşıp (hecr) gerçek sevgili olan Hakk’a kavuşmayı ve O’nu müşahede etmeyi vasl, vusûl ve visâl; O’nunla birlikte olmayı ittisâl; O’ndan ayrı kalmayı firkat ve hicrân hâli diye yorumlar (Ceyhan, 2013: 143).

Bu çalışma yapılırken öncelikle vuslat ve firâk kavramları tanımlanmış, akabinde bu kavramlar Dîvân edebiyatı metinlerinde taranmıştır. Makalenin

hacmi dikkate alınarak farklı yüzyıllardan ve farklı şairlerden vuslat ve firâkla ilgili kullanımlar tespit edilmiştir. Bu kullanımlar içinde muhteva olarak vuslat ve firâk kavramlarının tanımlarına uygun örnekler seçilmiştir. Seçilen örneklerin orijinal metinleri (beyitler) yazılmış, bu metinlerin günümüz Türkçesine çevirisi yapılmıştır. Değerlendirme ve sonuç kısmında bu örneklerden hareketle elde edilen sonuçlar analiz edilmiştir.

1. Vuslat ve firâk

1.1. Türk edebiyatında vuslat ve firâk izleri

Türk edebiyatında vuslat ve firâkı incelerken bu çerçeveye uygun kelime, kavram ve eserlere yoğunlaşmak, meselenin açığa kavuşturulması için son derece önemlidir. Vuslat ve firâkla ilişkili kelimeler arasında hicrân, visâl, ayrılık, hicret gibi kelimeler, özellikle aşk mefhumu etrafında şekillenen ayrılıkların haritasını çizmeye yardımcı olacaktır. Ayrılıktan bahsederken en fazla dikkat çeken müstakil metinlerin başında firâk-nâmeler gelmektedir.

Firâk-nâmeler genel anlamda ayrılık temasının işlendiği metinlerdir. Bu eserlerde sevgiliden ayrı kalıp, uzak düşme yanında eş, çocuk, kardeş, arkadaş gibi sevilen birinin ölümünün verdiği üzüntü ve hasret konuları da işlenmiştir. ... Klasik Fars edebiyatında genellikle mesnevi tarzında yazılan firâk-nâmelerde sevgilinin ayrılığı, vefasızlığı, felekten ve alın yazısından şikâyet konularına yer verilmiştir (Yaylalı, 2017: 203).

Fars edebiyatının büyük şairlerinden ve firâk-nâme yazarlarından olan Selmân-ı Sâvecî, Türk edebiyatında Ahmed Paşa, Ahmedî, Cem Sultan gibi şairleri etkilemiştir. Selmân-ı Sâvecî tarafından ayrılığı anlatmak için Farsça yazılmış olan *Firâk-nâme* adlı mesnevi 1100 beyittir. Mesnevinin sonunda *Hüsrev ü Şîrin* gibi aşk hikâyelerindeki ayrılıklardan (firâk) bahsedilmiş, böylece muhatap teselli edilmeye çalışılmıştır (Sakaroglu, 2022: 101). Şair “*Firâk-nâme*’de ayrılık, perişanlık ve mihnetle; nihayetinde sevgilinin ölümüyle son bulan hüznü bir aşk macerasını işlemiştir (Yaylalı, 2017: 203).”

Dîvân şiirinde âşık her zaman sevgiliye kavuşma arzusuyla yaşar. Sevgilinin hasretine dayanamayan âşık, hem vuslat hem de firakat zamanlarında trajik bir hâlde yaşamını sürdürür. Çünkü o ayrılığa (firakat ve hicrâna) sabredemezken sevgiliyi görmeye de (vuslat) katlanamaz. Yani ayrılıktan şikâyetçi olurken aynı şekilde vuslatı da doyunca yaşayamaz. Onun sevgiliye kavuşması son derece zordur. Bir yandan sevgiliden ayrılma acısı, öte yandan sevgiliye kavuşma heyecanı âşığın bezgin hâle düşmesi için yeterlidir (Çeltik, 2010: 143).

Dîvân edebiyatında birçok şair vuslat ve firâk kavramları etrafında şiir yazmaya çalışmıştır. Bu şairlerden bazıları örnek beyitleriyle beraber burada sıralanmıştır. Sultânü’ş-şu’arâ ünvanına sahip olan XV. yüzyıl şairi Ahmet Paşa’nın (ö. 1497) vuslat ve firâkı terennüm ettiği bazı beyitlerde şair; bu kavramları ayrılık, hicrân süresinin uzunluğu, peygamberden ayrı olma, sevgilinin yaşadığı yerden uzakta bulunmayla ilişkili olarak işlemiştir.

“Nola micmer gibi yanarsa içim / Bezm-i şâh-ı cihândan ayrıldım (Ahmet Paşa: Kurnaz, 1986: 24)” Şairin yüreği yanmaktadır. Çünkü cihan şahının meclisinden ayrı kalmıştır.

“Ey kıyâmet gönlüme hesâbın sorma cevrinün / Elli bin yıldan uzundur bir şeb-i hicrân ana (Ahmet Paşa: Kurnaz, 1986: 26)” Bu beyitte sadece sevgiliden ayrı kalınan bir hicrân gecesinin elli bin yıldan daha uzun sürdüğü belirtilmiştir.

“Fer verdi gerçi çehrene nûr-ı Muhammedî / Hicrün cehennemdedür ümmet ne fâide (Ahmet Paşa: Kurnaz, 1986: 26).” Sevgilinin yüzüne Muhammed’in nuru aksetmiştir. Bu sebeple o nurdan ayrı kalmak, cehenneme düşmek olarak değerlendirilmiştir.

“Kervân-ı dil ü cân oldu revân sen gideli / Ne garîb olmuşam ey mûnis-i cân sen gideli (Ahmet Paşa: Kurnaz, 1986: 26)” Sevgili gittiğinden beri dil ve can kervanı yollara düşmüştür. Bu durumda âşık garip bir hâl almıştır.

“Diyâr-ı yâri terk etmekte nâçâr olmasun kimse (Ahmet Paşa: Kurnaz, 1986: 30)” Bu mısradaki şair, sevgilinin mahallesini terk etmek hususunda kimsenin çaresiz olmaması gerektiğini belirtmiştir.

Dîvân’ında geçen gazellerden bazılarının redifleri ayrılıkla ilişkili olan XVI. yüzyıl Dîvân şairlerinden Balkan kökenli Usûlî (ö. 1539), eserinde “ayrıldım meded, ayrılık, gelmedi” gibi rediflere yer vermiştir. Ayrıca “meded gamdan helâk oldum, görsem gâh gâh” gibi rediflerin geçtiği gazeller de muhteva olarak firkatten bahsetmektedir. Bu firkatin temelinde sevgiliden ayrılma, ayrı kalma ya da uzaklaşma yer almaktadır (Nazik, 2023: 236).

Şair Zâtî (1472-1548) XVI. yüzyılın büyük Dîvân şairlerinden biridir. Şiirlerinde geleneğe uygun olarak ayrılıktan bahseden şair, yârinden ayrı düştüğü için yaralanmıştır: “Hüsrevâ Ferhâd’ınam gel bağrumı hûn eyleme / Yaşımı şîrîn lebün hecriyle gül-gûn eyleme (Zâtî: Kurnaz, 1986: 202)” Başka bir beyitte şair, sevgiliden gelen selam üzerine cehennem gibi olan ayrılık hâlinin bir anda cennete dönüştüğünü beyan etmiştir. “Lutf kılmışsun selâm itmişsün ey hûrî-likâ / Oldı Zâtî’ye cahîm-i firkatün Dârû’s-selâm (Zâtî: Kurnaz, 1986: 202)”

Zâtî ilginç bir şekilde sürekli dillerde dolaşan bir deyim farklı bir manâ vererek kullanmayı başarmıştır. Ayrıca şair en ufak bir dokunuşla bile aşkı uğruna “terk-i diyâr” etmeyi göze almıştır. “Gözüm üstünde kaşun var dimesün kimse bize / Gel Kalender olalum terk-i diyâr eyleyelim (Zâtî: Kurnaz, 1986: 204)”

Aşağıdaki beyitte sevgilinin gitmeye hazırlandığını gören şair Zâtî ya da âşık, onu iknâ etmeye çalışmaktadır: “Eyleme vakti degül billâh gitmek niyyetin / Ben fakîrün hey begüm yas itme sûr-ı sohbetin (Zâtî: Kurnaz, 1986: 204)”

Fuzûlî’nin (ö. 1556) *Su Kasidesi*’nde dile getirdiği temel duygu ayrılık zamanında gönlün sakinleşmesini dilemektir: “İste peykânın gönül hecrinde şevküm sâkin et / Susuzam bir kez bu sahrâda benümçün ara su (Fuzûlî: Pekolcay,

1981: 444)” Diğer bir beyitte ise Fuzûlî, firâkı güzel bir hüsn-i talil örneğiyle vermeyi başarmıştır. Âşık, sevgiliden ayrı düşmüştür. Bu sebeple uzun zamandan beri âvâre bir şekilde başını taştan taşta vurarak gezmeye devam etmektedir: “Hâkipâyine yitem dir ömrlerdür muttasıl / Başını daşdan daşa urup gezer âvâre su (Fuzûlî: Pekolcay, 1981: 445).”

Su Kasidesi'nin son beytinde maşûğa olan hasretin bittiği vuslat sahnesi, ölüm sonrası hayata dönüşmüştür. “Umduğum oldur ki mahrûm olmayam dîdârdan / Çeşme-i vaslun vire bu teşne-i dîdâra su (Fuzûlî: Pekolcay, 1981: 454).” Özetle Fuzûlî'den alınan örneklerde âşık çöllere düşmüştür. Âşığın firâk hâli süreklidir. Firâk ölümle beraber sona erecek ve vuslat cennette sevgilinin yüzüyle karşılaşılarak gerçekleşecektir.

Şair Hayâlî (Vardarlı, ö. 1557) herkesin yâriyle hemhâl olduğunu, ancak kendisinin de sadece yârin hayâliyle yetindiğini belirtmiş, bu sebeple sevgiliyi izlemekten ayrıldığını ifade etmiştir: “Her kişi yârin temâşâ itmede bir gûşede / Ben hayâl-i yâr ile kaldum temâşâdan cüdâ (Hâyâlî: Kurnaz, 1986: 202)”

Sultan III. Murat döneminde sarayın gözde cariyelerinden biri olmayı başaran Cânfedâ Hâtûn (ö. 1600), sultanın ölümü üzerine örfe uygun olarak eski saraya nakledilmiştir. Bu nakil sırasında söylediği “Âh el-mevt el-firâk (İpşirli, 1993: 150)” ibaresi ile Cânfedâ Hâtûn, firâk-ölüm-âh üçlemesini en özlü şekilde dile getirmeyi başarmış biri olarak kayıtlara geçmiştir. Bu durumda bu saray cariyesinde ölüm-gam-ayrılık birbirini teşbihe dayalı olarak tamamlayan unsurlara dönüşmüştür.

Şair Bâkî (1526-1600) de vuslat özlemiyle yanıp tutuşan bir firâkzededir. Sevgiliyle vuslatı imkânsız hâle gelmiştir: “Ne mümkün dest-res dâmân-ı vasl-ı yâre ey Bâkî / Felek nâ-mihribân düşmen kavî dildâr hercâyî (Bâkî: Kurnaz, 1986: 40)”

Bâkî'ye göre belâ ezel gününde pay edilmiş, böylece sevgilinin hicrân derdi âşığın hastalıklı gönlüne düşmüştür. “Belâ âşıklara rûz-ı ezelde kısmet oldukda / Tabîbüm! Derd-i hicrânun dil-i bîmâra düşmüşdür (Bâkî: Kurnaz, 1986: 42)”

Başka bir beyitte âşık, aşk acısını cihan mülkünde bulmuş, böylece mutlu olmuştur. Çünkü kişi gurbetteyken tanıdık simaları gördükçe haz duyup mutlu olur. “Gam-ı aşkın cihân mülkünde buldum şâdmân oldum / Kişi gurbet diyârında edermiş âşinâdan haz (Bâkî: Kurnaz, 1986: 44)”

Şair Bâkî, vaslın yakınına varmak için en doğru yolun muhabbet yolu olduğunu belirtmiş, bu yüzden uşşak yoluyla hicaz ahengine (makamına/yoluna) ayak uydurmak gerektiğini ifade etmiştir. Burada şair râst, uşşâk, hicâz gibi müzik terimlerini tevriyeli olarak kullanmıştır. “Harem-i vasla reh-i râst muhabbet yoludur / Râh-ı uşşâkdan âheng-i hicâz eyleyelim (Bâkî: Kurnaz, 1986: 46)”

Bâkî, kendisinin/âşığın sevgiliden ayrılmasını bir kılıçla sadefin içinden incinin çıkarılması ile izah etmiştir. Bu hâliyle kendisinin yarım kaldığını belirtmiştir: “Ayrıldı dil sadef gibi sen dürr-i pâkden / Şemşîr-i hecrün eyledi bî-

çâreyi dü-nîm (Bâkî: Kurnaz, 1986: 46)” Bütün bu örnekler göstermektedir ki, şairin nazarında sevgiliye kavuşmak imkânsızdır. Âşığa ayrılık acısı (derd-i hicrân) düşmüştür.

Asıl adı Hüseyin b. Mehmed olup XVII. yüzyılda yaşamış şairlerden olan Esîrî mahlaslı Tireli (?) şair, Mayıs 1625 tarihinde Malta korsanlarına esir düşmüş, Sicilya adasında hapsedilmiştir. Esaretten kurtulmak için kaçmaya çalışmış, kısa sürede yakalanmış ve yeniden hapse atılmıştır. 1631-32 yılında hapisten kurtulmuş, memleketine dönmüştür. Şairin Dîvân’ı “Dîvân-ı Firâk-ı Esîrî” ismini taşımaktadır (Kutlar Oğuz vd, 2018: 4-6). Dîvân’da “yer alan şiirler çoğunlukla gurbet, tutsaklık, vatan özlemi, özgürlüğünü satın alabilecek maddî güçten yoksun olma gibi konularla ilgilidir (Kutlar Oğuz vd, 2018: 11).”

Nâilî-i Kadîm (ö. 1666) her ne kadar külfetli sözler irat etse de aşkın çerçevesini çizebilme noktasında başarılıdır. “Mest-i câm-ı aşkdır dil keşf-i râz etmese de / Ârzû-mend-i visâлиндür niyâz etmese de (Nâilî-i Kadîm: Kurnaz, 1986: 262)” Bu beyitte gönül her ne kadar sırrına vakıf olmasa da sevgiliye kavuşmak için iştiyak hâindedir.

Balıkesirli Râsih Bey’in (ö. 1731-32) “üstüne” redifiyle meşhur gazeli, hicrânî en iyi anlatan kült bir şiir olarak kaydedilmeye değer bir gazeldir (Akkaya, 2007: 26). Sadık Yazar’ın ilgili makalesinde (2020) hakkında birçok bilgi kirliliğini çözümlenmeye çalıştığı bir Dîvân şairi olan Râsih, “üstüne” redifli gazelinde geçen “Yârdan mehcûr iken düştük diyâr-ı gurbete / Dehr gösterdi yine hicrân hicrân üstüne” beyti ile hicrân temasına yoğunlaşmıştır. Şair sevgiliden ayrı kalmayı gurbet diyarına düşmek olarak değerlendirmiş, bu sebeple dünya (felek, talih, kader) kendisine hicrân üstüne yeni hicrânlar tattırmıştır.

Şeyhülislam şairlerden biri olan İshâk Efendi (ö. 1735) yardım/sevgiliden ayrı kalmış, ondan haber almak için saba rüzgârından yardım istemiştir. Sevgiliden haber alma çabası da şairin/âşığın hicrân hâlinde olduğuna işaret etmektedir: “Hâlimi arz et sabâ dildâre Allâh aşkına / Sûziş-i dilden haber ver yâre Allâh aşkına (Halîm: İshâk, 1986: 311)”

Hoca Neş’et (d. 1735) de babası musikişinas Ahmed Refîa Efendi gibi firâkî şiirinde terennüm eden şairlerdendir. Hayat hikâyesine göre hem kendisi hem de babası sıkça İstanbul dışında bulunmuştur. Babası Ahmed Refîa’nın gurbetle ilgili bir beyti şöyledir: “Meskenimden dür edip gurbette ser-gerdân eden / Kismetim mi tâlî’im mi yoksa cânâ sen misin (Ahmed Refîa: Kurnaz, 1986: 76)”

Şair Hoca Neş’et de babası gibi gurbeti iliklerine kadar hissetmiş şairlerden biridir. Aşağıdaki beyitte 1769 yılında katıldığı Rus harbindeyken şairin yaşadığı firâkın ruhundaki teessürlerini görmek mümkündür: “Hasretle gözüm yaşı ki zîb-i çemen oldı / Rûm illeri kûhsâr u Bedahş u Yemen oldı (Hoca Neşet: Kurnaz, 1986: 78)”

Nevres-i Kadîm'in (ö. 1762) Dîvân'ı için Şerife Yalçınkaya "Ömrü azilden azile, gurbetten gurbete tükenmiş bir şair olan Nevres, şiirlerinde hayatının bu yönünü kimi zaman isyankâr bir eda ile kimi zaman da kaderine boyun eğmiş bir insanın ruh hâli içerisinde başarıyla dile getirmiştir. Şairin Dîvân'ı da bu yönüyle bir gurbet kitabı gibidir (Yalçınkaya, 2018: 342)." ifadesini kullanmıştır.

Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin kızı olan Şair Fitnat Hanım (ö. 1780) berceste bir beytinde firakat olmadan visâlin zevkinin idrak edilemeyeceğini belirtmiştir: "Bilmedik zevk-i visâlin çekmeyince firkatın / Olmayınca hasta kadrin bilmez âdem sıhhatin (Fitnat Hanım: Kurnaz, 1986: 234)"

Berceste mısralarıyla meşhur olan Koca Râgıb Mehmed Paşa (d. 1699) bir mısraında ayrılığı kimse için istemediğini belirtmek için şöyle der: "Gördüğünden kimseler âlemde mehcûr olmasın (Râgıb: Kurnaz, 1986: 253)"

Mevlevî şairlerden biri olan Şair Nahîfî (1666-1738), Mevlânâ'nın Mesnevî'sini şerh ederken şairin duyusunu şiirine yansıtmayı başarmıştır: "Şerha şerha eylesin sînem firâk / Eyleyem tâ şerh-i derd-i iştiyâk / Her kim aslından olan dûr u cüdâ / Rûzgâr-ı vaslı eyler muktedâ (Nahîfî: Pekolcay, 1981: 454)" Buna göre maşûktan ayrılık, âşğın gönlünü paramparça etmiştir. Şair derdini izah etmeye çalışmaktadır. Ona göre her kim ki aslından ayrı kalırsa vuslat rûzgârını kendine rehber edinecektir.

Âşık ile maşûğün birlikteliğini (vahdetini) güzel bir şekilde dile getiren şairlerden biri de Mehmed Esrâr Dede'dir (1748-1797): "Geh Züleyhâ derim gehî Yûsuf / Cümlesinden merâm cânândır (Mehmed Esrâr Dede: Kurnaz, 1986: 164)" Bu beyit Dîvân şiirinde sevgilinin cinsiyeti ile ilgili tartışmalarda kullanılabilir. Ayrıca Mehmed Esrâr Dede'nin aşağıdaki beytinde maşûğün âşığı adam yerine koymayıp gittiği ve bu yüzden firâkın ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Beyitte terk edip giden tip'in âşık değil de maşûk olduğuna dikkat çekilmiştir: "Tavrimız haylî pesendidedir ammâ Esrâr / Komadı gitti o âfet bizi adam yerine (M. Esrâr Dede: Kurnaz, 1986: 166)"

Şeyh Mehmed Es'ad Gâlib nâm-ı diğer Şeyh Gâlib'de (1757-1799) firâk izlerine bazı berceste mısralarda karşılaşmak mümkündür. "Su uyur düşmân uyur haste-i hicrân uyumaz (Şeyh Gâlib: Kurnaz, 1986: 120)" Bu beyitte yârenden ayrı kalma hastalığına yakalananların gece uyumadığına çarpıcı bir şekilde işaret edilmiştir.

"Vardık der-i sa'âdetine yâri görmedik / Girdik bihişte hayf ki dîdârî görmedik (Şeyh Gâlib: Kurnaz, 1986: 122)" Şaire göre saadet kapısına varıp sevgiliyi görmemek ve cennete girip sevgiliyle karşılaşmamak hicrân olarak değerlendirilmiştir. Buna göre cennette sevgili-yâr-ahbap yoksa cennetin şair/âşık için bir anlamı yoktur.

Hüsn ü Aşk'ta geçen aşağıdaki beyitte maşûktan gelen bir mektupta firâkın varlığı ve vuslatın zorluğuna işaret edilmiştir: "Nâmen dil-i zâra vâsil oldu / Ok

degdi vü yara hâsıl oldı (Şeyh Gâlib: Kurnaz, 1986: 126)” Aynı aşk mektubunda geçen bir diğer beyitte ise firâkın cehennemden daha eziyetli olduğu belirtilmiştir. “Dûzah didigim ne câna minnet / Bir söz var içinde âh firkat (Şeyh Gâlib: Kurnaz, 1986: 126)”

Sıradaki beyitte Şeyh Gâlib vuslat ve firâk kavramlarını kendine has üslup ve kavrayışla dile getirmiştir: “Korkutmağa düşme bî-mahaldır / Vuslat didüğüm benim eceldir (Şeyh Gâlib: Kurnaz, 1986: 128).” Buna göre şair, ölümü vuslat olarak değerlendirmiştir.

Şeyh Gâlib’in Esrâr Dede’nin (ö. 1797) vefatı için yazdığı manzumede firâkın kıyamete kadar süreceğine dair terennümler söz konusudur: “Allah verdi aldı yine kurb-ı hazrete / Biz kaldık intizâr ile rûz-ı kıyâmete (Şeyh Gâlib: Kurnaz, 1986: 163)”

Âteş redifli gazelinde Şeyh Gâlib şöyle der: “Çerâğ-ı bezm-i hecri olduğum yapmış yakıştırmış / Gönül pervânesine vuslat âteş intizâr âteş” Beyitte hicrân anında hem vuslatın hem de sevgiliyi bekleyişin ateş gibi olduğu belirtilmiştir (Gölpınarlı, 1971: 66-67).

Kırım hanlarından olan ve III. Selim devrinde İstanbul’a gelip yerleşen Halîm Giray (ö. 1824), kendisi için firâkın bir türlü bitmediğinden ve vuslat bayramına eremediğinden bahsetmiştir: “Bu şehri-rûze-i firkat tamâm olup âyâ / Bizim diyâra da gelir mi iydi ferâh (Halîm Giray: Kurnaz, 1986: 284).” Şair başka bir beyitte efendisine kavuşmayı şu şekilde dilemiştir: “Gel ey belâ-yı dil-i zâr-ı müstemendim gel / Beni esîr-i firâk eyleyen efendim gel (Halîm Giray: Kurnaz, 1986: 284).” Berceste bir mısraında şair şu ifadelerle yer vermiştir: “Mübtelâ-yı derd-i hicrân olduğum bilmez misin (Halîm Giray: Kurnaz, 1986: 284).”

Mevlevî şeyhlerinden olan Nâzif Dede (Beşiktaş, ö. 1862) firâk-vuslat ikilemini ve bundan çıkılmaz hâli belki de en iyi şekilde dile getiren şairlerden biri olmuştur: “Azîz-i Mısır-ı vuslat sûziş-i firkat nedir bilmez / Onu tenhâ-nişîn-i külbe-i ahzân olandan sor (Nâzif Dede: Kurnaz, 1986: 320).” Şaire göre vuslat Mısır’ının azizi, ayrılık acısını bilmez. Bu acıyı hüzünler kulübesinde (kaybolan oğlu için) yalnız başına oturandan (Hz. Yakup’tan) sormak gerekir.

Osmanlı’nın Batılılaşma sürecinde XIX. yüzyılda yaşamış bir mütefekkir ve Türk edebiyatının vatan şairi Namık Kemâl (1840-1888), Dîvân şiirinde cânân olarak tavsif edilen sevgilinin yerine vatani koymuş ve aynı yakarış ve acılı terennümleri şiirine yansıtmaya çalışmıştır: “Hamîyyet mesleğinde terk-i evlâd ü iyâl ettim / Hayâtımdan muazzezken vatandan infisâl ettim (Nahîfi: Pekolcay, 1981: 459)” Şair vatanseverlik uğruna ailesini, çoluk çocuğunu terk etmiş, hatta canından aziz saydığı vatanından ayrı kalmak zorunda kalmıştır.

Ahmet Râsim’in (1864-1932) *Gam-ı Hicrân* hikâyesi bir gencin başından geçen hicrân dolu aşk serencamını dramatik bir şekilde dile getirmektedir (Doğru, 2003: 18-19).

Böyle bir çalışmada büyük şair Yahya Kemâl'den (1884-1958) bahsetmemek son derece eksik kalırdı. Ondaki retorik, sırtını Dîvân şiirinin anlam ve şekil dünyasına yaslamıştır: “Görmüş âyine-i sâfında o serv-endâmı / Cûy, gülşende bu hicrânını her an söyler (Y. Kemâl: Pekolcay, 1981: 469)” Şair bu şiirinde sözkonusu ayrılığın akıl sahipleri tarafından anlaşılamayacağını belirtmiştir. Âşık olan cûy (ırmak, akarsu), kendi saf aynasında o selvi bedenli (boylu) yârını görmüş, bu sebeple her an sevgilisinden ayrıldığını dile getirmiştir. Beyitteki saf ayna metaforu, gerçek anlamli olabileceği gibi güzelliğın izhar edilmesi ya da anlaşılması için aracılık eden dünya ve içindeki insanlar olarak da telakki edilebilir (Pala, 1991: 61).

1.2. Şair mahlaslarında vuslat ve firâk

Sehî Bey'in *Heşt Behişt* adlı tezkiresinde Visâlî, Nihânî; Latîfî'nin *Tezkire-i Şu'arâ*'sında Firâkî, Visâlî; Ahdî'nin *Gülşen-i Şu'arâ*'sında Vusûlî, Firâkî, Vaslî, Vuslatî, Visâlî; Âşık Çelebi'nin *Meşâ'iru-ş-Şu'arâ*'sında Vusûlî, Visâlî, Firâkî (Kılıç vd. 2009: 32-53) mahlaslarını kullanan şairlerden bahsedilmiştir. Bahsi geçen bu şairlerin bir kısmı aynı şahsiyetlerdir. Ancak bir kısmı da bu mahlaslardan aynısını ortak bir şekilde kullanmıştır. Yani bir mahlas, birden fazla şair tarafından kullanılmıştır. Bu durum daha fazla şairin vuslat ve firâk kavramlarının anlam dünyasına uygun şiirler yazdığını göstermektedir.

1.3. Bir firâk şairi: Hicrî

1.3.1. Hayatı

Doğum tarihi bilinmeyen Şair Hicrî² (ö. 1557), XVI. yüzyılın âlim şairlerinden biridir. Kara Çelebi sanını da kullanmış olan şairin gerçek ismi *Muhyiddîn Mehmed* olarak tespit edilmiştir. Köksal, şair için Mehmed, Muhyiddîn veya Muhyiddîn Mehmed isimlerinin kullanıldığını belirtmiştir (2013). Şair, genel kabul gören görüşe göre Bursalı ya da Karamanlı olup şiirlerinde Hicrî mahlasını kullanmıştır. Hicrî ismi Arapça *hecr* kelimesiyle köken açısından ilişkili bir kelimedir. Buna göre *hecr* “bir kişiden dostluğu ve yakınlığı kesmek; bir nesneyi terk etmek” anlamı yanında “güzelliğiyle benzerlerinden ayrılan çok hoş ve güzel nesne” anlamına da gelmektedir. Ayrıca *hecr*'e “ayrılık, firâk” anlamları yanında “(tıpta) sayıklamak, hezeyan”dan başka “çok sıcak günlerde öğle vakti” anlamları da verilmiştir (URL-3). Bu anlamlandırmalardan başka *Hicrî* mahlası, “ayrılığa mensup, ayrılığa alışmış” gibi anlamlarda da kullanılmıştır (Zülfe, 2010: 17).

Hicrî'nin babası, devrin önemli kadılarında biri olan Kadı Hüsâmüddîn'dir (ö. 1514). Hüsâmüddîn'in Fatih'in vezirlerinden Karamanlı Nişancı Mehmed Paşa'ya yakın olduğuna dair iddialar vardır. Diğer bir görüşe göre de kadı efendinin bir süre paşaya kölelik yaptığı (ya da paşanın hizmetinde bulunduğu) iddia edilmiştir (Yiğit, 2013: 1).

² Kaynaklarda şairin mahlası *Hecrî* ya da *Hicrî* şeklinde geçmektedir. Bu çalışmada direkt alıntılar hariç *Hicrî* yazımı tercih edilmiştir.

“Hecrî (Hicrî), Osmanlı devletinin ilim ve sanat hayatında şair, müderris, kazasker ve şeyhülislâm yetiştiren ve Kara Çelebizâdeler diye tanınan ailenin ceddidir (Zülfe, 2010: 18).” Bu da şairin hem ilmî kazanımlara hem de devlet tecrübesine sahip bir gelenekten geldiğini göstermektedir. Hicrî, Rum Mehmed Paşa’nın yeğeni olarak kayıtlara geçmiştir. Medrese eğitiminden sonra Bursa, Kütahya, Tire, Amasya, Bursa, Manisa, İstanbul ve son olarak Edirne’de çeşitli medreselerde müderrislik yapmıştır. Ayrıca Şam, Bursa, Edirne ve İstanbul’da kadılık vazifelerinde bulunmuştur. Şair kesin olmamakla birlikte 1557 (ya da 1556-1558) tarihinde vefat etmiş, İstanbul’da Edirnekapı dışında Emir Buhari Tekkesi civarına defnedilmiştir (Köksal, 2013).

1.3.2. Edebî şahsiyeti

Hicrî, şiirlerinde kendine has bir üslup kullanmıştır. Bu şiirler güzel hayâller ile sıkça atasözü ve bu minvaldeki veciz (motto) sözlerle süslenmiştir (Yiğit, 2013: 21).

Âşık Çelebi, bütün ilmi ve irfanına rağmen Hecrî’nin (Hicrî’nin) müptela derecesinde içkiye düşkün olduğunu, güzel sevmekten de uslanmayan rind-meşrep bir kimse olduğunu belirtir. Hatta sonradan Rumeli kazaskeri olan Hamid Çelebi’nin onun için “Şâgarı devr-i felek aksine döndür sâkiyâ / Döne döne Hicrî’ye ol cevri idüpdür kat kat” beytini söylediği de Âşık Çelebi tezkiresinde kayıtlıdır. Ayrıca tezkirelerde nükteli olduğu belirtilen şiirinin de beğenilmekle beraber nesrinin (de) güzel olduğu özellikle vurgulanmaktadır. Edirneli Nazmî’nin *Mecma’u’n-Nezâ’ir*’inde Hecrî’nin 13 adet gazeli bulunmaktadır (Köksal, 2013).

Genel itibarıyla Hicrî hayata kırılgan, içine kapanık ve içli bir yapıya sahiptir. Şu beyit şairin ruh hâlini yansıtmaya bakımından dikkat çekicidir: *Cefâ-yı hecr-ile cândan usandum şöyle kim Hecrî / ‘Adem mülki huzûr iklimi ölmek istirâhtdür.* Şairin yalnızlığını ve ayrılıklarını Dîvân şiirinin genel çerçevesini oluşturan mecazî-hakîkî aşk anlayışında değerlendirmek imkân dâhilindedir (Zülfe, 2010: 25).

Hecrî (Hicrî), seçtiği mahlasın kanatları altında en çok aşka ve Ahdî’nin de dikkat çektiği gibi ayrılığa ve acıya dair kelimelere yer vermiştir. Bunlardan ‘ışk 66 kez, ‘âşık 23 kez, şevk 34 kez, mihr 31 kez; ayrılığı ve ayrılık acısını ifade eden hecr 27 kez, hicrân 21 kez, hasret 17 kez; çekilen acının aynası durumundaki âh 53 kez, âteş 35 kez, belâ-derd-gam-mihnet-zâr 204 kez, çekmek 40 kez, kan-dem 102 kez, eşk-yaş 60 kez ve bütün hislere ve acılara sahne olan dil ve göñül kelimeleri de 246 kez yer almıştır (Zülfe, 2010: 34).

1.3.3. Eserleri

Keşfü’z-zunûn (Kâtip Çelebi, ö. 1657) ve *Esmâ’ü’l-müellifin*’in (Bağdatlı İsmail Paşa, ö. 1920) belirttiğine göre Hicrî’nin bir Türkçe *Dîvân* ile *Vâkî’ât* adlı bir fetva kitabı yazdığı belirtilmiştir. Öte yandan Mecdî’nin *Şakâyık Tercümesi*’nde şair için “Bî-misl âsârı vardır.” ifadeleri kullanılmıştır. Ancak bu eserlerin neler olduğu hakkında bilgi verilmemiştir. Ayrıca Hicrî’nin kelâm, fıkıh, siyer ve tarih ilimlerine vâkif bir şair olduğu belirtilmiştir (Köksal, 2013).

Yiğit, hazırlamış olduğu yüksek lisans tezinde (2013) Dîvân'ından başka Hicrî'ye ait 9 eserden bahsetmiştir. Bunlar *Vâkı'ât-ı Kara Çelebî* (Arapça fıkıh), *Sefinetü'd-Dürer* (Arapça fıkıh), *Risâle fî'l-vakf* (Arapça), *Risâle fî Mes'eleti'l-vasî* (Arapça), *Yevme Ye'ti Ba'du Âyâti Rabbike* (Arapça tefsir), *Gül-i Sad-berg* (Arapça hadis), *Vakfet-i Kara Çelebî* (Arapça kelâm), *el-Cevâhirü'l-Ma'neviye* (Arapça tasavvuf), *Hâşiye-i Kara Çelebî* (Arapça) adlı eserlerdir. Bu eserlerin muhtevassından hareketle şairin Arapçayı eser yazacak kadar iyi bildiği; kelâm, fıkıh, hadis ve tasavvuf gibi İslâmî ilimlerde kalem oynatma yeteneğine sahip olduğu söylenebilir (Yiğit, 2013: 21-22).

1.3.4. Hicrî literatürü

Şair Hicrî ile ilgili yapılmış çalışmalardaki bilgilerin çoğu klasik eserlerden elde edilmiştir. Hicrî'nin hayatı, edebî şahsiyeti ve eserleriyle ilgili veriler ana hatlarıyla şu eserlerden toparlanmıştır: Mehmed Süreyyâ'nın *Sicill-i Osmânî'si*, Bağdatlı İsmail Paşa'nın *Hediyetül-Ârifîn Esmâ'ü'l-müellifin ve Âsârü'l-musannifin'i*; Hâfız Hüseyin Ayvansarayî'nin *Mecmûa-i Tevârîh'i*; Gelibolulu Mustafa Âlî'nin *Künhü'l-Ahbâr'ının Tezkire Kısmı*; İsmail Belîğ'in *Güldeste-i Riyâz-ı İrfân ve Vefeyât-ı Dânişverân-ı Nâdiredân'ı*; Kaf-zâde Fâizî'nin *Zübdetü'l-Eş'âr'ı*; Âşık Çelebî'nin *Meşâ'irü'ş-Şu'arâ'sı*; Edirneli Nazmî'nin *Mecma'u'n-Nezâ'ir'i*; Mehmet Nâil Tuman'ın *Tuhfe-i Nâilî'si*; Kınalızâde Hasan Çelebî'nin *Tezkiretü'ş-Şu'arâ'sı*; Müstakîm-zâde Süleymân Sa'deddîn'in *Mecelletü'n-Nisâb fi'n-Neseb ve'l-Künâ ve'l-elkâb'ı*; Mecdî Mehmed Efendi'nin *Hadâ'iku'ş-şakâ'ik Şakâ'ik-i Nu'mâniyye ve Zeyilleri*; Riyâzî'nin *Riyâzü'ş-Şu'arâ'sı*; Beyânî'nin *Tezkiretü'ş-Şu'arâ'sı*; Kâtip Çelebi'nin *Keşfu'z-zünûn'u*, Şair Hicrî hakkında yapılan çalışmalarda başvurulan temel kaynaklar arasında yer almaktadır.

Şair Hicrî ile ilgili yapılmış olan akademik çalışmalar oldukça sınırlıdır. Yapılan çalışmalar arasında ilk olarak Ömer Zülfe'nin Hicrî'nin Dîvânı ile ilgili yaptığı “Dîvân (Müellif: Hecrî: Kara Çelebî Muhyî'd-dîn Mehmed) (2010)” başlıklı çalışma gelmektedir. Bu çalışmada Hicrî'nin adı, mahlası, doğum yeri, ailesi, eğitimi, mesleği, ölümü, eserleri ve kişiliğiyle ilgili bilgiler yanında şairin edebî kişiliği hakkında açıklamalara yer verilmiştir. Akabinde şairin Dîvân'ının transkripsiyonlu metnine yer verilmiş, en sona da eserde geçen kelimelerin dizini eklenmiştir.

Şairle ilgili yapılmış ikinci önemli çalışma Ahmet Selman Yiğit tarafından yapılmış olan “Hicrî Dîvânı (İnceleme-Tahlil-Metin-Dizin) (2013)” başlıklı yüksek lisans çalışmasıdır. Tezde Hicrî'nin hayatı, eserleri, edebî kişiliği yanında Dîvân'ın muhtevası, nazım şekli ve eserin tahliline yer verilmiştir. Tahlil kısmında eserdeki dinî, tasavvufî izler yanında yer verilen şahıslar, içtimâî hayat, insan, güzellik, sevgilinin özellikleri, âşık, rakip tipleri ile tabiat unsurlarına yer verilmiştir. Eserin sonuna dîvândaki kavramlarla ilgili bir dizin eklenmiştir.

Şairle ilgili yapılmış başka bir önemli çalışma da “Köksal, Mehmet Fatih. (2013). Hicrî: Kara Çelebi. Ankara: Ahmet Yesevi Üniversitesi Türk Edebiyatı İsimler

Sözlüğü” künyeli çalışmadır. Bu çalışma şairle ilgili hazırlanmış olan bir ansiklopedi maddesidir. Hicrî ile ilgili yapılan çalışmalar incelendiğinde şairin şiirinde vuslat ve firâk kavramları etrafında bir inceleme yapılmadığı görülmüştür.

1.4. Hicrî Dîvân’ında vuslat ve firâk izleri

Hicrî şiirinde firâk ve hicrânı yoğun bir şekilde terennüm etmiştir. Konuyla ilgili olarak tezkirecilerden “Ahdî, *Gülşen-i Şu’arâ*’sında Hicrî’nin şiirlerini değerlendirirken en can alıcı noktanın şairin mahlasına muvafık olarak şiirlerinde firâk ve hicrânı terennüm ettiğini belirtmiştir (Yiğit, 2013: 4).” Aşağıda şairin *Dîvân*’ından hareketle vuslat ve firâk kavramlarının anlam çerçevesine uygun örnekler tespit edilip incelenmiştir.

1.4.1. Vuslat

Hicrî, sevgiliyle vuslat anında giydiği gömlek ya da iç gömleği sevinçten dolayı paramparça etmiştir. Çünkü böyle bir zamanda giyinik olmak âşık için bir utanma sebebi olarak değerlendirilmiştir.

Cân cübbesi olursa dahî çâk eylerem

Vuslat deminde pîrehenüm çün hicâb olur (Zülfe, 2010: 86)

Aşağıdaki matla beyitte vuslat gidince dertle beraber hicrân gelince gönül “yine mi hicrân” diye feryat etmiştir:

Vuslat gidüben erişecek derd-ile hicrân

Âh eyleyüben dedi gönül yine mi hicrân (Zülfe, 2010: 163)

Sevgiliye kavuşmak bir bayram olarak değerlendirilmiştir. Bu bayramda sevgili nice âşığı kurban etmiştir. Çünkü kurban zamanı kan dökmek geleneğin bir parçası olarak değerlendirilmiştir.

Vuslatuñ ‘îdinde öldür bir neçe ‘âşıkları

Resm olupdur kan dökerler olsa kurbân günleri (Zülfe, 2010: 190)

1.4.2. Visâl

Sevgiliye kavuşma bir bayram olarak telakki edilmiştir. Bunun harici zamanlar âşık-şair için birer can sıkıntısı pratiğidir.

‘Ömür çün va’deye küymez demişler

Visâlün ‘îdine erince heyhât (Zülfe, 2010: 58)

Her sevgiliye kavuşmanın sonu yeni bir hicrânı beraberinde getirmektedir. Erken zamandan itibaren sevgiliyi bu duruma alıştırmak gerekmektedir.

Her visâlün âhiri hicrân imiş çün Hecriyâ

Şimdiden cânı cefâ-yı hecre mu’tâd eylerem (Zülfe, 2010: 150)

Sevgili başkalarıyla çokça vuslat hâindedir. Ancak âşık/Hicrî söz konusu olunca durum değişmektedir. Hicrî'nin ay yüzlü sevgili ile her dem vuslat hâlinde olması mümkün değildir.

Ellere vaslın firâvân etmede illâ saña

Mümteni'dür hecriyâ her dem visâl-i meh-cebîn (Zülfe, 2010: 166)

1.4.3. Firâk

Hicrî Dîvân'ında sevgiliden ayrı kalmayı ifade eden kelimelerden biri de firâktir. Şair kelimeyi farklı bağlamlarda şiirinde kullanmıştır. Aşağıdaki beyitte firâk ve hasret cân mülkünü yakmış, gönül/şair de bu an için bir tarih düşürmüştür.

Hicrî firâk u hasret yakdıkda mülk-i cânı

Dil didi aña târîh âh zi'n-nâr-ı hasret (Zülfe, 2010: 195)³

Şair firâk ve hasretten ölmesini, kendisinin ruhu mesabesindeki sevgilinin de mutlu olmasını dilemiştir:

Firâk u hasret ile Hicrî ölsün

Benüm rûhum safâyile sen ol şâd (Zülfe, 2010: 198)

Âşık, sevgilinin la'l gibi kırmızı dudakları ile inci gibi değerli dişlerinden ayrı kaldığı için la'l gibi kan yutmuş, inci gibi de Aden'de bağrını delmiştir. Eskiden beri Aden'de inci üretimi yapıldığını burada dikkate almak gerekir (Pala, 1991: 20). Bu yönüyle âşık kendini değerli madenlerin çıktığı kıymetli bir madene benzetmiştir.

La'l-i lebûñle incü dişinüñ firâkına

Kan yutdı la'l ü bağrını deldi 'Aden'dedür (Zülfe, 2010: 202)

Âşıklar sevgilinin mey renkli dudağından ayrı kaldıkları için can vermişlerdir. Bu yönüyle onların başları bir kâseye benzetilmiş ve bu kâse de şarap kadehi üstündeki köpükler gibi ters çevrilmiştir.

Mey-gûn lebûñ firâkı ile cân virenlerüñ

Câm üzre kâse-i seri şekl-i habâb olur (Zülfe, 2010: 206)

Âşğın gam yükünden dolayı belî (bedeni, boyu, kaddi) bükülmüştür. Bunun tek sebebi olarak da sevgilinin yay kaşlarından ayrı kalmaktır.

Bâr-ı ğamdan kadüm egilmez idi

Olmasa yâ kaşuñ firâkı eger (Zülfe, 2010: 207)⁴

Eyvahlar olsun ki rüzgâr (zaman, çağ, talih) can kayığıını ayrılık denizine salmıştır.

³ Mef'ûlü fâ'ilâtün mef'ûlü fâ'ilâtün aruz kalıbına 2. mısra uymuyor.

⁴ Fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün

Zevrak-ı cânı rûzgâr dirîğ

Hicrî bahr-i firâka salmışdur (Zülfe, 2010: 211)⁵

Can bağışlayan sevgilinin dudağının ayrılığından dolayı sevgili olmaksızın şarap değil Âb-ı Hayât içilse bile katilin zehrine dönüşür.

Mey degül ‘ömrüm içerse sensüzün Âb-ı Hayât

La’l-i cân-bahşuñ firâkıyla sem-i kâtil olur (Zülfe, 2010: 219)

Sevgilinin oka benzeyen hasta gözlerinin ucu sürekli âşğın gönlünü güçsüz bırakmaktadır. Ayrıca gönül de sevgilinin can bağışlayan lal gibi kırmızı dudaklarından ayrı kaldığından dolayı dertlidir ve kan dolmuştur.

Ko gönlüm çeşm-i bîmârûñ ucundan nâ-tüvân olsun

Firâk-ı la’l-i cân-bahşuñla her dem tolu kan olsun (Zülfe, 2010: 249)

Âşğın gönlü sevgilinin mahallesindeki köpeklerden ayrı kaldığı için itler gibi pişmandır.

Seg-i kûyuñdan ayrı olduğına

Göñül itler gibi peşîmandur (Zülfe, 2010: 81)

Âşık bu cihanda sevgiliden ayrılık vakti kadar acayip bir musibet günü ve acayip mihnet günleri görmemiştir.

Hele ben bildigüm bu ki cihânda ayrılık vakti

‘Aceb rûz-ı musibetdür ‘aceb eyyâm-ı mihnetdür (Zülfe, 2010: 94)

Âşğın gönlündeki yaralar sürekli kanlı yaşlar dökmektedir. Çünkü bu yaralar sevgilinin kan dökücü ok bakışlarından ayrı kalmış biçareler gibidir.

N’ola her dem acıyup kan yaş dökerse yâreler

Ayrılıpdur n’eylesün tîguñdan ol bî-çâreler (Zülfe, 2010: 100)

Göñül peri gibi güzel ve gonca dudaklı sevgiliden ayrılmıştır. Bu hâliyle yokluk mülkünde iz bırakmadan kaybolmuştur.

Sen perî-peyker lebi gonceden ayrılan göñül

Bî-nişân olup ‘adem mülkinde nâ-peydâ gerek (Zülfe, 2010: 140)

Âşık ayrılık derdinden dolayı perişandır. Ayrılığın yükü ona çok dokunmuştur. Bu sebeple bir daha kendi şehriden çıkmamaya ant içmiştir.

Ayrılık kılıcıyla dert cellâdı gönle vermez amân

Âh âh! Ayrılık çok yamanmış yaman!

Vallâhi bir daha şehrimden çıkmayacağım inan (Zülfe, 2010: 201).

⁵ Fe’ilâtün mefâ’ilün fe’ilün

Dert, sıkıntı ve ayrılık acısı her taraftan âşığı sarmıştır. Belâ dalgaları üstüne dağ gibi gelmektedir. Hayret girdabı içindedir. Kendisine kimse yardım etmemektedir. Bu yüzden Allah'tan dileği dostlar diyârına dönmektir.

Dertler, sıkıntılar bir yandan, ayrılık acısı bir yandan.

Dağ dağ olup gelir üstüme belâ dalgaları bir yandan.

Hayret girdabında kalmışım bir hâlden anlayan yok.

Ey Allah'ım, sen beni dostların diyârına kavuştur (Zülfe, 2010: 202).

1.4.4. Hicrân

Hicrî Dîvân'ında "hicrân" kelimesi sıkça geçen kelimelerden biridir. Buna göre hicrân ateşi yakıcıdır, uyuşturur, kederlendirir. Hicrân cehennem ateşi gibi sıcaktır. Ayrılık acısı zahmetlidir, gönül sürekli hicrânla karşılaşır, hicrân karanlıktır. Hicrândan ortaya çıkan âh meşalesi bu karanlığı aydınlatır. Hicrân ateşinden dolayı âşığın gönlü aşk ateşinin içinde yandığı göğüs ocağında kebab olmuştur.

Döne döne âteş-i hicrân-ıla

Sîne tennûrında dil oldı kebâb (Zülfe, 2010: 56).

Hicrân okundan dolayı dertlenen âşıkta artık bıçak kemiğe dayanmıştır. Kan dökücü sevgili artık cevr ü cefa etmeyi bırakıp âşiğa iyilik etmelidir.

Tîg-i hicrân-ıla derdâ kemüğe erdi bıçak

Yeter ey hûnî yeter cevr ü cefâ bir kerem et (Zülfe, 2010: 60).

Hicrân sâkîsi olan sevgilinin elinden zehirli kadehi çekip ecel kadehini içmek âşık için saadet gibidir.

Çekince sâkî-i hicrân elinden câm-ı zehr-âlûd

Ecel sahbâsını nûş eylemek 'ayn-ı sa'âdetdür (Zülfe, 2010: 94).

Hicrân varken sevgiliye kavuşma malını gönlü kırık olan âşiğa bütündür diye sarmak layık mıdır? Buna göre âşığın gönlü parçalanmıştır, âşık artık sevgiliden ayrı kalmayı ilelebet bu hâliyle göze almıştır.

Var iken hicrânı lâyük mî metâ'-ı vasluñı

Bu şikeste-hâtıra bütün deyüben saralar (Zülfe, 2010: 100).

Hicrânın ilacı ya sabır ya seferdir. Sefere âşığın gücü yoktur, lâkin sabır da çok acıdır.

Dediler hicrân devâsına ya sabr u yâ sefer

Gitmege [yok] tâkatüm sabr [ise] gâyet telh olur (Zülfe, 2010: 103).

Hicrî dert ve tasa yüzünden gam yemez. Ama onu en sonda öldüren şey hicrândır.

Gussa vü derd [ü] belâdan gam yemezdi n'eyesün

Hecrî'yi derd-ile âhir öldüren hicrân-ı mış (Zülfe, 2010: 130).

Ecelinden önce ölen yoktur. Bu yüzden ayrılık gamını yemenin gereği yoktur.

Yeme hicrân gamın ey dil ecelden öñdin ölmüş yok

Yeter çek gussasın hattun yazılmış da yuyulmuş yok (Zülfe, 2010: 134).

Hicrân kılıcıyla âşğın gönlünün paramparça olması gerekir. Sevgiliye kendini feda eden gönlün de helâk olması gerekir.

Tığ-ı hicrân-ıla gönlüm çâk çâk olmak gerek

Cân veren dil saña ey dilber helâk olmak gerek (Zülfe, 2010: 136).

Her yandan gam askerleri çıkmaktadır. Hicrân kılıcıyla Hicrî'nin gönlünün parça parça olması gerekir.

Her taraftan 'asker-i gam girmek için Hecriyâ

Tığ-ı hicrân-ıla sînem çâk çâk olmak gerek (Zülfe, 2010: 136).

Âşık cehennem ateşini anıp hicrân acısıyla yanmaktadır. Sûfi cehennemi anlattığı sohbetiyle meclisi soğutup havayı soğuk hâle getirmiştir.

Sûz-i hicrândan yanardum âteş-i dūzah añup

Sohbeti sôfi sovutduñ meclisi serd eyledüñ (Zülfe, 2010: 137).

Sevgiliye her kavuşmanın sonu hicrândır. Bu yüzden şimdiden bedeni ayrılık cefasına alıştırmak gerekmektedir.

Her visâlün âhiri hicrân imiş çün Hecriyâ

Şimdiden cânı cefâ-yı hecre mu'tâd eylerem (Zülfe, 2010: 150).

Hicrân çok zahmetlidir. Öyle ki, âşık/şair ecelden yardım istemiş, öterek hicrân elinden kurtulmak istemiştir.

Ne deñlü zahmet ise ey ecel bi'llâh lutf eyle

Alup hicrân elinden cânımı kurtar bu zahmetden (Zülfe, 2010: 156).

Gönül hicrân gecesinde kaybolmuştur. Gönülsüzlerin mumu, açık bir delil bulup gönlün yolunu bulmasına yardımcı olacaktır.

Hicrân şebinde kaldı dil ey şem'-i bî-dilân

Rûşen delil olup buluver gel aña yolın (Zülfe, 2010: 160).

Vuslat giderse hicrân gelecektir. Gönül de bunun karşısında yine mi hicrân diye feryat etmiştir.

Vuslat gidüben erişecek derd-ile hicrân

Âh eyleyüben dedi göñül yine mi hicrân (Zülfe, 2010: 163).

Şair Hicrî, an be an kendi ahının alevi olmasaydı yolunu kaybedip ebediyete kadar hicrân gecesinde kalacaktır.

Kalmış idüm tâ ebed hicrân şebinde Hecriyâ

Dem-be-dem âhum şerârı olmasaydı reh-nümûn (Zülfe, 2010: 164).

Gönül hicrândan dolayı ölümcül bir hastalığa yakalanıp yatmaktadır. Bu yüzden zayıf, yavaş ve çaresiz bir şekilde ah etmektedir.

Yatur ölümlü olmuşdur göñül hicrân-ıla haste

Anuñ'çün za'f-ıla âh eyler ol bî-çâre âheste (Zülfe, 2010: 175).

Ayrılık gecesinde âşık dert ile âh ettikçe gökler maviye boyanıp âlem siyah olmuştur.

Hicrân şebinde derd-ile dil eyledükçe âh

Gökler göge boyanur u 'âlem olur siyâh (Zülfe, 2010: 176).

Âşık başına gelen felaketi savmadan hicrân gelmiştir. Bu yüzden gönül acıdan acıya ermiştir.

Cefâyı savmadan erişdi hicrân

Göñül ugradı rencden gerü rence (Zülfe, 2010: 179).

Ayrılık zamanı gelmiş, hicrân günleri yaklaşmıştır. Allah böyle acı perişan günleri bir daha kimseye göstermesin.

Geldi fûrkat demleri erişdi hicrân günleri

Kimseye göstermesün hak ol perîşân günleri (Zülfe, 2010: 189).

Hicrân ateşinden dolayı âşğın göğsü yer yer yaralanmıştır. Bu hâliyle sanki ölü bedeni üstüne kargalar üşüşmüştür.

Âteş-i hicrândan sînemde yer yer dâglar

Mürde cismüm üstine sankim üşüpdür zâglar (Zülfe, 2010: 199).

Değerlendirme ve Sonuç

Vuslat ve firâkın izlerini Dîvân edebiyatında birçok eserde görmek mümkündür. Ahmet Paşa'dan Zâtî'ye, Fuzûlî'den Hayâlî'ye, Bâkî'den Fitnat Hanım'a, Koca Râgîb Mehmed Paşa'dan Şeyh Gâlib'e, Halîm Giray'dan vatan şairi Nâmık Kemâl'e kadar birçok şair vuslat ve firâk kavramlarını eserlerinde işlemeye çalışmıştır. Görülmüştür ki, Dîvân şairleri vuslat ve firâk kavramlarını kendi duygusal inkisarlarını dile getirmek için kullanmıştır.

Bu çalışmada aşk ve ayrılık acısını şiirlerine yansıtmayı başarmış ve mahlası da bu ayrılığı ifade etmeye uygun olan XVI. yüzyıl şairlerinden Hicrî'nin Dîvân'ında vuslat ve firâk kavramlarını nasıl işlediği üzerinde durulmuştur. Vuslat "sevdiğine

kavuşma” anlamında; firâk ise “ayrılık, ayrılma, ayrı düşme, hicrân, firkat” anlamlarında kullanılmıştır. Edebî açıdan her iki kavramın merkezinde sevgili yer almaktadır.

Klasik şuarâ tezkirelerinde Visâlî, Nihânî, Firâkî, Vusûlî, Vaslî, Vuslatî mahlaslarını kullanan şairlerden bahsedilmiştir. Bu şairlerin eserlerine bakıldığında vuslat ve firâk terennümlerinin daha fazla olduğu görülmüştür. Bazı şuarâ tezkireleri sözkonusu şairlerin edebî şahsiyetlerini kullandıkları mahlasların muhtevasına uygun olarak izah etmiştir.

Bu çalışmada incelenen şair Hicrî'nin (ö. 1557) asıl ismi Muhyiddîn Mehmed'dir. Büyük olasılıkla Bursalı ya da Karamanlı olan Hicrî, XVI. yüzyılın âlim şairlerinden biridir. Hicrî'nin bir Türkçe *Dîvân* ile *Vâkıât* adlı bir fetva kitabı yazdığı belirtilmiştir. Ayrıca kelâm, fıkıh, siyer ve tarih ilimlerine dair birçok eser yazmaya vâkif bir şair olduğu belirtilmiştir. Ancak şimdilik kayıp olan bu eserlerle ilgili muteber kaynaklardan detaylı bilgi elde edilememiştir.

Şair Hicrî, çok farklı yerlerde kadı ve müderrislik görevlerinde bulunmuştur. Bu da şairin edebî şahsiyetine, ayrılıktan, hicrân, firkat ve vuslattan ziyadesiyle bahsetmesine sebep olmuştur. Şiirlerinde aşk, âşık, şevk, mihr; hecr, hicrân, hasret; âh, âteş; belâ, derd, gam, mihnet, zâr çekmek; kan-dem, eşk-yaş dil ve gönül kelimeleri sıklıkla kullanılmıştır.

Hicrî, firâk ve hicrânî şiirinde yoğun bir şekilde terennüm etmiştir. Şair vuslatı mutluluk, sevinç, hicrân ve bayram olarak değerlendirmiştir. Yine visâl kavramını da bayram olarak değerlendirdiği görülmüştür. Ona göre sonu hicrân olan vuslat, insanı kederli hâle getirmektedir. Şair firâkı yakıcı, öldürücü, yaşlandırıcı, hastalık arttırıcı olarak ele almış, insan/âşık üzerinde sürekli bir hastalık olarak değerlendirmiştir. Hicrî, firâk veya ayrılığı yaşanmışlıklardan pişmanlık, hayat içindeki pejmürdelik, karşı konulamaz bir musibet ve yaklaşmakta olan bir meşakkat günü olarak değerlendirmiştir.

Hicrî, şiirlerinde sık sık hicrân kelimesine yer vermiştir. Şaire göre hicrân, ateş kadar yakıcıdır. Ayrılık/hicrân acısı artık kemiğe dayanmıştır. Hicrân güzeli âşığa devamlı zehir ikram etmektedir. Hicrân, insanı uyuşturup kederlendiren keskin bir kılıç gibi olması yanında cehennem ateşi kadar sıcaktır

Hicrî'ye göre hicrânın sonunda visal vardır. Sevgiliden ayrılmanın verdiği acı zahmetlidir. Âşığın gönlü sürekli hicrânla karşı karşıyadır. Hicrân karanlıktır ve âşığın yaktığı âh meşalesi o karanlığı aydınlatır. Hicrân, âşığın gönlünü mutlaka hasta eder, bu hastalığın ilacı ise vuslatın gerçekleşmesidir. Sonuç itibarıyla gönlündeki aşk acısını terennüm ederken şair Hicrî'nin vuslat ve firâk kavramlarına farklı bakış açıları kazandırma çabası içinde olduğu görülmüştür.

Kaynakça

Akkaya, H. (2007). Râsih Bey'in “üstüne” redifli meşhur gazelinde ikilemelerin kullanılışı. *Turkish Studies Türkoloji Araştırmaları*, 2(3), 25-31.

- Ceyhan, S. (2013). Vüsûl. TDV İslâm Ansiklopedisi, İstanbul, 43, 143-145. Erişim adresi: islamansiklopedisi.org.tr/vusul.
- Çeltik, H. (2010). Âşğın trajik ikilemi: Vuslat ve ayrılık. *Turkish Studies*, 5(3), 135-145.
- Doğru, T. (2003). Ahmet Râsim'in Hikâyeleri: Endîşe-i Hayât, Gam-ı Hicrân, İki Günahsız Sevda, İlk Sevgi (Metin-Tahlil-İndeks). Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Eminoğlu, N.; Çiftçi, M. (2023). Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî ve Molla Ahmed-i Cezerî'nin şiirlerinde visâl ve hicrân düalizmi. *ORAFAM Journal: Muş Alparslan Üniversitesi Ortadoğu ve Afrika Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, 1(1), 52-69.
- Gölpınarlı, A. (1971). Şeyh Gâlib Dîvânından seçmeler. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- İpşirli, M. (1993). Cânfedâ Hatun. TDV İslâm Ansiklopedisi, İstanbul, 7, 150-151. Erişim adresi: <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/7/Co7002615.pdf>.
- Kılıç, F.; Aksoyak, İ. H.; Eydurân, A.; Durmuş, M. (2009). Şair Tezkireleri. İsen, Mustafa, (ed.), 2. Baskı, Ankara: Grafiker Yayıncılık.
- Köksal, M. F. (2013). Hicrî: Kara Çelebi. Ankara: Ahmet Yesevi Üniversitesi Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü, 06 Aralık 2023 tarihinde <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/hicri-kara-celebi> adresinden alınmıştır.
- Kurnaz, C. (Haz.). (1986). Muallim Nâcî: Osmanlı Şairleri. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kutlar Oğuz, F. S., Yıldız, A., Işınsoy Durmuş, T. (2018). Dîvân-ı Firâk-ı Esîf (Sergüzeşt-nâme, Gazavât-nâme, Pend-nâme, Dîvân). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Nazik, S. (2023). Dîvân'ı bağlamında Usûlî'nin ayrılığa yaklaşımı. *Amasya İlahiyat Dergisi*, 21, 210-237.
- Pala, İ. (1991). Ansiklopedik Dîvân Şiiri Sözlüğü. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Pekolcay, N. (1981). İslâmî Türk edebiyatı. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Sakaroğlu, D. (2022). Selmân-ı Sâvecî'nin Cemşîd ve Hurşîd mesnevisinde ayrılık teması. *NÜSHA*, 55, 93-116.
- Tavukçu, O. K. (2007). Ayrılığın Terennümü: Eski Türk edebiyatında firâknâmeler. *TALID, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 5(10), 197-220.
- URL-1. (2023). Kubbealtı Lugatı. 13 Aralık 2023 tarihinde <http://lugatim.com/> adresinden alınmıştır.
- URL-2. (2023). Güncel Türkçe Sözlük. TDK, 13 Aralık 2023 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alınmıştır.
- URL-3. (2023). Luggat Çevrimiçi Sözlük. 13 Aralık 2023 tarihinde <https://www.luggat.com/index.php#ceviri> adresinden alınmıştır.
- Yalçınkaya, Ş. (2018). Klasik Türk edebiyatında gurbet ve Nevres-i Kadîm'in Gurbeti. *Littera Turca: Journal of Turkish Language and Literature*, 4(1), 322-343.

- Yaylalı, Y. (2017). Selmân-ı Sâvecî'nin Firâknâme'sinde Mevsim Tasvirleri. Erzurum Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED], 58, 203-219.
- Yazar, S. (2020). Eylemişler Râsîh'e bühtân bühtân üstüne: Balıkesirli Râsîh'in eserlerine dair bilgilerin tashihi. İstanbul: Dîvân Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, 24, 637-673.
- Yiğit, A. S. (2013). Hecrî Dîvânı (inceleme-tahlîl-metin-dizin). Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Zülfe, Ö. (2010). Dîvân (Müellif: Hecrî: Kara Çelebî Muhyî'd-dîn Mehmed). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, e-Kitap, 10 Kasım 2023 tarihinde <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10618,hecripdf.pdf?o> adresinden alınmıştır.

Binbir Gece Masallarında Fırak ve Visal Olgusu

Ahmet Gemil

Öz

Binbir Gece Masalları ya da *Arap Geceleri*, yazarı ve yazılan zamanı tam olarak bilinmeyen, bir ana hikâye içinde iç içe örülmüş ve birbiri ile bağlantısı olan masalların olduğu bir masal külliyyatıdır. Yüzlerce hikâyeden oluşan bu masalların ana karakterleri, karısı tarafından ihanete uğrayan ve bundan dolayı bütün kadınlardan nefret eden Kral Şehriyâr ve vezirinin kızı Şehrâzât'tır.

Tam olarak kaç hikâye olduğu hakkında tartışmaların bulunduğu *Binbir Gece Masallarının* birbirinden farklı birkaç baskısı bulunmaktadır. Arap edebiyat tarihinde *Hikâyâtü/Kıssatu Elf Leyle* ve *Leyle* olarak bilinen bu eserin barındırdığı hikâyeler, ait olduğu dönemlere ışık tutacak sosyo-kültürel konuları içermektedir. Kökeni efsanelere dayanan eser her ne kadar Şehrâzât tarafından söylendiği iddia edilirse de bu eserin barındırdığı hikâyelerin çoğu Hint ve İran menşelidir. İslâmî dönemle birlikte Arap dünyasında anlatılmaya başlanan bu hikâyeler bu süre boyunca eklemeler ve çıkarmalara maruz kalmış, her râvinin rivâyetiyle birlikte farklı formlar kazanmıştır.

Binbir Gece Masalları ilk defa Fransız şarkiyatçı Antoin Galland tarafından Fransızcaya çevrilmiştir. Ahmed Nâzif Efendi tarafından ise *Terceme-i Elf Leyle* ve *Leyle* adıyla Türkçeye çevrilmiştir.

Fırak ve visal olgusu insanlık tarihi kadar eskidir. Bu olgu, başta dini metinler olmak üzere destan, masal, hikâye ve diğer edebî türlerde yer almıştır. Edebî bir hazine olan *Binbir Gece Masalları* da bu edebî türlerden olup bir ansiklopedi hükmündedir. Arap dili ve edebiyatı alanına hitap edecek birçok bilgi ihtiva eden bu ansiklopedide fırak ve visal/ayrılma ve kavuşma ile ilgili birçok anekdot bulunmaktadır. Bu çalışmada *Binbir Gece Masalları* ile ilgili bilgi verilmiş ve bu masallardaki visal-fırak olgusu incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Binbir Gece Masalları, Arap geceleri, müsamerât, fırak, visal, Şehriyâr, Şehrâzât.

¹ Doç. Dr., Dicle Üniversitesi, Sezai Karakoç Edebiyat Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, ahmetgemio4@gmail.com, ORCID: [0000-0003-4124-5525](https://orcid.org/0000-0003-4124-5525).

The Phenomenon Firaq and Wisal in The Thousand and One Nights

Abstract

The Thousand and One Nights or *Arabian Nights* is a collection of tales with an unknown author and writing time, consisting of nested stories within a main story, all interconnected. The main characters of these tales, which comprise hundreds of stories, are King Shahriyâr, who has been betrayed by his wife and thus harbors a hatred towards all women, and the vizier's daughter, Shahrâzât.

There are several different editions of *The Thousand and One Nights*, with debates about the exact number of stories. The stories contained in this work, known in Arabic literary history as *Hikâyâtu/Qissatu Elf Leyle and Leyle*, shed light on socio-cultural issues relevant to the periods they belong to. Although the work is claimed to have been narrated by Shahrâzât, most of the stories it contains have origins in India and Iran, despite their Arabic setting. These stories, which began to be told in the Arab world during the Islamic period, underwent additions and omissions over time, taking on different forms with each narrator's rendition.

The Thousand and One Nights was first translated into French by the French orientalist Antoin Galland. It was later translated into Turkish by Ahmed Nâzif Efendi under the name *Terceme-i Elf Leyle and Leyle*.

The concept of separation and reunion (*firaq* and *wisal*) is as old as human history itself. This concept has been present in religious texts, epics, fairy tales, stories, and other literary genres. *The Thousand and One Nights*, being a literary treasure, is also part of these literary genres and serves as an encyclopedia. This encyclopedia contains many anecdotes related to separation and reunion, appealing to the field of Arabic language and literature. This study provides information about *The Thousand and One Nights* and examines the concept of separation and reunion within these tales.

Keywords: The Thousand and One Nights, Arabian Nights, musamerât, separation, reunion, Shahriyâr, Shahrâzât.

Extended Abstract

The Thousand and One Nights or *Arabian Nights* is a collection of nested tales within a framing story, the authorship and exact time of writing of which are unknown. Consisting of over a thousand stories, one being the framing tale, the main characters of these tales are King Shahriyâr, who has been betrayed by his wife and thus harbors a hatred towards all women, and the vizier's daughter, Shahrâzât.

The framing tale of *The Thousand and One Nights* is as follows: One day, the King of Samarqand, Şahzaman, sets out to visit his brother, the King of Sasanian, but changes his mind on the way and returns home. Upon arriving home, he witnesses his wife being unfaithful to him with another man and kills her. When he goes to his brother Shahriyâr, he sees that his sister-in-law has also been unfaithful. While the two brothers are walking by the sea, they see an afreet emerge from the sea with his wife, and in fear, they hide. However, when the wife sees the two brothers, she threatens to wake the

afreet and forces them to have sexual intercourse with her under the threat of waking him. Witnessing this, the two brothers return to the palace believing that all women in the world are unfaithful, and Shahriyâr also kills his wife. From that day on, the King of Sasanian, Shahriyâr, marries a young girl every day and kills her the next day so that she does not betray him. After some time, when there are no more girls left in the kingdom, the vizier, who is obliged to find a girl for the king, is forced to marry his daughter, Shahrâzât, to the vizier. With the clever advice given to her by her sister Dunyâzât, Shahrâzât tells Sultan Shahriyâr a story from the first night and interrupts it at the most exciting point. The Sultan, curious about the continuation of the story, postpones Shahrâzât's execution. Thus, Shahrâzât entertains Shahriyâr every night by telling him a story, thereby distracting him for 1001 nights. Eventually, Sultan Shahriyâr, admiring Shahrâzât's cleverness and literary personality, refrains from killing her and accepts her as his wife.

In Arabic literary history, the stories known as “Hikâyâtu/Qıssatu Elf Leyle and Leyle” contain narratives that shed light on socio-cultural issues relevant to the periods they belong to. Originating from the Persian “Hezar Efsâne/Elf Story” collection, which later passed to neighboring nations, this work is based on the storytelling method used to delay an event and gain time, similar to the famous Indian-originated work *Kelilah and Demneh*. Although it is claimed to have been narrated by Shahrâzât, most of the stories in this work have origins in India and Iran. These stories, which began to be told in the Arab world during the Islamic period, underwent additions and omissions over time, taking on different forms with each narrator's rendition.

The maturity period of *The Thousand and One Nights* dates back to the Abbasid Caliphate era of Harun al-Rashid. Subsequently, deliberate or unconscious additions were made to this collection during the Fatimid and Mamluk periods. Over time, this collection, which contains verses from the Qoran, hadiths, poetry, and stories from the Islamic period, as well as anecdotes attributed to personalities of that period, took on an Islamic appearance.

Taking its final form during the Mamluk period in Egypt, *The Thousand and One Nights* was published multiple times in India, Egypt, Europe, and Beirut and translated into different languages. It was first translated into French by the French orientalist Antoine Galland and published in Paris in twelve volumes between 1704 and 1717. Later, it was translated into English by Edward William Lane and published in three volumes in London between 1839 and 1841. During the reign of Sultan Abdulmecid, it was translated into Turkish by Ahmed Nâzif Efendi under the name “Terçeme-i Elf Leyle and Leyle” and published twice with editions of the fourth and sixth volumes.

The Thousand and One Nights serves as an encyclopedia, shedding light on the socio-cultural context of the era and places in which it was produced. Therefore, it contains various materials such as stories, poetry, parables, anecdotes, and idioms that illuminate Arabic literature of the period. One of these materials is the concept of separation and reunion (fırak and wisal). The concept of separation and reunion is as old as human history itself and

has been present in religious texts, epics, fairy tales, stories, and other literary genres.

This thematic article provides information about *The Thousand and One Nights* and examines the concept of separation and reunion within these tales. However, due to the abundance of poetry and anecdotes on this topic, the article is limited, and only a few examples of poetry are discussed, along with their Turkish translations.

Giriş

Binbir Gece Masalları ya da asıl adı ile *Hikâyâtü Elf Leyle ve Leyle*, her ne kadar kaynaklarda yazarı ve söylendiği zamanı belli olmayan bir hikâyeye mecmuası olarak zikredilse de aslında İran orijinli olup anlattığı ilginç masallarla Sasanî Kralı Şehriyar'ı binbir gece boyunca oyalayan ve keskin zekâsıyla öldürülmekten kurtulan aynı hükümdarın büyük vezirinin kızı Şehrâzât tarafından söylenen hikâyelerden oluşmaktadır (Ulutürk, 1992: 6/181). Mesûdî, bu hikâyelerin hurafelerden üretilmiş hikâyeler olduğunu nakleder. Keza Fars, Hint ve Rum kaynaklı bu hikâyelerin meliklerle yakınlaşan her râvinin kendi nazmıyla yeniden ürettiğini ve böylece yaygınlık kazandığını söylemektedir. Bu masalların ana karakterlerinin ise Şîrzâd ve Dînâzâd olduğunu ifade eden Mesûdî bu eserin, Hint melikleri ve vezirleri ile ilgili olan hikâyeleri barındıran Ferze ve Sîmâs adlı esere benzediğini sözlerine eklemektedir (Mesûdî, 2005: 2/201).

Kaynağı ve söylendiği zamanı belli olmayan ve Arap edebiyatının en güzel hikâyelerini barındıran *Binbir Gece Masalları*, yaklaşık miladi VIII. yüzyılda Abbasî halifesi Harun Reşid döneminde olgunluk kazanmıştır. Araştırmacılar İran, Turan, Hint, Çin kaynaklı bu hikâyelerin Arap gecelerinin bir ürünü olarak üç farklı yolla ortaya çıkmış olabileceğini ileri sürmektedirler. Birinci grup, bu hikâyelerin çekirdeğini Arap gecelerinde anlatılan efsaneler ile Hint ve İran kaynaklı masallarından oluşan *Hezar Efsane*/Bin Efsane hikâyelerinin oluşturduğunu iddia etmektedir. İkinci grup, bu masalların Arap orijinli olduğunu ve nesilden nesile aktarılan ve ancak Abbasiler döneminde eklentiler yapılan hikâyelerden müteşekkil olduğunu iddia etmektedir. Üçüncü grup araştırmacılar ise, Arap gecelerinde anlatılan hikâyelerin hicri V. yüzyıldan başlayarak İslâmî bir formla yeniden üretildiğini; Şam, Mısır, Fatîmi, Memluk ve Osmanlı orijinli hikâyelerin de eklenmesi suretiyle bu gelişimin hicri X. yüzyıla değin sürdüğünü iddia etmektedir (Gemi, 2016: 172-173).

Nazım-nesir karışık *Binbir Gece Masallarının* menşeyini Hint *jataka*'larında, Sanskritçe *campular*da veya İrânî efsanelerde aramak gerekir. *Binbir Gece Masalları*, nesir orijinli olsa da nazım-nesir şeklindeki zuhuru sonraki devirlerde olduğu muhtemel olup nazım sonradan eklenmiştir. Dolayısıyla bu hikâyelerdeki manzum kısımlar çıkarılsa da hikâyelerin bütünlüğü bozulmaz. Toplumun sosyal gelişiminin bir göstergesi olarak görülen bu halita durumu (nesir-nazım karışımı) belli bir tekniğe göre olup hususi bir üslubun meydana gelmesine matuftur (Boratav, 2012: 37-38).

Bir edebî tür olarak masalların kim veya kimler tarafından uydurulduğu hakkında net bir bilgi bulunmamaktadır. Masallar sözlü ve anonim halk edebiyatı ürünleri olup kahramanları arasında olağanüstü kişi veya yaratıkların bulunabildiği, anlatılan olayların gerçekten uzak, yer ve zamanın ise çoğunlukla belirsiz olduğu bir anlatı türüdür. Bir masal mecmuası olan *Binbir Gece Masalları*, Hint veya İran orijinlidir ve kökeni efsanelere dayanmaktadır. Bununla birlikte genç bir kadına dayandırılan bu masallar tarih boyunca giderek zenginleşmiş bölgeden bölgeye

nakledildiğinde ise değişimlere uğramış ve nihayet yazıya geçirilerek son halini almıştır. Binbir Gece Masallarının olgunlaşma dönemlerine bakıldığında Abbâsî halifesi Harun Reşid'in devrinin etkisini bariz bir şekilde görmek mümkündür. Bu dönemde Bağdat ve civarında anlatılan masalların yeteri miktarda bu mecmuadaki masalların içine girdiği görülmektedir. Aynı şekilde Binbir Gece Masalları Fâtımiler ve Memlûkler döneminden de yeteri miktarda etkilenmiş ve böylece son şeklini almıştır (Nicholson, 2007: 308). Binbir Gece Masalları mecmua olarak ilkin 1815'te basılmıştır. Bu tarihten sonra eksik-fazla birçok baskısı yapılan bu eserin hangi yazma esere dayandığı da tam olarak tespit edilememiştir. Fakat 1835'te Bulak'ta basılan orijinaline yakın olduğu hakkında kanaatler mevcuttur. Binbir Gece Masalları ilk defa Fransız şarkiyatçı Antoin Galland (ö. 1715) tarafından Fransızcaya, Edward William Lane (ö. 1876) tarafından İngilizceye, daha sonra Alman dilbilimci ve şarkiyatçı Enno Littmann (ö. 1958) tarafından Almancaya çevrilmiş ve Batı edebiyatına aktarılmıştır. Bu mecmua Sultan Abdülmecid zamanında Ahmed Nâzif Efendi (ö. 1858) tarafından bir kısım yerleri sansürlenerek *Terceme-i Elf Leyle ve Leyle* adıyla Türkçeye çevrilmiştir (Ulutürk, 1992: 6/181).

Binbir Gece Masalları bir *keşkül* niteliğindedir. Ortaya çıktığı dönemin sosyo-kültürel durumuna ışık tutmaktadır. Masalların anlatıldığı yerlerin sosyal yaşamı ile ilgili anekdotların oldukça fazla olması, bu hikâye mecmuasına olan teveccühü artırmıştır. Olaylar adeta fabl ve grotesk bir tarzda yeniden yorumlanarak ele alınmıştır. Efsanelerle dolu hikâye ve kıssalar dinleyici veya okuyucuları cezbetmiştir. Bu yönüyle Binbir Gece Masalları tarih sahnesine çıktığı günden beri okuyucu veya dinleyicide gerçeküstü bir etki bırakmış ve hayal gücünün gelişimine katkı sunmuştur. Otantik ve fantastik olduğu kadar romantik olan bu masalların toplumun her bireyi üzerinde etkisi olmuştur. Dolayısıyla dün bugüne aktarmada, toplumun eğitimine olan katkısı düşünüldüğünde değerler eğitimi yönüyle de Binbir Gece Masallarının etkisinin büyük olduğunu görmek mümkündür (Aykaç, 2023: 76).

Binbir Gece Masalları birçok farklı konuyu barındırmaktadır. Bu konulardan birisi de “firak ve visal” olgusudur. Firak, “bir yerden veya bir kimseden ayrılma ve/ya ayrılık demektir, hicran ile eş anlamlıdır. Visal ise firak'ın zıddı olup bir yere veya bir kimseye varmak ve/ya ulaşmak demektir, sıla ile eş anlamlıdır (İbn Manzûr, (?): 10/244, 15/318; Akalın, 2011). Firak ve visalin hakiki ve mecâzi olmak üzere iki çeşidi vardır. Bu durum edebî ve tasavvufî kültürümüzde, dünyevî ve mecâzî sevgi yoluyla hakiki sevgili olan Allah'a kavuşmayı ifade ettiği için hakiki ve ilahî aşkı; çoğunlukla karşıt cinse olan sevgi olan salt platonik ve dünyevi aşk için de mecâzi ve gerçek dışı olarak karşılığını bulmuştur. Buna binaen, fani bir sevgiliden veya objeden uzak düşmek ve ayrılmak firak ve hicranı; fani bir sevgiliye veya objeye kavuşmak ise visâlî ifade etmektedir.

Binbir Gece Masalları üzerinde birçok ilmi çalışma yapılmıştır. Ancak *Binbir Gece Masallarında Firak ve Visal* olgusu ile ilgili olarak herhangi bir çalışmanın olmaması bizi böyle bir çalışma kaleme almaya sevk etmiştir. Binbir Gece

Masallarının fazla-eksik olmakla birlikte farklı baskıları yapılmıştır. Bu çalışmada, *Binbir Gece Masalları* mecmuasının Hindâvî Yayınları tarafından yayımlanan baskısı esas alınmıştır. *Binbir Gece Masalları*'nda firak ve visal ile ilgili şiirlerin çok olması nedeniyle makalede örnek olabilecek şiirler ele alınmış ve çalışmanın sonunda bu konunun geçtiği sayfa numaraları verilmiştir.

1. Binbir Gece Masalları

Binbir Gece Masalları, kökü bilinmeyen bir zamana dayanan ve milletlerarası nakillerle transformasyona uğrayan bir masal mecmuasıdır. Masal, anonim bir anlatıdır. Ağızdan ağıza, nesilden nesile aktarılan, gerçeküstü kişilerin başından geçen olağanüstü olayları anlatan masalların kökü, bir tarihî vakiya dayanmaktadır. Masallar, gerçek ve gerçeküstü kahramanları olan, düşlerle süslenen ve iyilik, güzellik, doğruluk gibi evrensel değerlere yer veren bir edebî türdür (Boratav, 2012: 46 vd.).

Binbir Gece Masalları'nın kurgulayıcısı, mümkün olmayan olayları mümkün kılmak için gerçek üstü kahramanlardan yararlanmış. Buna binaen bu masalarda sihir, cin, ifrit, peri, dev, uçan halı gibi kahramanlar bulunmakla birlikte masalların vuku bulduğu mekânların da alışılmışın dışında yerler olduğu görülmektedir. Bu durum anlatımı heyecanlı hale getirerek hikâyelerdeki atraksiyonu artırmaktadır.

Soy-sopları ile övünmeyi âdet haline getiren bedevî Araplar, hadariyete geçtiklerinde de bu alışkanlıklarından vazgeçememişlerdir. Şiir, mesel ve diğer farklı anlatılarla edebiyata konu olan bu durum, Arapların tarih boyunca geçirmiş olduğu evreleri gün yüzüne çıkarmaktadır. Kahramanlıklar, serserice hareketler (su'lûk/se'alik), misafirperverlik-cömertlik, edebiyat, folklor malzemeleri, cin ve hayvan biçimindeki garip yaratıklar veya gulyabaniler eş-Şenferâ (ö. 525-550 arası), Teebbeta Şerran (ö. 540), Urve ibn'ül-Verd (ö. 607) ve Antara ibn Şeddâd (ö. 614) gibi cahili dönem şairlerinin şiirlerinde bariz bir şekilde işlenmiştir. Özellikle Antara hikâyeleri, uzun bir dönem meddahlar tarafından anlatılagelmiştir. el-Antariyye olarak iştihar eden bu meddahlar, Antara'nin kahramanlık ve şövalyelikleri başta olmak üzere toplumda anlatılagelen hikâyelerini abartılı bir şekilde söylemişlerdir. Arap yarımadasını aşan bu hikâyeler İran, Hint ve Yunan gibi diğer milletlerin mitolojilerine de yansımıştır. Zü'l-Himme ve Ebû Zeyd gibi savaşlarda üstün başarı gösteren kişilerin kahramanlıklarını anlatan hikâye dizileri ve tabii ki *Kıssatu Antara* adıyla meşhur olan *Antara Hikâyesi*, *Kıssatü'z-Zîr Sâlim*, *Sîretu Seyf ibn Zî-Yezen*, *Sîretu Emîre Zati'l-Himme*, *Nevâdiru Cuhâ* (Nasreddin Hoca Hikayeleri) gibi anlatılar; Hint-İran menşeli *Kelîle ve Dimne*, *Hezâr Efsâne* gibi anlatılar ile ilk olarak İskender tarafından düzenlenen eğlence gecelerinde anlatılan hikâyeler, Arap havzasında giderek zenginleşmiş ve *Binbir Gece Masalları*'na kaynaklık etmiştir (İbn'ün-Nedîm, 1978: 423; Goldziher, 2012: 139-142).

Binbir Gece Masallarının menşei ile ilgili olarak yapılan spekülâtif açıklamalar çoktur. Bu açıklamaların çoğu bu masalların dışarıdan Arap toplumuna girdiği yönündedir. Ancak bu masallar incelendiğinde hepsinin zamanla

İslamileştiği görülecektir. Bu masal mecmuasında çerçeve masal ve diğer birkaç masalın bazı karakterlerinin isimleri tarihî kök ile bağını koruyarak değişime uğramıştır. Ayet ve hadisler, İslâmî şahsiyetler, dinî hikâyeler, İslâmî döneme ait şiirleri bu masalların her yerinde görmek mümkündür. Hatta ironik bir şekilde ifade edilirse Şehrâzât adeta mütedeyyin bir şahsiyet olarak bu hikâyelerde muhatabın karşısına çıkmaktadır. Goldziher, Binbir Gece Masallarının menşei ile ilgili olarak şu tespitte bulunmaktadır:

Her ne kadar bu hikâyeler, başlıca karakterleri Abbâsî halifesi Hârûn er-Reşid ve veziri Ca'fer el-Bermekî olmak üzere daha çok Bağdat'ta geçmişse de, bunlar hiç kuşku götürmez bir biçimde Doğu hikâyelerinin bir Memluk düzenlemesi olup, Mısır menşelidir. Her ne kadar çerçeve hikâye olan kralın karısının sadakatinden ümidini tamamen yitirmesi ve öç alması Hindistan menşeiine götürülebilse de gerek yapı ve gerekse bu yapı içinde yer alan hikâyeler değişik menşelerine rağmen, zaman içerisinde karakteristik bir Arap rengi kazanmıştır (Goldziher, 2012: 142).

Binbir Gece Masallarının çerçeve masalı şöyledir: Bir gün Semerkant Hükümdar'ı Şahzaman, kardeşi ve aynı zamanda Sâsânî Hükümdarı Şehriyâr'ı ziyarete giderken yolda fikrini değiştirir ve evine geri döner. Eve vardığında karısının onu aldattığına şahit olur ve karısını öldürür. Kardeşi Şehriyâr'ın yanına gittiğinde ise yengesinin kardeşini aldattığını görür. İki kardeş deniz kenarında gezinirken denizden eşi ile birlikte bir ifritin çıktığını görürler ve korkularından saklanırlar. Ancak ifritin dinlendiği bir sırada eşi, iki kardeşi görür ve onları ifriti uyandırmak tehdidiyle kendisi ile cinsi münasebete zorlar. Bu duruma şahit olan iki kardeş, dünyadaki bütün kadınların sadakatsiz olduklarına inanarak saraya dönerler ve Şehriyâr da eşini öldürür. O günden sonra Sâsânî Hükümdarı Şehriyâr, her gün genç bir kızla evlenir ve ertesi gün kendisine ihanet etmesin diye onu öldürür. Bir süre sonra memlekette kız kalmayınca padişaha kız bulmak zorunda olan veziri, kızı Şehrâzât'ı onunla nikahlamak zorunda kalır. Kıvrak zekalı Şehrâzât kız kardeşi Dünyâzât'ın kendisine verdiği öğüt ile, ilk geceden başlamak üzere Sultan Şehriyâr'a masal anlatır ve bu masalı en heyecanlı yerinde keser. Sultan masalın devamını merak ederek Şehrâzât'ın ölümünü erteler. Böylece Şehrâzât her gece masal anlatmak suretiyle Şehriyâr'ı 1001 gece oyalar. Nihayetinde Şehrâzât'ın kıvrak zekâsı ve edebî kişiliğine hayran olan Sultan Şehriyâr, onu öldürmekten vaz geçer ve kendisine eş olarak kabul eder (Ulutürk, 1992: 6, 180).

1001 adet masaldan ibaret olduğu bilirse de, yaklaşık 300 masal barındıran Binbir Gece Masalları mecmuasında çerçeve masal olarak değerlendirilen Şehriyâr ve Şehrâzât masalı dışında muhteva ve hacim yönüyle dikkat çeken masallar şunlardır: Tacirle İfrî'tin Öyküsü, Balıkçı ile Ecinni Öyküsü, Hamal ile Genç Kızlar Öyküsü, Şah Sinbat'ın Şahini, Kesilerek Öldürülen Kadın, Üç Elma ve Zenci Reyhan Öyküsü, Terziyle Kamburun Öyküsü, Vezir Nureddin ile Kardeşi Vezir Şemseddin ve Hasan Bedreddin'in Öyküsü, Ali İbn-i Bekkar ve Güzel Şemsü'n-Nehar Öyküsü, Deniz Kızı Gülnar, Hatem-i Tâi, Cûdar ve Kardeşleri, Kamerü'z-Zaman ve Bedrilbûdur, Aşkın Dalgın Esiri Ganem, Eskici Maruf ve Karısı Fâtıma, Hüdâdad ve

Kardeşleri, Enîsü'l-Celis ile Ali Nur Öyküsü, Deryabar Sultan, Ömer bin Numan ile Oğulları, Alâaddin'in Sihirli Lambası, Ardeşir ile Hayatü'n-Nüfûs, Ali Baba ve Kırk Haramiler, Tacü'l-mülûk ve Dünya Hatun, Şehzade Ahmet ile Peri Bânû Öyküleri.

1.1. Muhteva ve dil

İbnü'n-Nedîm, Şehrâzât'ın hamilelikle birlikte karnı belirince hikâye anlatmaya son verdiğini aktarmaktadır (İbnü'n-Nedîm, 1978: 423). Bu durum masalların sayısı hususunda bir ipucu verse de tam olarak Binbir Gece Masalları mecmuasının kaç hikâyeden oluştuğu ile ilgili olarak net bir görüş bulunmamaktadır. Bununla birlikte eldeki nüshalar 1000'in üzerinde hikâye barındırmaktadır. Mecmuanın bu adla nitelendirilmesinin nedeni ise bu hikâyelerin binbir geceye taksim edilmesi neticesinde meydana gelmesidir. Mecmuada bazı hikâyeler bir gecede bitirilemeyecek uzunlukta iken bazıları birkaç satırdan ibarettir. Dolayısıyla bu mecmuanın “binbir gece” ile tanımlanmasının sebebinin çokluktan kinaye olduğu görüşü öne çıkmaktadır (Ulutürk, 1992: 181).

Doğu orijinli Binbir Gece Masallarının Arap alemine intikali ile birlikte önemli oranda değişime uğramıştır. Bu değişim söz konusu masalların yapı unsurları olan olay örgüsü, kişiler, zaman ve mekân birimlerinde kendisini göstermekle birlikte muhteva, dil ve anlatım (serdiyyât) yönünde ise milletlerarası transferlerde ciddi bir değişim meydana gelmiştir. İç içe girmiş bu hikâyeler ana karakter olan Şehrâzât'ın dili ile, bazen rivâyet bazen de ihtira (yapma, uydurma) yoluyla “üçüncü kişili anlatım” tarzıyla aktarılmıştır. Bu hikâyeler; sade, açık, akıcı, deyim, atasözü ve şiirlerle bezenmiş zengin bir müfredata sahiptir. Bu yönüyle Binbir Gece Masalları dönemin sosyo-kültürel durumuna ışık tutan bir keşkül veya bir dil hazinesi niteliğindedir. Bununla birlikte birbirinde farklı milletlerin ürünü olması nedeniyle bu hikâyelerin aktarımı sırasında özentsiz bir üslûbun ortaya çıkmasına, yerel kelime ve deyimlerin kullanımı neticesinde rastgele bir anlatım tarzının meydana gelmesine vesile olmuştur. Ayrıca bu masallar, havsalasında çıktığı milletlerin öz benliklerini taşımaktadır. Bu yönüyle bu masallar, söz konusu milletlerin tarih boyunca yaşadıkları sosyo-kültürel yaşam ve değişimlerine de ışık tutmaktadır (Oestrup&Macdonald, 2001: 616 vd; Ulutürk, 1992: 181).

2. Arap geceleri

Her toplumda olduğu gibi Araplar da vakit geçirmek ve eğlenmek için bir araya gelmişlerdir. Mekke ve civarında icra edilen malum panayırları dışarıda tutacak olursak farklı sebeplerle bir araya gelen insanların vakit geçirmek için icra ettikleri toplantılar vardır. Çoğunlukla bu eğlence toplantıları akşamleyin icra edilir ve gecenin geç saatlerine kadar devam ederdi. Masal, hikâye, şiir, şarkı vb. şeyler anlatarak vakit geçirmek ve eğlenmek üzere özellikle akşam vakitleri bir araya gelenlerin eğlence toplantılarına *semer/esmâr*, *müsâmere/ât* denilmektedir (İbn Manzûr, (?): 6/358).

Eğlenmek ve iyi bir vakit geçirmek için icra edilen söz konusu aktivitelerin, cahiliye dönemindekiler ile İslâmî dönemindekiler birbirinden farklılık arz etmiştir.

Edebiyata yansımaları olan bu faaliyetler İslamiyet'in hâkim olması ile birlikte İslâmî bir kisveye bürünmüştür. Yukarıda belirtildiği gibi *Binbir Gece Masalları*, kaynağı eski İran ve Hint kültürüne dayandığı halde İslâmî dönemde adeta İslamileşmiştir. Bu dönemde bahsi geçen aktiviteler Abbasiler döneminde, yeni yerlerin fethi, Arap toplumunun farklı kültürlerle buluşması, farklı milletlerin İslam'a girmesi ve ekonomik gelişmeler gibi faktörler Arap eğlence kültürüne de etki etmiştir. Özellikle Abbasiler döneminde toplumda işret kültürünün gittikçe yaygınlaştığını, Ebû Nuvâs'ın (ö. 198/813) şiirlerinde de yansımaları görüldüğü gibi, dinen yasak olan şeylerin gizli veya açık bir şekilde yapıldığını kaynaklardan öğrenmekteyiz. Bu durumun saray erkanınca da yapıldığı gözlerden kaçmamıştır. Eğlence kültürünün gittikçe yaygınlık kazandığı bu dönemde *müsamerât* veya *mecâlis* olarak adlandırılan toplantılarda (*mecâlisü'l-lehv*), şiir, şarkı ve mûsikî, içki ve işret, halife oyunları (satranç, av, cirit vb.), orta oyunu, medih, masal, güldürü, mizah vb. edebî eserlere konu olmuş birçok aktivite icra edilmiştir (Ebû Zahv, 2012: 29-116; el-Da'ca, 2020). Elbette bu dönemde kaleme alınan ve Arap edebiyatının baş yapıtlarından birisi de *Binbir Gece Masalları*'dır. Harun Reşid döneminde ortaya çıktığı ve kemale erdiği iddia edilen bu eser, günümüze değin meclislerde anlatılmış, edebî eserlere kaynaklık etmiş, farklı dillere çevrilmiş ve nihayetinde günümüzde farklı televizyon dizi (müselâlat) ve filmlerine uyarlanmıştır.

Miladi X. yüzyıla gelindiğinde, Arap halk edebiyatında hikâyeye döngüleri ve aşk hikâyeleri kalıcı yer edinmiştir. Çoğunlukla saraylarda ve halkın uğrak yeri olan mahfillerde Arap anlatıcılar, *Arap Gecelerine* konu olan masal, hikâyeye, şiir, fıkra gibi anlatıları dinleyicilere arz etmiş ve böylece Arap edebiyatına yeni eserler eklemiştir. Mesela Ebû'l-Ferc el-İsfehânî (ö. 356/967) *Kitâbü'l-Eğânî* (Şarkılar Kitabı) adıyla Arap gecelerini anlatan bir şarkı antolojisini kaleme almıştır. Ebû Hayyân et-Tevhîdî (ö. 414/1023), Büveyhî sarayında icra ettiği ilmi oturumlarını (*mecâlis*) *el-İmta' ve'l-muânese* adıyla kitaplaştırmıştır. Otuz dokuz gece devam eden bu sohbetlerde ilmî, edebî ve felsefi konular tartışılmıştır. İbn Danyâl'in (ö. 711/1311) üç oyunu içeren *el-Bâbâtü's-selâs* adlı gölge oyunu, edebî bir nitelik kazanarak bu gecelerde icra edilen tiyatrolara ek olarak popüler bir hale gelmiştir. Ayrıca İran asıllı mütercim ve edip İbnü'l-Mukaffa' (ö. 142/759) ile başlayan Hint ve İran kökenli hikâyeye çevirileri de bu gecelerin anlatıları arasında yerini almıştır (Gibb, 2017: 104-105 ve 154-155).

3. Tarihte firak ve visal örnekleri

Genel olarak edebî mahsuller incelendiğinde ilk göze çarpan temalardan biri firak ve visal olgusudur. Edebî eserlerin meydana gelmesinin temelinde ayrılık acısı vardır denilebilir. Dolayısıyla edebî eserlerde ayrılık acısını işleyen birçok hikâyeye, masal (romances), destan ve şiir bulunmaktadır. Antik Yunan ozanlarından klasik Arap kıssahânlarına kadar her anlatıcı ayrılık acısını ve visâle olan hasretini farklı şekillerde ifade etmiştir. Bunlardan birkaç örnek aşağıda verilmiştir.

Mevlâna, *Ney'in Firaktan Şikâyeti* başlıklı kasidesinde ayrılık acısını şöyle dile getirmektedir:

Şu Ney'in neler söylediğini can kulağı ile dinle, o ayrılıktan şikâyet etmektedir.

Ney kendine has bir dille, hal dili ile diyor ki: Beni kamışlıktan kestiklerinden beri, feryadımdan, duygulu olan erkek de kadın da inlemekte, ağlamaktadır. Şu var ki beni dinleyen her insan, benim neler dediğimi anlayamaz,

Benim feryadımı duyamaz. Beni anlamak, beni duymak için, ayrılık acısı çekmiş, gönülü yaralanmış, içli bir insan isterim ki, acılarımı dertlerimi ona anlatsın.

Aslından, vatanından ayrı düşmüş, oradan uzaklaşmış kişi, orada geçirmiş olduğu mutlu zamanı arar, o zamanı tekrar yaşamak ister, ayrıldığı sevgiliye tekrar kavuşmak arzu eder (Mevlâna, 2003: 13).

Tarihi kaynaklar, Gılgamış destanı gibi efsane ve söylenceler fırak ve visal meselesinin, insanlık tarihi ile eş zamanlı başladığını göstermektedir. Zira rivâyet edildiğine göre Hz. Âdem ile Hz. Havva cennetten atıldıklarında Hz. Âdem Hindistan'ın Serendip (Sri Lanka) bölgesine Hz. Havva ise Arabistan'ın Cidde çölüne düşmüştür. Ayrılık acısından çok etkilenen bu iki şahıstan Hz. Âdem gündüzleri; Hz. Havva ise gece ve gündüzleri ağlayarak birbirlerini aramış ve nihayetinde uzun süren acı bir firaktan sonra bu kişiler Mekke'nin Müzdelife veya Arafat bölgesinde birbirlerine kavuşmuşlardır (Tâberî, 1967: 1/121-122).

Hz. İbrahim'in, eşi Hâcer'i Mekke'nin çorak vadisine kundaktaki çocuğu ile bırakıp uzaklaşması acı bir firakin örneklerindendir. Bu ayrılıktan sonra Hacer derin bir üzüntü yaşamış ve uzun bir süreden sonra eşi tekrar Hz. İbrahim'e kavuşmuştur (Tâberî, 1967: 1/254).

Tarihte fırak ve visal örneklerinden biri de Hz. Yakup, çocukları ve Hz. Yusuf'un fırak ve visalleridir. Aynı şekilde Hz. Yusuf ve Züleyha'nın fırak ve visalleri de zikredilmeye şayan bir durumdur. Rivâyetlere göre Mısır kralının eşi Züleyha Hz. Yusuf'a âşık olmuş, bu aşkının karşılığını alamayınca onu hapse attirmiştir. Yedi yıl süren bu ayrılıktan sonra gerçekleşen Hz. Yusuf ile Züleyha'nın hikâyelere konu olan visalî, tarih boyunca Arap ve Acem edebî eserlerinde işlenerek günümüze aktarılmıştır (Tâberî, 1967: 1/347; Câmi, 1958).

Denilebilir ki dünya edebiyatlarının temelinde aşık, maşuk, fırak ve visal yatmaktadır. *Leyla ile Mecnun*, *Aslı ile Kerem*, *Mem ile Zîn*, *Ferhat ve Şirin*, *Romeo ve Juliet* gibi hikâyelerin ortaya çıkmasının temelinde *fırak ve visal* olgusu yatmaktadır. Aynı şekilde tarih boyunca söylenmiş şiir ve şarkılar ile hikâye ve romanların kahir ekseriyeti ayrılık ateşi ve kavuşma hasreti neticesinde meydana gelmiştir. Doğu edebiyatının öncü isimlerinden Feridüddin-i Attar (ö. 618/1221), dünyadaki bütün kuş türlerini Kaf dağına padişahları Simurg'a visalleri için yola çıkarmış ve bu kuşların büyük çoğunluğu bu yolda çektikleri çile neticesinde telef olmuşlardır (Attâr, 1990: 1/54 vd.). Aynı şekilde Attar, onlarca hac ve yüzlerce umre yapmış, binlerce mürit sahibi yaşlı bir şeyh olan Şeyh-i San'an'ın, rüyasında görüp aşık olduğu keşişin kızına visal için Rum diyarına gidişini ve burada uzun süre kaldığını, dinden ve imandan çıkıp İslâmî kurallara aykırı davrandığını

aktarmaktadır (Attar, 1990: 1/97-127; Feqiyê Teyran ve Xemgînê Xanî, 2022; Gemi, 2016).

Klasik Arap edebiyatının temelinde aşk ve firak acısı yatarken bu dönem şairlerinin çoğu, kasidelerine sevgili ile zaman geçirdikleri yerleri anarak başlamıştır. Nesîb, teşbîb veya gazel olarak ifade edilen kaside bölümlerinde, sevgilice terk edilmiş konak yerini, buradaki kalıntıları (talel/atlâl) ve bu kalıntıların kendisinde uyandırdığı aşk ve hasreti tasvir etmekle şiirlerine başlayan bu şairler, ayrılık ve geçmişe özelemlerini anarak sevgilisinden ve ayrılık ateşinden bahsetmiş, zaman ve mekânın firak ve visaldeki etkisine atıfta bulunmuşlardır. Bu konuda İmruu'l-Kays'ın (ö. 544) *Kifâ nebki* şiiri önemlidir. İmruu'l-Kays bu kasidesinin girişinde sevgiliye olan özlemini şöyle dile getirmektedir:

قَفَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرِي حَيِّبٍ وَمَنْزَلٍ بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْلَمَلٍ

Dahûl ve Havmel arasındaki Sıktu'l-Livâ'da durun, sevgiliyi ve onun yurdunu anıp ağlayalım (ez-Zevzenî, 2002: 13).

Aynı şekilde cahiliye dönemi şairi Züheyr b. Ebî Sülmâ'nın (ö. 609) *E min ümmi evfâ* şiiri:

أَمِنْ أُمَّ أَوْفَى دِمْنَةً لَمْ تَكَلِّمْ بِخَوْمَانَةِ الدُّرَاجِ فَالْمُتَتَلِّمْ؟

Havmâneti'd-Dürrâc ile el-Mütesellim'e kadarki bu sessiz kalıntılar Ümmü Evfâ'nın mıdır? (ez-Zevzenî, 2002: 71).

Keza Tarafe b. Abd'in (ö. 564) *Li-Havlete bi'l-ecza* şiiri:

لِحَوْلَةٍ أَطْلَالُ بِبُرْقَةِ نَهْمِدِ تُلُوحُ كِبَائِي الْوَشْمِ فِي ظَاهِرِ الْيَدِ

Havle'nin Sehmed kumsalında terk ettiği kalıntıları vardır, elin arkasındaki dövmenin kalıntısı gibi parlamakta olan (ez-Zevzenî, 2002: 47).

Son olarak; el-Haris b. Hillîze'nin (ö. 570?) *Âzenethâ bi-beyniha Esmâu* adlı kasidesinin dibacesinde sevgiliden ayrılmanın ıstırabı şöyle dile getirilmektedir:

أَدْنَتْنا بَيْنَها أَسْمَاءُ رُبَّ ثَلَوٍ يُمَلُّ مِنْهُ الثَّوَاءُ

أَدْنَتْنا بَيْنَها، ثُمَّ وَلَّتْ لَيْتَ شِعْرِي، مَتَى يَكُونُ اللَّقَاءُ؟

Esmâ, ayrılacağını haber verdi bize, nice mukim kişi vardır ki bu beklemesi sıkıcı gelmektedir ona. Ayrılacağını haber verdi bize, sonra sırtını dönüp gitti, ah keşke kavuşmanın ne zaman olacağını bilseydim! (ez-Zevzenî, 2002: 146).

Muallaka şiirlerinin giriş kısımlarında dile getirilen hasret, sevgiliden firak acısı ve ona olan visalin zorluğu, daha sonraki dönemde Arap şiirinde bir tarz olarak benimsenmiş ve tarih boyunca bu tarz devam etmiştir. Bu ise, visal ve firak olgusu

gibi birbirine zıt iki durumun aynı şiirde terennüm edilmiş halidir ve klasik Arap şiirinde bunun numuneleri pek çoktur.

4. Binbir Gece Masallarında visal ve fırac

4.1. Sevgili ve dostlardan uzak düşmek

Binbir Gece Masalları aşk ve ayrılık acısıyla yoğrulmuştur denilirse abartılı olmaz. Neredeyse bütün hikâyelerde fırac ve visal olgusu işlenmektedir. Karşılıksız aşklar, ihanetler ve sevip de birbirine kavuşamayanların ıstıraplarının anlatıldığı bu hikâyelerde aşk, hicran ve fırac acısı ile kavuşma, visal ve sıla hasreti veya sevinci genellikle şiirlerle ifade edilmiştir. Bu durum nesir ile az ifade edilmiştir. Ayrıca konunun işlendiği yerler eserin farklı yerlerinde dağınık bir şekilde ele alındığı için mensur örneklerin verilmesi makalenin hacmini aştığından yalnızca aşağıdaki şiirler örnek olarak verilmiştir:

لَا تَرْكَنَنَّ إِلَى الْفِرَا قِ فَإِنَّهُ مُرُّ الْمَذَاقِ
الشَّمْسُ عِنْدَ غُرُوبِهَا تَصْفَرُّ مِنْ أَلَمِ الْفِرَقِ
وَكَذَلِكَ عِنْدَ شُرُوقِهَا تَبْيَضُّ مِنْ فَرَحِ التَّلَاقِ

Sakin fıracaya yaslanmayasın, çünkü lezzetleri acılaştırandır o. Batma esnasında sararmaktadır güneş, ayrılığın acısından. Aynı şekilde doğduğu esnada kavuşmanın mutluluğuyla parlamaktadır o (6/28).

882. Hikâyede Meryem Hanım ile Nureddin'in bir araya gelmesi ve zamanın çok çabuk geçmesi ile ilgili bir serzeniş bulunmaktadır. Buna göre bu iki dost: "halvet zamanında gece ne kadar da kısa ve ayrılık zamanında günler ne kadar da uzun" diyerek hayretlerini dile getirmekte ve şairin aşağıdaki şiirini söylemektedirler:

يَا لَيْلَةَ الْوَصْلِ وَبِكُرِّ الدَّهْرِ بَلْ أَنْتِ غُرَّةُ اللَّيَالِي الْعُزْرِ
قَدْ جِئْتِي بِالصُّبْحِ وَقَتِ الْعَصْرِ هَلْ كُنْتِ كُحْلًا فِي عُيُونِ الْفَجْرِ
أَوْ كُنْتِ نَوْمًا فِي عُيُونِ رُمْدٍ
يَا لَيْلَةَ الْهَجْرِ وَمَا أَطْوَلَهَا أَخْرَهَا مُوَاصِلُ أَوْلَاهَا
كَخَلْقَةِ مُفْرَعَةٍ مَا إِنَّ لَهَا مِنْ طَرْفٍ وَالْحَشْرُ أَيْضًا قَبْلَهَا
فَالصَّبُّ بَعْدَ الْبَغْتِ مَيْتُ الصَّدِّ

Ey kavuşma gecesi ve zamanın bakiresi! Sen parlak gecelerin ışığıydın. Sen bana ikinci vaktinde sabahı getirirsin, şafağın gözlerindeki sürme misin sen? Yoksa mahmur

gözlerdeki uyku? Ey hicran gecesi, ne uzunsun sen! Sonu başı ile bitişik olan. Yanları olmayan bir halka gibi, haşır ise önünde olan. Dirilişten sonraki sel yağmuru direnişin ölümüdür (6/45).

23. ve 24. Gecede Şehrâzât, kız kardeşi Dünyâzâd'ın telkiniyle Hasan Bedreddin ile Amcası Şemseddin'in Kızı Olan Karısı Sittü'l-Hüsn'ün Hikâyesi'ni anlatmaktadır. Aslında ayrılık ve firak acısını anlatan bu hikâyenin sonunda mutlu bir visalin meydana geldiğini görmekteyiz. Bu hikâye yörede Hasan el-Basrî olarak tanınan Basra Veziri Nureddin'in oğlu tatlıcı Hasan Bedreddin ile ilgilidir. Uzun bir süre Şam'da kalıp daha sonra Kahire'de ailesine kavuşan Hasan Bedreddin, kavuşma anında ayrılık acısını şu dizelerle dile getirmiştir:

لَقَدْ بَكَيْتُ عَلَى تَفَرُّقِ شَمْلِنَا زَمْنَا وَقَاضِ الدَّمْعِ مِنْ أَجْفَانِي
وَنَدَرْتُ إِنْ جَمَعَ الْمُهَيِّينُ شَمْلَنَا مَا عُدْتُ أَذْكَرُ فُرْقَةً بِلِسَانِي
هَجَمَ السُّرُورُ عَلَيَّ حَتَّى إِنَّهُ مِنْ قَرِطٍ مَا قَدْ سَرَّنِي أَبْكَانِي

Birliğimizin bozulmasına uzun süre ağladım, gözlerimden yaşlar aktı. Eğer Muheymîn tekrar birliğimizi sağlarsa, artık hiçbir ayrılığı dile getirmeyeceğime yemin ettim. Öyle bir mutluluk üzerime aktı ki sevincimin çokluğu ağlattı beni (1/155).

Hasan Bedreddin'in söylediği bu şiire karşılık annesi de aşağıdaki dizeleri dile getirmektedir:

الدَّهْرُ أَقْسَمَ لَا يَزَالُ مُكَيِّرِي حَنَنْتُ يَمِينُكَ يَا زَمَانَ فَكَوِّرِي
السَّعْدُ وَآفَى وَالْحَبِيبُ مُسَاعِدِي فَأَنْهَضُ إِلَى دَاعِي السُّرُورِ وَشَمْرِي

Zaman beni sürekli üzme yemin etmiş, yeminini bozmuşsun ey zaman bağışla beni. Saadet vefâ eyledi ve sevgili yardım etti bana, mutluluğu gerektiren şeylere atıl ve dört elle sarıl ona (1/155).

Aynı şekilde firak acısını işleyen beyitlerden aşağıdakiler manidardır:

طَعْمُ التَّفْرِيقِ مُرٌّ فَهَلْ لِي ذَلِكَ صَابِرٌ
تَعَرَّضْتُ لِي ثَلَاثٌ صَدٌّ وَبَيْنٌ وَهَجْرٌ
أَهْوَى ظَرْبًا سَبَانِي بِالْحُسْنِ فَالْهَجْرُ مُرٌّ

Ayrılığın tadı acıdır. Buna karşı sabır olur mu? Üç şey karşı geldi bana: engellenme, ayrılık ve hicrân. Güzellikle beni esir alan güzle aşığım, oysa hicrân acıdır (1/305).

49. Gece'de Cârîye ile Şarkân'ın hikâyeleri anlatılırken ikisi arasında cereyan eden konuşmalar zikredilmektedir. Buna göre Cârîye, Sultan'ın oğlu

Şarkân'a şarap sunduktan sonra Şarkân kendisinden geçer ve Cârîye'den aşk ve ayrılık hakkında bir şey bilip bilmediğini sorar. Bunun üzerine Cârîye, güzellikte dillere destan Azze'nin güzelliğini ve maşukunun ona olan sevgisini aşağıdaki şiiri okuyarak şöyle dile getirir:

لَا، لَا أَبُوحُ بِحُبِّ عَزَّةٍ إِنَّهَا أَخَذَتْ عَلَيَّ مَوَاتِقًا وَعُهُودًا
رُهْبَانُ مَدِينٍ وَالَّذِينَ عَاهَدْتُهُمْ يَبْكُونَ مِنْ حَذْرِ الْفِرَاقِ فُعُودًا
لَوْ يَسْمَعُونَ كَمَا سَمِعْتُ حَدِيثَهَا خَرُّوا لِعَزَّةٍ زُكْعًا وَسُجُودًا

Hayır, Azze'nin sevgisini açıklayamam, çünkü o buna karşılık benden güven ve söz almıştır. Medyen ruhbanları ile kendilerine söz verdiğim kişiler, ayrılık endişesinden rükûda ağlamaktalar. Haberini işittiğim gibi işitseydiler eğer, Azze'ye rükû edip secdeye kapanacaklardı (1/306).

Cârîye sözlerine devam ederek Küseyyir'in Azze'yi son derece belîğ bir şekilde aşağıdaki beyitte tasvir ettiğini dile getirir:

لَوْ أَنَّ عَزَّةَ حَاكَمَتْ شَمْسَ الضُّحَى فِي الْحُسْنِ عِنْدَ مُوَفَّقِ لَقَضَى لَهَا
وَسَعَى إِلَيَّ بِغَيْبِ عَزَّةٍ نِسْوَةً جَعَلَ الْإِلَهَ خُدُودَهُنَّ نِعَالَهَا

Şayet Azze, güzellikte kuşluk güneşine hükmetseydi, Allah'ın katında, bunu mutlaka yapardı. Kadınlar Azze'den habersiz bana koşmakta, Allah onların yanaklarını ona nalin yapсын! (1/306).

Karşılıklı devam eden bu sohbetten sonra Cârîye, Şarkân'a kendisinin “güzel kelâm” konusunda bildikleri varsa söylemesini ister. Bunun üzerine Şarkân aşağıdaki beyiti söyleyerek kendisine cevap verir:

ثُرَيْدِينَ قَتَلِي لَا ثُرَيْنَ غَيْرَهُ وَأَسْنَتُ أَرَى قَصْدًا سِوَاكَ أُرِيدُ

Beni öldürmekten başka bir şey istemiyorsun, oysa benim senden başka istediğim bir şey yoktur (1/306).

Binbir Gece Masalları'nda âşık ve mâşûkun ayrılık ve kavuşma hasretinin dile getirildiği beyitlerden birkaçı da aşağıdaki gibidir:

قَلْبُ الْمُجَبِّ عَلَى الْأَحْبَابِ مَتْعُوبٌ وَعَقْلُهُ مَعَ بَدِيعِ الْحُسْنِ مَنُهْوَبٌ
وَقَائِلٌ قَالَ لِي: مَا الْحُبُّ؟ قُلْتُ لَهُ الْحُبُّ عَذْبٌ وَلَكِنْ فِيهِ تَعْدِيبٌ

Aşığın kalbi maşuklara karşı yorgundur, akli ise güzelin güzelliği ile yağmalanmıştır. Biri bana şöyle dedi: Aşk nedir? Ona dedim ki: Aşk tatlıdır fakat onda azap vardır (1/273).

وَدَعَّعْتُهَا وَيَدِي الْيَمِينُ لِأَدْمَعِي وَيَدِي الْيَسَارُ لِضَمَّةٍ وَعِنَاقِ
قَالَتْ: أَمَا تَخْشَى الْفَضِيحَةَ؟ قُلْتُ: لَا يَوْمُ الْوَدَاعِ فَضِيحَةُ الْعَشَّاقِ

Onunla vedalaştım sağ elim gözyaşlarımda, sol elim ise onu çekmek ve ona sarılmak için davranmakta. Rezil olmaktan korkmaz mısın sen? dedi. Ona, veda günü aşıkların utanç günüdür, dedim (1/315).

قِفُوا زَوْدُونِي نَظْرَةَ قَبْلِ بَيْدِكُمْ أُعَلِّلُ قَلْبًا كَادَ بِالْبَيْنِ يَثْلَفُ
فَإِنْ كَانَ تَزْوِيدِي بِذَلِكَ كُفْلَةً دَعْوِي فِي وَجْدِي وَلَا تَتَكَلَّفُوا

Durun! Ayrılmadan önce bana bir bakış bahşedin, ayrılıktan ölmek üzere olan bir kalbi tedavi edeyim. Bunu bana arz etmek zorsa şayet, beni öylece bırakın, zorlanmayın (1/230).

قَلْبُ الْمُتَيِّمِ كَادَ أَنْ يَتَفَتَّتَا فَاِلَى مَتَى هَذَا الصُّدُودُ إِلَى مَتَى
يَا مُعْرَضًا عَنِّي بِغَيْرِ جَنَابَةٍ فَعَوَانُدُ الْغَزْلَانِ أَنْ تَتَلَقَّتَا
صَدٌّ وَهَجْرٌ زَائِدٌ وَصَبَابَةٌ مَا كُلُّ هَذَا الْأَمْرِ يَحْمِلُهُ الْفَتَى

Aşığın kalbi parçalanmak üzeredir, bu yüz çevirmek ne zamana kadardır ne zamana? Ey öldürmekten başka benden razı olmayan kişi, ahuların vergileri yüz çevirmektir: Engel, terk, fazlalık ve özlem, genç bütün bunlara nasıl tahammül edebilsin (1/274).

بِاللَّهِ يَا دَارَ إِنْ مَرَّ الْحَبِيبُ ضُحَى مُسَلِّمًا بِإِشَارَاتِ الْمُجْبِينَا
أَهْدِيهِ مِنَّا سَلَامًا زَاكِيًا عَطْرًا لِأَنَّهُ لَيْسَ يَذْرِي أَيْنَ أَمْسَيْنَا
وَأَسْتَأْذِرِي إِلَى أَيْنَ الرَّجِيلُ بِنَا لَمَّا مَضَوْا بِي سَرِيْعًا مُسْتَخْفِيْنَا
فِي جُنْحِ لَيْلٍ وَطَبِيرِ الْأَيْكَ قَدْ عَكَفْتُ عَلَى الْغُصُونِ تُبَاكِئِنَا وَتُدْعِيْنَا
وَقَالَ عَنْهَا لِسَانُ الْحَالِ وَاحْرَبَا مِنْ التَّفَرُّقِ مَا بَيْنَ الْمُجْبِينَا
لَمَّا رَأَيْتُ كُتُوسَ الْبُعْدِ قَدْ مَلَأَتْ وَالذَّهْرُ مِنْ صِرْفِهَا بِأَلْقَهْرِ يَسْقِيْنَا
مَرْجَبُهَا بِجَمِيلِ الصَّبْرِ مُعْتَذِرًا وَعَنْكُمْ الْآنَ لَيْسَ الصَّبْرُ مُجْدِيْنَا

Allah'a yemin olsun ki ey yurt, eğer sevgili kuşluk vaktinde buradan geçip sevdiğimizle işaretiyle selam verirse. Bizden ona temiz ve hoş kokulu bir selam hediye et, çünkü o nerede gecelediğimizi bilmez. Bizi nereye götüreceklerini bilmiyorum, beni hızlıca götürdüklerinde ve sakladıklarında. Bir gecenin karanlığında, ike kuşu ise dalların üzerine konmuş bize ağlamakta ve yasımızı

tutmaktadır. Onun hakkında hal diliyle şöyle demektedir: Yazık sevdiklerimizle olan ayrılığımıza. Ayrılık kadehlerinin dolduğunu görünce zaman ise zorla berrak şarabını içirmektedir bize. Özür dilerek onu güzel sabırla karıştırdım, sizin ise sabrınız yoktur şimdi işimize yarayan! (2/174).

Binbir Gece Masalları adeta fırak ve visal konusunda hazırlanmış bir kitaptır. Bu eserde ayrılık ve kavuşmanın her türü ile ilgili pasajlar bulmak mümkündür. İnsanların birbirlerinden ve mekândan ayrılığı ve birbirlerine olan visaline değinirken hayvanlar da unutulmuş değildir. 887. pasajda geçtiğine göre Vezir, Nureddin'in hapsedilmesini, Sâbik ve Lâhik adında kardeş atlarının her birisinin ise farklı diyarlara gönderilmesini emreder. Kisra melikleri ve Cezayir beylerinin elde etmek için çaba gösterdikleri bu atlardan birisi göz hastalığına yakalanır. Vezir ülkesinin bütün baytarlarını atı tedavi etmek için getirttiği halde hiçbirisinin tedavisi fayda vermemiştir. Melik'in veziri olan tek gözlü damadı: Efendim bu atları bana teslim edin, tedavi edeyim, der. O da atı Nureddin'in mahpus tutulduğu ahıra götürmek ister ancak at etraftakileri rahatsız edecek derecede bir kişneme ile direnmeye çalışır. Vezir bu durumun ancak atın kardeşinden ayrılığından dolayı olduğunu anlar ve bu durumdan Melik'i haberdar eder. Melik olayı yakından inceledikten sonra şöyle der: Mademki bu bir hayvan olduğu halde kardeşinden ayrı kalmaya dayanamaz, akıl sahipleri nasıl ayrılık acısına dayansın? Daha sonra Melik: Bu atı kardeşinin yanına götürün, diyerek tekrar bu atların bir arada kalmasını sağlar (6/61).

4.2. Vatan hasreti

Binbir Gece Masallarında vatandan ayrı kalmanın hüznü de işlenmektedir. Zira mekânın insan üzerindeki etkisi büyüktür. Kültürümüzde bu durum "coğrafya kaderdir" mottosuyla ifade edilmektedir. İnsan hem maddi hem de manevi bir şekilde mekânın etkisinde kalmaktadır. Buna binaen mekândan ayrılık insana zor gelmekte ve mekâna dönüş insanda olumlu bir intiba bırakmaktadır. Bu durumu Binbir Gece Masallarında birçok yerde görmek mümkündür. Mesela; Sultan Ömerü'n-Numân'ın iki oğlu olan Şarkân ve Davü'l-mekân'ın öyküsünün anlatıldığı bölümde, ikiz kız kardeşi Nüzhet'le birlikte kutsal Hicaz bölgesi oradan da Kudüs şehrine giderler. İkisi de yolda hastalanırlar ve Kudüs'te bir otel odasını kiralarlar ve bu sürede yaşanan maceralar sonunda yaşadığı ateşli hastalık sebebiyle bilincini yitiren Davü'l-mekân, gözünü açınca Kudüs'te olduğunu öğrenir. Gurbet ateşi ve sevdiklerinden uzak düşmesi, Davü'l-mekân'ı üzer ve bu durumu aşağıdaki şiirle dile getirir:

وَمِنْ أَجْلِهِمْ قَامَتْ عَلَيَّ قِيَامَتِي	لَقَدْ حَمَلُونِي فِي الْهَوَى فَوْقَ طَائِفَتِي
فَقَدْ رَقَّ لِي مِنْ بَعْدِكُمْ كُلُّ شَامِتٍ	أَلَا فَارْفُقُوا يَا هَاجِرُونَ بِمُهْجَتِي
تُخَقِّفُ أَحْوَالِي وَقَرِظَ صَبَابَتِي	وَلَا تَمْنَعُوا أَنْ تَسْمَحُوا لِي بِنَظْرَةٍ

سَأَلْتُ فُوَادِي الصَّبْرَ عَنْكُمْ فَقَالَ لِي إِلَيْكَ فَإِنَّ الصَّبْرَ مِنْ غَيْرِ عَادَتِي

Aşkı takatimin üstünde yüklemişler bana, bundan dolayı kıyametim kopmuştur. Ey göç edenler, ruhuma arkadaşlık edin, sizden sonra başıma gelene sevinen herkese acırım. Bana af nazarıyla bakmak isteyenleri engellemeyin, halimi ve aşırı aşkı hafifleten. Gönlüme size karşı sabrı telkin ettim, şöyle dedi bana: kendi işine bak, sabır adetim değildir benim! (1/338).

Yukarıdaki şiirlerden de anlaşıldığı üzere *Binbir Gece Masalları*'nda firak ve visal olgusu ile alakalı pek çok malumat bulunmaktadır. Bu ise, bir makaleden ziyade, alana özgü olarak müstakil bir eserin kaleme alınmasını gerektirmektedir. Bu durum ilgililerin çalışmalarına havale edilmiş ve konu ile ilişkin bilgilerin bulunabileceği sayfalar aşağıdaki gibi listelenmiştir:

1. Cilt: 81, 100, 107, 119, 125, 128, 146, 147, 230, 274, 299, 312, 313, 315, 323, 335, 338, 342, 347, 351, 352, 372, 379, 386, 391, 392, 393, 396, 431, 432, 516, 544.
2. Cilt: 54, 67, 69, 111, 155, 156, 161, 282, 303, 327, 328, 329, 330, 369.
3. Cilt: 25, 47, 49, 61, 150, 151, 166, 173, 175, 343, 396, 497, 507, 527, 528, 538, 550.
4. Cilt: 200, 202, 246, 335, 348, 421, 436, 478.
5. Cilt: 46, 57, 67, 69, 72, 74, 75, 80, 200, 208, 209, 216, 226, 227, 232, 244, 247, 248, 249, 253, 259, 265, 266, 292, 295, 322, 344, 412, 424, 425, 432, 453, 456.
6. Cilt: 20, 27, 28, 45, 52, 61, 66, 157, 186, 280, 286, 338, 359, 370, 371, 378, 448, 468.

Sonuç

Binbir Gece Masalları, yazarı ve yazılan zamanı bilinmeyen, bir ana hikâye içinde örülmüş ve birbiri ile bağlantısı olan masalların olduğu bir masal külliyyatıdır. Yüzlerce hikâyeden oluşan bu masalların ana karakterleri, karısı tarafından ihanete uğrayan ve bundan dolayı bütün kadınlardan nefret eden Kral Şehriyâr ve vezirinin kızı Şehrâzât'tır. Binbir Gece Masalları, destan, masal, hikâye, menkıbe, fıkra vb. eğlendirici anekdotları barındıran zengin bir masal mecmuasıdır. Kökeni Hint ve Fars efsanelerine dayanan çerçevesi masal tipinde olup ana masal etrafında birbiri ile bağlantılı veya bağımsız birçok masalı barındıran bu mecmua edebiyat tarihine "Arap Geceleri" olarak da geçmiştir. Doğu halklarının ortak mirası olan Binbir Gece Masalları barındırdığı zengin içerikle tarihten beri dikkatleri üzerine çeken kültürel bir hazine özelliğini taşımıştır.

Binbir Gece Masalları, transferi sırasında temel değişimlere uğramıştır. Orijin olarak Doğu halklarının mezâkını hâvî bu masallar, Arap alemine nakledildiğinde muhteva ve şekil açısından büyük değişimlere uğrayarak adeta Araplaşmış veya İslamileşmiştir. Böylece sadece hikâyelerin temel kahramanlarının isimleri aynı kalmış ve bu hikâyelere sonradan karakterler eklenmiştir.

Binbir Gece Masalları, Abbasî halifesi Harun Reşid'in devrinde râviler tarafında eğlence toplantılarında söylenir hale gelmiş ve böylece halk arasındaki popülerliği artmıştır. Ayrıca bu dönemde Bağdat ve civarında eskiden beri anlatılan masalların da bu mecmuaya girmiştir. Binbir Gece Masalları Abbasilerle birlikte Fâtımiler ve Memlûkler döneminden beslenerek son şeklini almıştır.

Binbir Gece Masalları, eskiden beri araştırmacı ve edebiyat tarihçilerinin dikkatini çekmiş ve araştırmalara konu olmuştur. Hint, Fars ve Arap dünyasında bilinen bu hikâyeler Batı dünyasına çeviri yoluyla aktarılmıştır. Bu eserin ilk çevirisi Fransızca olup şarkiyatçı Antoin Galland tarafından gerçekleştirilmiştir. Daha sonra Edward William Lane tarafından İngilizceye ve Enno Littmann (ö. 1958) tarafından da Almancaya çevrilmiştir. Bu mecmua Sultan Abdülmecid zamanında Ahmed Nâzif Efendi tarafından *Terceme-i Elf Leyle ve Leyle* adıyla Türkçeye aktarılmıştır.

Binbir Gece Masalları sosyo-kültürel birçok konuyu barındırmaktadır. “Fırak ve visal” olgusu bu konuların başında gelmektedir. Fırak, bir yerden veya bir kimseden ayrılma, ayrılık demektir ve hicrân ile eş anlamlıdır. Visâl ise bir yere veya bir kimseye varmak veya ulaşmak demektir, sıla ile eş anlamlıdır. Fırak ve visal olgusu hakiki ve mecâzi olmak üzere iki çeşittir. Fani bir şeye olan şiddetli tutkuya “aşk-ı mecâzi” denilmiştir. Belli bir aşamadan geçen bu aşk ve sevginin zamanla “aşk-ı hakiki”ye dönüşme imkânı bulunmaktadır.

Arkaik dönemlerden kopup gelerek misafir olduğu her milletin kültüründen nemalanan Binbir Gece Masallarının Arap kültürüne çok şey kattığı gibi, bu kültürden aldığı zengin bir miras da vardır elbette. Bu yönüyle bu masallar din, dil, edebiyat, folklor, kültür, düşünce gibi Arap havsalasının oluşumuna katkı sağlayarak bir “hars” meydana getirmiş ve bu harsı sonraki kuşaklara aktarmaya aracılık etmiştir.

Kaynakça

- Akalın, Ş. H. (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Attâr, F. (1990). *Mantık al-Tayr*. Abdülbaki Görpınarlı (trc.) İstanbul: M.E.B Yayınları.
- Aykaç, N. (2023). *Binbir Gece Masallarında Kök Değerler ve Masalların Çocuk Edebiyatına Katkısı Üzerine Bir İnceleme*. Basılmamış Doktora Tezi. İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Boratav, P. N. (2012). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. İstanbul: Tarih Vakfı.
- Câmî, A. (1958). *Heft Evreng*. Murtazâ Müderris-i Gîlânî (nşr.) Tahran.
- Ed-Da'ca, M. M. (2020). *Mezâhirü'l-fesâdi'l-ictimâi fi'l-asri'l-Abbâsî es-sânî. Camiatü'l-Ezher, Mecelletü Külliyyeti'l-lugati'l-Arabiyye Bi-îttâyî'l-Bârûd*. Cilt: 33, Sayı: 9. 2. Baskı, ss. 10387-10443. doi: [10.21608/JLT.2020.143533](https://doi.org/10.21608/JLT.2020.143533)
- Ebû Zahv, F. H. M. (2012). *Mecâlisü'l-lehvi fi Kusûri'l-Hulefâ fi'l-asri'l-Abbâsî el-evvel*. Nablus: Camiatü'n-Necâh el-Vataniyye.
- Elf Leyle ve Leyle. (2017). ABD: Müessetü Hindâvî.

- Feqîyê Teyran&Xemgînê Xanî. (2022). Dîwana Şêxê Sen'anî Bi Xezela Feqehê Teyra û Xemgînê Xanî. Ahmet Gemi&Aslam Jankir (hz.) Van: Weşanên Peywend.
- Gemi, A. (2016). "Feriduddin Attar'ın Etkisinde Gelişen Gülşehrî ve Feqiyê Teyran'ın Şeyh San'an Hikâyesinin Mukayesesî", Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 9, Sayı: 45, ss. 107-115.
- Gemi, A. (2016). Turks in The Thousand and One Nights. William Taylor (ed.) Turkey, Looking Behind and Before içinde (s. 172-176). London & Istanbul: Published by AGP Research.
- Gibb, H. A. R. (2017). Arap Edebiyatı. Onur Özatağ (çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Goldziher, I. (2012). Klasik Arap Literatürü. Rahmi Er ve Azmi Yüksel (çev.) Ankara: Vadi Yayınları.
- İbn Manzûr. (?). Lisânü'l-Arab. Emin Muhammed Abdülvahhab-Muhammed Sadık Ubeydî (hz.). Beyrut: Dâru İhyâi't-Türasi'l-Arabî.
- İbnü'n-Nedîm, M. (1978). el-Fihrist. Beyrut: Dâru'l-ma'rifê.
- Mesûdî. (2005). Mürûcû'z-zeheb. Beyrut: Mektebetü'l-asriyye.
- Mevlâna. (2003). Konularına Göre Açıklamalı Mesnevî Tercümesi. Şefik Can (trc.). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Nicholson, R. A. (2007). "Binbir Gece (Masalları)." Süleyman Tülücü (çev.) Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, sayı: 27, ss. 307-313.
- Oestrup, J. ve Macdonald, D. B. (2001). Binbir Gece. İslâm Ansiklopedisi, Eskişehir: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Etam A.Ş. Matbaa Tesisleri.
- Tâberî. (1967). Târihü't-Taberî. Muhammed Ebü'l-Fadl İbrahim (thk.) Beyrut: Dâru'l-ma'arif bi-Mısır.
- Ulutürk, V. (1992). Binbir Gece. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- ez-Zevzenî, H. (1992). Şerhü'l-muallekâti's-seb'. Beyrut: Dâru İhyâi't-türâsi'l-Arabî.

Bêcih û Bêwar: Di Berhemên Fawaz Husên de Wuslat û
Fîraq

Mehmet Şirin Filiz¹

Yersiz Yurtsuz: Fawaz Husên'in Eserlerinde Fîraq ve Wuslat

Öz

Fîraq ve wuslat antikiteden günümüze edebiyatta sıklıkla işlenen konulardır. Bu konular bir şeyden ayrılış ve bu şeye karşı duyulan özlem şeklinde edebiyatta görülür. Bu şey sevgili ya da vatan olabilir. Bu çerçevede vatandan ayrılış ve vatana duyulan özlem fîraq ve wuslatın bir türüdür. Bu tür anlatılarda kahramanın farklı nedenlerden ötürü vatanından ayrılmak zorunda kalması ve ülkesine geri dönerek wuslata ermesi şeklinde edebiyatta görülmektedir. Bu konular daha çok diaspora edebiyatında görülür. Göçmen edebiyatı olarak ta bilinen bu edebiyatta göçmenlerin yeni ulaştıkları kentlerde karşılaştıkları sorunlar ile anavatanlarına duydukları özlem ve geri dönme arzusu ana konulardır. Benzer konular Kürt diaspora edebiyatında da görülebilir. Avrupa'ya göç eden Kürtler burada önemli bir kürt diaspora yazar çevresi oluşturdular. Bu çerçevede kırk yılı aşkın bir süredir Pariste yaşayan Fawaz Husên fîraq ve wuslat konularını eserlerinde en çok işleyen yazarlardan biridir. Bu nedenle bu çalışma onun anlatı dünyasında fîraq ve wuslatın nasıl işlendiğini göstermeyi amaçlamaktadır. Bu çerçevede, bu çalışmada onun roman ve öyküleri incelenmiştir. Sonuç olarak görülmüştür ki onun anlatı dünyasının merkezinde doğduğu şehir olan Amûdê ile sürgünde yaşadığı şehir Paris bulunmaktadır. Amûdê çocukluğunun, yarım kalmış düşlerinin şehriyken Paris ise yabancılaşmanın ve melankolinin şehridir. Karakterleri de bu iki şehir arasında yersiz yurtsuz bırakılmış ve birgün wuslata erme umudu ile yaşayan karakterlerdir.

Anahtar Kelimeler: Fîraq, Wuslat, Göç, Yabancılaşma, Melankoli, Fawaz Husên.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Mardin Artuklu Üniversitesi, Türkiye'de Yaşayan Diller Enstitüsü, Kürt Dili ve Kültürü Anabilim Dalı, mehmetsirinfiliz@gmail.com, ORCID: [0000-0003-0622-5510](https://orcid.org/0000-0003-0622-5510).

Homeless: Firaq and Wuslat (Seperation and Meeting) in the Works of Fawaz Husên

Abstract

Firaq and Wuslat (Seperation and Meeting) are common subjects in literature from antiquity to the present day. These subjects take the form of separation from something and longing for it. This can be a lover or a homeland. In this context, leaving from and longing for the homeland is also a form of firaq and wuslat. In such narratives, the protagonist's leaving from his homeland for various reasons and his return to his homeland are main subjects. These subjects are mostly seen in Kurdish diaspora literature. In this literature, also known as immigrant literature, the main themes are the problems faced by immigrants in the cities they have recently arrived in, and the longing they feel for their homeland and the desire to return. Within this framework, similar themes can also be seen in diaspora literature. Kurds who migrated to Europe formed an important circle of Kurdish writers. Fawaz Husên, who has been living in Paris for more than forty years is one of the most prominent writers in this context, dealing with the themes of firaq and wuslat in his works. Therefore, this study aims to show how the subjects are treated in his narrative world. In this framework, his novels and short stories were analyzed. As a result, it is seen that Amûdê, the city of his birth, and Paris, where he lived in exile, are at the center of his literary world. While Amûdê is the city of his childhood and unfinished dreams, Paris is the city of alienation and melancholy. His characters are also displaced between these two cities and live with the hope of one day reaching a final resting place.

Keywords: Firaq, Wuslat (Seperation and Meeting), Migration, Alienation, Melancholy, Fawaz Husên.

Bêcîh û Bêwar: Di Berhemên Fawaz Husên de Wuslat û Fîraq

Kurte

Fîraq û wuslat ji demên kevnare heya serdema me gelek caran bûne mijara edebiyatê. Ev mijar wekî ji veqetîna tiştekî û bêrîkirina wî di edebiyatê de cih digrin. Ev tişt dikare bibe maşûq an jî welat. Di nav vê çarçoveyê de veqetîn û bêrîkirina welat jî cureyê wuslat û fîraqê ye. Di vegêranên bi vî rengî de lehengek ji ber sedemên cuda mecbûr dimîne ku ji welatê xwe derkeve û paşê jî vedigere welatê xwe anku digihîje wuslatê. Ev mijar bêtir di edebiyata dîasporayê de têne dîtin. Di vê edebiyatê de ku wekî edebiyata penaberan jî tê dîzaniyê problemên penaberan ku ew li xeribiyê rûbirû mane û hesret û vegera welat mijarên sereke ne. Mijarên bi vî rengî di edebiyata kurdî ya dîasporayê de jî têne dîtin. Kurdên ku gihaştin Ewropayê li vir derdorekî giring ya nivîskarên dîasporayê ava kirin. Fawaz Husênê ku ev jî zêdetirê çil salî ye li Parîsê dijî, wekî nivîskarekî dîasporîk yek ji wan nivîskaran e ku herî zêde van mijaran di edebiyata xwe de bi kar aniye. Ji ber vê sedemê ev xebat

dil dike ku destnîşan bike ka gelo di cîhana wî ya edebî de wuslat û fîraq çawa reng vedane. Di nav vê çarçoveyê de di vê xebatê de, kurteçîrok û romanên wî hatine analîzkirin. Di encamê de hatiye dîtin ku di navenda cîhana wî ya edebî de bajarê Amûdê ku ew lê ji dayik bûye û bajarê Parîsê hene ku ew li wir di sirgûnê de dijî. Amûdê bajarê wî yê zarokatiyê û xewn û xeyalên nîvcomayî ye û Parîs jî bajarê biyanîbûn û melankoliyê ye. Karakterên wî jî di navbera van herdu bajaran de bê cih û bê war mane û bi wê hêviyê dijîn ku rojekê vegerin welatê xwe anku bigihijên wuslatê dijîn.

Peyvên Sereke: Fîraq, Wuslat, Koçberî, Biyanîbûn, Melankolî, Fawaz Husên.

Extended Abstract

Fîraq means separation from a person, thing, or object that is longed for, and wuslat eans the end of longing. These concepts have been the subject of different branches of literature. In love narratives, they are mostly seen in the form of separation from and reunion with the beloved, while in religious narratives they take on a mystical appearance and take the form of reunion with God. However, from mythological narratives to modern narratives, wuslat and fîraq are also seen in many narratives in the form of leaving and returning to the homeland. The first known example of this is the *Odyssey*. In this epic, Odysseus' forced leaving from his homeland Ithaca, and the troubles he suffered while returning to his homeland constitute the center of the narrative. From Odysseus to the present day, the themes of migration and return have been covered in literature because the phenomenon of migration continues to be at the center of many political and social problems in the world. In the age we live in, millions of people from different geographies of the world leave their homelands and migrate in search of a better life. These migrant communities create their own artistic and cultural works by forming diaspora communities in the new countries they reach. Within this framework, Kurdish society has also been experiencing the phenomenon of migration for many years. Kurds have been migrating en masse to different parts of the world, especially to European countries, for various reasons, including political, social and economic reasons. Germany, Sweden and France are among these countries. Kurds who migrate to these countries produce their own cultural and artistic works thanks to the opportunities they have gained in these countries. For this reason, we can say that there is a strong Kurdish diaspora literature produced in these countries. One of the most important topics of Kurdish diaspora literature is the problems faced by immigrants in their homeland and the problems they face in which they have recently arrived. However, it can be said that not every country has a negative image in Kurdish diaspora literature. For example, Sweden has a more positive image in Kurdish diaspora literature because the Kurds living there have better opportunities due to Sweden's immigration policies. France, on the other hand, is not a country that offers good opportunities for immigrant communities. In this country, immigrants, including Kurds, have to live under more difficult conditions than in other European countries. Especially cities like Paris are cities of alienation, poverty and melancholy for immigrants. In this context, as a diasporic writer who has been living in the

diaspora for more than forty years, Fawaz Husên has deeply experienced the immigration situation. The main subjects of his works are the problems in his homeland and the problems faced by immigrants in Paris, where he lived as an exile. In this context, this study aims to analyze Husên's works within the framework of wuslat and firaq and to show how the themes of leaving and return are treated in relation to these concepts. Within the scope of the study, Husên's novels and short stories written in Kurdish were analyzed. As a result, it was seen that the city of Amudê, which he was forced to leave, and the city of Paris, where he was forced to live as an exile, are at the center of Husên's works. While Amûdê symbolizes the unfinished dreams of his childhood despite all its negativities, Paris symbolizes alienation for immigrants. Therefore, at the center of Husên's works is the state of being caught between two worlds. The psychological worlds of his characters are also shaped by this in-betweenness. They belong to both worlds and nowhere.

Destpêk

Fîraq û wuslat û di edebiyatê de bi awayên cuda hatine bikaranîn. Carinan ev herdu têgeh fîraq û wuslata di navbera evîndaran carinan jî wekî ku di edebiyata klasîk de tê dîtin di nav çarçoveyê de ofî de têne bikaranîn. Lê ev her du tema bêhtir bi sirgûn û vegera welêt re eleqedar in ku em van di gelek metnên kevnare de jî dibînin.² Ligel vê yekê sirgûn û penaberî hêj jî parçeyê jiyana mirovên modern in, lewra ji ber rêveberiyên totalîter, îdeolojiyên fundemantalîst bi milyonan însan mecbur dimînin ku ji welatê xwe derkevin. Ji ber vê yekê ye ku ev problem di heman demê de, di edebiyatê de jî gelek caran hatiye bikaranîn. Her çend ev wekî tiştê xerab bê dîtin jî ev yek rê dide ku nivîskarên baş di nav cîhana edebiyatê de derkevin holê (D'addario, 2007: 3). Bo nimûne, li gorî Said (2016: 396) sirgûnbûn ji bo edebiyatê derfetên nû çêdike. Di nav vê çarçoveyê de mirov dikare behsa kesên wekî Sappho, Dante, Comenius, Zola, Mann, Joyce, Beckett bike. Heta îdîa dike ku edebiyata rojava ji aliyên kesên sirgûn an jî kesên ku li ser sirgûnê ve nivîsine hatiye afirandin. Bo nimûne Beckett, Nabokov, Pound kesên bi vî rengî ne (Said, 2006: 29).

Wekî ku Said jî îdîa dike mirov bi hêsanî dikare bibêje ku di nav edebiyata Ewropayê de sirgûn roleke sereke lîstiyê. Ji ber ku gelek nivîskar ji ber sedemên cuda bê cih û bê war mabûn û vê rewşa wan tesir li ser edebiyata wan jî dikir. Ev yek belkî herî zêde di nav edebiyata cihûyan de tê dîtin. Lewra dîroka cihûyan jî serdemên kevnare heya serdema modern bi sirgûnê re têkildar e (Volkova, 2021: 11-12). Sirgûn dema ku ne şexsî lê bi girseyî be di encama vê yekê de civakên diasporîk derdikevin holê. Ji ber vê yekê ye ku vegêranên li ser sirgûn û vegere herî zêde di nav civaka cihûyan de têne dîtin ku em van yekan di metnên modern ên cihûyan de jî dibînin. Lewra dîroka wan ya sirgûniyê di heman demê de hişmendiya wan jî ava kiriye. Bo nimûne wekî nivîskarekî modern di berhemên Agnon de ev tema gelek caran xwe didin der ji ber ku Agnon bi xwe jî mirovek sirgûnî bû û mecbûr mabû ku di gelek welatên cuda de bijî. Ev jî bibû sedem ku sirgûn û vegere bibin temayên sereke di berhemên wî de (Hoffman, 1991). Lê ne tenê di vegaranên cihûyan de, di heman demê de di gelek civakên diasporîk yên wekî ermen û yewnan de jî em temayên sirgûn û vegere dibînin.

Heger em di nav vê çarçoveyê de behsa kurdan bikin, mirov dikare bibêje ku ev demeke dirêj e ku kurd jî ber sedemên cuda dev ji welatê xwe berdidin û bi taybetî jî ber bi Ewropayê ve koç dikin. Ev yek jî bû sedem ku diasporayê kurdan li Ewropayê derkeve hole. Heya sala 1970yî sedemên koça kurdan ji sedemên siyasî bêhtir ji ber rewşa aborî bû. Lê piştî van salan sedemên koçberiyê guherîn. Lewra ji ber şer û pevçûnan û koçberkirina bi darê zorê, kurd bi girseyî berê xwe dan

² Bo nimûne metna herî kevnare ya di derbarê sirgûnê de pirtûka Sinûhe ye. Sinûhe dema ku Qralê îxtiyar ê Misrê dimire dikeve nav fikaran û derdikeve rêwitiyê dirêj. Ew li Filistinê bi cih dibe lê bi borandina demê rebêriya welatê xwe dike. Dema ku tê fêmkirin tu gunehê wî di kuştina qral de tune ye destûr tê dayîn da ku vegere welatê xwe. Di vê pirtûkê de, Sinûhe behsa çîroka xwe ya sirgûnê dike. (D'addario, 2007: 3).

Ewropayê. Ji ber vê yekê ye ku dîasporaya kurdan beyî fêmkirina rûdanên ku li rojhilata navîn diqewimin nayên fêmkirin (Wahlbeck, 2019: 5). Lê heger em werin li ser nîfşên ewilîn ên ku berê xwe dane Ewropayê, mirov dikare bibêje ku ew ne nîfşên polîtîk bûn. Wekî ku Bruinnessen (1998: 8-9) jî diyar dike ev nîfşên ewilîn bêtir karker bûn û pir têkilî sîyasetê nedibûn, lê piştî salên 1980yî ji ber darbeya leşkerî ya li Tirkiyeyê gelek kesên polîtîzekerî berê xwe dan Ewropayê. Ev jî bû sedem ku kurdên li Ewropayê dijîn li nasnameya xwe ya etnîk varqilin. Bi taybetî jî li Swedê mobilîzasyona civaka kurdan gelek zêde bû. Ev der jî bo nivîskar, rojnameger û rewşenbîrên kurdan bû stargehek. Dîasporaya ku li Ewropayê ava bû, di heman demê bû sedem ku jî kurdên vê derê, ji aliye edebî û çandî ve pêş bikevin. Erê ew penaber bûn lê wan tu carî têkiliya xwe ji welêt nebiribûn. Lewra wekî Sheffer (2003: 9-10) jî diyar dike civakên dîasporîk civakên etno-netewî ne. Ev civak her çend bi darê zorê an jî bi daxwaza xwe ji welatê xwe hatibin derxistin jî civakên sosyopolîtîk in. Ew tu carî peywendiya xwe bi welatê xwe re qut nakin û bi netewa xwe re di nav hevalbendiyekê de hewl didin ku nasnameyek hevpar ava bikin. Di nav vê çarçoveyê de mirov dikare bibêje ku dîasporaya kurdan jî dîasporayê etno-netewî ye. Ew bêhtir bi welatê xwe re eleqedar in û têkiliya wan bi welatên wan tu carî qut nebûye (Wahlbeck, 2002: 225). Li gor Wahlbeck (2002: 232) taybetmendiyên diasporîk yê civaka kurdan ev in: Ew derbarê welatê xwe de xwedîyê hafizayê kolektîv in, ji hêla ewropîyan biçûkditîna wan dibe sedem ku ew bibin biyanî û ji ber vê yekê ye ku ew her dem bi wê hêviyê dijîn ku rojekê vegerin welêt.

Ev xalên ku Wahlbeck diyar dike, di heman demê de, di metnên edebî yê ku dîasporayê de hatine afirandin de jî bi awayeke aşkera têne dîtin. Her çend ev xal, di nav metnên nivîskarên wekî Ferhad Pîrbal, Helîm Yûsiv û Firat Cewerî de werin dîtin jî, ev taybetmendiyên ku Wahlbeck behs dike herî zêde di berhemên Fawaz Husên de peyda dibe. Lewra ew jî 40 salî zêdetir e ku li Fransayê dijî û rewşa wî ya penaberiyê bandor li edebiyata wî jî kiriye. Di cîhana wî ya edebî de êşa koçberiyê û hesreta bo welat temayên sereke ne ku ev yek wekî ku li jor jî hate diyarkirin taybetmendiyên vegêranên dîasporîk in. Di vê çarçoveyê de ew xebat dike ku ka gelo di kurteçîrok û romanên Fawaz Hûsên de “fîraq” û “wuslat” bi gotinek din “sîrgûn” û “veger” çawa xwe nîşan didin.³ Ji bo vê yekê jî analîzên navxweyî tenê têrê nakin di heman demê de hewce dike ku mirov analîzeke sosyopolîtîk jî bike. Heger mirov ji aliyê sosyolojiya edebiyatê ve binêre wekî ku Sapiro (2019: 97- 98) jî nîqaş dike, edebiyata perîferîk a ku edebiyata penaberan jî di nav vê edebiyatê de ye, gelek caran li Fransayê bûye mijara analîzên edebî. Her

³ Di vê xebatê de tene berhemên wî yê ku bi kurdî hatine nivîsandin esas hate girtin. Ji bilî berhemên wî yê kurdî hatine nivîsandin berhemeke wî ku hatiye wergerandin bi navê “Qûma Mezopotamya” jî heye. Ev roman pêşî bi frensî bi sere navê “Les Sables de Mesopotamie” hatiye nivîsandin. Paşê jî dîsa ji aliyê Husên ve hatiye wergerandin û bi sernavê “Piçek Jiyan Qetek Asiman” ji hêla weşanxaneyê Avestayê hatiye weşandin û paşê jî heman pirtûkê ve carê jî bi serenava “Qûma Mezopotamya” ji hêla weşanxaneyê Ayrıntı hatiye weşandin. Bi awayek balkeş di Qûma Mezopotamya de hatiye destnîşankirin ev pirtûk werger e lê di “Piçek Jiyan Qetek Asiman” de ibareyek bi vî rengî tuneye. Ji ber vê jî di vê xebatê “Piçek Jiyan Qetek Asiman” esas hate girtin.

çend analizên bi vî rengî bêtir berê xwe didin metnê û analizên navxweyî bin jî xwendineke sosyopolîtîk jî di nav van xebatan de tê dîtin. Lewra serpehatiyên penaberiyê di metnên nivîskarên efrîqî de yên wekî Camara Laye, Cheikh Hamidou Kane û Ousmane Soce, bi awayekî taybet têne dîtin. Ji ber vê yekê di vê xebatê de em ê tenê analizên navxweyî nekin, di heman demê de em ê hewl bidin paşxaneyê sosyopolîtîk a metnên Hûsên jî derxin holê. Lewma jî divê pêşî di berhemên wî de welat çawa hatiye teswîrkirin bê destnîşankirin çimkî di berhemên wî de her çend hesret û vegera welat xalên sereke bin jî di heman demê de rûdanên ku li welat diqewimin sedemên sirgûniya wî jî ne.

Welat Xeyalên Nivcomayî

Sirgûn her çend were wateya derketina ji welêt jî carinan mirov dikare li welatê xwe jî sirgûn be. Bo nimûne D'addario (2007: 20) diyar dike ku sirgûna navxweyî (interior exile) jî heye. Sirgûna navxweyî tê wateya ku mirov li welatê xwe jî dikare bibê sirgûn. Ev yek cara yekem ji bo wan kesan hatiye bikaranîn ku mixalîfên Hîtler bûn lê dîsa jî mecbur mabûn ku di bin rêveberiya wî de bijîn. Em heman tiştî dikarin ji bo rewşa kurdan jî bibêjin. Lewra Kurd jî li welatê xwe di bin desthilatdariya rejîmên totaliter ên wekî Baas de mecbûr diman ku bijîn. Ji ber vê sedemê ye ku di navbera kurdên ku li dîasporayê dijîn îmajeke neyînî ya welat heye. Welat ji bo wan tê wateya girtin kuştin û talanê. Bo nimûne Wahlbeck (2019: 2) diyar dike ku di hişmendiya kurdên dîasporayê de welat gelek caran cihê trawmayên kolektîv ên dîrokî ye. Ev rabêj di heman demê de dibe sedema mobilîzasyona polîtîk a tevgera kurdan jî ku ev yek ji bo fêmkirina dîasporaya kurdan jî amûreke baş e. Bi heman awayî li gor Khayatî (2008: 158) jî di navbera kurdên serhedê yên ku li Fransayê dijîn de di derbarê welat de îmajeke neyînî heye. Welat ji bo wan tê wateya îşkence, koçberî, rewşa awarte, asîmîlasyon, hovîtî, berxwedan û xeribiyê. Ji ber van rûdanan ew mecbûr mane ku dev ji welatê xwe berdin û berê xwe bidin welatê xeribiyê (Khayati, 2008: 3). Ev yek ji bo civakên diasporîk tiştên hevpar in. Bo nimûne di hişmendiya Dîasporaya filistîniyan de welatê wan bûye mêtîngeh û ev yek dihat wateya bêmilîk hiştin û înkarkirina dîrok û zimanê wan (Eagleton, Jameson û Said, 1993: 13). Ji ber vê yekê ye ku li gor Said (2009: 210-212) filistînî bêcih û bêwar hatine hiştinê ew neteweyeke bênasname bûn û ew jî xwe wekî parazvanekî filistîniyên bênasname didît û li gor wî rola rewşenbîr divê nûnerê milletên bindest bûna.

Sirgûn her çend bi giştî parçeyê vegêranên diasporîk be jî di romana kurdî de di romanên ku li welat hatine nivîsandin jî xwe dide der. Bo nimûne Pariltî û Galîp (2010: 180) diyar dikin ku di romanên nivîskarên ku ji welat dinivîsin de jî sirgûn mijareke sereke ye. Lê di yên ku li welat hatine nivîsandin de îmajeke erenî ya welat heye. Bi gotinek din welat hatiye îdealîzekirin lê di yên diasporayê hatine nivîsandin de welat bi awayeke objektîf hatiye teswîr kirin, ew ne cihekî îdealîzekîrî ye. Gund û bajar ji nasnameya xwe ya siyasî bêtir bi nasnameya xwe ya çandî derdikevin pêş, karakter ji kesên siyasî bêtir kesên ji rêzê ne. Em van yekan di cîhana edebî ya Husên de jî dibînin. Welat di berhemên wî de nehatiye îdealîzekirin

lewra îmajake erenî ya welat tuneye û karakterên wî jî kesên ji rêzê ne. Ew bê cih û bê war in, navê welatê wan li ser nexşeyên cîhanê tuneye, bê nasname ne. Bo nimûne Di Evdo û Çend Bêhnîkên Şadiyê de Evdo welatê xwe bi vî awayî teswîr dike: “Her çend welatê min li ser nexşeya xwiya nebe jî ez dibêjim “Bijî Kurdîstan û Yewnanistan dergûşa Îlyada û Odîseyê û hemû xewnên rewan!” (Husên, 2013: 70). Evdo dema ku diçe Laponyayê ji samiyên re behsa welatê xwe dike û dibêje, Kurdistan xwedî zozanên xweşik e, koçer penêr, nivîşk û mastên xweşik çêdikin lê mixabin li welatê wî kesên wekî Seddam hene ku ev welatî kavi kirine (13). Evdo jî welatê xwe bi darê zorê hatiye derxistin. Lewra li gor wî welatê kurdan cihê dagirkeriyê, dîroka talanên bêserî û bêdawî ye. Herkes tê hema çî dikeve ber destê wî ji xwe re dibe û dike malê xwe. Em di sedsala 21mîn de ne, lê ne welat ji me re heye ne jî cihê ewle ku em bikaribin gencîneyên xwe veşêrin. Em ji axa bav û kalan koç dikin û mecbûr dimînin ku li welatê xelkê bibin parsek. Em kurd di destê hêzên biçûk û mezin de dibin pêlîstok. Em tenê doza mafê xwe yê însanî dikin. Li rojhilata navîn li gor dîtina serdestan kurdekî baş kurdekî mirî ye. Kêfa tu kesî ji kurdan, ji zimanê û welatê wan re nayê û Enfal û Helepçeyan layiqî wan dibînin. Li Suriyê politikaya kemera Erebbî⁴, li Tirkîyê jî gund tîne valakirin. Li Îranê jî destê softayan kurd êş û azar dikşînin ji destê wan serokê kurdan yê wek Qasimlo jî nikarin rizgar bibin. Heya li Ewropayê jî xwîna wan dirijînin. Li rojhilata navîn kurd kerwanên bê serî û bê dawî ne (34-35).

Em îmajaxerap a welat di *Heftetek Dirêj Li Amedê* de jî dibînin ku li aliyekî Kurd di bin zextan de ne, li aliyekî jî kesên ku li ser wan kar dikin xema wan ne zimanê kurdî ye ne jî azadiya gele kurd e. Bêhtir ew ketine li pey berjwendiyên xwe yê şexsî û partiyê (Husên, 2015: 46). Dîsa ev îmajaxerap di *Amîdabadê* de jî derdikeve pêşberî me.⁵ Di *Amîdabadê* de çîrok li Amîdabadê dest pê dikin ku ev der di eslê xwe de Amûdê ye. Vegêr behsa bav û bapirên xwe dike û dibêje bav û bapirên me yê ku di gorê de radizin tu carî ne di wê baweriyê de bûn ku dê rojek wiha çêbibe. Leşkerên Bronzî çav bera gencîni û keçên çavreş û putsipî yê Amîdabadê dabûn. Ew bi ser ketibûn. Gencîniya Amîdabadê jî xwe re birin û leşkerên ên mayî jî çand ziman, orf û edetê xwe bi darê zorê bi amîdabadiyan dane qebûl kirin. Paşê jî leşkerên Bronzî hatin wan jî agir berdan daristanên Amîdabadê. Jin û zarokkustin. Li gor leşkerên bronzî nîjada herî baş û yê mezin ya wan bû. Ji ber van sedeman gelê Amîdabadê mecbûr man ku bidin pey rêya xeribiyê. Koça mezin bi vî awayî dest pê kir. Gelê Amîdabadê dikaribû li ber xwe bidaya lê ew bêhiş bûn û ketin pey riya xeribiyê çareseriyê erzan (11-14).

Husên heman rabêjî di *Piçek Jiyan Qetek Asîman* de gelek caran bi kar tîne. Heta mirov dikare bibêje ku îmajaxerap ya welat herî zêde bi awayekî aşkera di vê romanê de tê dîtîn ku di heman demê de ev romaneke otobiyografiyê e. Di vê

⁴ Politikayên erebkirinê gelek caran di edebiyata kurdi de tê dîtîn. Bi taybetî jî di nav kurdên ku li Suriyê dijîn. Mele Ehmedê Palo jî yek ji wan e ku gelek caran di nav helbestên wî de em rastî vê yekê tîne bnr. (Palo, 2022: 45-46-167-238-401)

⁵ Divê mirov bibêje ku di Amîdabadê hey dawî em navê vegêr nabihîsin. Lewra penaber digel ku bênasname ne di heman demê de bînav in jî.

romanê de ew dibêje ku her çend Amûdê warê zaroktiya wî be jî di heman demê de ew cihê êş û azarê ye. Dema ku ew Amûdê pênase dike dibêje Amûda şewitî, paytexta evînê, navnişana hêvî û birînê ye (Husên, 2014: 9). Kesekî nabêje Amûda şêrîn heta hin kes dibêjin Amûda şewitî lewra ev der cihê malikwêraniyan e. Cara yekem di sala 1937an de hatiye şewitandin. Lê di sala 1960î de bajar careke din şewitî lê vê carê sinemaya bajêr şewitî Amûdê bi rastî jî bû Amûda şewitî. Sedan zarok bûn qurbaniya vê şewatê. Zarokên Amûdê ji bo ku filmekî temaşe bikin bi darê zorê Sînemeya Amûdê û li wir şewitî. Li her derê Amûdê tevlihevî heye. Hin xwe diavêjin ser zarokên ji şewatê xilas bûne, hin berê xwe didin mizgefta bajêr ji bo ku zarokên xwe yên şewitî bibînin. Bêhna mirinê û goştê şewitî li her derê bajêr berbelav bûbû. Jinan por bi serê xwe nehiştin hin bi cinan ketin. Ji her malê zarokek di wê şewatê de mir (40-42).

Çawa ku desthilatdaran di şewata sînemeya Amûdê de zarokên kurdan ji wan stendibûn bi heman awayî dixwestin ziman û çanda wan jî ji wan bistînin. Bo nimûne Li gor Said (2009: 177) çand di berxwedanê de roleke sereke dilîze. Heger nasnameya siyasî li ber tunebûnê be, çand ji bo şer û berxwedanê dibe amûreke bêhempa. Lewra parastina çandê di heman demê de parastina hafizayê ye û bi ziman re jî eleqedar e. Bo nimûne li gor Chambers (2005: 37) ziman ne tenê ew tişt e ku bi kêrî ragihandana tê ew di heman demê de di avakirina nasnameya çandî de jî amûrek e. Bi taybetî jî parastina çand û ziman du xalên giring in ji bo civakên dîasporîk. Di vê çarçoveyê de mirov dikare heman tiştî ji bo Husên jî bibêje. Ji bo wî ziman û çanda kurdî rasterast bi nasnameya kurdî re eleqedar e ku rejîma dewleta Suriyê dixwest ziman û çanda kurdî ji holê rake. Rejîma Baas heya sala 1970yî jî polîtîkaya homojenkirina civaka Sûriyeyê bi rê ve dibir. Li gor vê polîtîkayê divê hemû hemwelatîyên Sûriyeyê li derdora îdeolojiya Baasê bûbûna xelek (Tejel, 2009: 59). Em van xalan di berhemên Husên de jî dibînin. Bo nimûne di *Nameyek Ji Bavê Min Re* de ji devê Feremez wiha tê gotin: Li ser axa me ya di navbera Dicle û Firatê de, min zimanê frensî û erebî bi hev re li dibistanê xwendin. “Mirov dikaribû fêrî hemû zimanên dinyayê bibûya, tenê zimanê ku ez bi xweyê û birayên xwe û bi zarokên taxê re dipeyivim qedexe bû.” (Husên, 2021: 36). Dîsa di *Piçek Jiyan Qetek Asîman* de em rastî heman mijarî tên. Li Amûdê zimanê kurdî qedexe ye mirov nikare li vî bajarî bi zimanê kurdî bixwîne. Ji bo ku mirov kirasê gundîtiyê ji ser xwe biavêje û di nav cihana medenî de cih bigre divê mirov dev ji zimanê kurdî berde û erebên ku ji derve tên divê ji xwe re bike nimûne. Li vî bajarî tenê Mele Ehmedê Herbî bi zimanê kurdî bi zarokan re dipeyive lewra ew ji wî hez dike (Husên, 2014: 27-28). Mele Ehmedî Herbî di cihana wî ya edebî de cihekî giring digire lewra ew bi kurdî diaxive. Ji ber vê yekê ye ku em Mele Ehmedî Herbî di *Nameyek Ji Bavê Min Re* de jî dibînin. Ew qehremanê zarokatiya wî ye.

Li gor Tejel (2009: 63) di polîtîkayên dewleta Suriyeyê de netewperweriya erebî xala sereke bû. Ev yek di sala 1973an de bi awayekî eşkera di makezagona dewleta Suriyê de jî hate nivîsandin. Lewra nasnameya erebî êdî tişteki wisa bû ku divê herkes bi darê zorê qebûl bikira. Di nav vê çarçoveyê de kurdbûn ji aliyê fermî ve bû tişteki xeternak. Em van yekan di berhemên Husên de dibînin. Beriya

desthilatdariya Sûriyeyê, Amûdê cihêkî kozmopolît bû hem warê fileh hem jî ya misilmanan bû. Her çend li vê derê kurd zêde bin jî desthilatdariya siyasî di destê fileh û ereban de ye. Ji kurdan re jî tenê dîn û îman dimîne. Ew ji kurdan re dibêjin tevî karên siyasî nebin biçin medreseyan û tenê bi karê axîretê ve mijûl bibin (Husên, 2014, s. 20). Lê mozaîka ku li Amûdê hebû ji aliyê rejîma Sûriyeyê ve tê xerakirin. Mixaberat dijminatîyî dixwe navbera şênîyên bajêr (104). Heta kurd jî herî zêde bi hev du re şer dikin (99).

Rejîma Sûriyeyê bi her awayî dixwaze kurdan tune bike. Ji ber vê sedemê jî ereban li herêma kurdan bi cih dike. Ji ber kemera erebî gelek kurd li ser axa xwe dibin penaber (Tejel, 2009: 62). Ev yek jî di romanê de tê dîtin. Bi şewata zarokên Sînemeya Amûdê ve Çemê Amûdê jî dikeve ber mirinê. Sed hezar kes li Ceziriyê dibin penaber (Husên, 2014: 31). Desthilatdariya Sûriyeyê dest datîne ser xaka kurdan û fermanar, cenderme û endamên mixaberatê di wê baweriyê de ne ku ew her çi bixwazin dikarin bi kurdan bikin. Ew bi çavê pez û sewalan li kurdan dînhêrin (86-87). Her çend li Sûriyeyê desthilatdarî biguhere jî ji bo kurdan tiştêk naguhere. Kurdbûn wekî afyon e gelek kurd dixwazin ji kurdbûna xwe birevin, hin ji wan xwe dikin ereb hin jî dibêjin em qûreyşî ne (38-39). Li vî bajarî her tişt ji bo ereban serbest e lê ji bo kurdan qedexa ye.

Bo nimûne sînor di *Pîçek jiyan Qetek Asîman* de wekî sembolekê derdikeve pêşberî me. Li gor Nejat Abdullah (2019: 117) piştî têkçûna dewleta Osmanî sînor bû parçeyê nasnameya polîtîk ya kurdan. Lewra erdnîgarî û cîvaka kurdan parçe bû. Hamelink û Bariş (2014) di nav vê çarçoveyê de diyar dikin ku sînor bi taybetî di stranên dengbêjan de ji ber ku erdnigariya kurdan parçekiriyê netîştêkî meşrû ye. Sînor tê wateya kuştin, sirgûn û bêwelatî ku ev gelek caran bûne mijara sînemeya kurdî jî. Bo nimûne di filmên Behman Ghobadi em vana bi awayeke aşkera dibinin. Di filmên wî de sînor wekî metaforek hatiye bikaranîn. Erdnigariya kurdan ji hêla sînorên çêkirî ve hatiye parçekirin. Li gor Kılıç (2009: 150) di filmên wî de ya çîrok li sînorê derbas dibin an jî karakter gelek caran di navbera sînorê Îran û Iraqê de diçin û tînin jî ber vê jî sînor cewhera sinemaya Ghobadî ye. Bi heman awayî sînor di romana kurdî de jî mijareke sereke ye ku parçebûna cîvaka kurdan temsîl dike (Pariltî û Galip, 2010:182). Ji ber vê yekê mirov dikare bibêje ku sînor ji kilamên dengbêjan bigrin heya romana kurdî gelek caran wekî metaforeke ku erdnigariya kurdan parçe kiriyê hatiye bikaranîn ku em vê yekê di edebiyata Husên de jî dibinin.

Di *Pîçek jiyan Qetek Asîman* de jî behs tê kirin ku ji bo ereban sînor tune ye. Ereben Misrê bi hêsaniyê dikarin werin Amûdê li wir kar bikin lê di navbera kurdan de sînor hene. Gorên wan li aliyê din ê sînor mane ji ber vê jî ew nikarin herin ser gorên bapîrên xwe jî (Husên, 2014: 36). Sînor tê wateya leşker, teqîn, memûrên xerab yê her du aliyên. Em teswîrkirina îmajê neyînî ya sînor di *Amîdabadê* de jî dibînin. Di *Amîdabadê* de vegêr û hevalê wî Seydo xwe bera ber bi sînor didin. Ji sînor tîrsa xaza xerdelê kêmbabe, şênîyên bajêr bi vê tîrsê dijîn ku ev referansî qetlîama Helepçeyê dike. Leşkerên amerîqî û sovyetê li ber çavên wan dikevin. Ew dibê başoke û difire li ser sînor. Leşkeran bera wî didin ew birîndar dibê. Wê roj sê

milyon kesan dest bi koçê kir û li deriye Ewropayê xistin (Husên, 2015: 41). Ji ber van yekan mirov dikare bibêje ku sînor tiştêkî xerab e di cihana wî ya edebî de. Sînor tiştêkî nexwezayî bû, civak û erdnîgariya kurdan parçe kiribû û divê bihata rakirin.

Bi îmajê neyînî yê sînor re têkildar, Ferecê Şêxê Koro ku qaçaxçiyekî navdar bû, derdikeve pêşberî me. Li gor Tejel (2009, s. 67-68) qaçaxçîtî ji bo kurdên herêma Cizîrê tiştêkî giring bû. Bi saya qaçaxçiyên rewşa aborî ya xerab hinek sererast dibû. Her çend Tirkiyeyê dixwast pêşiya vî karî bigre jî qaçaxçîtî her ku diçû zêde dibû. Hin qaçaxçî gelek dewlemend bûn û êdî wekî lordên qaçaxçiyên dihatin zanîn. Hin ji van qaçaxçiyên ku girêdayî rejîma Baasê bûn, ji ber vê jî gelek dewlemend bûn û ji xwe re qesran çêdikirin. Lê Ferecê Şêxê Koro berevajî wan dijberî rejîma Baasê bû lewma kurdên herêmê ji wî hez dikirin. Wî ev sînorên çêkirî qebûl nedikir. Her du aliyên sînor jî welatê wî bûn, ew li ser xaka xwe diçû û dihat û ne mecbûr bû ku li bendî destura her dû hikûmetan bisekîniya. Ji ber vê yekê ye ku Apê Ferecê Şêxê Koro qehremanê Husên ê zarokatiyê ye. Ew wekî Rustemê Zal, Mîrza Mihemed û Kawayê Hesînkar e. Ew serokê qaçaxçiyên bû û bêhn li desthilatdaran diçikand û digot dewlet ez im. Amûdê ez im (Husên, 2014:159-164). Lewra Ferecê Şêxê Koro jî wekî Mele Ehmedê Herbî qehremanekî zarokatiya Husên bû ji ber ku wî jî wekî Mele Ehmedê Herbî desthilatdariya sîstema Baasê qebûl nedikir û sînorên ku di navbera kurdan de hatibûn xêzkirin parçe parçe dikir.

Piçek Jiyan Qetek Asîman romana bajarê Amûdê û ya serpêhatiyên zarokatiya Husên e. Ev bajar di bin desthilatdariya Suriyeyê de bi mixaberatê hatiye dagirkirin ji ber vê êdî jiyaneke bi aram li vî bajarî nemaye. Ji ber vê jî ew di dawiyê de mecbur dimîne ku Amûdê bihêle û biçê Parisê. Bi awayekî balkêş dema ku Sûriyeyê terk dike polîsên ku pasaportên wî kontrol dikin jê re astengî dernaxin lewra li gor erebperest û mixaberetê kurdek jî Sûriyeyê derketa ev tiştêkî baş bû, ji ber ku wan nedixwestin ku kurdek jî li navçeyê bima. Wî wekî Mîrza Mihemed marê ziya nedikuşt û azadiyê li bajarê xwe venedigerand lê herî kêr wî dizanibû ew kî ye û xwe nedifroşt hêzên biyanî. Ew kurdek bû ku nikaribû xwe ji xewnên zarokatiya xwe xilas bike (Husên, 2014: 261). Ereberperestî rê nade ku mirovên li Amûdê dijîn bi rengên xwe bimînin lewra ew dixwazin herkes bibe wekî hev anku bibin ereb. Ebu Kato jê re dibêje ku divê ew dev jî vî bajarî berde û biçê Parisê anku bajarê ronahiyê. Baweriya wî ew bû zimanê fransî ji bo wî hatiye çêkirin lewra divê ev biçûya Sorbonnê da ku zimanê fransî bixwîne (141). Lê wekî ku em ê di berhemên Husên yê din de bibînin çûyîn her çend wekî rêya felatê bê dîtin jî ew ê bi xwe re êş û eleman jî bîne.

Fîraq: Penaberî, Melankolî û Biyanîbûn

Çûyîn ji bo hemû penaberên rêya felatê ye. Ew ji bo ku jiyaneke aram û dewlemend bibînin û ji zilm û zordariyê, ji kuştin, girtin û talanê xilas bibin direvin. Ji ber vê yekê ye ku penaberî problemeke sereke ya hemû dewletên cihanê ye lê ji ber ku ji her derê cihanê bi milyonan kes ji bo jiyaneke çêtir berê xwe didin Ewropa û Emerîqayê, herî zêde problema cihana Rojava ye. Êdî komên penaberan li

bajarên mezin ên wekî London, Berlîn, New York û Parîsê bêhtir xwiya dikin. Her çend welatê cîhana sêyemîn ji hêla welatên Ewropî ve hatibin paşguhkirin jî bi rêya penaberiyê ew dibin parçeyeke jiyana Ewropayê. Ew bi xwarin vexwarin, mûzîk û bi aboriya xwe vegeriyan bajarên Ewropayê û van deran bi her awayî dagir kirine (Chambers, 2005: 12). Bi taybetî jî Parîs bajarekî wisa ye, li vî bajarî jî mêtîngehên kevnare gelek kes dijîn (Said, 2016: 47). Lê ev rewş dibe sedem ku di nav Ewropayê de gelek problemên navxweyî derkevin. Bo nimûne îro civakên dîasporîk li Ewropayê jî hêla gelek nijadperestên ewropî ve wekî mirovên nebaş û xetere têne ditîn. Li gor wan jî ber penaberan li Ewropayê aramî nemaye. Dîgel van yekan jî ber sedemên civakî, çandî û aborî di navbera civakên xwedîmal û penaberan de şer û pevçûn derdikevin (Sheffer, 2003: 29).

Di nav vê çarçoveyê de her çend kurd wekî civakên cihana sêyemîn ne ji koloniyên kevin bin jî jiyana wan a koçberiyê ji penaberên ku li Parîsê dijîn ne zêde cuda ye. Ew jî wekî penaberên din êşa penaberiyê dikişînin. Heger em behsa hatina kurdan a Fransayê bikin, em dikarin bibêjin ku kurd ji salên 1960î ve jî ber sedemên cuda berê xwe dane Fransayê. Lê ev hejmar her ku diçe zêde dibe. Sedemên sereke şerê navxweyî ya başûr, Şoreşa Îslamî ya Îranê û darbeya leşkerî ya Tirkiyê ne (Khayati, 2008:142-143). Le her çend kurd jî bo jiyaneke çêtir hatibin vî welatî jî rewşa heyî û tiştê ku wan hêvi dikirin ne wek hev bûn. Bo nimûne li gor Khayati (2008: 49) kurdên li Fransayê dijîn bi taybetî jî kurdên serhedê li gorî kurdên Swêdê di nav şert û mercên xerab de ne. Her çend penaberî tiştêk zehmet be jî jî bo kurdên serhedê du carê zehmet e. Ew nikarin adapteyî civakê fransîyan bibin, divê mîna ku ew di nav vê civakê de tunene tevbigerin. Ew nikarin xwe bigihînin sazîyên civakî û yên dewletê. Penaberên li vir dijîn wekî Swêdê di qadên sîyasî û civakî de ne xwedî hêz in. Sedema vê yekê cudabûna polîtîkayên fransî yên ji Swêdê ne. Ji ber van yekan jî bo penaberan Fransa ne cihekî mayîne ye, bêhtir wek cihekî transît e. Kurdên ku têne vir dixwazin herin deverên din yên Ewropayê (Khayati, 2008: 253). Her çend Khayatî van bi taybetî jî bo kurdên serhedê yên li Fransayê bibêje jî ev yek jî bo hemû penaberan derbasdar e. Lewra penaber bi rihetî nikarin adaptayî civaka xwedîmal bibin. Said (2014: 249) di nav vê çarçoveyê de dibêje ku sirgûnî xwe her dem wekî çîna dûyemîn dibinin. Ew ziman û çanda serdestan hîn bibe jî ev rastî ew ê neguhere penaberî tiştêkî seyr. Ew vê yekê herî zêde dema ku Filistin di sala 1948an de tê dagirkin hîs dike. Said berê xwe dide New Yorkê ku ew bajar ew ê hêdî hêdî giyana wî bikuje. Li vî bajarî bala tu kesekî ne li ser wî ye, ew tenê penaberek jî rojhilata navîn e (184-185). Li gor wî sirgûnbûn jî aliye zihnî ve valahiyek e. Pir zehmet e ku mirov êşa sirgûniyê jî ser xwe biavêje jî ber vê yekê ye ku hem tarîx hem jî edebiyat vê êşe jixwe re kirine mijareke sereke. Her çend mirovê sirgûnî li sirgûnê gelek tiştan bi dest bixe jî ew ê her dem biyaniyek be (Said, 2006: 28). Sirgûnbûn ruhê zivistanê ye û bêcih û bêwarbûn e (42).

Said (2006: 15-16) ne tenê rewşenbîrekî bû ku derbarê sirgûniyê de hin tişt dinivîsandin wî bixwe jî sirgûniyê tecrûbe kiribû. Ji ber vê jî ew psîkolojiya sirgûnbûyîne baş dizanibû. Sirgûnî li gor wî di navberê de maye; hem aîdî her derê ye hem jî aîdî ne tu derê ye. Wekî ku Safran (1991) jî diyar dike ku penaber dê tu

carî ji aliyê civaka xwedîmal ve neyên qebûlkirin û ev rewş ew ê bibe sedem ku kesên sirgûn bibin biyanî û melankoli û xemgînî jî bibe parçeyê derûniyeta wan (Sazzad, 2017: 1). Di nav vê çarçoveyê de mirov dikare bibêje ku wekî ku Mishra (2007) jî dibêje hemû civakên diasporîk xemgîn in lê xemgîniya wan ji hev cuda ne lewra wan barê sirgûniyê girtine ser milê xwe. Em van xalên ku heya niha hatin behskirin bi hêsanî di berhemên Husên de dibînin. Ji ber ku melankolî û biyanîbûn parçeyên cihana wî ya edebî ne.

Ji ber ku sirgûnî ji hemû nas û dostên xwe û nasname û dîroka xwe tê veqetandin sirgûn serpêhatiyêke travmatîk e (D'addario, 2007: 8). Sirgûnî ji erdnigariya xwe hatiye veqitandin lê ew ê nikaribe bibe parçeyê civaka nû jî (Said, 2006: 36). Ev yekan ji bo edebiyata Husên jî derbasdar e. Parîsa ku bajarê evîn û romantîzmê e ye ji bo hemû karakterên wî warê tenhayî, biyanîbûn û melankoliyê ye. Bo nimûne di *Evdo û Çend Bêhnîkên Şadiyê* de Evdo Kurdekî Helepçeyî ji qetlîamê xilas bûye û Bijîşkên Sînor Nasnakin wî dibin Parîsê. Lê li vir tu carî nikare xwe aîdî Parîsê bibîne her dem di hişmendîya wî de vegera welat heye. Parîs her çend bajarê xewnan be jî, ji bo Evdoyê Helepçeyî bajarê tenhayî ye. Wî tenhayiyê li xwe mahr kiriye (Husên, 2013: 14). Disa di *Nameyek Ji Bavê Min* Re de vegêr her dem di navberê de maye. Li hêlekê şowba koronayê li hêlekî jî tevliheviya rojhilata navîn heye. Lewra dibêje “Ji ber çikin baranê çû ber mezzîbe” pir li min tê (Husên, 2021: 90). Rojên koronayê ne û ew 42 sal in li Parîsê dijî, ew der êdî bûye welatê wî yê duyemîn lê dîsa jî ji xaka xwe dûr e û ev dûrbûn wî diêşîne (9). Fransa ji welatê wî pêşketîtir e lewra ev welat ji bo wî dil û can be jî ne ya wî ye, ew bê welat e (115)

Di *Amîdabadê* de jî dîsa em rastî rewşa melankolîk û biyanîbûnê tên. Li Ewropayê jîyan ji bo penaberên wekî wan ne baş bû (Yekdeş, 2015-2016). Hevalê wî Seydo destê xwe xistibû ber makîneyê, destê wî jê bûbû û makîne destê jêkirî daqûrtandibû nav xwe. Dema ku ew û Seydo li îstgehê hev dibînin ji bêrêş û azarên wan kişandine hev du hembêz dikin. Ew û hevalê wî Seydo xwe bera binê erdê metroyê didin. Dema dikevin binê erdê başoke û eylo li ezmanekî şîn baskê xwe li hev dixin (Husên, 2015: 41). Li Parîsê dema dengê hevalekî xwe ji welat dibîhîze her dem kêfxweş dibe. Seydo hevalê wî ye û bi zimanê dayika wî diaxive. Her çend li vî bajarî bi milyonan însan bijîn jî ew di nav tenhayiyek de ye. Ew her dem siwarê mêhîna êşê⁶, biyaniyek bi tena serê xwe ye. Dema ku ew berê xwe dabû Parîsê di wê baweriyê de bû ku keçên porzer ji bo lawikên wekî wan porreş dîn û har dibûn, ew ê bûbûna xwedî mersedesên sor lê rastî yekcar cuda bû (36-37). Ev bajar cihê tenhayiyê ye li vir mirov nikare behsa kul û kederên xwe ji kesekî re bike (89).

Di *Evdo û Çend Bêhnîkên Şadiyê* de êşa penaberiyê careke din derdikeve pêşberî me. Vegêr dibêje dema kurd li Ewropayê dibin penaber kesekî guh nade wan. Penaberîya wan were qebûlkirin jî frensî weke kuçikan li wan dinhêrin. Ne

⁶ Ev çîrok di heman demê de di *Siwarên Êşê* de jî heye. *Siwarên Êşê* yekem pirtûka Husên e. Ev berhem li ser bergê wê wekî “novel” hatiye pênasekirin. Lê hin beşên vê pirtûkê di *Amîdabadê* wekî çîrok cih digirin.

wekî kûçikên xwe jî wekî kûçikên efrîqî, Rohjilata navîn û hemû welatên bêxwedî (Husên, 2013: 35). Evdo piştî vegera Îthakayê dema ku berê xwe dide meyxaneyê, hevalên xwe yên frensî dibîne û dibêje ev frensî bê bext in gelek tiştan bi dû mirovan dikin. Ev jiyana xwe wekî çemekî dibîne jiyana wî li Kurdistanê dest pê kiribû û li taxên Parisê dimire (108)

Parîs bi rastî jî ji bo penaberan bajarê tenhayî û biyanîbûnê ye. Ev bajar bi penaberên xwe navdar e û di heman demê de cihekî wisa ye ku mirov di nav tenêtiyekê de bi awayekî biyanî dimirin (Said, 2006: 31). Em van bi awayekî aşkera di *Parîsabadê* de dibînin. Di *Parîsabadê* de vegeer dema ku nûçeya mirina bavê xwe dibihîze ev yek teşîreke mezin li ser wî dike. Jixwe li vê Parîsa xopan bi tenê bû û difikirî ku li vê derê ew ê di nav tenêtiyê de biçilmise (Husên, 2010: 17). Dema li Parisê dijî her dem welat di bîra wî de ye. Li vî bajarî her tişt Amûdê tîna bîra wî heya dema ku lehmeçûnan dixwe jî lingên wî li axa Amûdê dikevin (21). Parîs bajarekî xweşik û cihê kêf û şahîyê ye lê ji bo kesên wekî wî ev der cihê biyanîbûn û melankoliye ye (31). Parisî û frensî di hişmendiya wî de ne kesên baş in. Parisî xwînsar û frensî xweperest in. Pascal her çend mirovek baş be jî dixwaze henekê xwe bi penaberên wekî wî bike ji ber vê lîstikek tîne serê wî. Ji ber vê jî ew dibêje ku tu kes nikare vî dewarî biguherîne (72).

Husên di *Barê Şevê* de aliyên neyînî yên Parîsê bi awayekî aşkera radixe ber çavan (Çiftçi, 2022; Yeşilmen, 2014: 65-90). Wekî ku Khayati jî diyar dike (2008: 83-85) koçberî tişteki zehmet e û kurdên dîasporayê jî gelek caran van zehmetiyan dikişînin. Tîrsa derbaskirina sînor û polîsan, kuştin, qeçaxçiyar, qezayên keştiyan kampên penaberan û pêvajoya penaberiyê hişmendiya wan ava dike. Di dawiyê de ew ê bigihijin Ewropayê lê ev nayê wateya xelasbûna êş û azarên koçberan ku em van rasterast di *Barê Şevê* de dibînin. Di vê romanê de çar karakterên sereke, ji çar parçeyên welat hene. Ew rojekê amedekariya xwe dikin da ku biçin bihuşta ser dinyayê ye anku Ewropayê. Sîno kurê Mele Gundiro ye ku ew mirovek sextekar bû. Li Amedê her tişt xerab e. Mirov mecbûr dimînin ku dev ji gundên xwe berdî û Mele Gundiro jî berê xwe dide Amedê li vir dest bi çêkirina nivîst û berbêjnkan dike. Sîno mirovekî jêhatî bû, fransîzî hîn dibe û ji bo ku ji hemû tiştên xerab yên vî bajarî xilas bibe berê xwe dide Ewropayê (Husên, 2012). Ji bo Sîno Tirkîyê cihê xirecirê ye û ji bo paşerojê baş divê Sîno biçûya Ewropayê (22). Li gor Dara gelek xortên navçeyê berê xwe didan Ewropayê. Piştî çend salan dewlemend dibûn li otomobîlekê siwar dibûn, vedigeriyan gund û sînga xwe wekî elokan dinexandin (26). Dara jî ji bo hinek jiyan pars bike berê xwe da Ewropayê (38). Şêrko xortekî ji Mahabadê ye wî tu tiştê ji jiyana xwe ya Kurdistanê û Îranê fêhm nekiribû, wekî gelek xortan dixwest ku li Ewropayê bigihîje jiyanê bextewar (39). Li gor baweriya Şêrko heger ji destê wan bihata tu kesek jî li rojhilata navîn nedima, dê hemûyan jî berê xwe bidaya Ewropayê (42). Ristemê Zalê Rojavayî ne qehremanê Şehnameyê bû beravajî vê ew li ser xaka xwe bûbû penaber û mecbur mabû ku berê xwe bidana Ewropayê (51). Çûyina Ewropayê ji bo her çar karakteran wekî rêya felatê bû lê di heman demê de destpêka êşên nû bû jî. Lewra tiştên ku ew li hêviyê bûn û rastî ew ê li hev nehatana.

Dema ku her çar karakter digel êş û azarên xwe digihîjin Parîsê ji bo wan jiyaneke nû dest pê nake. Ew tenê penaberên ji rêzê ne û ne di xema tu kesî de ne. Wekî Eliassi (2012: 100) jî diyar dike penaber di rabêja netew dewletan de yên din in. Her çend ew rojekî bibin hemwelatî jî ew ê tu carî nikaribin bibin wekî hemwelatîyên resen ên van dewletan. Ev yek bi taybetî ji bo Fransayê jî derbasdar bû. Gelek kurdên koçber piştî gelek êş û azaran dema ku digihîjin Fransayê rastî zehmetiyên nû tên. Gelek ji wan di dema serlêdana penaberiye diçin OFPRA û li vir rastî zehmetiyên tên. Carinan jî ji hêla polîsên frensî ve dihatin taçîzkirin (Khayati, 2008: 149). Em ê van tiştan di *Barê Şevê* de jî bibînin. Her çend, her çar karakterên sereke piştî gelek zehmetiyên xwe bigihînin Parîsê jî girtina mafê penaberiye dê ji bo wan bibe îşkence. Ev bajarê ku ji bo gelek kesan bajarê xewn û xeyalan bû dê ji bo wan bibûya goristanek. Ew ê her dem mecbûr bimînin ku ji ber polîsên frensî birevin.

Her çar karakter jî serî li penaberiye didin û li benda roja pesendkirina kaxêzên xwe disekin. Bi vî awayî sê sal derbas dibin lê Ristemê Zal nikare kaxiza penaberiye bi dest bixe. Rojek dibihîse ku heger birîndar bibe ew ê zûtir kaxiza penaberiye bi dest bixe ji ber vê jî xwe diavêje bin erebeyeke lê nafilite û dimire (Husên, 2012: 79). Şêrko jî nikare mafê penaberiye bistîne ji ber vê jî hikûmeta frensî jê daxwaz dike ku welat biterikîne lê vegeer ji bo wî tê wateya mirin an zîndanê. Ew dixwaze bibe wekî kûçîka xanima frensî ku her roj didît. Ew li kêleka Çemê Seinê rûniştiye û difikire. “Ew ji bo vê xewnê, bajar û malbata xwe bi sedên qonaxan li dû xwe hiştibûn û wê şeve, li kêleka çemê Seinê bibû wek parsekekî nizanibû çî xweli li serê xwe bikira lê ne poşman bû. Ew ji sêdar û hemû şewatên Kurdistanê dûr ketibû û wî ji can û dil dixwast bibûya weke segê wê rojê, ew çarnigê bê serêş û bê qiriktafî.” (87). Ew bi van bîr û baweriyên li kêleka çemê ji serma diqûlîfe û dimire. Darayê başûrî jî di heman rewşê de ye. Lê ligel wî em rastî penaberekî din tên ku dara evîndarê wê bûbû. Zîbaya ku efrîqû bû li kolanên Parîsê laşe xwe difiroşe lê dema ku vedigere welat porê xwe digre, Qûranê dixwîne û rojî digre. Ew jî wekî Dara bê cih û bê war e. Ji Dara ducanî bû. Dema zarokê wan çêbibe dê navê wî bibe Hîwa. Daxwaza Dara ya penaberiye tê redkirin û ji ber vê derûniyeta wî xirap dibe û xwe bi dar ve dike (95-114). Di nav her çar karakteran de tenê Sîno dikare mafê penaberiye bistîne ji ber ku ew jî wekî bavê xwe mirovekî sextekar bû, xwe wekî êzdiyekî pêşkêş kiribû û bi vî awayî mafê penaberiye stendibû (120).

Husên bi vî awayî rewşa penaberan nîşan dide. Li gor wî penaberî bênasnametî, bêcih û bêwarbûn e. Wekî ku di şexsê her çar karakteran jî nîşan dide ku ew dikaribûn vegeeriyana welatê xwe lê di berdila vegeerê de wan kûçîkîyê hilbijart. Bi taybetî jî di çîroka Şerko de em vê rabejê dibinin. Lewra ew qîma xwe bi jiyana segan li Fransayê dianî lê ne bi ya mirovên rojilata navîn. Ew dikaribû welatek azad daxwaz bikirana lê berdila wî de ew dixwast bibûna kûçîkê ew jina frensî (88). Ji ber vê yekê mirov dikare bibêje ku Husên rexneyên tûj bi taybetî li penaberan lê bi giştî li civaka xwe jî dike ku ev yek gelek caran di rabêja dîasporayê de tê dîtin. Bo nimûne (2009: 26) Said her çend wek nûnerê doza filistîniyan bihata

dîtin jî di heman demê de rexneyên tuj li hember civaka xwe jî dikir. Li gor wî sedema pêşvençûna demokrasiyê di nava civakên rojhilata navîn de ne tenê bi emperyalîzm, despotîzm û rejîmên dejenere re eleqedar bû. Di heman demê de civak û rewşebîrên rojhilata navîn jî ji hişmendîya demokrasiyê, azadî û mafên mirovan bê par in. Ji ber vê jî divê rewşebîr her dem li ser rewşa civaka xwe bifikirin û xwe rexne bikin ku ev yek ji bo pêşvebirina civakê xaleke sereke bû. Bi heman awayî li gor Eliassi (2012: 130-131) jî hişmendîya dîasporayê di heman demê de bîr bawerîya netewperweriyê di nav xwe de dihewîne. Ji ber ku penaber tam nikaribin bibin aîdî welatê ku koçî wir kirine û bêhtir berê wan li welatê wan e. Lewra êş û azarên ku kurdan li welatê kîşandine jî her dem hişmendîya wan ava dike.

Di nav vê çarçoveyê de mirov dikare bibêje ku li gor Husên hişmendîya netewperwerî di nav penaberan de kêr bû û berdila jixwe re welatek ava bikin jiyanek biçûk tercîh dikirin ku ew yek taybetmendîya nivîskarên dîasporîk e. Bo nimûne li gor Said sirgûnbûn her çend xwedî gelek aliyên neyînî be jî çalakiyêke rewşebîrî ye. Lewra sirgûnbûn di heman demê de rê dide sirgûnî ku cihana ew tê de dijî bi çavekî dine bibîne û binirxîne (Sazzad, 2017: 18-19). Sirgûnî hewl didin ji xwe re cîhaneke alternatîf ava bikin bi gotîneke din hewl didin welatê xwe yê resen restorîze bikin. Ji ber vê yekê ye ku dîaspora di heman demê de maka netewperweriyê ye jî. Sirgûn û netewperwerî du têgehên ku bi hev du re peywendîdar in. Lewra netewperwerî ew tiştê ku aîdî zîmanek çandek û erdnîgariyêke. Sirgûn ji van tiştan bê par maye lê hewl dide ku van tiştan carek din bi dest bixe. Lewra netewperwerî xelasbûna ji biyanîbûnê jixwe re dike mijar û divê ji bo ku dawî li biyanîbûne were divê sirgûnî vegere welatê xwe. Ji bo vê yekê jî azadkirina welat elzem e (Said, 2006: 31-32). Sirgûnbûn di heman demê de çalakiyêk daxwaza azadiyê ye (Sazzad, 2017: 25). Dema ku welatê wan azad bibe dê sirgûnî bikaribin vegerin welatê xwe. Ji ber vê yekê ye ku vegera welat ji bo civakên diasporîk xaleke sereke ye. Kesên ku ji xaka xwe bi darê zorê hatine derxistin divê rojek vegerin welatê xwe, li ser xaka bav û kalan ku em vê yekê di berhemên Husên de aşkera dibînin.

Wuslat: Veger, Astengî

Li gor Brah (2005: 188) di hişmedîya civakên dîasporîk de welatê cihêkî mîstîk e, ew cihêkî wisa ye ku vegera wî jî ne mimkin e. Welat hem biranînên neyînî hem jî erênî di nav xwe de dihewîne, cihê serpêhatiyên zindî ye. Helbet ji bo daxwaza vegera welatê gelek sedemên cuda hene lê sedema sereke ew e ku penaber tu carî bi awayekî rast û dirûst nikarin adapteyî civaka xwedîmal bibin. Ew ê her dem mecbûr bimînin wekî kesekî biyanî û yê din bijîn. Lewra Eliassi (2012: 12) ji tecrubeyên xwe derdikeve rê û dibêje her çend li Swêdê bi awayekî kolektîf û fermî nijadperestî tunebe jî ew bixwe jî rastî tevgerên nijadperestî hatiye û jê re hatiye gotin ku ev der ne welatî wî ye divê ji vir biçê. Ev nîşan dide ku mirov xwedî pasaporta Swêdê be jî dîsa dikare rastî tevgerên serdestiyê were anku bi awayekî nefermî be jî dikare biçûk were dîtin (164). Swêd ji aliyê şert û mercên penaberan ve belkî jî welatê herî baş e lê li wî welatî jî îhtîmala ku mirov rastî nijadperestiyê

were heye. Penaber her dem di navberê de dimînin, ew dizanin ku cihekî wan ê mayînde tune (Chambers, 2005: 11). Ji ber van sedeman e ku penaber her çend xwedî şert û mercên baş bin jî her dem di hişmendîya wan de rojekê vegera welêt heye ku em van di berhemên Husên de dibînin.

Bêrîkirina welat anku gihîştina wuslatê xalên sereke ne di berhemên Husên de. Bo nimûne di *Parîsabadê* de di her kêliyê de Amûdê tê bîra vegêr; dema ku nexweş e li mala xwe ya qatê heftan a di nav şînkahiyê de ye. Amûdê jî wekî Parîsê di nav şînkahiyê de ye, çemê wê wek berê diherike (Husên, 2010: 79). Di hişmendîya wî de navê Kurdistanê li ser nexşeyan tune her çiqas welatekî xeyalî be jî mirov dîsa -dikare bi saetan li ser bipeyive. Rast e ku li vî welatî jî bilî çemê miçîqî û havînên pir germ tu tişt tune lê dîsa jî mirov dikare saetan pesnê wê bide û behsa gul û çiçekên wê bike (90). Welat ji bo wî di berdêla bavê wî de ye. Bavê wî û welat dibin yek û her kêliya ku bavê wî tê bîra wî xwe di nav ewlehiyê de hîs dike (80). Ew piştî 25 salan vedigere welatê xwe, çavê wî li bavê wî digere xwişkê wî xwe diavêjên hêmbêza wî û bixêrhatina wî dikin (93). Dema ku dikeve nav xwişkên birayê xwe ji bextewariyê kelogirî dibe. Lê êdî ew mirovekî biyanî ye ew êdî ne ew xortê ku 25 sal bere ji vî welatî koç kirî ye (95) Vegêr bi dilekî xemgîn berê xwe dide gorê da ku bavê xwe yê mirî bibîne û di rê de rastî navê bapîrê xwe dibe. Dixwaze biqîre lê deng ji gewriya wî dernakeve. Ji ber ku dema ew mir ew ne li ber serê wî bû û lêborînê ji bavê xwe dixwaze (96-97).

Di *Amîdabadê* jî em heman tiştî dibinin. Erê li welat şer û pevçûn hebû lê ew ê rojekî vegeriya welatê xwe. Ew li Parîsê di odeyêke pîsik de bi karekî biçûk debara xwe dike. Bi şev kar dike bi roj radikeve, ji civakê îzole bûye. Her çend li kêleka Çemê Seinê bijî jî di hişmendîya wî de her dem Çemê Amîdabadê heye. Her çend ew çem li gor Seinê wekî çiravek bû lê li ber dile wî şîrîn bû. Ew di wê baweriyê de ye ku rojekî ava vê çemê dê ber bi bihûşte ve biherike (Husên, 2015: 32-34). Her dem di hişmendîya wî de cihekî giring digire. Lewra di destpêka çîroka Siwarên Êşê di vegêr wiha dibêje: “Wek ku di destpêkê de em dilê taya çûyînê bûn, aniha jî em girtiyê nexweşiya vegeerê ne. Di şev û rojên welatên derbideriyê de, xewna vegera li ser warê kal û bavan, me digire û bernade. Ew xwe berdide canê me, geh biryara vegeerê xweş û hêsan dike, geh wê dike astengeke bêpayan zehmet û xewneke tije kâbus.” (51).

Dema ku ew êdî nikare xwe li ber wan hestan bigre dest bi karûbarên vegeerê dike. Ew ê vegeerî malê anku Amîdabadê. Lê herî zêde Seydo kêf dike lewra wan Parîsê ji parisiyan dihişt û piştî xwe didan eşên sirgûniyê, ew ê li trêna xwe siwar bibûna û berê xwe bidana Amîdabadê. Lê ew ê nikaribe vegere lewra li îstgehê ew ê rîya xwe wenda bike; trêna ku dê wî bibe Amîdabadê ji zû ve çûye û ew li paş maye. Di hişê wî de bavê wî heye. Bavê wî bi rîha xwe ya spî li îstgehê bi çavên şilmaskî li benda wî ye lê ew vê carê jî nikare biçê. Her dem dixwaze biçê Amîdabadê lê ew ê nikaribe biçê. Rojekê ji rojan ew ê jî li trenê siwar bibe û biçê, lê îroj ne ew roj e (51-60). Em daxwaza vegera welat di *Nameyek Ji Bavê Min Re* de jî dibinin. Bavê wî her dem li hêviya wî dimîne (Husên, 2021: 51). Dawiya dawî vegêr

dîsa berê xwe dide welatê xwe yê resen anku axa bav û kalan Amûdê, ber gora malbatê û ber serê bavê xwe (116).

Heftetek Dirêj Li Amedê li gor Fawaz hem romana Amedê hem jî ya Amûdê ye. Karakterê sereke Ferzende 50 salî ye û berê xwe dide Amedê û bi tenê 5 salan jî Odesîûs mezintir e. (Husên, 2015: 15). Berê Ferzende li Amûdê ye, ew dixwaze xwe bigihîjîne Amûdê û jî dûr ve jî be warê xwe yê kevnare bibîne (18). Ferzende li otobosa ku diçe Amûdê siwar dibe û xwe wekî Odîsîûsê ku dabû rîya Îthakayê dibîne, lê otobes berê xwe diguherîne û diçe bakur (158). Odesîûs qehremanê destanê Odesia bû ku wî jî wekî Ferzende dixwast vegere welatê xwe, lê di rê de rastî gelek astengiyan hatibû. Em ê çîroka Odesîûs di *Evdo û Çend Bêhnîkên Şadiyê* de bibînin ku Husên di vê romanê de di navbera Evdo û Odesîûs de analojîyek ava kiriyê. Evdo Odesîûs bi xwe ye wî jî wekî wî berê xwe daye grava Îthakayê lê Odesîûs di dawiyê de gihiştibû girava xwe anku welatê xwe lê Evdo dê nikare bigihêje Halepçeyê (Husên, 2013: 20). Evdo berî ku bigihîje Îthakayê dile wî mîna teyrê hûr, şahbaz, eylo, qertel û xelean li dora xwe çêdike (86). Evdo di rê de rastî bilêtfiroşekî tê, ew hewl dide ku wî bi pereyek erzan bişîne Îtalyayê lê Evdo dibêje heger ew tevahiya Îtalyayê jî bide wî ew ê dîsa bere xwe bide Îthakayê. Gelek kes dixwazin wî ji rêya wî vegehnin lewra Îthakaya aniha ne wekî ya serdema Odesîûs e bi kêrî pişkûlekî jî nayê. Lê dîsa jî ji rêya xwe venagere (88). Evdo dema ku digihîje Îthakayê tenhayîya xwe ya Parîsê jî bîr dike mîna ku ew gihiştîye welatê xwe (99). Li Îthakayê her dem welatê wî anku Helepçe tê bîra wî. Dibêje heger xaza xerdelê nebûya ew ê li ba Nazenînê bûna li ser çoka wê bi şew li çiyayên Kurdîstanê binhêrta. Ev bextewariya herî mezin bû ji bo wî (103). Ew dibêje ez ê li ser grava Îthakayê jî Pênêlope û Têlêmakos re behsa Odesîûsê demên nû bikim (25). Di encamê de Evdo wekî Odesîûs gihaşt girava Îthakayê lê ew nikare bigihêje Îthakaya xwe ya rasteqîn anku Helepçeyê.

Encam

Vê xebatê dil kir ku ka gelo çawa fîraq û wuslat di berhemên Fawaz Husên de reng vedaye. Di encamê de hate dîtin ku di hemû berhemên wî de fîraq anku sirgûn û wuslat anku vegeher mijarên sereke ne. Di berhemên wî de îmajê neyînî ya welat heye. Lewra li welat kuştin, talan, komkuji, zindan û rejîmê totaliter hene. Ji ber vê jî her çend Amûdê warê wî yê zarokatiyê be jî, cihê êş û azaran e jî. Li welat du qehremanên wî yê zarokatiyê hene. Yek jî wan Mele Ehmedê Herbî bû ku wî ziman û çanda kurdî temsîl dikir yê din jî Ferecê Şêxê Koro bû ku wî jî desthilatdariyê û sînoren ku desthilatdar danîbûn qebûl nedikirin. Welat her çend cihê bîranîn wî yê zarokatiyê be jî ew li vir jî sirgûneke naxweyî ye. Rewşa welat dibe sedem ku karakterên wî dev ji welatê xwe berdin û berê xwe bidin koçberiyê. Çûyîn her çend wekî rêya felatê were dîtin jî koçberî bi xwe tişteke seyr e. Parîsa ku bajarê evîn û romantîzmê bû ji bo hemû karakterên wî cihê melankolî û biyanîbûn e. Ev der ji bo penaberan goristanek e. Kurd li vir nasnameya xwe û hebûna xwe wenda dikin. Lewra karakterên wî nikarin adapteyî wî bajarî bibin û her dem di

navberê de ne. Ew beriya welatê xwe dikin û bi wê hêviyê dijîn ku rojekê vegerin welatê xwe ew anku li hêviya gihîştina wuslatê ne.

Çavkanî

- Abdulla, N. (2009). İmparatorluk Sınır ve Aşiret, Kurdistan ve 1843-1932 Türk-Fars Sınır Çatışması. (M. Aslan, Wer.) İstanbul: Avesta.
- Brah, A. (2005). Cartographies of Diaspora: Contesting Identities. London and New York: Routledge.
- Bruinessen, M. V. (1998). 'Shifting National and Ethnic Identities: The Kurds in Turkey and the European Diaspora'. Journal of Muslim Minority Affairs, 18(1), 39-52.
- Chambers, I. (2005). Göç, Kültür, Kimlik. (İ. Türkmen, & M. Beşikçi, Wer.) İstanbul: Ayrıntı.
- Çiftçi, M. (2022). Penaberî di Lehengsazîya Romana Barê Şevê ya Fawaz Husên da li Gorî Rêbaza Realîzma Efsûnî. Nûbihar Akademî, 5(17), 55-69. doi:DOI: 10.55253/2022.
- D'addario, C. (2007). Exile and Journey in Seventeenth-Century Literature. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eagleton, T., Jameson, F., & Said, E. W. (1993). Milliyetçilik, Sömürgecilik ve Yazın. (Ş. Kaya, Wer.) İstanbul: Kabcacı.
- Edwards, B. H. (2003). The Practice of Diaspora, Literature, Translation, And The Rise of Black Internationalism. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press.
- Eliassi, B. (2012). Ülkemde Bir Yabancı İsveç'teki Kürt Gençlerinin Aidiyet Politikaları. (H. İlhan, Wer.) İstanbul: Avesta.
- Hamelink, W., & Barış, H. (2014). Dengbêjs on borderlands: Borders and the state as seen through the eyes of Kurdish singer-poets. Kurdish Studies, 2(1), 34-60. file:///C:/Users/mehmet/Downloads/Hamelink.Baris_Dengbejsonborderlands.pdf
- Hoffman, A. G. (1991). Between Exile and Return; S. Y. Agnon and the Drama of Writing. New York: State University of New York Press.
- Husên, F. (1994). Siwarên Êşê. Li Derveyî Welat: Weşanên Welat.
- Husên, F. (2010). Parîsabad. Stembol: Avesta.
- Husên, F. (2012). Barê Şevê. Stembol: Avesta.
- Husên, F. (2013). Evdo û Çend Bêhnîkên Şadiyê. Stembol: Avesta.
- Husên, F. (2014). Piçek jiyan Qetek Asîman. Stembol: Avesta.
- Husên, F. (2015). Amîdapad. Stembol: Avesta.
- Husên, F. (2015). Heftiyêke Dirêj Li Amedê. İstanbul: Avesta.
- Husên, F. (2015). Qûma Mezopotamya. (F. Husên, Wer.) İstanbul: Ayrıntı.
- Husên, F. (2021). Nameyek Ji Bavê Min Re. İstanbul: Avesta.
- Karataş, A. (2019). Diyasporada Kürt Gençliğinin Gelişimi. Ankara: Töz.
- Khayati, K. (2008). From Victim Diaspora To Transborder Citizenship? Diaspora formation and transnational relations among Kurds in France and Sweden. Linköping University: Linköping.

- Kılıç, D. (2009). Bahman Ghobadi'nin Filmlerinde Kürt Kimliği ve Kültürünün Temsili. M. Arslan Di nav, Kürt Sineması; Yurtsuzluk Ölüm ve Sınır (s. 137-174). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Mishra, V. (2007). The Literature of the Indian Diaspora Theorizing the Diasporic Imaginary. London and New York: Routledge.
- Palo, M. E. (2022), *Civîna Nemiran Mela Ehmedê Palo*, Amd. Yıldırımçakar M. , Rêzan P. , Başçı, V. , Aykaç Y, İstanbul: Nûbihar
- Pariltı, A., & Galip, Ö. (2010). Kürt Romanı Okuma Kılavuzu. (M. Tanaydın, Amd.) İstanbul: Sel.
- Safran, W. (1991). “Diaspora in modern societies: myths of homeland and return”,. *Diaspora*, 1(1), 83-99.
- Said, E. (2006). *Kış Ruhı*. (T. Birkan, Wer.) İstanbul: Metis.
- Said, E. (2009). *Kültür ve Direniş David Barsamian'la Konuşmalar*. (O. Akinay, Wer.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Said, E. W. (2004). *Relections on Exile and Other Essays*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Said, E. W. (2014). *Yersiz Yurtsuz*. (A. Üçer, Wer.) İstanbul: Metis.
- Said, E. W. (2016). *Kültür ve Emperyalizm*. (N. Alpay, Wer.) İstanbul: Hill.
- Sapiro, G. (2019). *Edebiyat Sosyolojisi*. (E. C. Gürcan, Wer.) Ankara: Doğu Batı.
- Sazzad, R. (2017). *Edward Said' Concept of Exile Identity and Cultural Migration in The Middle East*. London û New York: I.B. Tauris.
- Sheffer, G. (2003). *Diaspora Politics at Home Abroad*. New York: Cambridge University Press.
- Tejel, J. (2009). *Syria's Kurds History, Politics and Society*. (E. Welle, & J. Welle, Wer.) New York: Routledge.
- Volkova, B. (2021). *Forms of Exile in Jewish Literature and Thought Twentieth-Century Central Europe and Migration to America*. Boston: Academic Studies Press.
- Wahlbeck, Ö. (2002). The concept of diaspora as an analytical tool in the study of refugee communities. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 28(2), 221-238. doi:<https://doi.org/10.1080/13691830220124305>
- Wahlbeck, Ö. R. (2019). *The Future of the Kurdish Diaspora*. Di nav M. M. Gunter, Routledge (s. 413-424). London: Taylor & Francis Group. doi:<https://doi.org/10.4324/9781315627427>
- Yekdeş, Ö. F. (2015-2016). *Sirgûnek Di Nav(ber)a Rabirdû û Niha De. Wêje û Rexne*, 183-201.
- Yeşilmen, D. (2014). *Temaya Sirgûnê Di Çar Romanên Kurdî (Kurmancî) De*. Mardin: Mardin Artuklu Üniversitesi.

Evîn û Leheng: Wuslet û Firaqa Lehengî di Şahnameyên Kurdî de

Shahab Valî

Aşk ve Kahraman: Kürtçe Şahnamelerde Kahramanın Vuslat ve Ayrılığı

Öz

İnsani duyguların en önemlilerinden biri kuşkusuz “aşk” ve “âşık olma” duygusudur. Aynı zamanda aşk duygusu iki önemli kavram vasıtasıyla anlam bulur: Vuslat ve Firak. Âşık olan kimse, âşık olduğu andan itibaren, tüm varlığıyla tek bir amaca odaklanır: sevdiğine kavuşmak ve ondan ayrı kalmamak. Dünya edebiyat tarihinin önemli bir bölümü ünlü âşık-maşukların bu iki kavram (vuslat-firâk) üzerine verdikleri emek ve yaşadıkları maceralar üzerine kurulmuştur ve aşk maceraları farklı edebi türlerin önemli bir konusu olmuştur. Aşk kavramı Kürt edebiyatının da önemli temalarından birisidir ve çok eski bir geçmişe sahiptir. Aşkın farklı boyutları (kutsal/kutsal olmayan) detaylı bir şekilde söz konusu edebiyatta işlenmiştir. Kürt edebiyatında aşk ve âşık olma hikâyelerinin işlendiği edebi eserlerden biri de Kürt Şahnameleri’dir. Kahramanlık destanı olarak değerlendirilen bu eserlerde aşk, birçok maceranın ana teması olmuştur. Bu makalenin amacı Kürt Şahnameleri’nde geçen bazı aşk hikâyelerini inceleyip, Kürt mitolojik/destani kahraman figürünün “vuslat” ve “firâk” kavramları karşısındaki tutum ve davranışlarını irdelemektir.

Anahtar Kelimeler: Aşk, Vuslat, Firak, Kahraman, Kürt Şahnameleri.

Love and Hero: Conjunction and Separation of The Hero in Kurdish Shahnamehs

Abstract

One of the most important human emotions is undoubtedly the feeling of “love” and “falling in love”. At the same time, the feeling of love finds meaning through two important concepts: Reunion and separation. From the moment of “falling in love”, the person in love (lover) focuses on a

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Mardin Artuklu Üniversitesi, Türkiye’de Yaşayan Diller Enstitüsü, Kürt Dili ve Kültürü Anabilim Dalı, vali.shahab@gmail.com, ORCID: [0000-0003-0580-1598](https://orcid.org/0000-0003-0580-1598).

single goal with all his/her being: to meet his/her beloved and not to be separated from her/him. A significant part of the history of World literature is based on the efforts and adventures of famous lovers and on these two concepts (Reunion-separation) and love adventures have been the sunjects of different literary genres. Teh Concept of love is one of the most important themes in Kurdish literature too and has a long history in this literature. One of the literary genres in Kurdish literarture that deals with love and love stories is the Kurdish Shahnamah. In these Works, wich are considered as heroic epics, love has been the main subject of many adventures. The aim of this article is to examine some of the love stories in the Kurdish Shanamahs and to examine the attitudes and behaviours of the Kurdish mythological/epic hero figure towards the concepts of “conjunction” and “separation”.

Keywords: Love, Conjunction, Separation, Hero, Kurdish Shahnamas.

Kurte

Bêşik yek ji hestên însanî yê herî girîng hesta “hezkirin” û “evîndarbûn”ê ye. Ev hesta evînê bi du têgehên bingehîn watedar dibe: Wuslet û firaq. Kesê evîndar dema ku evîndar dibe, bi hemî hebûna xwe li ser armançê radiweste: gehîştina maşûqa/ê xwe û dûrnemayîna ji wê/wî. Dikare bê gotin ku beşeke girîng a tarîxa edebiyata cîhanê li ser têkoşin û serpêhatiyên aşiq-maşûqên navdar, li ser van her du têgehên (wuslet û firaq) ava bûye û serpêhatiyên evînê bûne mijara cureyên edebî yê cuda. Têgeha evînê, yek ji mijarên bingehîn ên edebiyata kurdî ye jî û di vê edebiyatê de xwedî tarîxeke pir kevn e. Di edebiyata navborî de pîvanên cuda yê evînê (pîroz/nepîroz) bi berfirehî têne behskirin. Di edebiyata kurdî de yek ji berhemên edebî yê ku rîwayetên evîn û evîndariyê lê hatine vegotin, Şahnameyên Kurdî ne. Di van berheman de evîn wekî mijareke sereke ya gelek serpêhatiyên hatiye bikaranîn ku wekî destanên lehengiyê tên qebûl kirin. Armanca vê gotarê nîşandan, analîz û nirxandina helwest û reftarên lehengê mîtolojîk/destanî yê kurdî ye li hemberî têgehên “wuslet” û “firaq”ê.

Peyvên Sereke: Evîn, Wuslet, Firaq, Leheng, Şahnameyên Kurdî.

Extended Abstract

The feeling of “love” is one of the most important and fundamental human emotions and “man” is accepted as a being in need of loveing and being loved. This feeling manifests itself in different forms: Love for a sacred Being (God/Creator-mystical/sacred love) or love for another human being. It must be said that the second type of love can also reach a sacred dimension/positoin according to its depth-reality. These two forms of love have been one of the main themes of poets/writers throughout the history of World literature. In other words, “love”, as a theme, has always been one of the most important sources of inspiration for poets/writers in different literary genres, and although the concept of “love” has undergone a change in meening in the modern period, it has maintained this central position until today. The depth, reality and sacredness of emotion of love in quetion is manifested through two concepts:

“separation” and “desire for reunion”. It can be said, the adventure of love consists of a series of stages: 1) meet/recognising the beloved (which can be direct seeing, or indirectly, such as seeing in a dream, hearing her/his qualities etc.) 2) falling in love 3) separation and 4) reunion. In “love stories”, the meaning of the deep feeling of two lovers for each other, the degree of reality and sometimes the sanctification of love between them are described through the concepts of “separation” and desire for “reunion”. The more painful, unbearable, longer the separation and the more passionate the desire for reunion, the more the depth of love is revealed. In Kurdish literature, too, love, in its various forms, is an important and fundamental theme and one of the sources of inspiration for this literature. This theme has been treated in detail by poets/writers in different genres of Kurdish literature. One of the most important of these genres is the Kurdish Shahnamahs. The main subject of Kurdish Shahnamahs, as a section of epic literature, which has a very long history in Kurdish geography, includes the adventures of Kurdish mythological/epic heroes. The adventures of these heroes are based on two basic themes: war and love. The adventures of these heroes, who have an important, superhuman and sometimes sacred position in the collective memory of the society, are based on these two themes. At the same time, these two themes are related to two different dimensions of the mythological/epic hero’s character. In Kurdish Shahnamahs, the mythological/epic hero reveals the “heroic” dimension of his character the “war” (his social duty/life), which is directly related to the homeland to which he belongs, the existence or extinction of his nation and national interests, and becomes a “soldier”, superior to normal man, ready to sacrifice his life for his nation. However, the issue of “love” passes in to the scope of “personal life” of the hero in question. Since national interests are no longer at stake in this matter, it reveals a different dimension of hero’s character. The main purpose of this article is to reveal and analyse the attitude of the hero figure in Kurdish Shahnamahs, one of the most important parts of Kurdish epic literature, towards “separation” and “desire for reunion” during his love adventure.

Destpêk

Dikare bê gotin ku tarîxa edebiyata cîhanê tu carî ji têgeha evîn/eşq û serpêhatiyên evînê bêpar nebûye. Herçend di serdemên cuda yê tarîxî de, li gorî şert û mercên dem û sîstema jiyana civakî bîrbirî, idrak û bikaranîna têgeha “evîn”ê xwedî hin ciyawaziyên be jî, şair/nivîskarên tu caran behsa evînê û ravekirina vê têgehê ji bîr nekiriye. Ev ciyawazî, ku encama şert û mercên taybet ên her serdemê ne, bi piranî dikarin di helwestên aşiq-maşûq, cewhera evînê (ilahî-dinyewî bûn), evîna li hemberî şexsekî/ê, an jî evîna ji bo însaniyet-welatî bîr dîtin. Lê herçend têgeha “evîn”ê li gorî şert û mercên civakî yê taybet ên serdema xwe û di baweriya şexsî û cîhanbîniya şairên her serdemê de bi rengekî cuda hatibe vegotin û beyankirin jî, herdem di berhemên edebî de hebûna xwe bi kûrahî nîşan daye.

Çibûn, xweza û pênaseya evînê jî hertim bûye yek ji wan mijaran ku ehlê zanistê hewl daye vê hesta taybet pênase û rave bikin. Li gorî Mewlana: “ji bo evînê pênaseyek tunebû û tuneke û tenê evîn dikare evîn û evîndariyê rave bike” (Mewlana, 1389: 9). Di ramana Platon de jî heman wate tê dîtin: “Hîn jî kesê nekariye ji bo rûmeta evînê rêzeke hêja binivîsîne” (Platon, 2018: 11). Ji ber ku “evîn” wekî girêdanekê ye ku însanan bi Xwedê ve girê dide û wekî “hest”eke qedîm (li hemberî hadîsê) tê qebûl kirin. Çawa ku Şemsê Tebrîzî dibêje: “Heq, Qedîm e. Ji Qedîmê, tiştek bi te ve girêdayî ye û ew, evîn e” (Şemsê Tebrîzî, 1369: 69). Lê dîsa jî dikare bê dîtin ku gelek pênaseyên cuda li ser têgeha evînê hatine pêşkêş kirin. Evîn bi piranî wekî hezkirina kesê/kesa din a çawa ku ew hene, tê pênasekirin, (Stuhlmann, 1987: 307).

Li gorî Platon sedema hesta “evîndarî/aşiqbûn”a di navbera du kesan de, lihevhatina rûhî, hestî û adetî ya wan e (Platon, 2018: 103). Lê tê qebûl kirin ku evîn bi awayê ku em difikirin dest pê nake û naqede (Baldwin, 1985: 234). Evîn wekî tayê ye ku bêyî îradeya însanan tê û diçe û temenek jî ji bo vê nîne (Stendhal, 1891: 12).

Ji aliyê teorîk ve têgeha evînê bi du awayên cuda tê dabeş kirin: evîna mecazî; yanî evîn di navbera du kesayetên dinyewî de, yanî di navbera aşiq û maşûq de û evîna îlahî an îrfanî; ku maşûq tenê Xweda ye û aşiq jî însan. Lê divê bê gotin ku li gorî hin nêrînan, evîna mecazî jî, eger rastîn û heqîqî be, dikare pîroz be û di encamê de bigehêje asta îlahî. Wekî Mewlana dibêje “evîn, çi dinyewî be çi îlahî, di di dawiyê de ber bi “Jor”ê ve rêberiya me dike” (Mewlana, 1389: 9).

Têgeha “evîn”ê di eslê xwe de, di diyalektîka du têgehên “wuslet” û “firaq”ê de watedar dibe. Wuslet bi wateya “gehiştina hezkiriyê xwe” û firaq bi wateya “dûrbûn û dûrmayîna ji hezkiriyê xwe”, temayên sereke ne di rîwayeta evînê de. Aşiq, ji dema aşiqbûne, ji bilî “wuslet”ê li tiştekî nafikire û di pêvajoya dûrbûn/dûrmayîne de, yanî di firaq û hîcranê de, hertim ji vê firaqê diêşe û gazinan dike. Zîra wuslet, pileya herî dawî ya evînê û tekane arezû û xwesteka

aşiqan e. Hesteke bêfrade ye ku hin caran evqas bihêz e ku aqilê wî/wê pûç dike û dibe sedema mecnûnbûna aşiq. Zîra tekane armanceke wî/wê wuslet e, yanî pileya herî dawî ya evînê. Ji ber vê jî evîn wekî dînbûneke demkî ye ku tenê bi “wuslet” an jî bi rizgarkirina “nexweş/aşiq” ji bandorên sebaba nexweşiyê, derman dibe. Lê ev nexweşî carinan dikare bibe kujer (Bierce, 1911: 202). Êşa firaqê û perîşanbûna aşiq, carinan bûye sedema nêrîn û şîroveyên pir tund li hemberî evîn û evîndariyê. Wekî mînak, li gorî Lewis evîn û evîndarî, di rastiyê de, bêparastinmayîn e û hezkirina ji her tiştî, bêguman dibe sebaba qelişîna dilî û bi îhtimaleke mezin, şikestina dilî. Eger mirov bixwaze dilê xwe saxlem bihêle, divê dilê xwe nede tu kesî, heta nede heywanekî jî. Yekane cih, li derveyî bihuştê, dojeh e ku mirov dikare ji hemî xeter û perîşaniya evînê bi tevahî ewle be (Lewis, 1960 :138-139). Di hemî rîwayetên evîn û evîndariyê de, ji bo aşiq, firaq û dûrbûn/dûrmayîna ji maşûqê xwe, wekî dojehê hatiye teswîrkirin. Lê digel vê yekê jî evîn, wekî hesteke ku neceribandina wê jî dojeh be, tê ravekirin. Wekî Dostoyevskî dibêje: “Dojeh çi ye? êş û jana nikarîna evîndarbûnê ye (Dostoyevsky, 1967: 336). Ji ber vê jî divê mirov evîndar bibe, bê tirs û bê îtiyat, bêyî ku ji êşa ku dê ji firaqê bikêşe, bitirse. Zîra îhtiyat û baldarbûn di evînê de, belkî tiştê herî kujer e li hemberî bextewariya rastîn (Russell, 1948:185).

Digel ku di hemî rîwayetên evînî de armanca sereke (ji bo aşiq) wuslet e, lê dikare bê gotin ku rîwayeta evîn û evîndariyê, rîwayeta firaqê ye û di têgeha firaqê de “evîn” watedar dibe û evîndar sînorên xwe yên hebûnê derbas dike û kamil dibe. Çawa ku li gorî Şemsê Tebrîzî, firaq dibe sedema rabûna xavbûna aşiq (Şemsê Tebrîzî, 1369: 163).

Di rîwayetên evînî de tê dîtin ku herçiqas êş û derdê firaq, hîcran û dûrbûn/dûrmayîna ji maşûq kûrtir, bêtehemiltir û girantir be, evîna aşiq li hemberî maşûqa/ê xwe, meqbûltir xuya dike. Ji ber vê yekê dikare bê gotin ku pîvana dereceya heqîqîbûna evîn/hezkirinê, êşa firaq/hîcranê ye. Herçiqas firaq dirêjtir be, êşa aşiq zêdetir û kûrtir dibe û heqîqî/rastbûna evînê tê pejirandin. Bi gotineke din, ev têgeha “firaq” û tunebûna wusletê ye ku dibe sebaba pîrozbûna evînê. Yanî, di rîwayeta evîn û evîndariyê de, wusleta dinyewî wekî dawîya evînê tê qebûlkirin. Evîna îdeal, evîna bêdawî an jî cavîd û nemir, ew evîn e ku li vê dinyayê rê nade wusletê. Nemimkuniya wusletê, evînê digehîne pileyeke din. Ev pile, pileya pakbûna ji şehwetê ye ku wekî wateya rastîn a evînê jî tê pejirandin. Evîna ku digehije vê pileyê, wekî evîneke îlahî/pîroz û di felsefeya rojavayî de jî wekî evîna Platonîk tê nixandî ku bi piranî xwedî encameke “trajîk” e.

Beşeke girîng a tarîxa edebiyata cîhanê, helbest an pexşan, qada rave û vebêja vê evîna pak û pîroz di nav aşiq û maşûqê de ye ku wekî nimûneyên îdeal ên evînê hatine qebûlkirin û nemir bûne. Eger rîwayetên evînî yên herî nasraw ên edebiyata cîhanê wekî Leyla û Mecnûn, Romeo û Juliet, Tristan û Îsolde, Hamlet û Ophelia, Şîrîn û Ferhad, Aslı û Kerem, Mem û Zîn, Xec û Siyabend bîn muqayesekirin, bi zelalî tê dîtin ku xala hevpar a ku bûye sebaba cavîdanî û nemirbûna navê aşiq û maşûq, derd û êşa firaqê, tunebûna wusletê û dawiyekê

trajîk e. Eger serpehatiya evîndariyê wekî qonaxên hevdiîtin (rasterast an nerasterast, wekî mînak di xewnê de diîtina maşûq û evîndarbûn an jî evîndarbûna bi bihîstina wesfên maşûqê), evîndarbûn, firaq û wusletê bèn dabeşkirin, tê diîtin ku di mînakên jorî de qonaxa “wuslet”ê pêk naye. Bi gotineke din, îsbata heqîqîbûna evîna aşiq/maşûq, cavîdanmayîna navê wan û pejiwandina serpehatiya wan wekî nimûneyên evîna heqîqî, “firaq”ê ne û tunebûna “wuslet”ê ne.

Di edebiyata kurdî de jî evîn mijareke sereke ye û xwedî tarîxeke pir kevn e. Nimûneyên cuda yên serpehatiyên evîndarî û “firaq/wuslet”a aşiq û maşûq hertim bûne mijara gelek berhemên edebî di nivîsên edîbên kurd de. Nîmuneya herî nasraw a evîna li jorê jî hat nîşandan, “Mem û Zîn” û “Xec û Siyabend” e.

Lêkolînên li ser tarîxa edebiyata kurdî nîşan didin ku rîwayetên evînê û têkiliya aşiq/maşûq di vê edebiyatê de, bi taybetî di warê qonaxên serpehatiya evînê de, bi awayên pir cuda hatine vegotin. Ev cudahî bi taybetî di rîwayetên evînî yên di destanên lehengiya kurdî de hatine vegotin, berceste dibin.

1. Nêrînek li ser Tarîxa Destanên Lehengî-Evînî di Coxrafyaya Kurdan de

Destan, bi piranî wekî helbesteke ku bi gelemperî ji kevneşopiya devkî ya kevnar, di forma vegotîneke domdar de, destkeftiyên yek an jî çend karakterên lehengî ên diîrokî an jî efsanewî, pîroz dike, tê pênasekirin û ji aliyê rexnegirên serdema Ronasansê ve wekî cureya herî payebilind a giştî ya cureyên edebî hatiye qebûl kirin. (Abrams & Harpham, 2012: 107). Di heman demê de destan, di warê kevneşopî û desthilatdariyê de, bi cihê xwe yê taybet, di lûtkeya hiyerarşiya cureyan de, bi îdfaya xwe ya herî kevnûnê û ji ber vê yekê jî ya herî desthilatdar, wekî bavê hemî cureyên edebî, tê destnîşankirin (Hardie, 2019: 26).

Kevneşopiya destanê di coxrafyaya Îranê de, di esasê xwe de, hikayeta Împaratoriyan Îranê vedibêje, ku wekî dewreke domdar a padişahan hatiye dizaynkirin. Vê keneşopiyê di çanda Îranê ya berî îslamê de dest pê kiriye û piştî îslamê jî dewam kiriye. Belgeyên tarîxî û edebî eşkere nîşan didin ku piraniya hikayetên lehengî yên çanda Îranê, bi taybetî bi destanên rojavayê Îranê, yanî herêma kurdan, berî têkçûna Împaratoriya Sasaniyan hatibûn berhev kirin (Vali, 2021: 23).

Belgeyên tarîxî, bi taybetî çavkaniyên ku ji hêla nivîskarên Yewnanî ve hatine nivîsîn derbarê tarîxa kevneşopiya destanên lehengî-evînî de, di coxrafyaya ku îro kurd lê dijîn de, yanî derbarê navenda Împaratoriya Medan de (678 b.z.-549 b.z.) agahiyên sûdmend didin û dikare bê gotin ku ev berhem, berhemên herî kevin in ku li ser vê mijarê de agahiyên didin me. Di berhemên nivîskarên Yewnanî de tê diîtin ku behsa destan, çîrok, meselok û helbestên serdema Medan hatiye kirin. Wekî mînak, Athenaeus di *Deipnosophistaeyê* de ji kesekî bi navê Dinon neqil dike ku di serdema padişahiya Astiyagê de (585-550 b.z.), padişahê dawî yê Medan, wî bi hevalên xwe re şahî li dar dixist. Di şahiya wî

de kesekî bi navê Angares destanên menzûm bi awayekî ahengî distira ku di nav stranbêjan de yê herî navdar û hozanê padişah bû (Athenaeus, 2010: 232-233).

Di heman demê de, tê dîtin ku di çavkaniyên Yewnanî de hin nimûneyên destanên lehengî-evînî yên Medan tînin dayîn. Nasîna nimûneyên destanên Medan ji bo analîzkirina destanên lehengî-evînî yên kurdan girîng in. Ji ber ku, her wekî tê dîtin, van destanan rasterast bandor li ser destanên kurdî yên serdemên îslamî kirine.

Mînaka herî kevn a destanên Medî ku hatiye tomarkirin, destana Stryangaisoyê û Zarinaiyê ye ku ji aliyê Ctseias ve hatiye neqilkirin. Ctseias (4 b.z.) di *Persicayê* de behsa rîwayeta lehengî-evînî ya Stryangaisoyê Med û Zarinaia, şebanûya Seka dike (Ctseias, 2010: 156-158).

Dîsa Athenaeus jî di berhema xwe de nimûneyeke din ji destanên lehengî-evînî yên serdema Medan dide ku wekî destana “Zariadres û Odatîs”ê tê nasîn. Li gorî rîwayetê “Du bira, Hystaspes û Zariadres li ser welatê Medan û axên jora deryaya Xezerê hikim dikin. Zariadres, serlehengê destanê, di xewna xwe de Odatîsaya keça padişahê welatê Marathoiyê dibîne û aşîqî wê dibe. Odatîs jî bi heman awayî, di xewna xwe de Zariadresî dibîne û aşîqî wî dibe. Zariadres ji Homaratesê padişahê Marathoiyê keça wî dixwaze, lê padişah daxwaza wî qebûl nake, ji ber ku padişah dixwaze keça xwe bide kesekî ji welatê xwe. Ji ber vê yekê jî şahiyekê li dar dixê da ku keçik yek ji mezinên welatî wekî hevserê xwe hilbijêre. Gava ku Zariadres ji vê bûyerê agahdar dibe, bi dizî ve û bi rûyê pêçayî diçe welatê Marathoiyê û beşdarî şahiyê dibe. Padişahê welatî qerarê dide ku Odatîs qedeha kê bi şerabê tijî bike, ew dê bibe hevsera wî. Di şahiyê de Odatîs Zariadresî nas dike û qedeha wî tijî dike. Piştî aşîq û maşûq bi dizî ve li wasitaya Zariadresî siwar dibin û ji welatê Marathoiyê direvin (Athenaeus, 2010: 329-333). Li ser destana jorî heta niha gelek xebat hatine kirin (Boyce, 1955: 463-477), lê dikare bê gotin ku destana Zariadres û Odatîs berî her tiştî hem ji aliyê naverokê ve hem jî ji aliyê kesayetîyan ve pir dişibe destana Memê Alan (Lescot, 1942: XVII).

Belgeyên tarîxî nîşan didin ku kevneşopiya destanên lehengî li rojavayê Îranê ku îro kurd lê dijîn, piştî serdema Medan jî dewam dike. Ji van destanên lehengî-evînî yên herî nasraw yên rojavayê Îranê, yên serdema Part/Êşkanî destana “Vîs û Ramîn” û destana “Bîjen û Menîje”yê ne.

Destana “Vîs û Ramîn” yek ji destanên nasraw ên Îrana berê îslamê ye ku carinan wekî romansekê jî tê binavkirin. Ev destan li gor Sadiq Hîdayet, di wateya modern ya peyvê de, romanek e û tiştê ku “Vîs û Ramîn” jî çîrokên din ên romantîk ên kevn cuda dike, naveroka wê ye. Ji ber ku berevajî rîwayetên evînî yên kevn, mijara “Vîs û Ramîn” pir bi rehetî/gustaxî hatiye hilbijartin (Hidayet, 1377: 381).

Digel ku guhertoya pehlewî ya “Vîs û Ramîn” negehiştîye ber destê me, lêkolînên berfireh ên li ser vê destanê îsbat dikin ku ew aîdê serdema Partî ye. Li gorî Minorsky destan li ser “pehlewiyek” kevn e û gelek ji beşên wê, wan hest û

helwestan vedibêjin ku bi ramanên zewac, jin û evînê yên serdema Îslamî re naguncin (Minorsky, 1946: 741-763). Rîwayeta destanê ku ji aliyê Fexredîn Es'edê Gurganî (ss. 5a koçî) ve bi helbestkî û bi farisî hatiye honandin, wiha ye: “Di cejna biharê de (Newroz?) Şahê Merwê, Şehrûya şahbanûya bedew a Mehabadê dibîne û aşiqî wê dibe. Lê Şehrû eşqa wî qebûl nake, ji ber ku jineke zewicî ye û hem jî emirdirêj e. Lê Şahê Merwê ku mirovekî şehwetbaz e, dev ji wê bernade û dixwaze herî kêmbi keçeke wê re bizewice. Şehrû bi fikra ku êdî di vî temenî de ne mumkin e ducanî bibe, sozê dide ku eger rojekê keçikeye wê çêbibe, dê wê bide Şahê Merwê. Lê piştî demekê Şehrû ducanî dibe û keçikeye pir bedew û delal tîne dinyayê. Navê wê dikin Vîs û wê didin dadokekê da ku wê perwerde bike. Vîs li cem dadokê, ligel ‘Ramîn’ê birayê biçûk yê Şahê Merwê mezin dibe. Sal derbas dibin û Vîs digehije temenê zewacê. Şehrû dixwaze wê bide Vîroyê birayê wê. Lê Vîs nerazî ye. Dema Şahê Merwê hay ji vê bûyerê dibe, soza dayî tîne bîra Şehrûyê. Lê ne Şehrû û ne jî Vîs ji vê zewacê razî ne. Şahê Merwê arteşa xwe amade dike û êrişî wan dike. Di dema şerî de, Qarenê Şahê Mehabadê, mêrê Şehrûyê jî tê kuştin. Paşî Şahê Merwê diyariyan ji Şehrûyê re dişîne û dîsa daxwaza xwe ya zewacê vedibêje. Vê carê daxwaza wî tê qebûl kirin. Şahê Merwê birayê xwe ‘Ramîn’ dişîne da ku bûkê bîne cem wî. Ramîn ligel Vîs, tevî karwanî dikeve rê, ji Mehabadê ber bi Merwê ve diçin. Lê di rê de, ji nişka ve bayek radibe û perdeya erebeya Vîsê vedibe. Ramîn bi nihêrîna yekem, evîndarî Vîsê dibe û tê bîra wan ku ew bi hev re mezin bûne. Vîs, mecbûr bi Şahê Merwê re dizewice. Lê Vîs bi hinceta şîna bavê xwe, Şahî ji xwe dûr dixê û ji dadoka xwe dixwaze rêyeke bibîne da ku wê ji Şahî xilas bike. Dadok efsûnekê amade dike û hêza cinsî ya Şahî têk dibe. Dema ku Şah ji evîna Vîs û Ramîn haydar dibe, hêrs dibe û wan tehdîd dike. Vîs û Ramîn ji welatî direvin lê Şah wan peyda dike û vedigerîne û wan ji hev cuda dike. Ramîn di nav xema evînê de dişewite, çengekê çêdike û ji bo Vîsê stranên distire. Şah dîsa wî tehdîd dike. Bi pêşniyara rûspiyan, Ramîn ji welatî tê aforoz kirin. Ramîn terka welatî dike û bi keçeke bi navê Gul re dizewice da ku Vîsê ji bîr bike, lê bi ser nakeve û Gul jî wî berdide. Ramîn biryarê dide ku bi dagirkirina bajarî xwe bigehîne maşûqa xwe. Şeveke ku Şah çûye nêçîrê, bi çil zilamên ku cil û bergên jinan li xwe kirine, êrişê koşka Şahî dike û wî cihî talan dike. Piştî dagirkirina koşkê, Ramîn xwe ji bo şerê li hemberî Şahî amade dike lê beriya şerî, berazek êrişî Şahî dike û wî dîkuje. Bi mirina Şahî, Vîs û Ramîn digehijin hev û bi salan, bi hev re dijin heta ku pîr dibin û Vîs giyanê xwe ji dest dide. Ramîn, bi xemgîniyê mezin wê dixê gorê û ew jî sê salan li kêleka gorê, di perestgeha agirî de dimîne heta ku giyanê xwe teslîm dike” (Gurganî, 1377: 41-127).

Destana lehengî-evînî ya “Bîjen û Menîje”yê jî yek ji navdartirîn destanên evînî-lehengî yên çand û edebiyata Îranê ye. Girîngiya vê çîrokê, ji bilî behsa naverok û mijara wê, ew e ku aîdê serdema Partî ye (Xakeqî Mutleq, 1369: 286) û paşî derbasî edebiyata destanî ya serdema îslamî ya Îranê bûye. Di lêkolînên edebiyata cîhanê de versiyona herî nasraw a vê çîrokê riwayeta Firdewsî ye (ss. 10-11 z.) ku di berhema xwe ya navdar *Şahnameyê* de pêşkêş kiriye, lê ev destan di

nav gelek etnîsîteyên ku îro li coxrafyaya Îranê dijîn jî berbelav e. Serlehengê vê çîrokê (ku bi navên cuda, wekî “Bîjen û Gurazan (berazan)” jî tê nasîn), Bîjen e. Bîjen li gorî rîwayetên kurdî kurê Gîwê kurê Guderzê kurê Geşwad e û ji nîfşa Kawayê Hesinkar e. Dêya wî Banû Goşesb jî, keça Rustemê Zal e. Menîje jî keça bedew a Efrasiyab, padîşahê Tûranê ye. Ji ber ku di beşa sêyem a vê gotarê de, dê ev destan bi berfirehî bê ravekirin, em li vir kurteya wê nadin.

Ji xeynî hevsengî û hevşibiyên vegotin û naveroka her sê destanên lehengî-evînî yên ku li jorî hatine destnîşankirin, xala herî girîng a hevpar a van her sê rîwayetan ev e ku, di dawiya çîrokê de “firaq” bi dawî dibe û aşiq û maşûq li hev tînin û “wuslet” pêk tînin.

2. Şahnameyên Kurdî: Qada Şerî û Evîna Lehengî

Rîwayetên mîtolojîk/destanî yên ku îro wekî *Şahname* tên naskirin, di eslê xwe de mîraseke edebî ne ku ji rîwayetên Îranê yên berî Îslamê gehiştine roja me û bi zimanên cuda yên îranî yên wekî farisî, kurdî, lorî û hwd. hatine vegotin. Yek ji milletên ku rîwayetên destanî yên berî Îslamê parastine û di çanda xwe ya edebî de wekî cureyekî bi navê “Şahnameyên Kurdî” domandiye, kurd in.

Şahnameyên Kurdî, ku bi zaraveyên cuda yên kurdî hatine gotin, kuliyateke mezin e li ser gotegot û çîrokên mîtolojîk, hemasî û lehengî ku kevneşopîya neteweyî, ayînî, dînî û civakî ya kurdan vebayan dike. Ev mecmue bi piranî ji rîwayetên mîtolojîk û destanî yên pehlewani-lehengî û car caran jî evînî yên çanda kurdan pêk hatiye û ji bo nasîna ayîn û kevneşopiyên kevin ên kurdan jî çavkaniyeke gelekî girîng e. Çîrokên Şahnameyê dikarin wekî yek ji navgînên girîng bînin ku kurdan tarîxa mîtolojîk-lehengî-efsanewî yan “tarîxa zêrîn” a xwe pê veguhestiye. Yanî, çîrokên Şahnameyê hem di çanda kurdan de cihê xwe yê folklorîk girtine û hem jî bi awayekî xurt bi tarîxa kurdan re têkilhev bûne (Vali, 2021: 23-24).

Divê bê gotin ku diyarkirina tarîxa nivîsîna Şahnameyên Kurdî karekî zehmet e, lê tê bawerkirin ku ew çîrok berî Şahnameya Firdewsî ava bûne (Neqşibendî & Kazzazi & Dawudabadi 1393: 152) û vegotina wan di serdemên cuda de, di nav kurdan de dewam kiriye. Zîra çavkaniyên tarîxî behsa hebûna berhemên destanî li rojavayê Îranê, yanî li herêma kurdan, beriya serdema Firdewsî dikin. Ev sê berhem ku mixabin negehiştine roja me, “Kitêbî Seksîran” an “Sekîkîn”, “Şahnameya Pîrozana” û “Gurnameya Rustem Larcanî” ne û taybetiya van jî neqilkirina serpêhatiyên Rustemê Zal û malbata wî bûne (Akbarî Mafaxir, 1401: 9-11).

Di Şahnameyên Kurdî de kesayetê navendî, leheng e. Di riwayeta mîtîk/destanî de, leheng, kesayetekî sereke, rastîn yan xeyalî ye ku bi cesaret, hêz û zerafeta xwe, li hemberî astengî û xetereyan disekine, ji bo fedakariyê amade ye, têdikoşe, şer dike û car caran jî giyanê xwe feda dike. Di heman demê de, leheng kesekî xudan hêzeke der-mirovî (superhuman) ye, wêrekiya laşî heye, niv-xudayî, rûmetdar û parêzvan e. Lehengê destanî ji hêla pênasîyê ve “serfiraz” e.

Ew serfirazî, ji bo ku alikariya azadiyê bike, “pêwistî” yan “bextê xweş” aktîf dike. Ev jî tiştê ku azadî nikare bi cih bîne, ev bi cih tîne (Schelling, 1989: 248).

Li gorî Frye, di fiksiyona edebî de tevnê rûdanê ji karê kesekî pêk tê. Ev kes, eger “şexs” be, leheng e û fiksiyona wî/wê jî ne li gor qistasên exlaqî, belkî li gorî çalakîyên lehengî tê dabeşkirin ku ji yên xelkê mezintir, kêmtir an jî wekhev in. Frye li gorî kiryarên lehengî, cureyên lehangana dabeş dike û dibêje ku di fiksiyona edebî de em rastî pênc cure lehangana tên: 1. Lehengê mîtîk, ku ji mirovên din û derdora wan, ji aliyê cewherê xwe ve bilindtir e. Ew leheng hebûneke pîroz/xwedayî ye û çîroka wî jî wekî çîroka xwedayekî, mythos e. 2. Lehengê romantîk, ku li gorî dereceya xwe ji mirovên din û ji derdora xwe baştir e. Kiryarên wî ecêb in lê ew bi xwe wekî însanekî tê nasîn û cîhana wî wisa ye ku ji qanûnên asayî yên xwezayê dûr nasekine. Cesaret û bêhnfirehî ku ji me re xwezayî ne, ji wî re jî xwezayî ne. 3. Rêber, ku li gorî dereceya ji insanên din balatir e, lê ji hawirdora xwe ya xwezayî, ne balatir e. Hêza desthilatdarî, azwerî û îfadeya wî ji me zêdetir e lê tiştên ku dike, girêdayî rexneyên cîvakî û sistema siruştê ne. 4. Eger ne ji mirovên din û ne jî ji hawirdora xwe bilindtir be, leheng yek ji me ye. 5. Eger ji aliyê hêz û zîrekîyê ve ji me kêmtir be jî, leheng aîdê moda îronîk e (Frye, 1990: 33-34).

Lehengên Şahnameyên Kurdî ji aliyê kesayetî ve bi piranî di kategoriya lehengên mîtîk û destanî de cih digirin û bi piranî xwedî xislet in ku wekî taybetiyên lehengê mîtolojîk (Raglan, 1956: 174-175) tên qebûlkirin. Dayika wan lehangana bakîreyeke esîl e, bavê wan padîşah/mîr e, dê û bavê wan ne xizm in, bi awayekî dersirûştî dikeve malzaroka dêya xwe, car caran wekî kurê Xwedê tê pejirandin. Pîrî caran bav dixwaze zarokê xwe bikuje, li cihekî nepenî an jî li welatekî dûr, ji aliyê malbatekê ve tê xwedîkirin, behsa zaroktiya wan nayê kirin, gava dikemilîn diçin wî cihê ku dê lê bibin qral, piştî têkbirina padîşah, ejderha, dêw an jî heywanekî wehşî bi prensesa keça padîşahê berîya xwe re dizewicin, dibe padîşah/mîr, demekê bê teşqele welatî bi rê ve dibin, zagonan dinivîsin lê dûvre hezkirina xwedayan an jî gel, ji wan re namîne, ji text û bajêr tên dûrxistin, bi awayekî nepenî û bi piranî li ser girekî dimirin, ku kurên wan hebin jî nabin xwedî text/rêveberiyê, termê wan nayê veşartin lê xwedî tîrb an jî tîrbeyên pîroz in. Lêbelê tê gotin ku di navbera mînaka lehengê rojavayî û yê rojhilatî de cudahî hene. Lehengê rojavayî takekes e, ji ber vê jî bi awayekî trajîk mecbûr e bi êş û sirra demê re mijûl bibe. Lê lehengê rojhilatî cewher e. Ew di zat û eslê xwe de ne xwedî karakterekî ye lê temsîlîyeteke wî ya ebedîyetê heye. Ew lehengê destlênedayî, ji bandora têkiliyên dinyaya fanî dûr maye an jî ew bi awayekî serkeftî xwe ji wan xilas kiriye. (Campbell, 1962: 243).

Wekî tê zanîn, di zanista edebiyatê de menzûmeyên destanî û menzûmeyên lîrîk wekî du cureyên edebî yên cuda û serbixwe tîne qebûlkirin. Menzûmeyên destanî bêhtir riwayetên kiryanan, ên pehlewanî, egîdî û mêrxasî yên leheng (an) in. Di berdêla vê de, menzûmeyên lîrîk bi piranî vebêj û rîwayetên hestên însanî yên wekî evîn, dostanî, êş, hîcran û firaqê ne. Lêbelê hin caran

menzûmeyên destanî û menzûmeyên lîrîk dikarin têkilhev bibin. Zîra serpêhatiyên lehengî dikarin bibin sebaba peydabûna evînê yan jî berevajiyê vê, evîn carinan dikare bibe sedema peydabûna destaneke lehengiyê. Di gelek berhemên edebî de em dikarin vê têkiliya destan û evînê bibinin. Yanî têgeha “evîn”ê dikare bibe hêmana sereke ya destaneke lehengiyê. Ji ber vê jî di destanên lehengî de, têgeha evînê, dikare wekî temayekê bê bikaranîn. Zîra evîn, hesteke taybet a însanan e û di xwezaya wî/wê de ye û lehengên destanan jî berî her tiştî “însan” in. Di Şahnameyên Kurdî de serpêhatiyên evînî yên lehengan ji du aliyên ve girîng in: berî her tiştî serpêhatiya evînî yan evîndarbûn dikare bibe sedema şerî, yanî serpêhatî û destanên nû. Di heman demê de jî, evîn û evîndarbûna lehengî/ê ji bo jidayikbûna lehengên nû pêwîst e.

Wekî berê jî hat gotin, di Şahnameyên Kurdî de, kesayetekî bingehîn û sereke tê dîtin: leheng. Ev kesayet di pêvajoya rîwayetên Şahnameyan de ewqas berbiçav e ku Şahnameyên Kurdî, bi gelemperî, dikarin wekî çîroka “leheng”an bînin nirxandin. Serpêhatiyên van kesayetên bingehîn jî dikarin di bin du bûyerên esasî de bînin dîtin: şer û evîn. Bi gotineke din, rîwayetên Şahnameyên Kurdî bi giştî qada şer û evîna lehengan in.

Bi analîza rîwayetên Şahnameyên Kurdî, di rîwayetên navborî de “leheng” xwedî du karakteran e ku bi tevahî jî hev cuda ne. Ya yekem kesayeta wî ye ku di dema şerî de, gava ku berjewendiyê welat-neteweyê di bin xetereyê de ye, derdikeve hole. Jixwe di rîwayetên Şahnameyên Kurdî de peywîra yekem a lehengî şerkirina li hemberî dijmin, parastina sînor û axa welatî, gel û textê padişah e. Ev dijmin carinan padişah û artêşa welatekî cîran e, carinan jî hebûneke mîtolojîk/dersirûştî wekî dêw an ejdeha û hwd. e. Leheng hertim bi cesaret û hêza xwe, li hemberî astengî û xetereyan radibe, xwe ji bo fedakariyê amade dike, şerî dike û car caran jî bo armanca xwe ya pîroz gîyanê xwe feda dike.

Karakterê duyemîn ê lehengî jî di sepêhatiyên wî yên evîndariyê de derdikevê holê. Ev karakter dikare wekî karakterê “veşartî” yê lehengî jî bê binavkirin. Gava ku mijar evîn û serpêhatiyên evînî be, bi awayekî eşkere tê dîtin ku “leheng”, bi peywendîdanîna ligel “anima”, bi wateya “laş/beden” li hemberî “animus” an “ruh” (Hillman, 1987: 18), maskeyê xwe yê “lehengî”yê radike û dide aliyekî, xwe ji kesayetiya xwe ya “lehengî”yê dûr dike, dibe mirovekî jirêzê û hetta dibe kesayetê herî bêhest. Di eslê xwe de, dikare bê gotin ku “lehengî” maskeyek e ji bo her lehengekî. Maskeyekî wisa ku “leheng”, li gorî daxwaz û hêviyên gel û civakê, mecbûr e li xwe bike. Lê gava ku leheng aşiq dibe an jî jinekê hez dike û dixwaze xwe bigehîne wê, maskeyê ku me behs kir, jî holê radibe û kesayetekî din, bi tevahî cuda ji yê ku tê nasîn, derdikeve holê. Êdî armanca “leheng”, armanceke şexsî ye û bi berjewendiyê şexsî ve girêdayî ye. Loma jî “evîn”a wî ne pîroz e, ne îdealîstîk e û bêtir realîstîk e. Ji ber vê jî pîrî caran reftar û helwesta lehengî (aşiq) li hemberî maşûqa xwe xelet, egoîst û bêhest xuya dike.

Di rîwayetên evîn û evîndariyên lehengî de, di Şahnameyên Kurdî de çend taybetmendiyan sereke tên dîtîn: di van rîwayetan de evîn tişteki hissî û dinyayî ye, yanî ne xwedî alîyekî îlahî ye. Taybetmendiya din jî ev e ku berevajî rîwayetên evînî yên klasîk ku têgeha “firaq”ê temaya sereke ye û wusleta aşiq-maşûq bi cih nabe, “evîn”ên Şahnameyên Kurdî bi piranî xwedî “dawî”yeke xweş û netrajîk in û di encamê de aşiq û maşûq, piştî firaqê, digehin wusletê.

Di heman demê de evîna lehengî di rîwayetên Şahnameyên Kurdî de, evîneke derveyî (exogamic) ye. Yanî padişah/lehengên Şahnameyên Kurdî her tim aşiqê keç/jineke biyanî dibin û ji ber vê jî lehengên herî navdar ji aliyê dayikên xwe ve, ne kurd/îranî ne. Dayikên wan hemî ne-kurd/îranî ne û bi piranî tûranî ne. Lêbelê divê bê diyar kirin ku berovajî vê yekê, qet ne mimkun e. Yanî zelamekî (leheng) biyanî tu carî nikare aşiqê keç/jinek kurd/îranî bibe. Derbarê koka kevneşopiya zewaca derveyî (exogamy) de gelek nêrînên cuda hene (bnr. Frazer, 1910: 71-169), lê cuda ji nêrîn û teoriyên hebûn û belavbûna kevneşopiya zewaca derveyî di civatên kevn de, sebaba zewaca kesayetên kurd/îranî, ku sembola ronahî/başiyê ne, digel jinên biyanî -bi piranî neteweyên dijmin yên wekî tûranî- ku sembola tarî/xirabiyê ne, dikare wekî diyalektîka ronahî/tarî, du têgehên bingehîn di cihanbîniya Îranê ya beriya îslamê de bîn nirxandin. Ronahiya mutleq û tariya mutleq hertim di şerî de ne û bi tena sere xwe de jî ne kamil in. Lê encama zewaca lehengê kurd/îranî ligel keç/jineke biyanî, di eslê xwe de, tê wateya tevlihevbûna van du hêzên dijber ku encama vê bûyerê jî jidayikbûna lehengekî “kamil”, xwedî hêz û sifetên der-mîrovî ye. Ji ber vê jî ew dibin serlehengên riwayetên kurdî/îranî. Çimkî ew, cihê xuyabûna dervatirîn nirxên civatê ne û di laşên xwe de hêzên herî ronî û yên herî tarî bi hev re dihewînin.

Wekî berê jî hat gotin, rîwayetên evîndariyê xwedî çend qonax û merheleyan in. Yekem qonax, qonaxa naskirinê ye ku aşiq-maşûq hevdu nas dikin. Ev qonax di rîwayetên cuda de dikare bi awayên cuda pêk bê. Di vegêrana edebiyata cîhanê de tê dîtîn ku aşiq bi dîtina rasterast an ne rasterast (di xewna xwe de), an bi dîtina sûretê maşûqê, an jî tenê bi bihistina wesfên wê/wî, dikare evîndar be. Piştî qonaxa aşiqbûnê, bi piranî qonaxa firaq û hîcranê dest pê dike. Di rîwayetên evînî yên klasîk de, wekî hat diyarkirin, ev qonax heta dawiya rîwayetê dewam dike û “wuslet” tu carî pêk nayê. Aşiq û maşûq her di êş û derdê firaqê de dimînin, bi arezûya wusletê dişewitin û di dawiyê de jî giyanê xwe ji bo eşqa xwe teslîm dikin. Wekî hat gotin Leyla û Mecnûn, Romeo û Juliet, Şîrîn û Ferhad û Mem û Zîn nimûneyên herî navdar ên vê evîna îdealîzekerî ne.

Di rîwayetên Şahnameyên Kurdî de jî destpêka serpêhatiyên evînî yên lehengî wekî nimûneyên li jorê diqewimin. Aşiq (keç/jin be an zelam) bi dîtina rasterast an ne rasterast, an jî tenê bi bihistina wesfên wê/wî, evîndar dibe. Piştî vê qonaxa yekem, cudahiya di navbera serpêhatiyên evînî yên di Şahnameyên Kurdî de û serpêhatiyên evînî yên “klasîk” derdikevin holê.

Di vegêrana Şahnameyên Kurdî de piştî ku leheng evîndar dibe, yan yekser bi maşûqa xwe re digehine hev, yan aşiq û maşûq demeke kurt ji hev dûr dibin, lê

di dawiyê de dîsa digehin hev. Yanî digel hebûna merheleya “firaq”ê, encama serpêhatiya evînî, “wuslet” e.

Xaleke din a girîng jî ew e ku di rîwayetên evînî yên navborî de ne pêkan e ku leheng (aşîq) dema cudabûn/cudamayîna ji maşûqa xwe, behsa derd û êşa “firaq”ê bike. Yanî digel ku evîn çînen civakî û cudahiyên nijadî ji holê rake jî, di rîwayetên Şahnameyê de tu carî leheng li ber jineke (maşûq) biyanî xwe şermezar û biçûk nake (Battesti, 1400: 34). Di hin rîwayetên evînî yên Şahnameyên Kurdî de, wekî em ê bibînin, dibe ku piştî wusletê, firaq di navbera aşîq û maşûqê de çêbibe. Lê dîsa jî aşîq (leheng) qet gazinan ji derd û êşa evîn û firaqê nake.

Serpêhatiyên herî navdar ên evînî yên ku di Şahnameyên Kurdî de hatine vegotin evîna “Zal û Rûdabe”, “Rustem û Tehmîne”, “Rustem û Keça Mesîhayê Abid”, “Bîjen û Menîje”, “Berzû û Hûrîliqa” û “Berzû û Mihrê Cihansoz (Sîmîn Uzar)” in.

3. Nimûneyên Wuslet û Firaqa Leheng di Şahnameyên Kurdî de

3.1 Zal û Rûdabe

Yek ji serpêhatiyên evînî yên navdar ên rîwayetên Şahnameyên Kurdî, evîna Zal û Rûdabeyê ye. Li gorî mîtolojî û destanên îranî, Zal kurê Sam û bavê Rustem e. Navê wî wekî “Zalê Zer” derbas dibe ku peywa “zal” û “zer” her du di wataya “kal” de ne (Sefa, 1363: 561).

Li gorî rîwayetên destanî kurê Sam nebû û dilê wî zarokek dixwest. Jineke wî ya xweşik hebû û jê hêvî dikir ku kurekî bide wî. Ev jin bi hemle bû û piştî neh mehan kurekî xweşik anî dinyayê lê porê vî zarokî gişt spî bû. Dêya wî zarokekî wisa anîbû dinyayê ku newêrabû ji Sam re behsa wî bike. Heft rojan kesekî newêrabû ji Sam re bibêje ku jina wî zarokekî kal aniye dinyayê. Dawiya dawî, dêşîra wî bi wêrekî diçe cem Sam û jê re dibêje ku Xwedê tiştê ku xwestiye dayê. Sam ji textê xwe dadikeve û ji bo dîtina zarokê xwe diçe cem. Zarokekî pir xweşik dibîne li hemberî xwe ku ew xweşikbûn di kêmanînsanan de heye, lê serekî wekî yê kalan ku tu caran nedîtiye. Wexta ku kurê xwe dibîne hemî hêviyên xwe yên cîhanê wenda dike. Ji kurê xwe şerm dike û diqehire, neletê li qedera wî dike û fermanê dide ku wî zarokî bibin derveyî welêt (Vali, 2021: 63).

Zarok li derekî nêzîkî çiyayê Elborzê, tê terkkirin. Hêlîna Sîmurx, teyrê efsanewî, jî li ser vî çiyayî bûye. Gava ku çêlikên Sîmurx birçî dibin, çûka hêzdar ji bo peydakirina xwarinekê difire û Zalê sava dibîne ku ew ji birçiyaran digirî. Sîmurx dadikeve, wî digire û tîne hêlîna xwe û dibe xwediyê Zal û wî perwerde dike. Zal demeke dirêj li hêlîna Sîmurx dimîne. Sîmurx Zalî xwedî dike, navê Destanê Zend lê dike (Vali & Ölmez, 2022: 315). Li gorî rîwayetên Şahnameyê Sam di xewna xwe de kurê xwe dibîne. Piştî jixewrabûnê gazî yên mezin û zana dike û behsa xewna xwe dike. Yê zana jê re dibêjin ku bila biçê û li kurê xwe bigere. Sam biryarê dide û derdikeve rê, ber bi çiyayan ve diçe da ku kurê xwe bibîne. Sîmurx derdikeve

ser çiyayî, Sam û alfgirên wî dibîne. Dizane ku Sam ji bo kurê xwe hatiye. Zarokî amade dike ji bo çûyîna wî. Sîmurx, Zalî teslîmî Sam dike û yek ji perên xwe dide wî, da ku di bin siya hêza wî de bimîne (Vali, 2021: 67). Zal ji çiyayî dadikeve û diçe cem bavê xwe û dibe lehengekî navdar û Sam jî textê xwe teslîmî Zal dike û rêberiya artêşa xwe dide wî. Zal dibe pehlewane Menûçêhrê Padişahê Îranê. Zal hertim rojên xwe bi nêçîr û şahiyê derbas dike:

Ev saete dewran mestanê mey bî
 Şay Menûçêhr padişay Key bî
 Rojî ne rojanê Menûçêhr Key
 Saqî ne dewran bade çenî mey
 Zal pehlewane bî ve paytextê şa
 Ve fermaniş bî temami şipa
 Hey binwaz binwaz badey erxewan
 Serxweş bîn ve mey Şa pehlewane
 Her roj ve şikar şevan bi şadî
 Seday kûs meçiya wadî ve wadî
 Bêhtir ve şahan Keyanane Key
 Meçiya ve gerdûn naley def û ney
 Her ye kariş bî Menûçêhr ve text
 Îmcar bişnewîm ve şahanê wext (Hemzeyî, 1393: 909- 910).

Jiyana Zal bi nêçîr û şahiyê derbas dibe heya ku ew wesfa bedewiya keça Mihrabê padişahê Kabulê dibihîze. Li gorî riwayetan, Mihrab ji malbata Zehak bû û hemî welatê Kabulê yê wî bû. Her sal xerac û bac dida Sam, lewre nikarîbû li hemberî wî şerî bike. Li gorî Şahnameyên Kurdî Mihrab xwedî keçekê bû bi navê Rûdabe, bi husn û cemal û kemalê di dinyayê de navdar bû. Gava ku Zal terîfa bedewiya Rûdabeyê dibihîze, bêyî ku wê bibîne evîndarê wê dibe. Lê ji ber ku Mihrabê bavê Rûdabeyê, neviyê Zehak e (Shahbazi, 2002) Menûçêhr û Sam naxwazin ku Zal bi Rûdabeyê re bizewice:

Mihrab ve bane textê wêş berqerar bî
 Padişay Babul ney roj ve kar bî
 Yek duxterî daşt wêney hûr perî
 Zuleyxay Yemen Belqîs şay perî
 Meşhûr bî ve nam ew husn û kemal
 Ta kêk kêk yava te'rfîş ve Zal
 Her ve nedîde mihrîş nîşt ve dil

Munadî ve zewq Zal nemana batil (Hemzeyî, 1393: 910).

Lê di dawiyê de Zal dikare wan razî bike ku bi Rûdabeyê re bizewice û wuslet di nav wan de pêk tê:

Ve sed felaket Zal bî qerîn

Resî ve wisal ev hûrî cemîn (Hemzeyî, 1393: 910).

Wekî tê dîtin, qonaxên evîna Zal û Rûdabeyê wekî “Bihîstina wesfa maşûq, aşiqbûn, firaq û wusletê dikare bê rêzkirin. Lê xala balkêş ev e ku berî her tiştî, di pêvajoya rîwayetê de tenê di niv-beytekê de behsa derdê firaqa Zal, derbas dibe. Aşiq jî qet gazinan ji derd, êş û zehmetiya firaqê nake. Di heman demê de dema firaqa aşiq (Zal) ji maşûqa xwe pir kurt e û piştî vê dema kurt a firaqê, wusleta aşiq û maşûq pêk tê.

Divê bê gotin ku çîroka evîna Zal û Rûdabeyê herçiqas kurt be jî di destanên lehengî-evînî yên cîhana Îranê de xwedî cihekî taybet e. Zîra bi saya vê evînê lehengê sereke yê destanên kurdo-îranî yanî Rustemê Zal ji dayik dibe. Li gorî rîwayeta Şahnameyên Kurdî, piştî zewaca Zal û Rûdabeyê, neh meh û neh roj derbas dibin û Rûdabe kurekî tîne dinyayê ku navê wî dikin Zeware (Hemzeyî, 1393: 910). Heft sal şûnde Rûdabe careke din bardar dibe. Lê barê wê giran û zikê wê pir mezin e. Bijîşkên navdar nikarin dermanê derdê wê bibînin. Di dawiyê de bi alîkarî û rênîşandana Sîmurx, Rustem tê dinyayê. (Hemzeyî, 1393: 911-912).

3.2. Rustem û Tehmîne

Wekî hat gotin, Rustem bêguman lehengê sereke ye di hemî rîwayetên mîtolojîk û destanî yên rîwayetên edebiyata kurdî û îranî de. Kesayeta wî bi piranî bi şerên li hemberê dêw, ejdeha û padişahên wek Efrasiyabê tûranî tê zanîn. Rustem wekî lehengekî, xwedî hêzên derasayî ye. Hertim parêzvanê sînoren welat û textê padişah e. Tacbexş û rizgarker e û amade ye da ku giyanê xwe ji bo nirxên neteweyî feda bike. Lê ji bilî van mijarên navborî, serpêhatiyên evînê yên Rustem jî hene. Dikare bê gotin ku serpêhatiyên lehengiya Rustem ewqas girîng in ku macerayên wî yên evînî bi piranî tîne piştguhkirin. Li gorî rîwayetên Şahnameyên Kurdî, Rustem xwedî sê kurên bi navê Suhrab, Feramerz û Cihangîr; û sê keçên bi navê Guşesb Banû, Zer Banû û Gîsiya Banû ye. Lê di rîwayetên Şahnameyên Kurdî de bi tenê serpêhatiya evîniya wî ya bi dêya Suhrab û Cihangîr re û di hin rîwayetan de ya Feramerz hatiye vegotin.

Serpêhatiya evîna Rustem û Tehmîneyê, keça padişahê Semenganê, di destana trajîk a ku bi piranî wekî “Rustem û Suhrab” navdar e, hatiye vegotin. Destan bi çûyîna Rustem a ji bo nêçîrê dest pê dike. Rustem diçe nêzîkî sînorê Tûranê ji bo nêçîrê. Wexta ku nêzî bajarê Semenganê dibe, derekî tijî bi kerkûviyan dibîne. Hespê xwe tevdigerîne û dest bi nêçîrê dike, çend kerên kûvî dikuje. Yekî ji wan dipêje û dixwe. Dûv re xwe dirêj dike û dixwaze hinek bêhna xwe bide dema ku hespê wî Rexş diçêre. Çend siwariyên tirk tîne, Rexşî dibînin. Dixwazin wî bigirin û çend toran diavêjin hemberî wî. Hesp xwe diparêze, lê wî

digirin û dibin bajêr. Dema ku Rustem şiyar dibe, li hespê xwe digere lêbelê li tu derê nabîne. Bi hêrs, dikeve rêya Semenganê. Dema ku nêzîkî bajêr dibe, padişah û yên mezin hîn dibin ku Rustem bi peyatî hatiye bajarê wan. Hemî dixwazin wî bibînin. Padişah bi peyatî tê cem wî. Rustem ji wan re dibêje şopa lingên hespê wî heta Semenganê tê. Rustem hespê xwe terfîf dike. Heke wî peyda bikin Rustem dê gelek minetdar be. Lê heke Rexş neyê peydakirin, dê serê mezinan jê bike. Şahê Semenganê dixwaze Rustem aram bike, jê re dibêje Rexşê Rustem nikare bê veşartin, ji ber ku herkes wî nas dike. Sozê didine wî ku ew ê lê bigerin û dê bi lez wî bînin. Ev gotin kêfa Rustem tîne, çûyîna cem padişah qebûl dike û yên mezin pêşwaziya wî dikin bi ziyafetekê. Rustem westiya ye, ji ziyafetê radibe û diçe radikeve (Behramî, 1389: 54-57).

Wê şevê, Tehmîneya keça şahê Semenganê diçe odaya Rustem. Tehmîne yekane jin e ku di Şahnameyên Kurdî de navê wê wekî jina Rustem hatiye tomarkirin û wekî piraniya çîrokên Şahnameyê, Rustem rastî vê jinê tê ku ne ji koka wî ye û ne jî ji welatê wî ye (Vali, 1369: 176). Rustem şiyar dibe û rûyê Tahmîneyê dibîne. Rustem navê wê dipirse û dixwaze hîn bibe ka li çi digere di tariya şevê de.

Tehmîne xwe dide nasîn û jê re dibêje ku yekane keça şahê Samanganê ye (Behramî, 1389: 57-58). Tehmîne jê re dibêje ku wexta egîdiya Rustem seh kiriye, evîndarê wî bûye û ji bo ku Rustem were Semenganê, planek çêkiriye. Ferman daye siwaryên xwe ku hespê Rustem bidizin û wê bi vî awayî Rustem anîye bajarê xwe (Lutfiniya, 1399: 112) û niha jî ji bo eşkerekirina evîna xwe hatiye cem wî. Tehmîne daxwaza xwe tîne ziman: wuslet û anîna kurekî ji Rustem:

Jewsa ve sewday tom keft ne xeyal

Ve xem wiyerdim roj û mang û sal

Ji dewrê qedîm her ta ve îsa

Coftê min perî tu nemebû peya

Er kurik je min ji piştê te bû

Seranser 'alem ve hem mekûbû (Behramî, 1389: 58).

Di nav jinên ku di rîwayetên Şahnameyê de hatine behskirin, Tehmîne wekî jineke bîaqil tê dîtin (Basirizadeh & Raoufzadeh & Zaheri, 2020: 772) ji ber vê jî jê re soza peydakirina Rexş jî dide. Piştî Tehmîne radibe û diçe odeya xwe. Rustem jî ji bedewiya Tehmîneyê matmayî dimîne û evîndarê wê dibe:

Pîlten heyran daney laleş bî

Aşuftey cemîn zulf û xaleş bî (Hemzeyî, 1393: 342).

Li gorî hin nêrînan, Rustem teswîra “anîma”ya xwe di Tehmîneyê de dibîne (Alimoradi & Eşrefzade, 1398:216). Di heman demê de xwesteka Tehmîneyê (daxwaza kurekî ji Rustem) dikare wekî xwestekeke xweperest (egoist) jî bê nirxandin (Abdullaeva, 2012: 41). Roja din, Rustem gazî padişahê

Semenganê dike û ji padişahî keça wî dixwaze. Padişahê Semenganê bi vê daxwazê pir kêfxweş dibe û keça xwe dide Rustem. Daweteke mezin tê kirin û Rustem û Tehmîne şevekê bi hev re derbas dikin û wusleta wan pêk tê:

Ev şev ke cem biyan be şadimanî

Kamrewa bibîn dil be tamamî (Lutfiniya, 1399: 113).

Ev şev ta ve su razan mekirdin

Ne camê hem şerbet wesil mewirdin (Behramî, 1389: 58).

Murad hasil bîn her du çenî hem

Şad biyan we hem Tehmîne û Rustem (Hemzeyî, 1393: 342).

Roja din, piştî peydabûna hespê wî, Rustem Tehmîneyê dihêle û vedigere welatê xwe. Beriya ku jê veqete, Rustem mucewherekî, ku li ser milê xwe girê dabû, dide Tehmîneyê û jê re dibêje: heke tu keçekê bînî dinyayê, vê daynê ser porê wê, lê heke kur be, bi milê wî ve girê bide. Ji neh mehan şûnde Tehmîne kurekî tîne dinyayê ku dişibe Rustem. Navê wî dikin Suhrab. Di dewama vê destana trajîk de Suhrab mezin dibe û gava ku hîn dibe ka bavê wî kî ye, artêşekê amade dike û diçe şerî da ku bavê xwe bike şah. Lê bi lîstika qedere bav û kur, bêyî ku hev nas bikin, di qada şerî de rû bi rû dimînin, şerî dikin û Rustem kurê xwe dikuje. Li gorî hin guhertoyên destanê dema Tehmîne xebera mirina kurê xwe dibihîze, artêşekê amade dike û êrîşî Rustem dike da ku wî bikuje û tola kurê xwe veke. Lê Zal dibe navbeynkar, Rustem û Tehmîne aştiyê pêk tînin û bi vî awayî Feramerz ji dayik dibe (Lutfiniya, 1399: 155; Hemzeyî, 1393: 387).

Di serpehatiya evîna Rustem û Tehmîneyê de çend xalên girîng tên dîtin. Berî her tiştî aşiq, Tehmîne ye ku bi bihîstina wesfa lehengî û egîdiya Rustem, evîndarê wî bûye. Îcar Rustem di pozisyona “maşûq” de ye. Ew piştî dîtina bedewiya Tehmîneyê, evîndarê wê dibe. Meseleya duyemîn a girîng jî ew e ku qonaxa “wuslet”ê pir hêsan, bêyî êş û derdê firaq û hîcrana aşiq û maşûqê pêk tê. Mijareke din a ku balkêş jî ew e ku “wuslet”a wan tenê şevekê berdewam dike û roja din, Rustem terka Tehmîneyê dike. Li vir dikare bê gotin ku “firaq”a rasteqîn di navbera Rustem û Tehmîne de ji vir dest pê dike. Lêbelê di berdewamiya destanê de, heta dawiya rîwayetê, qet behsa derd, êş an zehmetiya firaqê nayê kirin. Rustem di vegotina destanê de qet behsa Tehmîneyê an jî qet gazinan ji derd û êşa firaqa wê nake. Tehmîne jî carekê tenê, gava ku aşiqê Rustem bûye gazinan ji firaqê dike û dibêje ku hertim di hêviya dîtina Rustem de bûye:

Îne çen sal in min arezûm in

Ne fikir û xeyal dîdinî tum in (Lutfiniya, 1399: 112).

Piştî wuslet û çûyîna Rustem jî tenê carekê behsa girîn û hawara Tehmîne ji bo Rustem, hatiye kirin:

Daîm pêy Rustem menala we derd

We emrê Xuda bar hemliş kird (Hemzeyî, 1393: 344).

Daîm pêy Rustem menala ce derd

Gerdanay Gerdûn barê hemliş kird (Lutfiniya, 1399: 114).

3.3. Rustem û Keça Mesîhayê Abid

Rîwayeta evîna Rustem û Keça Mesîhayê Abid ku di destana Cîhangîrnameyê de hatiye vegotin, yek ji serpêhatiyên evîndariya Rustemê Zal e ku di Şahnameyên Kurdî de tomar bûye. Li gorî destanê ku heta niha versiyona kurmançî û goraniya wê hatiye dîtin, rojekê bûyera Suhrab û mirina wî tê bîra Rustem. Ji ber vê xemgîniyê siwarê hespê xwe dibe û diçe ser gora Suhrab. Ji hespê xwe peya dibe, li ser gora kurê xwe digire û demekê li wir dimîne. Piştî siwarê hespê xwe dibe û diçe. Di versiyona goranî de Rustem digehije ser kaniyekê. Li ber kaniyê keçeke bedew dibîne û evîndarê wê dibe. Ji xelkê dipirse ka ev keç kî ye? Dibêjin keça Mesîhayê Abid e:

Yawa ve gîlan ve yek çeşmey av

Diya duxterê çûn şemey aftav

Aşiq bî ve bedr nûrî cemaliş

Şeyda ve lêve bî pirsê hevaliş (Lutfiniya, 1400: 175).

Li gorî versiyona kurmançî ya destanê jî Rustem Îranê terk dike û diçe Mazenderanê. Li wir keça Zahid, şahê Mazenderanê dibîne û dilê wî dikeve keçikê û aşiq dibe:

Padişahê zahid kiçekî hebû

Xuştiqî û nazenîn mehbûbe ew bû

Ew kiçe rojekê hate layê Rostem

Bi qudreta Xudayê xalqê alem

Rostem aşiqî ew kiçe bûbû

Li gel wê kiribû çend giftugo (Oremanî, 2002: 115).

Divê bê gotin ku ne di versiyona goranî de ne jî di versiyona kurmançî de navê vê keçe nehatiye diyarkirin. Di her du versiyonan de jî wekî “keça padişah” û piştî ku kurê xwe (Cîhangîr) tîne dinyayê kî wekî “dêya Cîhangîr” hatiye behskirin.

Li gorî rîwayeta destanê Rustem bangî padişahî dike û ji padişahî keça wî dixwaze. Padişah jî ji daxwaza Rustem pir kêfxweş dibe lê ewilî ji keça xwe dipirse. Keçik jî ji bavê xwe re bersiva erênî diyar dike. Padişah ji bo Rustem û keça xwe daweteke mezin çêdike û keça xwe dide Rustem. Rustem û keça padişahî çil roj û çil şevan di heremê de derbas dikin:

Abid rizaş bî duxter kird nîkah

Her îd perî wêş zana ray selah

Heta ke çil roj ce xelwetxane

Bî ne şewq û zewq eyes merdane (Lutfiniya, 1400: 175).

Wekî roj li xerbî ava bû tamam

Çerde berdbûn yêt taze xiram

Rustem wê şevê bi meqsûd şad bû

Xwe digel nazenîn ta fecr şad bû (Oremarî, 2002: 117).

Berdewamiya vê destanê wekî destana “Rustem û Suhrab” e. Li gorî versiyona goranî ya destanê, roja din Rustem keça padişahî dihêle û terka welatê padişahê Mazenderanê dike. Beriya ku jê veqete, Rustem dîsa mucewherekê dide keça padişahî û jê re dibêje: “Ez dizanim ku tu ducanî yî, heke tu keçekê bînî dinyayê, vê dayne ser porê wê, lê heke kur be, bi milê wî ve girê bide” (Lutfiniya, 1400: 175). Bi vê gotinê dikeve pey serpêhatiyên xwe yên lehengî. Di versiyona kurmançî ya destanê de behsa mucewherî nayê kirin û rojekê Rustem diçe nêçîrê û bi vî awayî jina xwe terk dike, diçe dû serpêhatiyên xwe û êdi Rustem û keça padişahî hevdu nabînin.

Digel ku destana Cîhangîrname dewam dike jî, êdî qet behsa “keça padişahî” û evîndariya Rustemê Zal nayê kirin.

Di serpêhatiya evîna Rustem û keça Mesîhayê Abid de jî çend xalên bingehîn tên dîtin. Berî her tiştî navê “maşûq” tu carî derbas nabe. Kesayeta wê bi kesayeta bav û kurê wê tê diyarkirin. Rustem bi dîtina wê, aşiq dibe, lê wusleta wan, dîsa pir hêsan, bêyî derbaskirina “firaq”ê, pêk tê. Piştî “wuslet”ê, “firaq” di nav wan de dest pê dike, lêbelê di berdewamiya destanê de, heta dawiya rîwayetê, qet behsa derd, êş an zehmetiya firaqê nayê kirin. Rustem di vegotina destanê de qet behsa maşûqa xwe, an gazinan ji derd û êşa firaqa wê nake û ev keç/maşûq bêyî hîç şopekê ji sehneya Şahnameyên Kurdî wenda dibe.

3.4. Bîjen û Menîje:

Wekî hat gotin destana lehengî-evînî ya Bîjen û Menîjeyê destaneke kevn e ku ji serdema Partî wekî mîrateke edebî gehiştîye roja me. Ev destan ku wekî “Bîjen û Gurazan” jî tê nasîn, hem di edebiyata farisî û hem jî di edebiyata kurdî de xwedî çendîn versiyonan e û tê gotin ku yekem çîroka Şahnameya Firdewsî jî, çîroka kevn a “Bîjen û Menîje” bûye (Sefa, 1363: 177). Bîjen û Menîje weke destaneke kamil ku ne lazim e tiştêkî lê bê zêdekirin, ne jî kêr kirin (D’Avril, 1888: 70) tê qebûl kirin.

Bîjen (aşiq), serlehengê destanê, li gorî hin pisporên wek Roland, lehengê destanî yê rojavayî ye, di çanda îranî de. Û car caran jî destana Bîjen ligel destana Parzival jî tê berawirdkirin (Coyajee, 1371: 124) û dikare bê gotin ku kesayeta Menîjeyê jî, kesayeteke taybet e di nav maşûqên lehengên Şahnameyên Kurdî de, ji ber vê jî li gorî hin lêkolîneran Menîje bi sade/safbûn û xwezayîbûna xwe, bi

aramî û nefsbîçûkiyê, bi tevahî xwe dide ber nezera aşiqê xwe wekî “jina îdeal” a serdema destanî hatiye qebûlkirin (D’Avril, 1888: 71).

Di çîroka Bîjen û Menîjeyê de bihevketina di navbera du evîndaran de ya ji ber nakokiyên evîndarî û netewetiyê, mijareke girîng e di destanên Şahnameyê de. Ji ber wê jî em dikarin wan destanan wekî destanên dramatîkî bihesibînin (Xaleqî Mutleq, 1381: 91).

Li gorî rîwayetên Şahnameyên Kurdî serpêhatiya evîna Bîjen û Menîjeyê di serdema padişahiya Key Xusrew de diqewime. Wekî hat gotin, Bîjen kurê Gîw e û ji aliyê dêya xwe Banûguşesbê ve jî neviyê Rustemê Zal e.

Çîroka evîna Bîjen û Menîjeyê di Şahnameyên Kurdî de bi hatina komeke însanan dest pê dike ku ji welatê Ermanê tînin ji bo dîtina Key Xusrew. Ev welat, li gorî erdnîgariya xeyalî ya Fîrdewsî, di navbera Îran û Tûranê de ye. Ew tînin cem Key Xusrew û jê alîkariyê dixwazin da berazan bikuje, ji ber ku beraz welatê wan tarûmar dikin. Padişah ji mezinên artêşa xwe re dibêje ka kes dixwaze tevî wan biçe daristanê û berazan bikuje. Ji xeynî Bîjen, kesek bersiva padişahî nade. Bîjen vê peywirê hildigire ser xwe û bi Gurgîn re derdikeve rê, yê ku rêberiya wî dike ber bi welatê Ermanê ve. Dema ku digehijin daristanê, berazan dibîne û amadehiya nêçîrê dike. Roja din, Bîjen ji hevrêyê xwe Gurgîn re dibêje em bi hev re biçin nêçîra berazan. Lêbelê Gurgîn red dike, ji ber ku Bîjenî xwest wî karî bike û divê ew bike. Bîjenê ku bi bersiva Gurgîn şaş dimîne, dide pey şopa berazan û xwe ji bo şerî amade dike û hemiyan dakuje. Gurgîn ji serkeftina Bîjen diheside û fenekê lê dike. Ji Bîjen re behsa bedewiya Menîjeyê, keça Efrasiyab û baxçeyê wê dike ku kêr der hene bi wê xweşiyê û jê re dibêje bila biçe wî baxçeyî da ku bibe yekî bi navûdeng.

Cew teref ce milkê şay Efrasiyab

Hisarî kêşan ve baxçey bû gulab

Seaviş ce terhê bihişt memanû

Ne deriş durrac û qumrî mewanû

Her sal kenaçey şay Efrasiyab

Meşû ve seyran baxçey bû gulab

Zulfan emberîn Menîje namiş in

Çend hezar şahan giriftariş in (Mokri, 1966: 5).

Bîjen vê pêşniyazê qebûl dike û diçe baxçeyê Menîjeyê. Lê ji ber ku westiyaye, li bin darekê radizê. Yek ji xizmetkarên Menîjeyê wî li bin darê dibîne û ji Menîjeyê re behsa rûyê bedewê Bîjen dike. Dilê Menîjeyê bi tiştên ku dibihîze germ dibe. Radibe û diçe ba Bîjen û dema ku wî dibîne, evîndarî wî dibe. Bi nermî, destê xwe dide rûyê Bîjen û wî şiyar dike. Nav û nîşana wî dipirse û gazî wî dike ku bê meclîsa wê (Mokri, 1966: 6-8). Lê li gorî versiyoneke din a çîroka Bîjen û Menîjeyê, gava ku Bîjen diçe baxçeyê Menîjeyê, ji dûr ve lê dinêre. Dema porê

Menîjeyê, yê wekî Şehmaran û rûyê wê yê wekî Camê Cemê dibirîqe dibîne, evîndarê wê dibe:

Westin ce balay dîbay bû gulab
Niştin Menîjey şay Efrasiyab
Zulfan çûn şamar çem werdin ve hem
Cemîn wêney Camê Cihannumay Cem
Bîjen çunke dî zamiş xeter bî
Aşiq be zulfan çetrê qemer bî (Lutfîniya, 1399: 102).

Menîje jî bi dîtin û nasîna Bîjen, evîndarî wî dibe dilê wê bi evîna Bîjen dişewite:

Belê Menîjey şay Efrasiyab
Nihanî ce eyş diliş bî kebab (Lutfîniya, 1399: 105).
Belê Menîjey şay Efrasiyab
Nihanî ce eşqê ev bî dil kebab (Mokri, 1966: 8).

Bîjen û Menîje çend rojan bi hev re derbas dikin. Lê paşê Bîjen dixwaze here welatê xwe. Lêbelê Menîje, ku hem xwedî xisleta bedewbûn û hem jî lehengî ye (Vaccha, 1950: 169) nikare dev ji Bîjenî berde:

Watiş kenîzan bala zer sitûn
Derûnim ce eşq ser pirr in ce hûn
Ev ro ke balay Bîjen dîm ve çem
Sûçiyam wêney perwane lay şem (Mokri, 1966: 9).

Ji ber vê jî dermanê hişbir dide Bîjen û wî dixwe nav sindoqekê û Bîjenê razayî dibe welatê xwe. Bi dizî wî dibe qesra xwe û dema ku Bîjen şiyar dibe, xwe li qesra Menîjeyê, li paytextê Efrasiyab, dibîne. Bîjen li wir dimîne heta ku xulamek bi wî dihese û ji Efrasiyab re dibêje. Efrasiyab pir hêrs dibe, birayê xwe dişîne da ku Bîjen bi zincîrê girê bide û biavêje nav çalekê. Efrasiyab fermanê dide ku qesra keça wî hilweşînin da ku wê ji mal û milkên wê mehrûm bike. Menîjeya bêçare, li cem çalê dimîne. Bi rojan parsekiya nanî dike û bi şevan jî diçe cem çalê û nanê ku berhev kiriye, ji qula ku vekiriye, digehîne Bîjen û ew jî li cem çalê ji derdê firaqê gazinan dike (Behramî, 1383: 309-310).

Piştî demekê, Rustem bi cilên bazirganan, bi karwanekî dikeve rêya Tûranê ji bo azadkirina Bîjen. Dema ku Menîje xebera li ser karwanî seh dike, berê xwe dide Rustem û alîkariya wî dixwaze ji bo Bîjen. Rustem xwe eşkere nake da ku ewle bibe. Wê demê, Rustem xwarinê amade dike, gustîlka xwe tê de vedişêre û dide Menîjeyê da ku ji Bîjen re bibe. Dema ku Bîjen gustîlkê bibîne ew ê fam bike Rustem li wir e. Menîje wê xwarinê dibe û dide wî û Bîjen gustîlka Rustem tê de peyda dike. Bîjen ji Menîjeyê re dibêje bila careke din biçê cem karwanî û bi vî awayî Rustem xwe pê dide nasîn. Bi daxwaza Rustem, Menîje li

nêzîkî çala Bîjen êzingan kom dike. Dema ku dibe şev, Menîje agirekî vêdixe û rêberiya Rustem dike ji bo dîtina çalê. Rustem Bîjenî azad dike û piştî tevî lehengên din, berê xwe dide qesra Efrasiyab da ku cezayê wî bide. Şerekî mezin diqewime û Efrasiyab direve. Piştî şerî jî Menîje û Bîjen, bi Rustem û lehengên din re diçin Îranê. Key Xusrew pêşwaziya wan dike, fermanê dide ku bila şahiyekê amade bikin û Bîjen û Menîje digehijin hev” (Mokri, 1966: 39).

Wekî tê dîtîn, di destana Bîjen û Menîjeyê de jî piştî hev dîtîn û aşiqbûnê, digel ku di nav aşîq û maşûqê de firaqek diqewime, di dawiya destanê de, dîsa aşîq û maşûq digehijin hev û wusleta wan pêk tê.

3.5. Berzû û Maşûqên Wî

Yek ji serpêhatiyên evînî yên Şahnameyên Kurdî jî evîna Berzûyê kurê Suhrabê kurê Rustemê Zal û maşûqên wî ye. Divê bê gotin ku serpêhatiyên evînî yên Berzû, yek ji nimûneyên herî balkêş e di destanên lehengî-evînî yên Şahnameyên Kurdî de.

Li gorî rîwayeta destanê di şerê Îran û Tûranê de Rustem artêşa Tûranê têk dibe û Berzû jî esîr dike. Lê paşî eşkere dibe ku Berzû di eslê xwe de kurê Suhrab e, yanî neviyê Rustem e. Hemî welat ji vê xeberê kêfxweş dibe. Dema Rustem egîdî û lehengiya Berzû dibîne, dixwaze meqamê femandariya artêşa Îranê bide wî. Feramerzê kurê Rustem li dijî vê biryarê derdikeve. Ji ber ku xwe layiqî femandariya artêşê dibîne. Dema Rustem dibîne ku di navbera kurê xwe û neviyê xwe de maye, ji bo bidestxistina vî meqamî şertekî tayîn dike: Girtina Fuladwendê Dêw ku li sînore welatê Çînê ye. Gava mêrxas navê wî dibihîzin, hemî paşde diçin. Tenê lehengek dimîne: Berzû.

Berzû xwe amade dike û ji bo erka xwe bi cih bîne dikeve rê. Di pevajo ya serpêhatiyên xwe de Berzû digihije baxçeyekî ecêb û ji baxçevanî dipirse xwediyê vî baxçeyî kî ye û baxçevan jê re dibêje ku ev baxçeyê Hûrîliqayê ye, keça Cihangîr Şah, padişahê Xarezimê ye, ku niha çûye nêçîrê û dê di demek nêzîk de vegere:

Ey bax ezîz Hûrîliqa hen

Ferzendê ezîz Cihangîr Şah en

Çiyen ve şîkar mahê cîhantab

Ha wext in beyû mah agitab (Ahengemijad &, Perwîzî, 1390: 39)

Ji ber vê jî divê ji baxçeyî derkeve. Le Berzû jê re dibêje ku bêyî dîtina keça padişahî, terka baxçeyî nake û naçe. Gava ku Hûrîliqa ji nêçîrê vedigere û Berzû dibîne, silavê dide û xêrhatina wî dike û wî vedixwîne koşka xwe. Li koşkê, ji Berzû re meclîsekê saz dike û bi hev re dest bi vexwarinê dikin:

Yawa ve nizîk şêrê dilawer

Silam da ne rûy Berzû şêr ejder

Berzû wat eleyk qîbley yeqînim

Yarê dilnewaz xorşîd cemînîm

Lîqa wat ciwan xweş amay ve çem

Balat menîrim ve ban dîdem (Ahengemijad &, Perwîzî, 1390: 41)

Di vê meclîsê de Berzû û Hûrîliqa evîndarî hev dibin.

Banû mesê eşq Berzû mesê çem

Îd çûn perwane, ew çûn şûley şem (Ahengemijad &, Perwîzî, 1390: 43)

Berzû û Hûrîliqa şeva xwe bi hev re derbas dikin, lê berî razanê, Berzû şûrê xwe dikişîne û dixwe navbera xwe û Hûrîliqayê. Dadoya Hûrîliqayê xeberê jî Cîhangîr Şah re dişîne. Padişah, Berzûyî gazî cem xwe dike û dibêje amade ye ku keça xwe bide wî, lê bi şertekî: kuştina ejdehayê Xarezmê. Berzû jî şertê padişahî qebûl dike:

Lîqa medem pêt ve şert îqrar

Namerdan mebûn bê qewl û qerar“

“Berzû wat ey şah Xarezmî diyar

Herfit qebûl in ve şert îqrar (Ahengemijad &, Perwîzî, 1390: 56)

Roja din Berzû xatirê xwe ji Hûrîliqayê dixwaze û ji bo kuştina ejdehayî dikeve rê û bi vî awayî firaq di navbera aşîq û maşûq de dest pê dike:

Des kerd ve gerden Lîqay wefadar

Watiş nazenîn Xuda nîgehdar

Hîmetxwahî kird ve Hûrîliqa

Lîqa zarî kird rû kird ve bala

Wat Berzû biçû Yezdan yarit bû

Firêştay firset nigadarit bû (Ahengemijad &, Perwîzî, 1390: 59).

Piştî gelek serpêhatî û zehmetiyan, Berzû ejderhayî dikuje û vedigere cem dildara xwe. Padişah jî soza xwe bi cih tîne û keça xwe dide wî û wusleta aşîq û maşûq pêk tê:

Şah des Berzû girde bî ve des

Wezîr hem awerd Lîqay dîdemes

Cîhangîr çenî wezîrê pir fam

Des ve des kirdin du şoxê behram (Ahengemijad &, Perwîzî, 1390: 73-74).

Lê piştî mehekê Berzû maşûqa xwe berdide û ji bo ku peywira xwe, girtina Puladwendê Dêw, bi cih bîne, dikeve rê û dîsa firaqa wan dest pê dike. Xala girîng ev e ku êdî di destanê de qet behsa Hûrîliqayê nayê kirin. Tenê di destana

Teymûrnameyê de hatiye gotin ku piştî çûyîna Berzû Hûrîliqa di derd û êşa firaqê de rojên xwe derbas dikir:

Daîm pey Berzû her ne zarî bî

Şevan waweyla bê qerarî bî (Lutfinia, 1400: 54).

Ji neh meh û neh rojan şûnde Hûrîliqa kurekî tîne dinyayê û navê wî dike Teymûr (Lutfinia, 1400: 54). Li gorî destana Cewahirpoş, destaneke din a Şahnameyên Kurdî jî Teymûr dema mezin dibe, bêyî ku bizane bavê wî kî ye, diçe bi Rustem re şer bike, lê têk diçe. Rustem dixwaze wî bikuje. Wê gave Hûrîliqa ku rûyê xwe veşartî derdikeve meydanê, rûyê xwe vedike û xwe dide nasîn û dibêje ku Teymûr kurê Berzû ye (Behramî, 1383: 226).

Di rîwayeta Berzûnameyê de gava ku Berzû dikeve rê da ku peywira xwe bi cih bîne, bi dêwan re şer dike û birîndar dibe. Qerlanê hespê wî, wî tîne baxçeyê Mihrê Cihansozê Sîmîn Uzar, keça Efrasiyabê tûranî. Gava ku Mihrê Cihansoz Berzûyê birîndar dibîne fermanê dide ku wî derman bikin. Birînen Berzû derman dibin lê Berzû aşîqê Mihrê Cihansoz dibe, Mihrê Cihansoz jî evîna wî qebûl dike û bi vî awayî Berzû û Mihrê Cihansoz mehekê bi hev re derbas dikin:

Aşîq bî ve eşq cemînê alaş

Heyran mende bî we şîrîn balaş (Ahengernijad &, Perwîzî, 1390: 103).

Velhasil Berzû ta wadey yek ma

Ne êyş noş bî şêrbeçey şeca (Ahengernijad &, Perwîzî, 1390: 107).

Lê piştî demekê Berzû dixwaze biçe nêçîrê. Mihrê Cihansoz jê re dibêje ku nikare ji wî dûr bimîne û tehemula firaqê bike, lê Berzû guh nade wê, xatira xwe ji wê dixwaze û dikeve rê “(Ahengernijad &, Perwîzî, 1390: 113-114). Berzû di pêvajoya serpehatiyên xwe de rastî gelek zehmetîyan tê û dîl dikeve, bi dêw û cadû û artêşa tûranî re şer dike û dîsa dîl dibe. Lê di dawîya destanê de piştî şerekî mezin, di nav Îran û Tûranê de, lehengên îranî bi ser dikevin, Berzû rizgar dibe û dîsa digehije maşûqa xwe Mihrê Cihansoz. Key Xusrew, padişahê Îranê, fermanê dide ku bila dawetê mezin amade bikin û Berzû û Mihrê Cihansoz digehijin hev” (Ahengernijad &, Perwîzî, 1390: 356-361).

Wekî tê dîtin, di serpehatiyên evînî yên Berzû de jî, leheng pir hêsan aşîq dibe. Bi hêsanî “wuslet” jî bo wî pêk tê. Bi heman hêsaniyê dikare maşûqa xwe bihêle û ji bo peywireke “gîrîngtir” terka wê bike. Leheng dikare careke din evîndarê keçeke din bibe û piştî demeke kurt wê jî bihêle û biçe dû peywira xwe. Di dema firaqê de qet ji derd û êşa firaqê gazinan nake û di dawîya serpehatî de jî dîsa digihêje maşûqa(ên) xwe û wuslet ji nû ve bo wî pêk tê.

Encam

Wekî hat dîtin di destanên Şahnameyên Kurdî de serpehatiyên evînî yên lehengê mîtolojîk/destanî mijareke berbelav e ku ji aliyê şairan ve hatiye vegotin.

Lehengê mîtolojîk/destanî di serpêhatiyên xwe de aşiq dibe û evîna wî dikare bibe mijara firaq û wusletê. Di eslê xwe de, wekî li jorê jî hat nîşandan, serpêhatiya evînî ya lehengî jî xwedî hemî merhaleyên serpêhatiyên evînî ye. Lehengê mîtolojîk/destanî qonaxên hevdîtin, evîndarbûn, firaq û wusletê tecrube û derbas dike. Lêbelê tê dîtin ku berevajî “evîn”ên klasîk ku her behsa derdê firaq û hîcran û dûrbûn/dûrmayîna ji maşûq tê kirin û tê de “wuslet” wekî merheleyekê ku ne gengaz e aşiq bikare xwe bigehîne, di serpêhatiya evînî ya lehengî de, “wuslet” dikare bi hêsanî pêk be. Bi gotineke din, ji bo lehengê mîtolojîk/destanî du têgehên bingehîn ên evînê, yanî wuslet û firaq, xwedî wateyeke cuda ne û pîvana dereceya heqîqîbûna evîn/hezkirinê, ne êşa firaq/hîcranê ye.

Lehengê mîtolojîk/destanî bi hêsanî aşiq dibe. Leheng jî bo pêkanîna wusletê têdikoşe, hewl dide û di dawiyê de dikare bi hêsanî xwe bigehîne maşûqa xwe. Lêbelê xwestek û daxwaza “wuslet”a lehengê mîtolojîk/destanî ne hesteke platonîk e. Di rîwayetên behskirî de, bi zelalî dikare bê dîtin ku berevajî evînên “klasîk”, xwesteka “wuslet”a lehengê mîtolojîk/destanî hesta şehwetê jî dihewîne. Lê “wuslet”a leheng û maşûqa wî hertim di çarçoveya exlaq û edetên cîvakî (xwazgînî, dawet û hwd.) de pêk tê.

Di heman demê de lehengê mîtolojîk/destanî piştî “wuslet”ê jî dikare bi hêsanî, ji bo peywireke pîroz, maşûqa xwe bihêle û qet ji firaqê gazinan neke. Ji ber ku ji bo lehengî, evîn tiştek/mijareke şexsî ye û ji ber vê jî ne pîroz û ne îdealîzekirî ye. Tarîxa rîwayetên destanên lehengî-evînî yê coxrafiyaya kurdan nîşan dide ku ji destanên berî îslamê heta destanên ku di Şahnameyên Kurdî de hatine vegotin, di warê evîn, wuslet û firaqê de heman pêvajoyê dewam dike û tu carî merheleya firaqê heta mirina aşiq û maşûqê dewam nake û wuslet hertim pêk tê. Evîn jî bo lehengê mîtolojîk/destanî yê kurdan ne tiştekî pîroz e lê serpêhatiyekê lazim e. Ji ber ku leheng jî berî her tiştî “însan”e û dixwaze hez bike û bê hezkirin. Ji bo lehengê mîtolojîk/destanî evîn sehayekê şexsî ye û ne sehayekê neteweyî ye. Ji ber vê jî leheng tê de dikare maskeyê xwe yê lehengiyê rake, wekî însanekî jirêzê tevbigere û carinan bibe egoîst û bêhest. Di heman demê de aşiqbûn û pêkhatina wusletê ji bo rîwayetên mîtolojîk/destanî lazim e, ji ber ku dibe sebebê serpêhatiyên nû û jidayikbûna lehengên nû. Çawa ku hat dîtin ji evîn û wusleta Zal û Rûdabeyê, Rustem tê dinyayê, ji evîna Rustem û Tehmîneyê Suhrab û Feramez tê dinyayê, ji evîna Rustem û keça Mesîhayê Abidê Cîhangîr tê dinyayê û ji evîna Berzû û Hûrîliqayê jî Teymûr tê dinyayê û her yek ji wan dibin lehengên destaneke nû û xwedî serpêhatiyên nû.

Çavkanî

- Abdullaeva, F. (2012). Woman in the Romances of the Shahnama, di *Love and Devotion: From Persia and Beyond*, ed. S. Scollay, Melbourne & Oxford: Macmillan Art Publishing, rr. 41-45.
- Abrams, M.H., Harpham, G.G. (2012). *A Glossary Of Literary Terms*, tenth Edition, Boston: Wadsworth.
- Ahengermijad C. & Perwîzî, Q. (1390) *Berzûname*, Kirmanşah: Baxê Ney.

- Akbarî Mafaxir, A. (1401). Negahî No bê Edebiyatê Hemaşî der Îran, di *Pejûhişhayê Zebanî ve Edebiyatê Karbordî*, Danişgahê Wilayetê Îranşehr, Dufesname ye texessusî, sal 1, şomarê 2, Payîz-Zimistan, rr. 1-30.
- Alimoradi, M. & Eşrefzade, R. (1398). Meşûqê Pehlewan, Bazşenaxtê Sûretê Duganeyê Kohenolgûyê Perî der Teqabol ba Şêş Şexsiyetê Hemaşî, *Pejûheşnameyê Edebê Xenayî Danişgahê Sîstan ve Belûçîstan*, sal 17, şomarê 33, rr. 209-232.
- Athenaeus (2010). *The Learned Banqueters (Deipnosophistae)*, Book 12-13.594b, ed. & trans. by S.D. Olson, London: Harvard University Press.
- Baldwin, J. (1985). *The Price of the Ticket: Collected Non-fiction 1948-1985*. New York: St. Martin's/Marek.
- Basirizadeh F. & Raoufzadeh, N. & Zaheri Sh. (2020). The Image of Woman in Eastern and Western Epic Literature, *BIRC Journal*, Vol. 3, No. 2, rr. 768-776.
- Battesti, T. (1400). *Zen der Şahname*, amd. A. Effî, Tehran: Mahrîs.
- Behramî, Î. (1383) *Şahnameyê Kurdî*, cîld 1, Tehran: Hîrmend
- Behramî, Î. (1389) *Şahnameyê Kurdî*, cîld 2, Tehran: Hîrmend.
- Bierce, A. (1911). *The Devil's Dictionary*, Cleveland & New York: The Worls Publishing Company.
- Boyce, M. (1955). Zariadres and Zarêr, di *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, University of London, Vol. 17, No. 3, rr. 463-477.
- Campbell, J. (1962). *The Masks Of God Volume II, Oriental Mythology*, London: Secker & Warburg.
- Coyajee, J.C. (1371). *Pajûheşhayî dar Şahname*, wergera bo farisî: C. Dûstxah, Tehran: Neşrê Zende Rûd.
- Ctesias (2010). *History of Persia, Tales of the Orient*, by L. Llewellyn-Jones & J. Robson, London & New York: Routledge.
- D'Avril, A. (1888). *Les Femmes dans L'Épopée Iranienne*, Paris: Ernest Leroux.
- Dostoyevsky, F. (1967). *The Brothers Karamazov I*, tra. C. Garnett. London: Heron Books.
- Gurganî, F.E. (1377). *Vîs û Ramîn*, amd. M. Rowşen, Tehran: Seday-I Mu'asie.
- Frazer, J.G. (1910). *Totemism & Exogamy*, Vol IV, London: MacMillan and Co.
- Frye, N. (1990). *Anatomy Of Criticism, Four Essays*, With a Foreword by Harold Bloom, Tenth printing, Princeton and Oxford: Princeton University Press. xs
- Hardie, P. (2019). Ancient and Modern Theories of Epic, di *Structure of Epic Poetry, Volume 1: Foundations*, Ch. Reitz & S.Finkmann (ed.), Berlin/Boston: De Gruyter.
- Hemzeyî, F. (amd.) (1393) *Rezmname, Ustûrehayê Kuhenê Zagros*, bexşê 2, cîld 2, Kirmanşah: Întişaratê Danişgahê Razî.
- Hidayet, S. (1377). Çend Nukte derbarê Vîs û Ramîn, di *Vîs û Ramîn*, amd. M. Rowşen, Tehran: Seday-I Mu'asie.
- Hillman, J. (1987). *Anima, An Anatomy of a Personified Notion*, Texas: Spring Publications Inc..
- Lescot, R. (1942). *Textes Kurdes, Deuxieme Partie, Mamê Alan*, Beyrouth: Institut Français de Damas.

- Lewis, C.S. (1960). *The Four Loves*, London: Geoffrey Bles.
- Lutfinia, H. (1399). *Şanameyê Kurdî, bergî duhem*, Seqiz: Pexşankarî Bîryar.
- Lutfinia, H. (1400). *Şanameyê Kurdî, bergî sêhem*, Seqiz: Pexşankarî Bîryar.
- Mewlana Celaleddîn (1389). *Mesnewî yê Me'newî*, amd. T. Subhanî, Tehran: Ruzene.
- Minorsky, V. (1946). *Vîs û Ramîn, a Parthian Romance*", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, University of London, Vol 11, No. 4, rr. 741-763.
- Mokri, M. (1966). *La Légende de Bîzan-U Manîja*, Paris: Librairie Klincksieck.
- Neqşibendî, S.E., Kazzazi, M.J., Dawudabadi Farahanî, M.A. (1393). Nigahî be Şahname- Sorayî ve Rezmname-Sorayî der Edebê Kurdî ve sanjesh an ba Shahname Firdewsi, di *Faslname Ilmi Pajuheshi Zaban va Edeb-e Farsi-Daneshkade Edebiyat va Zabanha-ye Khareji Daneshgah Azad Îslami vahed Sanandaj*, sal 6, shomare 18, Bahar , rr. 149-166.
- Oremarî, M. (2002). *Beyta Rustemê Zal*, di *Beytên Kurdî*, amd. M. Abdulla, Hewlêr: Wezaretî Perwerde, rr. 111-171.
- Platon (2018). *Şölen-Dostluk*, çev. S. Eyüboğlu-A. Erhat, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Raglan, L. (1956). *The Hero, A Study In Tradition, Myth and Drama*, New York: Vintage Books.
- Russell, B. (1948). *The Conquest of Happiness*, 10. Imp., London: George Allen & Unwin Ltd.
- Schelling, F. (1989). *The Philosophy of Art*, ed. and trans. D. W. Stott, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sefa, Z. (1363). *Hemase Sorayî der Iran, ez Qedîmîterîn 'Ehdê Tarîxî ta Qernê Çedardehomê Hejrî*, Çapê 4, Tehran: Entezaratê Emir Kebîr.
- Shahbazi, Sh. (2002). *Rudâba*. <https://iranicaonline.org/articles/rudaba>
- Şemsê Tebrîzî (1369). *Meqalat*, amd. M.A. Muvehhid, Tehran: Xarezmî.
- Stendhal (1891). *De L'amour*, Paris: Calmann Lévy.
- Stuhlmann, G. (1987). *Aliterate Passion: Letters of Anais Nin & Henry Miller, 1923-1953*. San Diego New York London: Harcourt Brack Jovanovich Publishers.
- Vaccha, P.B. (1950). *Firdousi and The Shahnama*, Bombay: New Book Co., Ltd.
- Vali, Sh. (2021). *Şahnameya Kurdî, Rustemê Zal û Heft Xana Wî*, İstanbul: Avesta.
- Vali, Sh., Ölmez, C. (2022). *Kesayet û Heyberên Mîtolojîk di Edebiyata Goranî/Hewramî de*, di *Mîtos û Edebiyat, Mîtosên Kurdo-Îranî di Edebiyata Kurdî de*, ed. Sh. Vali- K. Subaşi, İstanbul: Nûbihar.
- Vali, V. (1369). *Zen der Edebiyatê Hemasî Îran*, di *Heyatê Îctimaî Zen der Tarîxê Îran, cîl I, Qebl ez Îslam*, Kolektîf, Tehran: Emîr Kebîr, rr. 169-226.
- Xaleqî Mutleq, C. (1369). *Bîjen û Menîje ve Vîs û Ramîn*, Muqeddemeî ber Edebiyatê Partî, di *Îranşinasî*, şomarê 6, Tabistan, rr. 273-298.
- Xaleqî Mutleq, C. (1381). *Enasorê Dram der Bexî ez Dastanhayê Şahname*, di *Tenê Pehlevan ve Revanê Xeredmend de*, Meskoob, Sh. (ed.), Tehran: Tarhê No.

رزيّة الفراق وتأثيرها في شخصيّة ابن الروميّ الشعريّة قراءة
سايكولوجية

Halid Halid¹

Ayrılık Trajedisi ve İbnü'r-Rûmî'nin Şiirsel Kişiliğine Etkisi: Psikolojik Bir Okuma

Öz

İbnü'r-Rûmî Ebü'l-Hasan Ali b. Abbas b. Cüreyc, Abbâsî döneminin önde gelen şairlerinden biridir. Keskin bir zeka ile derin ve düzenli bir düşünce yapısına sahip olmakla tanınmaktadır. Şiirleri, kelimelerin inceliği, kolay anlaşılır olması, tatlılığı, anlamların yüceliği ve hayal gücünün genişliği ile bilinmektedir. O, Arap şiirinin bilinen hemen hemen tüm konularında yazan müvelled şairlerden biridir. Araştırmamız, ayrılık trajedisini ve bunun İbnü'r-Rumi'nin şiirsel kişiliği üzerindeki etkisini ele almaktadır. Zira şair ile bu trajedi arasında kuvvetli bir ilişki olduğunu bilmekteyiz. İbnü'r-Rûmî, annesi, babası, kardeşi ve teyzesi dahil olmak üzere tüm aile üyelerini kaybetmiştir. Daha sonra evlenerek bir aile kurmak istemiş ve üç çocuğu olmuştur. Ortancaları Muhammed, en küçükleri Hibetullah olup büyüklerinin adı ise zikredilmemiştir. Hayatı kuraklıktan sonra yeşermiş, umutsuzluktan sonra umut güneşi doğmuştur. Ancak onlarla gözleri aydınlanacakken, ölüm onları birer birer almaya başlamış, sonunda çocuklarının annelerini de kaybetmiştir. Bu kayıpların, İbnü'r-Rumi'nin psikolojik ve şiirsel kişiliği üzerinde derin bir etkisi olmuştur. Bu araştırmanın önemi, huzursuz ve istikrarsız bir karakteri ele alıyor olmasından kaynaklanmaktadır. İbnü'r-Rûmî kadar kayıp ve ayrılık acısı yaşamış bir karakter yoktur. Bu ayrılık, İbnü'r-Rûmî'nin şair kişiliğini şekillendirmiştir çünkü bu durum onun psikolojik yaşamı üzerinde derin etkiler bırakmıştır. Bu çalışmada, ayrılığın anlamlarının İbnü'r-Rûmî'nin hem kişisel hem de şairane kimliğinin oluşumuna nasıl katkıda bulunduğunu inceleyeceğiz. Araştırma, İbnü'r-Rûmî'nin hayatını ve kişisel özelliklerini içeren bir girişle başlamaktadır. Daha sonra, ayrılık şiirleri ve ayrılığın onun şair ve psikolojik kişiliğinin oluşumuna etkileri ele alınmaktadır. Araştırmada, bu anlamları ortaya çıkarmak için ayrılık şiirlerini incelenerek betimsel yöntem ve analiz teknikleri kullanılmıştır. Ayrıca, metinde ortaya çıkan psikolojik yapıyı analiz etmek ve psikolojik olarak incelemek için psikolojik yöntemden de yararlanılmıştır.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Siirt Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Temel İslam Bilimler Bölümü, halid.halid@siirt.edu.tr, 0000-0001-6930-2523.

Anahtar Kelimeler: Arap Edebiyatı, Abbasî Dönemi, İbnü'r-Rûmî, Şiir, Trajedi, Ayrılık.

The Tragedy of Separation and Its Impact on Ibn al-Rumi's Poetic Identity: A Psychological Reading

Abstract

Ibn al-Rumi, Abu al-Hasan Ali ibn Abbas ibn Jurayj, is one of the prominent poets of the Abbasid period. He is known for his sharp intellect and profound, systematic way of thinking. His poetry is renowned for its elegance, clarity, sweetness, lofty meanings, and expansive imagination. He is one of the muvallad (Neo-Classical Arabic Poets) poets who wrote on almost all known subjects of Arabic poetry. Our research addresses the tragedy of separation and its impact on Ibn al-Rumi's poetic identity, as we know that there was a fierce struggle between the poet and this tragedy. Ibn al-Rumi lost all his family members, including his mother, father, brother, and aunt. Later, he married and sought to build a family, having three children: the middle one named Muhammad, the youngest named Hibatullah, while the eldest's name is not mentioned. His life blossomed after a period of barrenness, and the sun of hope rose after despair. However, just as his eyes began to brighten with them, death started taking them one by one, eventually taking their mother as well. These losses had a profound impact on Ibn al-Rumi's psychological and poetic persona. The significance of this research lies in its focus on a restless and unstable character. No character has experienced the pain of separation as intensely as Ibn al-Rumi. This separation has shaped his poetic identity, leaving profound impacts on his psychological life. In this study, we will examine how the meanings of separation have contributed to the formation of both Ibn al-Rumi's personal and poetic identities. The research begins with an introduction that includes Ibn al-Rumi's life and personal characteristics. It then addresses his separation poems and the effects of separation on the formation of his poetic and psychological persona. In the study, descriptive methods and analysis techniques were used to uncover these meanings by examining his separation poems. Additionally, the psychological method was employed to analyze and explore the psychological structure that emerges in the text.

Keywords: Arabic Literature, Abbasid Period, Ibn al-Rumi, Poetry, Tragedy, Separation.

المخلص

ابن الرومي أبو الحسن علي بن العباس بن جريج، من الشعراء العبّاسيين البارزين، عُرف بقريحته وقادته وفكره دقيق منظم عميق، وعُرف شعره بركة الألفاظ وسهولتها وعذوبتها وجلال المعاني والتحليق بالخيال، وهو من الشعراء المولدين الذين كتبوا في معظم أغراض الشعر العربي المعروفة. يتناول بحثنا رزية الفراق وتأثيرها في شخصية ابن الرومي الشعرية؛ لما علمنا من صراع مرير بين الشاعر وهذه الرزية، فقد فارق ابن الرومي أفراد أسرته كلهم؛ إذ فقد أمه وأباه وأخاه وخالته، ثم أراد أن يبني أسرة بالزواج فزرق بانباء ثلاثة، أوسطهم محمد، وأصغرهم هبة الله، أما أكبرهم فلم يُذكر اسمه،

فأورقتُ حياتُهُ منْ بعدِ بيباس، وأشرقَتْ شمسُ الأملِ منْ بعدِ ياس، وما كادَ يفرحُ بهم على ناظره حتى بدأ المنونُ يخطفهم واحداً تلو الآخر، ثم خطف أمهم، فكان لهذا الفقد تأثيراً بالغ في شخصية ابن الرومي النفسية والشعرية. تأتي أهمية هذا البحث من تناوله شخصية مثيرة مضطربة لم تستقر على حال، ولم تعان شخصية من الفقد والفرق مثل ابن الرومي، وهذا الفرق صقل شخصيته الشعرية لما كان له من آثار على حياته النفسية التي سنأتي إلى معاني الفرق التي أسهمت في تكوين هاتين الشخصيتين. بدأ البحث بمقدمة حوت حياة ابن الرومي وصفاته الشخصية، ثم تناول شعره في الفرق ومعاني الفرق وتأثيرها في تكوين شخصيته الشعرية والنفسية، ثم ختم بخاتمة حوت أهم النقاط والنتائج، وقد اعتمد البحث المنهج الوصفي بالبيات التحليل للكشف عن تلك المعاني، وذلك باستقراء شعر الفرق لدى الشاعر، إضافة إلى المنهج النفسي لتحليل البنية النفسية التي تتجلى في النص، ودراستها سايكولوجياً **الكلمات المفتاحية:** الأدب العربي، العصر العباسي، ابن الرومي، الشعر، رزية، الفرق.

Extended Abstract

The Abbasid period in which al-Rumi lived was a time marked by rich transformations and changes in political, cultural, social, and economic spheres. This era experienced both prosperity and turmoil in the social domain, which greatly contributed to the development of literature. The period was notable for its unparalleled cultural richness in the history of the ummah. This extensive culture was the result of the fusion of the cultures of various peoples who embraced Islam, forming a vast and rich cultural tapestry. Al-Rumi adeptly absorbed this culture, aided by his sharp intellect, quick comprehension, and extensive knowledge. Consequently, he garnered significant interest from cultural activities and literary circles. During this period, literature made significant strides in terms of meanings, imagery, and expressions, resulting in a substantial leap forward. Many writers and poets emerged during this era, including renowned figures such as al-Mutanabbi, Abu Tammam, al-Buhturi, Abu Nuwas, and Ibn al-Rumi. Our research specifically focuses on the latter. Ibn al-Rumi was one of the prominent poets of the Abbasid era; he was born in Baghdad, of Roman descent, and his mother was of Persian origin. His life was filled with numerous tragedies and hardships, leading him to develop a melancholic and introverted personality. Among the difficulties he faced were the deaths of his parents and older brother. After his marriage, his wife and three children also passed away. The late Egyptian critic Taha Hussein remarked on this situation: "He was unfortunate in life and disliked by people, who rather hated him. He was also envied. His misfortune was not solely due to bad luck; perhaps it stemmed from his poor nature. He was irritable, restless, indecisive, highly sensitive, and almost excessively so." As a result, he produced poetry filled with laments and tears, creating a free space where he could express his suppressed emotions and sorrow. When discussing his poetry, despite satire dominating much of his work, Ibn al-Rumi also excelled in other genres such as the depiction of nature, praise, elegy, and pride. His poems are characterized by vibrancy and genuine emotion that transcend the boundaries of the verse. Additionally, his work is marked by realism, authenticity, and a keen attention to poetic harmony and rhyme. He lived a difficult and harsh life, enduring the pains of separation and the torments of longing. This all profoundly affected the poet's psyche. As we delve into the tragedy of separation and its impact on the formation of Ibn al-Rumi's poetic and psychological character, we clearly perceive this influence

through his anxious and disturbed psyche, oscillating between a range of contradictions. A prime example of this is found in his poetry, which immerses the reader in his psychological world. He rarely praises someone without later satirizing them, and he often highlights these contradictions in his work. At times, he appears resigned and despairing, while at other times, he seems optimistic and content with God's will. Regardless, the experience of separation forged a sorrowful soul that produced literature of rare brilliance. The significance of this research stems from its focus on Ibn al-Rumi, a character marked by indecision and restlessness. No character has endured the pain of loss and separation as profoundly as Ibn al-Rumi. This separation has shaped his poetic persona, as it has had a significant impact on his psychological life. We will examine the meanings of separation and how these meanings have contributed to the formation of both his poetic and psychological identities. The research begins with an introduction that encompasses the life and personal traits of Ibn al-Rumi. It then delves into his poetry on separation, examining the meanings of separation and their impact on the formation of his poetic and psychological character. The study concludes with a summary of the key points and findings. The research employs a descriptive-analytical approach to interpret Ibn al-Rumi's poetry on separation, in addition to a psychological approach to analyze the psychological structure reflected in his work. The research has revealed that Ibn al-Rumi adopted various ways to alleviate the pains of separation. He sought solace by seeking refuge in Allah, entrusting his matters to Him, and being content with His decrees. Subsequently, he adhered to the principle of patience, especially "beautiful patience," as this principle enabled him to remain resilient in the face of relentless calamities. Additionally, he resorted to tears, desiring his eyes to continually shed them. Visiting graves also provided him a semblance of peace. These processes led Ibn al-Rumi to solitude and withdrawal from people. He became a person who constantly complained, and these calamities and the catastrophe of separation plunged him into a state of anger, anxiety, and indecision. This psychological state was impressively and uniquely reflected in his poems, which are among the most magnificent works that a poet or a person could create.

المقدمة

كان العصر العباسي الذي عاش فيه ابن الرومي عصرًا ثريًا بالتحوّلات والتقلّبات على الصعيد السياسي والثقافي والاجتماعي والاقتصادي، فقد شهد العصر رفاهيّة من الجانب الاجتماعي مصحوبة بفوضى كما قال العقاد (العقاد، 2014م، ص20) فكان له أثرٌ كبيرٌ في ترفيه الأدب أيضًا إن جاز التعبير؛ لذلك شهد الأدب ازدهارًا ملحوظًا وقفزةً نوعيّةً في معانيه وصوره وألفاظه في هذا العصر، أمّا من الجانب السياسي فقد آل الحكم إلى بني العباس الذين نكّلوا ببني أميّة، ثم خلال مرحلة عصيبة من الدولة العباسية في القرن الثالث أخذت الخلافة العباسية تعاني الاضطراب والضعف، بسبب الصراعات الشديدة بين العناصر المتنوعة التي تولّف الجيش، من عرب وفرس وترك وغيرهم، وقد عاش ابن الرومي وسط هذه الفتن وسرد كثيرًا من وقائعها في قصائده، فمما فيه شيء من روح المعارضة، وقد عاصر ابن الرومي تسعة خلفاء عباسيين، المعتصم والواثق والمتوكل والمنتصر والمستعين والمعتز والمهتدي والمعتمد والمعتضد، أمّا الجانب الاجتماعي فقد اختلطت الأوقام الأخرى بالعرب وبلغ الاختلاط ذروته حتى تسلّم كثيرٌ من غير العرب مقاليد الأمور، وأصبح لبعضهم نفوذٌ في شؤون الدولة الرئيسية، وفي الجانب الثقافي شهد العصر غناءً ثقافيًا قلّ نظيره في تاريخ الأمة، وهذه الثقافة الواسعة كانت نتيجة تلاقح ثقافات الشعوب المتنوعة التي دخلت الإسلام، فولدت ثقافةً واسعةً وغنيّةً تشربها ابن الرومي بكلّ جرفيّة، ساعده في ذلك ذكاؤه الوقاد وبديهته السريعة واستحضاره القوي لكلّ ما في ذخيره المعرفة، فتهادته المحافل الثقافية والأندية الأدبية.

حياته: قبل أن نشرع في شعر ابن الرومي لا بدّ من مرور سريع بجوانب من حياة الشاعر لأنّها تضيء كثيرًا ممّا سنتناوله، ونمهدُ أمامنا السبيل للولوج في عوالم نفسيته المضطربة، فهو علي بن العباس بن جريح، أو جورجيس، الرومي، أبو الحسن: شاعر كبير، من طبقة بشار والمتنبي، رومي الأصل، كان جده من موالى بني العباس، ولد ونشأ ببغداد، ومات فيها مسمومًا سنة 283هـ (الزركلي، 2002م، ج4، ص297).

تزوّج ابن الرومي، كما بيّنا، ورزق بثلاثة بنين أوسطهم محمد وأصغرهم هبة الله وأكبرهم لم تذكر المصادر اسمه، ماتوا جميعًا صغارًا، وقد رثاهم بأبلغ ما رثى به والدٌ ولداً (العقاد، 2014م، ص73).

تتلذذ على محمد بن حبيب الراوية، وتعلب وأخرين، وكان مزاجيًا عصبيًا من الناحية الخلقيّة، فكان مختلًا في أعصابه، غير متوازن، شادّ الأطوار، وكان مُتدبّنًا يوكلُ أمره إلى الله، ومتشعبًا لال البيت، هاجمته الشيوخوخة باكراً وقد كان ضعيف البنية (العقاد، 2014م، ص101، 102)

شعره: نظم ابن الرومي في فنون الشعر العربي كلّه وشغل المديح حيزًا كبيرًا من شعره؛ لأنّه مصدر معيشته، وفيه من التملق والمبالغة الكثير الكثير، واشتهر أيضًا بالهزاء المقذع، والغزل على أنّه لم يُكثر منه، وقال في الرثاء والفراق ما قال (روفون جست، 2011م، ص83-87) وستتناول هذا الأخير بسعة.

1. رزية الفراق وتأثيرها في شخصية ابن الرومي الشعرية

قد أوضنا على غجالة ما أصاب ابن الرومي من مصائب شديدة أذهبت بعائلته الكبيرة والصغيرة، وبقي هو يعاني مرارة الفراق بعد موت أحبائه وفلذات كبده، فرتاهم بأبلغ الأبيات، وأبدع في الصور، والتعابير، واختيار الألفاظ والمعاني، وسنبيّن أثر كلّ ذلك في تكوين هذه الشخصية الشعرية ومن ورائها النفسية.

وصف ابن الرومي الفراق وأبدع في وصفه كعادته، ورغم سبقه في هذا، وجدناه البارع في وصفياته، حتى إنّه فاق أقرانه الشعراء في الوصف، وإن الأدب تراكمي غير تجاوزي؛ إذ ليس هناك تطوّر تجاوزي في الأدب، بل يأخذ من السابق ويعطي اللاحق، ليحتفظ كلّ دور ببعض الخصائص والسمات والأنماط، وهذا في النثر، وكذلك في الشعر (أحمد، 2023، ص117)، ولذا وجدنا ابن الرومي يستجمع خلاصة التعبير في ميدان الحزن والبكاء، حتى كأنها جمّعت عنده تجميعًا، يقول (ابن الرومي، 2003م، ج1، ص333):

الموتُ دون تفرُّقِ الأحبابِ وعذابُ نايهمُ أشدُّ عذابِ
لم تُبلِّ مدخلُ نفوسِ ذوي الهوى يوماً بمثلِ ترحُّلِ وذهابِ
بانوا بلبيك رانحين وخلفوا لك دمعاً موصولةً للتسكابِ

فسقاهُمْ نوءُ السَّمَاكِ بما سَقُوا خَذَبُكَ بالعِراتِ صَوَّبِ سحابِ

نتلمسُ في هذه الأبياتِ التخوفَ من الفراق، فففسُ الشاعِرِ هلعَةً من شدَّةِ الفراقِ وقسوته، فرتبة الموت عنده دون رتبة الفراق، فراق الأحيّة الذي يضني القلب، والبعد الذي يأخذ اللب، فتبلى النفوس برحيل الأحيّة كما يبلى الثوب الخلق، فقلوه (لم تُبَلِّ مَذْ خَلَقْتَ نفوسَ ذوي الهوى.. دليل لي على أثر الفراق في نفسه التي أضناها بعد من أحبهم، فارتحلوا عنه وأخذوا معهم قلبه، تاركين له دموعاً دائمةً التسكاب، وعلى الرغم من ذلك فقد آبت نفسه المحبة إلا أن تدعو لهم بالسُّقيا أينما حلّوا، وارتحلوا، فقد سقوه بالدموع ودعا لهم بسقيا الخير من نوء السماء، وشئان بين السقِّيَّين.

وقد استخدم ابن الرومي ضمير الغائب للتعبير عن الذين فارقه نحو (بانوا، خلفوا، فساقهم، سقوا) في حين استخدم ضمير المخاطب عندما أراد الحديث عن الذي عانى من وطأة البعد والفراق نحو (خذيك) وكأنه يريد بذلك أن يكون هذا ديدن الفراق بين الأحيّة بعامّة، ليس بينه وبين أحبته وحسب، فالجميع معني بهذا الخطاب.

وهذا الخوفُ من الفقدِ والفراقِ ملازمُ الشاعِرِ، وهذا ما أوضحه بقوله (ابن الرومي، 2003م، ج2، ص806):

مَنْ سرَّه أَلَا يرى ما يسوءُهُ فلا يَتَّخِذُ شيئاً يخافُ لَهُ فُقُداً

هذه النفس الذي أخافها الفراق حتى أصبحت مضطربة قلقة من اتخاذ شيء خشية فقده.

ثمّ يستمرُّ ابنُ الرومي في وصفِ الفراقِ وما يخلفه من الآمِ وأحزانٍ على نفسه، فقال (ابن الرومي، ج2، ص767):

ما يومٌ بَيْنَ الحبيبِ بالسَّعدِ ولا مُحبٌّ عليه بالجُدِّ

لو كنتَ يومَ الفراقِ حاضرنا وهنَّ يُطْفِنَ غُلَّةَ الوَجْدِ

لم تَرِ إِلَّا دُمُوعَ باكيّةِ تَقْطُرُ من مَقْلَةٍ على خَدِّ

كلَّ تلكَ الدموعِ قَطُرَ ندى يَقطُرُ من نرجسٍ على وردِ

فيومِ الفراقِ لا يمكنُ أن يكونَ يومَ السَّعدِ ولا يمكنُ أن يكونَ المحبُّ جُلداً فيه، فهو يومٌ عصبِيٌّ لا تطفئ غلته الدموع التي تسيل من عيون المُفارقين.

فأثر الفراق واضح على ابن الرومي، عينه دامعة وقلبه حزين، ولا سيما يوم الفراق، ومع ذلك فإنه لا ينسى أن يأتي بصور بديعة ينقل لنا من خلالها تلك الحالة الشعورية التي يعيشها، وكذا الحالة الجسدية والنفسية، فنجده قد جاء بالتشبيه (كان الدموع قطر ندى)، ثم جاء بالصورة الأجمَل (يقطر من نرجس على ورد) في تصوير بديع لتلك الدموع التي تقطر من عينيه وكأنها قطر ندى النرجس على صفحة الخد الذي تشرب بحمرة الورد، فلك أن تتخيل ذلك الخد الذي احمر من كثرة ما مسح من عليه الدموع المنسكبة بسبب البعد.

وإلى جانب هذا الحزن والألم بسبب البعد والفراق، كان ابن الرومي سيئ الحظ في المال والأهل والولد، الأمر الذي جعله ناقماً على المجتمع ولا سيما إذا استذكرنا مزاجيته وعصبية اللتين كانتا كفيلتين بالذهاب به إلى عالم الوحدة، وإلى الانزواء والعزلة، قال (ابن الرومي، 2003م، ج3، ص1038):

نَقَتْ الطعومُ فما التذذت كراحِةٍ من صحبة الأشرار والأخيار

أما الصديق فلا أحب لقاءه حذر القلى وكراهة الإعوار

وأرى العدو قذى فأكره قربه فهجرت هذا الخلق عن إعدار

أرني صديقاً لا ينوء بسقطه من عيبه في قدر صدر نهار

أرني الذي عاشرتُه فوجدته متغاضباً لك عن أقل عثار

من جور إخوان الصفاء سرورهم بتفاضل الأحوال والأخطار
لو أن إخوان الصفاء تناصفوا لم يفرحوا بتفاضل الأعمار
أُحِبُّ قَوْمًا لَمْ يَحْبُوا رَبَّهُمْ إِلَّا لِفِرْدَوْسٍ لَدَيْهِ وَنَارِ

في الأبيات نجد ابن الرومي يسوّغ سبب عزّلتِه والتجائِه إليها وابتعاده عن النَّاسِ والأصحاب الأَخيارِ منهم والأشْرارِ فهم في نظره سيّان، فهو يخاف من الاقتراب من الأصدقاء خشيةً القلي والجفاء يومًا، أمّا الأعداء فقدَى والابتعادُ عنه أولى، فليس هناك صديقٌ غير مُثقل بالعيوب والسقطات اليوميّة، وليس هناك صديقٌ غير مُتّبِع عيوبك من دون أن يُغضّ الطرفَ عنها، ثمّ يتعجّب من القوم الذين لا يعبدون الله إلا خوفًا من ناره، أو طمَعًا في جنّته، فكيف لمثل الشاعر أن يحبّ أمثال هؤلاء؟.

انعكس الفراق والخوف من البعاد على سلوك الشاعر، وأورثاه العزلة وحب الانزواء حتى عن الأصدقاء، الذين بات يخاف جفاهم أيضًا، وربما كان ذلك بسبب ما حل بنفسه من اضطراب بسبب الفقد، وقد استخدم كثيرًا من مفردات الكره والهجر التي تناسب الحالة الشعورية التي يعيشها تجاه الناس والأصحاب نحو (أشراء، قلى، كراهة، عدو، فدى، هجرت.. إلخ) وكأنه يريد أن يوصل للمتلقي تلك المشاعر السلبية التي يشعر بها تجاه من ذكرهم.

ولا شك أنّ رزيةَ الفراق لها تأثيرٌ كبيرٌ في نفس الإنسان، فلا يجدُ للحياة طعمًا ولا لذّةً، وقد فعلَ الفراق في نفس ابن الرومي فعله، فزهد في الدنيا وملذّاتها وطيب عيشها، فقال (ابن الرومي، 2003م، ج2، ص626):

تُكَلِّتُ سُرُورِي كُلَّهُ إِذْ تُكَاثِمُهُ وَأَصْبَحْتُ فِي لَدَاتِ عَيْشِي أَخَا زُهْدِ

فقدَ ابنُ الرومي ابنه وكان سرورُه وسعادته في هذه الدنيا، ويموتُه فارقَ الشاعُرِ سعادته، وأصبحَ زاهدًا في الحياة مُدْبِرًا عن ملذّاتها، وجمالِ التعبير وإبداعِ الصورة في هذا البيت صاغتها يدُ الفراقِ ولوعةَ الاشتياقِ.

فقد لجأ الشاعر هنا إلى التصوير الفني البديع بقوله (تكلت سروري) ليعبر عن هول فاجعته بفقد ابنه، فبات السرور عنده له روح تحيا بحياته وتموت بموته، وزاد عليه بكلمة (كله) فقال (تكلت سروري كله) فهو حريص على أن يؤكد موت السرور كله لديه، فلم يعد للحياة عنده أي طعم بعد هذا الفراق، وقد جاء ببناء المتكلم في (سروري) زيادة في التأكيد على أن هذا الفقد خاص به هو، وأنه هو من بات زاهدًا بملذات الحياة جميعها، فآثر الفراق واضحٌ في نفسيته التي ما عادت تطيق سرورًا، ولا لهوًا بعد الذي حصل.

وقد لجأ ابن الرومي إلى الصبر على الرغم من حزنه الشديد، وزهده بعد فراق أحبته، وربما كان هذا الصبر ضرباً من التفاؤل بعد هذا الحزن واليأس وذلك بالتسليم لأمر الله تعالى والرضا بقضائه، فنجد أن ابن الرومي قد حتّ نفسه على الصبر الذي يعدّ من أجمل الصفات وأبرزها، وأطيب الأخلاق وأحسنها، تلك التي تتميز بعظيم أجرها؛ لذلك كانت قيمة الإنسان الذي يصبر ويتحمل كثيرًا من الأمور في حياته مرتفعة، وقدره عظيمًا عند الله سبحانه وتعالى، وذلك بشرط أن يكون صبره موجّهًا وخالصًا لوجه الله وأنه احتسابٌ للحصول على الأجر والثواب، وتتسع دائرة الصبر وذلك لتشمل الكثير من الأمور، فأحياناً يكون على هيئة الإبتلاء كأن يصاب الشخص بالفقر أو المرض أو يموت أحد أقربائه، وأحياناً يكون على الشدائد والمصائب، والصبر على التعب والهم والحزن وعلى أداء العبادات وغير ذلك من الأشياء والأمور التي تُرهِق النفس وتتعبها، وكلما كان الإنسان ذا مستوى صبر عالٍ لاقى وحصل على جزاء أفضل وأقدس مكانةً وأعلى في منازل الجنة، وقد لجأ ابن الرومي إلى الصبر وحتّ نفسه عليه بعد أن أصيب برزيةَ الفراق، فراق أهل بيته وأقربائه وأولاده وزوجه وأحبابه، فلا يجد ملجأ سوى الصبر، قال (ابن الرومي، 2003م، ج1، ص352):

ولما رأيت الدهر يؤذّن صرفه بتفريق ما بيني وبين الحبايبِ
رجعت إلى نفسي فوطنها على ركوب جميل الصبر عند النوايبِ
ومن صبّب الدنيا على جور حُكمها فأيامُهُ محفوفةٌ بالمصائبِ

فخذ خُلسَةً من كلِّ يومٍ تُعِيشُهُ وكن حذرًا من كامناتِ العواقبِ
ودعْ عنك ذكْرَ الفألِ والزجرِ وأطرح تَطِيرُ جارٍ أو تَفَاوُلُ صاحبِ

نلمسُ من هذه الأبياتِ أنَّ ابنَ الرُّومي يرجعُ إلى نفسه يُقيِّمها على الصبرِ كلِّما حَلَّتْ به الرزايا، فَمَنْ يعيشُ في هذه الدنيا وهذه الحياة يَرُ أنها كثيرةُ المصائبِ، ثمَّ ينبذُ الشاعرُ الطيرةَ والفألَ من المتشائمينِ وكذلك تَفَاوُلُ الأصحابِ، وهذا التضادُّ الذي نراه في البيتِ الأخيرِ دليلٌ واضحٌ على التناقضِ الذي يُعِيشُ في أعماقِ نفسه.

صورة النفس التي وطنت على الركوب، وكذلك صورة جميل الصبر الذي صار ركوب النفس، ثم تأتي صورة مَنْ يَصْحُبُ الحياةَ ويتمسكُ بها؛ لِيُفْضِيَ الشاعرُ إلى مغزىٍ دقيقٍ وهو أنها ستكونُ محفوفةً بالحوادثِ والمصائبِ، هذه الصُّورُ تدلُّ على قدرة الشاعرِ على خلقِ المعانيِ وحسنِ أدائها، فهو شاعرٌ مُفْلِقٌ لا يعجزُ عن التعبيرِ عن معنىٍ بريدهُ، ولا عن إبداعِ الصُّورِ لما لهُ مِنْ خيالٍ واسعٍ مُحَلِّقٍ في فضاءاتِ الإبداعِ ساعدتهُ ثقافتهُ الواسعةُ التي اكتسبها ابنُ الرُّومي من بيئتهِ الغنيَّةِ بتنوّعِها.

فعلى الرغم من كل الأرزاء والأنواء التي حلت به إلا أنه ما زال يقظًا فطنًا، يُحكِّمُ عقله، ويدبر طرفه، ويطلق العنانَ لأفكاره، ومعتقداته؛ لذا فإنه عاد إلى رشده ووطن نفسه على الصبر (رجعت إلى نفسي فوطنتها)، وكان تلك المصائبِ وذاك الفراقِ قد جعلت منه إنسانًا حكيمًا، وهذا ما نلمحه في البيتينِ الأخيرينِ (فخذُ خلسةً..)، و (دعْ عنك..)، إضافةً إلى إظهار عقيدته التي تمنعه من الطيرة والتشاؤم.

كان لرزية ابن الرومي آثارها التي طبعت شعره، وقد تجلت في صور عديدة عبّر فيها عما يجيش في نفسه، ولجأ إليها بين الفينة والأخرى، وسنذكر أهمَّ ما وقفنا عليه من ذلك في أشعاره درسًا وتحليلًا.

1.1. رزية فراق الأبناء

بكى ابنُ الرُّومي كثيرًا في شعره، واستسلمَ للبكاء مع يقينه بعدم جدواه، فقد كان يرى في البكاء شفاءً له من آلامِ الفراقِ والفقدِ، بحثٌ عينيهِ كي تجودا دمعاً (ابن الرومي، 2003م، ج2، ص624) :

بُكَاؤُكُمْ يَشْفِي وَإِنْ كَانَ لَا يُجِدِي فُجُودًا فَقَدْ أُوْدَى نَظِيرُكُمْ عِنْدِي
بُنَى الَّذِي أَهْدَيْتُهُ كَفَايَ لِلرُّي فَيَا عِرَّةَ الْمُهْدَى وَيَا حَسْرَةَ الْمُهْدِي

تظهر الحالة النفسية الحزينة في هذه الأبيات في أعلى صورها، ثم تزداد وتيرة الحالة النفسية السيئة التي يعيشها الشاعر في هذه اللحظات حينما يجعل من ابنه المتوفى هديةً يُهديها للموت والتراب، ومن ثم تتناوبه حسرةٌ عظيمةٌ متناسبة مع عظم الهدية، فإيا لحظ القبر بهذه الهدية ويا هناه!، من هنا تكونت نفسيةً مُفعمَّةً بمشاعرٍ مختلطةٍ من الحزن والأسف والحسرة عبّر عنها بلغته الشعرية أيمًا تعبير، فاللغة "تنقاد للشاعر أكثر مما تنقاد لسواه" (نازل الملايكة، 2000م، ص11). وذلك لأن كنوز اللغة أشبه بدهايز خفية دفينه تراكمت فوقها أتربة السنين والقرون، ولا يستطيع العقل الإنساني الواعي العثور على خفاياها، وإنما يحتاج إلى طفرة شعرية يقوم بها الشاعر وهو بحالة شعورية يغوص فيها في أعماق اللاوعي في العقل الباطن الذي يدرك من خلاله العقل ما لا يدركه الوعي في طفرة مفاجئة تكشف المستور والخفي والغامض، فتندفع اللغة في عقله غير الواعي، فتجود قريحته بالكلمات الشعرية المطموسة الأصداء. (نازل الملايكة، 2000م، ص11-12).

وإذا ما عدنا إلى الحديث عن نفسية ابن الرومي نجد أنها نفسية قلقية غير مستقرة، تسخط على الموت وتعلنُ الحربَ عليه بالذءاء على المنايا التي لا تطيشُ سهامها (ابن الرومي، 2003م، ج2، ص624) :

أَلَا قَاتِلَ اللَّهِ الْمَنَايَا وَرَمَمَيْهَا مِنْ الْقَوْمِ حَبَّاتِ الْقُلُوبِ عَلَى عَمْدِ
تَوَخَّى حِمَامَ الْمَوْتِ أَوْسَطَ صَبِيئِي فَلِلَّهِ كَيْفَ اخْتَارَ وَأَسْطَطَ الْعَقْدِ
عَلَى حَيْنِ سَمْتُ الْخَيْرِ مِنْ لَمَحَاتِهِ وَأَتَسْتُ مِنْ أفعالِهِ آيَةَ الرُّشْدِ

إنَّه يدعو الله أن يعاقب الموت على خطفه من حُبِّ، ومن تعلق بهم قلبه مُتعمداً، وكان نفس الشاعر كانت تبحث عن مسوِّغ للموت، لو لم يتصد إصابته أحبابه، وهذه نفس وصلت إلى درجة عالية من البراءة والمواساة، ويكأنها تناجي نفسها بهذا الكلام.

من جهة أخرى نرى تعجَّب هذه النفس من حُسن الاختيار، فقد أصاب الموت أوسط أولاده بسهمه الذي لا يُخطئ هدفاً، ثم نرى أنَّ هذه النفس الحزينة شديدة الحُبِّ لمن اغتالته يدُ المنون تُبدع أجمل صورة شعريَّة، فقد شبَّه ابنه الأوسط بواسطة العقد، ولا يخفى أنَّ واسطة العقد هي أجمل ما في العقد ومحور حباته ومركز جاذبيته، ثم ينتقل إلى بيان مرحلته العمرية فيشير إلى أنه أصبح يافعاً ويقترَّب من الرشد ويرى في ملامحه الخير، كأنه يستوحي قصة سيدنا إبراهيم مع ولده إسماعيل لما هم بذبحه وقد بلغ معه السعي، وهذه المرحلة قد تكون أفسى المراحل على الوالد.

فكلمات الشاعر تفيض ألماً وحسرة على فقدانه أوسط أبنائه، أو كما وصفه بأنه (واسطة العقد)، الأمر الذي جعله يقف عاجزاً متحسراً لا يملك إلا أن يدعو ربه أن يقتص من الموت الذي يتخطف الأبناء الذين وصفهم بأنهم (حبات القلوب)، فأى فقد يوازي فقد حبة القلب؟! وأي حزن يضاهي حزن الوالد على ولده، وفلذة كبده؟!

ومن هنا نستطيع أن نلمح حجم الفاجعة التي قصمت ظهره وأثرت في نفسيته، ولا سيما أنها تضافت مع فقدته كثيراً من أهل بيته وأحبته أيضاً. وقد أبدع ابن الرومي في انتقاء كلماته التي رثى بها ابنه كما أبدع الموت في انتقاء حبة قلبه وواسطة عقده، فجاءت عباراته ملائمة للوضع النفسي الذي يعيشه الشاعر، والحسرة التي اعتصرت قلبه.

إنَّه الموتُ الَّذِي يُعَيِّبُ الأحباب، فيُورِي النَّرى، وتُخَطِّئُهُ العَيْنُ كلِّما حاولتُ مرأه، فتصيحُ زيارتهُ
ممكنةً إلاَّ أنَّها محالَّةٌ في الوقتِ عينه، قال ابنُ الرُّومي (ابن الرومي، 2003م، ج2، ص625):

طَوَاهُ الرَّدى عَيِّي فَأصْحَى مَزَارُهُ بعيداً على قُرْب قريباً على بُعدٍ
لقد أنجزتُ فيه المنايا وعيدها وأخلقتُ الأمل ما كان من وعْدٍ

إنَّ الاضطراب النَّفسيَّ للشاعر يبدو في هذين البيتين من الطباقي في كلمتي (قُرْب، بُعد) وكذلك الجناس في كلمتي (وعيد، ووعد)، فضلاً عن الصور التي أكثر منها الشاعر، مثل صورة الردى الذي يطوي مزار ابنه عنه، وإنجاز المنايا وعيدها، وإخلاف الأمل وعودها، ومن ثمَّ المقابلة العجيبة التي أجراها بين الشطر الأول والشطر الثاني من البيت الثاني، فصورة المنايا التي تُنجز وعيدها تُقابلها صورة الأمل التي تُخلف وعودها، وكلُّ أولئك يعكس صورة نفس حزينة مُضطربة تكوَّنت بفعل الفراق وعلى الأمل ومآسيه وأشواقه.

يوقدُ الفراقُ نيرانَ الشَّوقِ في قلبِ المحبِّ فتلهبُ في أحشائه، وتكادُ هذه النيران تحرقُ حشاشتهُ، وابنُ الرُّوميِّ شاعرٌ ملكُ نفسه الشَّوقُ إلى مَنْ فارقه، وهو يتعجَّب من قلبه الذي لم ينظر من شدة الشَّوق، قال (ابن الرومي، 2003م، ج2، ص625):

عجبتُ لقلبي كيف لم ينظرْ له ولو أنَّه أفسى من الحجر الصلْدِ

إنَّ ابن الرومي يستغربُ من قلبه كيف لم ينظرْ أمامَ هذا المصاب الجلل وإنَّ كان قلبه صلْباً وقاسياً مثلَ الصخرة الصمءاء، فمثل هذه الغصبية كفيفة بإذابة الصخور فكيف بقطعة مشاعر تنبض في جوفه، نفسه التي بين جنبيه تعاني، وربما كان مرد ذلك إلى الصبر الذي تعزى به بعد فقدته أحبته، على ما أسلفنا فيما سبق من هذا البحث.

يتناولُ ابنُ الرُّوميِّ معنَى آخرَ من معاني الفراق الأليمة والمريرة يتمثلُ في مرارة الشَّوقِ إلى الحبيبِ المفارق، وهذه الجزئية غنصرٌ مهمٌ في تكوين عالمه النفسي، إذ لقي ما لقيه من ترويع وصدمة لفراق الحبيب، فالفراقُ أمرٌ خطيرٌ يُلقي بآثاره على قلب المرء وعقله حتَّى إنه يجعله يترقبه ويتوقَّعه بما فيه من شرٍّ، وكان

علاقة تلازمیة تحدث بهذا الفراق، فالصدمة والترويع حاصلان بفقدان الحبيب، قال (ابن الرومي، 2003م، ج4، ص 1495):

وَقَعَ الفراق وما يزال يرَوِّعني فكَأَنَّ واقع شرِّه متوقِّع

على أن الشاعر نفسه يرجع إلى نفسه، ويتوجه إلى الله سبحانه تعالى مفوضاً أمره له، فلأننا أمام شاعر ألمحنا إلى أنه شاعرٌ مُتَدَيِّمٌ مؤمِّنٌ بالله، نراه أمام كلِّ هذه المصائب الشديدة التي ألمَّت به يستسلمُ لأمر الله وقضائه، مفوضاً أمره له جلَّ وعلا، قال ابن الرومي (ابن الرومي، 2003م، ج2، ص625):

بوَدِّي أَني كُنْتُ قُدِّمْتُ قَبْلَهُ وَأَنَّ المنايا دُونَهُ صَمَدَتْ صَمْدِي
ولكنَّ ربي شاء غيرَ مشيئتي وللربِّ إِمضاءُ المشيئة لا العبد

إننا نرى نفسية الشاعر المستسلمة لمشيئة الله وقد تبرأت من حولها وقوتها، والاعتراف والرضا بالعبودية لله سبحانه وتعالى، إن مثل هذا الموقف يجعلنا نستكشف نوعاً من الطمانينة النفسية بعد تلاطم المشاعر إزاء حوادث الدهر واشتداد آلام الفراق.

ومن قسوة الرزية أن يتعرض شاعرنا والحال هذه إلى لوم اللائمين، وعتاب المعائبين، ليكون في سياقين، إذ لم يسلم من لوم الناس على ما فيه من فرط الفواجع، مما أذكى فيه الاتجاه النفسي وعمقه، فيه يغدو أكثر قابلية لتطويع التيار الناغم في داخله، يستوعب به كثيراً من الصور حين تتسع حدود دائرة النفس القلقة والوضع المضطرب والديناميكية التأثيرية الحاصلة من هذين السياقين، ولذا كان وقع ذلك عليه عظيماً (أحمد، 2021، ص44)، فقد لامه الناس على حزنه الشديد على ابنه المفقود، وقد وضَّح هذا المعنى بقوله (ابن الرومي، 2003م، ج2، ص625-626):

وإني وإن مُتَعَتُّ بِأبْنِي بَعْدَهُ لَأَذْكُرُهُ مَا حَنَّتِ النَّيْبُ فِي نَجْدِ
وأولادنا مثل الجوارح أيها فقدناه كان الفاجِعُ ع النَّيْبِ الفَقْدِ
أفرة عيني لو فدَى الحيِّ مَيِّتاً قَدَيْتُكَ بِالْحَوْبَاءِ أَوَّلَ مَنْ يَفْدِي
الأم لما أبدي عليك من الأسى وإني لأخفي منه أضعاف ما أبدي

نلمس في هذه الأبيات مدى ما تعانیه نفس الشاعر من الحزن على ولده الحبيب، فعلى الرغم من أن له ولدين إن ذكره سنبقى تقصُّ مضجعه ما حنَّتِ النُّوقُ لنجد، فالأولاد مثل الجوارح التي يفعج الإنسان بفقد أي منها فجعاً عظيماً، لكن الشاعر يتعرض للوم على إبداء بعض مما يعانیه، فلا يجرؤ مخافة اللوم أن يبيِّت حزنه، حتَّى إنَّه يُخفي من الحزن أضعاف ما يُبديه للناس، وهذا الكَيْبُ يُوْثِرُ في نفسية ابن الرومي ويجعل منها نفسية تميل إلى اعتزال الناس والانطواء على الذات، والابتعاد عن المجتمع.

لم يهنأ ابن الرومي بولده الأصغر هبة الله الذي أشار إليه وإلى أخيه الأكبر في الفقرة السابقة، فقد كان يظنُّ أنه سيُمْتَعُّ بهما إلا أن للموت رأياً آخر (ابن الرومي، 2003م، ج3، ص1004):

شجاً أن أروم الصبرِ عنك فيلتوي عليّ ولؤمٌ أن يُساعدي الصبرِ
فيا حزني أن لا سلو يُطيعني ويا سوءنا من سلوتي إنَّها غدرُ

من هذين البيتين نلمس الضيق والحزن اللذين جثما على نفس الشاعر، بالإحساس بالحزن "مركوزاً في طبيعة النفس، نقرّاه في كلِّ حركةٍ من حركاتها، وهي تواجه صعوبات الحياة ونكباتها، ولما كان التعبير عن الحزن وألم الفقد تصاحبه قوة كبيرة من العاطفة، كان الشعر أجدر به، وأقوى وسائل التعبير القولية للتعبير عنه، وكان الشعراء هم الأقدر على إيصال تجاربهم المحزنة"، (وفاء عمر عثمان الفتوي، 2001م، ص1) فكيف إذا كان هذا الشاعر هو المكلوم بفقد ابنه فلذة كبده! وجليّ كذلك أن الإنسان يستكشف ويلحظ ويرصد بمقدار قوى الملكة البيانية عنده، وبمقدار ما استوعبه من ثقافة وفكر، وهو ما يفسر اختلاف الرؤية للمشاهد نفسه بين اثنين (أحمد، 2023، ص21) ولذا تضافرت عوامل الذاتي مع النفسي، الذاتي الذي شكل ابن الرومي بيئاً، والنفسي الذي شكله ابن الرومي ألماً واغتماماً.

وهذا هو حال الشاعر ابن الرومي الذي يرثي ابنه في هذه الأبيات التي تفيض حزناً وألماً، فقد بلغ الحزن عنده مبلغاً جعله يفقد صبره، فصبر ابن الرومي خائن لا يساعده على السلوان، وهو مراوغ، شيمته الغدر، إنه يُؤنِّسُ بشعريّةٍ عبقريةٍ الصبرِ والسلوانِ ويُلبسُهُما لِيُوسِنَ المُرَاوِغَ والمُحْتَالَ، وهذه الخصالُ خصالُ نفسيّةٍ ينعكسُ تأثيرُها سلبيّاً على نفسيّةِ ابن الرّومي فتتضحُ مدى المعاناة والمرارة وعدم احتمال هذه المُصيبةِ.

ثم يستمرُّ ابنُ الرّومي في رثاءِ ابنه هبةَ الله ويستطرِدُ في الرثاءِ عساهُ يُخَفِّفَ عن نفسه المكلومة أو يجدُ في هذا الرثاءِ متنفساً (ابن الرومي، 2003م، ج6، ص2514-2515):

يا هل يخلدُ منظرٌ حسنٌ	لممّعٍ أو مخبرٍ حسنٌ
أم هل يطيبُ لمقلةٍ وسنٌ	فيقرُّ فيها ذلك الوسن
أم هل يُبِنُّ لذاهبِ قرنٌ	يوماً فيوصلُ ذلك القرنُ
كم مئةٌ للدهرِ كدراً	لم تصفُ منه ولا له المنن
ما زال يكسونا ويسلنا	حتى نظلُّ وشكرنا إحن
فمتى أراك بصرفه زيناً	فهي الزخارفُ منه لا الزين

إنَّ الفراقَ في هذه الأبياتِ جعلَ السؤالَ على فمه حائزاً لا يجدُ له جواباً فهو يسألُ عن خلود المنظرِ الحسنِ الذي يمتّعُ عينيه ويسألُ عن المنطقِ العذب الذي يشنّفُ أذنيه، ويسألُ عن طيبِ النّومِ الذي فارَقَ مُقلتيه بفراقِ ابنه هبةَ الله، ثمّ ينتقلُ إلى السؤالِ عن الوصلِ بينَ الذي ذهبَ ومضى وبينه فانقطعَ الوصلُ، ثمّ ينتقلُ إلى الإخبارِ عن الدهرِ وتقلبه وهباته التي ما إنَّ يَمُنَّ بها حتى يسلبها بسرعةٍ وكأنَّهُ منْ بزخرفِ زال بعدما عزّرَ بالعين.

كشفتُ جملةً هذه الأسئلةَ عن نفسِ حائرةٍ قلقةٍ تختلجُ بينَ جنبي ابن الرومي بعدما فقدَ ابنه الأصغرَ هبةَ الله، فالشوقُ غلبه ولا يستطيعُ إخفاءه أو كبتَه (ابن الرومي، 2003م، ج6، ص2514-2516):

يكفيك أن لا وجدَ مدجّرٌ	أبدأً وألا دمعٌ يُخترنُ
أبني إنك والعزاء معا	بالأمس أفّ عليكما كفن
فإذا تناولتُ العزاء أباي	تئليله أن قد ضمّه الجنن
أبني إن أحزنُ عليك فلي	في أن فقدتُك ساعةً حزن
وإن افتقدتُ الحزنَ مفتقداً	لبي لفقيدك للحري القمن

في هذه القطعة الحزينة يبثُّ ابن الرومي شوقه الذي استبدَّ به من خلال مخاطبةِ ابنه الذي لم يعد يسمعُ كلماته، فكأنَّه يناجيه في عالمه الجديد، أو يريد إسماعَ مَنْ حولَه، فهو لا يخترُ أيّ شيءٍ من الشوق الذي أطلق له العنان، ثمّ إنّه لم يعد يوفّرُ دمعاً قدمعه متواصلُ التسكاب، وقد فقدَ بفراقِ ابنه العزاء والسلوان، فغشاه الحزنُ، وخيّمَ على نفسه، فبقي في عالمٍ من الحزنِ مُظلمٍ لا أنيسَ له به، ولا عزاءٍ يوافي هذا المصابَ العظيم، فبموته مات العزاء أيضاً، ولقهما الكفنُ معاً، وقد أجاد ابن الرومي وأبدع في هذه الأبيات التي يرثي فيها ابنه، فجعلنا نشاركه مصابه الجلال عندما جثم العزاء، وجعله يموت بموت ابنه، ثم جاء بصورةٍ أخرى وهي صورة الكفن الذي لقهما معاً، فبموت ابنه مات العزاء والسلوان، ولك أن تتخيل حجم الألم والحزن الذي خيم عليه، وأضفى على نفسه نوعاً من السوداوية التي أوصلته حدّ الجنون، ولا غرابة في ذلك فقد "سئلَ أعرابيٌّ ما أجود الشعرِ عندكم؟ قال: ما رثينا به الأباء والأبناء؛ ذلك أنا نقوله وأكبادنا تحترق" (البيهقي، 1995م، ص391).

وقد أبدع ابنُ الرومي في صورهِ الفنيّةِ التي دلّتْ على مدى العاطفةِ الجيّاشةِ التي تفيضُ بها نفسه، فمن صورةٍ عدمِ انخارِ الوُجْدِ إلى عدمِ اخترانِ الدمعِ، إلى صورةٍ تكفينِ العزاء ومواراةِ الثرى، وصورةٍ فقدانِ اللَّبِّ، كلُّ هذه الصّورِ وضعتنا أمامَ لوحةٍ نفسيّةٍ واضحةٍ، منسّحةٍ بالسوادِ والحزنِ الشديدِ على ولده المفقودِ، ولا شكَّ أنّهُ استطاعَ أن يرسمَ هذه الصّورةَ السوداويةَ لنفسه باقتدارٍ فد.

إِنِّهَا أَلَامُ الْفِرَاقِ الَّتِي سَتَبْقَى ثَلَاثُ رُوحِ ابْنِ الرَّومِيِّ فِيمَا تَبَقَّى مِنْ عَمْرِهِ، فَلَا أُنْبِيسُ لَهُ فِي النَّهَارِ بَعْدَ هَذَا الْفَقْدِ، وَلَا سَكَنَ (ابن الرومي، 2003م، ج6، ص2514-2516):

بَلْ لَا إِخَالَ شَجَاكَ تَعُدُّهُ رُوحُ الْمِّمَّ بِهَا وَلَا بَسْـدَنَ
تَاللَّهِ لَا تَنْفَكُ لِي شَجْنَا بِمَضَى الزَّمَانِ وَأَنْتَ لِي شَجْنِ
وَالْآنَ حِينَ ظَعَنْتَ عَنِ وَطَنِي سَمِحَ الْمَقَامَ وَطَابَ لِي الظَّعْنُ
مَا أَصْبَحْتَ دُنْيَايَ لِي وَطَنَا بَلْ حَيْثُ دَارُكَ عِنْدِي الْوَطَنُ
مَا فِي النَّهَارِ وَقَدْ فَفَدْتَكِ مِنْ أُنْسٍ وَلَا فِي اللَّيْلِ لِي سَكْنِ

نلاحظ في هذه الأبيات مدى الحزن الذي تُعانيه نفسه بسبب الفراق، فهذا الحزن كما يقول سيبقي مصاحباً له، فلا حد له ولا نهاية، بل إنه لا يرى له موطناً في هذه الدنيا سوى الموطن الجديد الذي سكنه ابنه هبة الله، وتتشدّد الحسرة على فراق ابنه ويشتدُّ معه الألم، فيقول (ابن الرومي، 2003م، ج6، ص2514-2516):

يَا حَسْرَتَا فَارْقِنْتِي فَنَاءً غَضاً وَلَمْ يُثْمِرْ لِي الْفَنَ
وَلَقَدْ تُسَلِّي الْقَلْبَ ذُكْرُهُ أَيُّ بَانَ أَلْكَامِ مَرْتَهُنْ
أَوْلَادِنَا أَنْتُمْ لَنَا قِنِّ وَتَفَارِقُونَ فَأَنْتُمْ مَحْنُ
لَهْفِي عَلَى سَبْقِ الْمَنِيَةِ بِي لَوْ بِيَعُ لَمْ يَوْجِدْ لَهُ ثَمَنُ

إنها حسرة على هذا الغصن الطري وهذا الجسم الغضبي الذي لم يثمر بعد فواراه النري، فالقلب قد يتسلى بذكرى ولده لكنه لا يجد برذاً لنيران الشوق إلا بلقائه، ثم ينتقل ابن الرومي إلى معنى دقيق مستوحى من ثقافته الدينية وهو أنّ الأولاد فتنة المرء في هذه الحياة ثم فقدهم مصيبة واختبار، ثم يختم أبياته بأن المنية كان لها قدم السبق فخطفت ابنه ولو اقتدى لكان فداؤه غالياً عزيزاً.

من خلال هذه الأبيات أيضاً يذكر الشاعر الفراق ويذكر ألفاظه (فارتني، حسرة، ذكرة) فيعبر بها وبصوره عما يعتلج في نفسه من مرارة الفراق وعذابات الشوق إلى اللقاء.

ويبقى الناس في الناس، لا يترك بعضهم بعضاً، فأخذوا في لوم ابن الرومي على حزنه، ويبقى ابن الرومي على حاله، ليقول في لوم العذال واللائمين (ابن الرومي، 2003م، ج6، ص2514-216):

يَا عَادِلِي فِي مِثْلِ نَانِبَتِي تُلْفَى دَمُوعُ الْعَيْنِ ثَمَّتْهُنَّ
فَدَعَ الْمَلَامَ فَبَانِي رَجُلٍ عَدَلٌ عَلَى الْعِبْرَاتِ مَوْتَمِنُ
أَنْفَقْتُ دَمْعِي فِي مَوَاضِعِهِ لَا الْوَكْسُ يَلْحَقُنِي وَلَا الْعَيْنُ
أَبْكَانِي ابْنِي إِذْ فُجِعْتَ بِهِ لَمْ تُبْكِنِي الْأَطْلَالَ وَالذَّمَنُ
وَعَكَّفْتُ بِالْقَبْرِ الْمَحِيطَ بِهِ فَاعْذُرْ فَلَا صَنْمٌ وَلَا وَثَنُ

إننا نرى في هذه الأبيات قوة المنطق والحجة وإن صوحبت بنبرة الحزن التي لا بُدَّ منها دائماً، فهو رجلاً عادلاً مؤثماً على الديموع يعرف كيف يصرفها وأين يصرفها، وهو يصرف بتدبير فلا يلحقه من وراء هذا الإنفاق نقص أو غيب، ثم يُعرض بالشعراء الذين بكوا النيار والأطلال والذمن والأثافي، ليبيّن مدى الفرق بينه وبينهم، فهو يبكي فراق ابنه وهم يبكون بقايا ديار المحبوبة وشتان بينهما، ولا يكتفي بذلك بل يتوجه إلى من لامة على زيارة قبر ولده وأنه لا يجوز ودخل في مسألة عقديّة، فيرد عليهم أنه عكف على قبر لا على صنم أو وثن.

وبهذا التعبير وبهذه الصور البديعة استطاع ابن الرومي أن يسبر أغوار نفسه وأن يُخرج كلّ مكونات الشوق والحزن على المفقود المحبوب.

1.2. رزية فراق الأم

قد ذكرنا أنّ ابن الرومي فقد أسرته الكبيرة أباه وأمه وأخاه وخاله، وقد قال في فراقهم شعراً بليغاً، وحزنٌ حزيناً عظيماً على فراقهم عظيماً، وقد قدّمتُ رثاءً أبنائه لأنه فاق رثاءهم معنىً وشعراً، وهذا لا شكّ طبيعيّ، فقد الإنسان أولاده أعظم من فقدته أيّ عزيز! لما جُبلت عليه النفس البشرية، إلا أن ما نقوله لا يقلُّ من شأن رثاء أسرته الكبرى، إنّما قلناه لتُشير إلى صدق العاطفة ودرجات الحزن الكامنة في النفس المكسومة، وليس خفيّاً أن نقول: كلما صدقت العاطفة أجادت النفس بمكونات عوالمها وخرجت الألفاظ من أغوارها المظلمة لتحقّق الخيال بدورها في خلق أجمل الصور وأبدعها لإيصالها بشاعريّةٍ وشعريّةٍ عظيمين لإيصال ما يُريده الشاعر إلى المتلقي، قال في رثاء أمه بقصيدةٍ طويلةٍ عدتها مئتان وخمسة أبيات (ابن الرومي، 2003م، ج6، ص2299-2231):

أفيساً تمّا إن الرزايا لها فيمّ فليس كثيراً أن تجودا لها بدم
ولا تستريحا من بكاء إلى كرى فلا حمّد ما لم تُسعداني على السأم
ويا لذة العيش التي كنت أرّضي نطق ما بيني وبينك فأنصّرّم

إنه يعيش حالةً نفسيةً صعبةً بعد فقد أمه التي كانت تملأ عليه حياته حباً وحناناً، فهي الصدر الدافئ الذي يستمد منه كلّ ما يحتاج في إكمال مسيرة الحياة؛ من قوّةٍ وصبرٍ وعاطفةٍ، ويلقي على صدرها همومته فنرتاح نفسه وكأنه يجلو نفسه ويغسلها، فيشعر بالراحة والطمأنينة.

يستطيع الناظر في تلك الأبيات التي رثى فيها أمه أن يلح من خلالها الأثر العميق الذي خلفه فقدها في نفس ابن الرومي، ولا سيما أنه جاء بهذه القصيدة بروي الميم الساكنة المسبوقة بحركة قصيرة، ليُشعر بكبحم الألم المحبوس في صدره، فإطباق الشفاه عند لفظ الميم الساكنة وحبس الصوت معها، يتناسب مع الضيق الذي يعتل في صدره على فراق أمه وصوت الحسرة المخنوق في صدره حزيناً عليها.

وقد أعزّب ابن الرومي في القافية واللفظ في هذه المراثية، وجاء استخدامه الغريب في هذه القصيدة "ضمن الأبيات التي صور بها صراع الكائنات مع الموت وانهازها أمام جبروته... وقد تميزت هذه الموضوعات بطابع حشن وألفاظ تتلاءم مع خشونته، وهذا ما دعاه إلى مثل هذه الألفاظ الغريبة الوعرة، فما أحسن به من شعور هو الذي فرض عليه لغته الخشنة وألفاظه الغريبة" (وفاء عمر عثمان الفتوي، 2001م، ص219). ولكن هذه الغرابة في الألفاظ لم تؤثر سلبيّاً في شعره؛ لأنه "هياً لشعره أسباب الفصاحة فجاء جلّه خالياً من تنافر الكلمات ومن التعقيد اللفظي والمعنوي" (وفاء عمر عثمان الفتوي، 2001م، ص220).

لكن يبقى السؤال المحيّر لماذا لم يقلّ ابن الرومي شعراً في فراق أبيه؟ بل على العكس من ذلك فقد هجا أباه بأعرب هجاءٍ وأقده (ابن الرومي، 2003م، ج2، ص808):

لو كان مثلك في زمانٍ محمّدٍ ما جاء في القرآن برّ الوالدين
ومهما يكن من أمرٍ فقد رزى بفقّد أبيه وعائلته الكبرى والصغرى.

1.3. رزية فراق الخال

للخال مكانةٌ عزيزةٌ في قلب الإنسان، فهو قطعةٌ من الأمّ وقد اغتالت يد المنون خال ابن الرومي فأحدثت هذه المصيبة شرخاً كبيراً في نفسه وأحدثت فيها ثلمةً لا تُسدُّ وجرحاً لا يُلتمّ، قال (ابن الرومي، 2003م، ج3، ص1131):

حليفٌ سهاه ليلاً كنهـاره يبيت شعارٍ لهمّ دون شعاره
أصابته من ريب الزمان مصيبةٌ كؤود لها ما بعدها من حذاره

رَزِيَّتُهُ خَالٍ كَانَ لِلدَّهْرِ جُنَّةً إِذَا الدَّهْرُ أَنْحَى مُرْهَفَاتِ شِفَارِهِ
 وكان إِذَا عُدَّ الخُؤُولُ فَعُدَّتْ مَسَاعِيهِ لَمْ تَغْضُ الخُفُونُ لِعَارِهِ
 أَلَا مَاتَ مِنْ مَاتِ الوَفَاءِ بِمَوْتِهِ فَأَعْوَزَ مِنْ يَوْفِي بِنَمْتَةِ جَارِهِ
 أَلَا مَاتَ مِنْ مَاتِ السَّمَاحِ بِمَوْتِهِ وَكُلُّ عَطَاءِ نَفْدُهُ كَضِيمَارِهِ
 فَأَيُّ قَرِيٍّ تَقْرِي اللَّيَالِي ضِيُوفَهَا وَقَدْ عَطَلْتُ مَا عَطَلْتُ مِنْ عِشَارِهِ
 فَتَى كَانَ يَهْدِي الجُودُ قَصْدَ سَبِيلِهِ وَحَاشَاهُ مِنْ أَسْرَارِهِ وَيَدَارِهِ
 فَتَى كَانَ لَا يَطْوِي عَلَى الغَدْرِ كَشْحَهُ وَلَا تَسْلُمُ الأَيَّامُ يَوْمَ فَخَارِهِ
 فَتَى كَانَ كَالعِذْرَاءِ فِي ظِلِّ خَدْرِهَا وَكَالأسَدِ الرِّئْبَالِ فِي ظِلِّ دَارِهِ
 مَضَى قَدْ تَنَاهَى سُؤدُدًا غَيْرَ أَنَّهُ مَضَى نَصْفًا قَدْ لَاحَ شَيْبُ عِدَارِهِ
 خَبَا قَمَرُ الدُّنْيَا لِحَيْنِ اتِسَاقِهِ فَيَا أَسَافًا هَلَا لِحَيْنِ سِرَارِهِ
 عَلَاهُ كَسُوفِ البِدْرِ عِنْدَ تَمَامِهِ مُلِحٌ بِهِ حَتَّى هُوَى فِي مَغَارِهِ
 رُزْنَاهُ يَوْمَ الأَرْبِعَاءِ وَلَمْ تَزَلْ فَوَاقِرُ هَذَا الدَّهْرِ يَوْمَ دَبَارِهِ

إذا أنعمنا النظر في هذه الأبيات وهي من قصيدة طويلة في رثاء ابن الرومي خاله، رأينا أن ابن الرومي يذكر مناقب خاله ويتخذ من هذا النوع من الرثاء وسيلة لنفسه كي تستفيض في ذكر هذه المناقب فيبدأ الأبيات بوصف الحالة النفسية السببية الحزينة التي لا تعرف للسكينة سبباً، ولا للطمأنينة دليلاً، فكان البيت الأول والثاني تمهيداً لطيفاً دقيق الوصف للنفسية التي كونها الفراق، لينتقل انتقالاً لطيفاً إلى ذكر مناقب خاله فيبدأ بذكر مناقبه المتنوعة، فخاله الحامي إذا كثر الدهر عن أنيابه، وهو العلم الفخر الذي يفتخر بخولته إذا ذكر كل امرئ خاله، وهو الوفي والسمح والشهم، والكريم الجواد المضياف الذي يقري الضيوف دائماً، وهو الشجاع مثل الأسد الضاري، إنه يجمع السماحة إلى جانب الشجاعة في نفسه، وهو الذي لا يعرف الغدر طريفاً إلى أخلاقه، وهو سيد مات في منتصف العمر، ووصفه بالحيي مثل الفتاة العذراء في جذرها، ثم هو مثل القمر الذي غاب ومثل البدر الذي اختفى، إنه ذلك الرجل الذي كان يحميهم من مصائب الزمن فمنذ أن مات لم تفارقهم دواهي الدهر وحوادثه.

هذه جملة أبيات ذكرتها من قصيدة طويلة في ذكر مناقب خاله، حتى أوضح الحالة النفسية للشاعر، فمن شدة الفراق يشتد الحُب، والشاعر يستطرذ في ذكر حبيبته حتى إذا ما حال بينهما الفراق أصبحت النفس أكثر هيجاناً ورهافة فتأخذ بذكر كل ما يتعلق بالمحبيب من خصال وشمائل وصفات، بل إنها تبلغ في ذلك مبالغة عظيمة، وهذا يعكس مدى ما يحمله ابن الرومي من حُبٍ واشتياقٍ وتقديرٍ لخاله.

انعكست هذه النفسية وهذا الذكر المستفيض على شعرية الشاعر فأبدع في الصور وحسن التعبير وانتقاء الألفاظ، فصورة الخال الحامي من مصائب الدهر، وصورة الدهر الذي يصيب الشاعر بمصائبه، وصورة الخال كالفتاة الحبيبة وكالأسد المفترس في شجاعته وكالقمر والبدر، ثم صورة الوفاء الذي مات بموت خاله، وكذلك صورة السماحة التي ماتت بموته. كل هذه الصور أبدعتها نفسه التي كونتها يد الفراق فصدقت العاطفة وألبست النصّ جمالاً.

1.4. رزية فراق الأخ

لقد أتجه المنون إلى عائلة ابن الرومي كما بينا، وأخذ يقرط حبات عقدها واحدةً وأحدةً، وجاء دور أخيه فودع الحياة وقضى نحبه، فبكى ابن الرومي لرفاقه وتآوه من شدة الألم (ابن الرومي، 2003م، ج1، ص160):

وَسُئِلْنِي الأَيَّامَ لَا أَنْ لَوْعَتِي وَلَا حَزَنِي كَالشَّيْءِ يُنْسَى فَيَعْرُبُ
 وَلَكِنْ كَفَانِي مُسْلِيًا وَمُعْرَبًا بَأَنَّ المَدَى بَيْنِي وَبَيْنَكَ يَقْرُبُ

إِنَّهُ لَا يَسْتَطِيعُ أَنْ يَنْسِيَ أَخَاهُ وَلَا أَنْ يَسْلُوَ عَنْهُ، إِلَّا أَنَّ عِزَاءَهُ وَسُلُوَاهُ فِي أَنْ الزَّمَنَ بَيْنَهُ وَبَيْنَ أَخِيهِ
يَتَقَلَّصُ فَيَقْرِبُ لِلْقَاءِ، وَتَهْنَأُ النَّفْسُ بِهِ وَتَقَرُّ بِهِ الْعَيْنُ.

ثُمَّ إِنَّ نَفْسَهُ الْحَزِينَةَ تَقُودُهُ إِلَى قَبْرِ أَخِيهِ بِزُورُهُ عَسَى هَذِهِ الزِّيَارَةُ أَنْ تَخَفَّتْ مِنَ الْأَحْزَانِ الَّتِي أَثْقَلَتْ
نَفْسَ الشَّاعِرِ (ابن الرومي، 2003م، ج4، ص1716):

قَالَتْ شِفَانِقُ قَبْرِهِ وَلَرَبِّ أَحْرَسَ نَاطِقُ
فَارْقَتُهُ وَلَرْمَتْهُ فَأَنَا الشَّقِيقُ الصَّادِقُ

لَقَدْ زَارَ قَبْرَ أَخِيهِ فَرَأَى شِفَانِقَ التُّعْمَانِ وَقَدْ نَبَّئَتْ عَلَى الْقَبْرِ، فَأَنْسَتْهَا وَجَعَلَهَا تَحَاوَرُهُ فِي مَشْهَدِ بَدِيعٍ
وَحَزِينٍ فِي أَنْ مَعًا، فَإِذَا تَأَمَّلْنَا كَلِمَةَ الشَّفَانِقِ وَالتَّجَانِسَ اللَّفْظِيَّ مَعَ كَلِمَةِ الشَّقِيقِ وَإِقَامَةَ الشَّاعِرِ عِلَاقَةً بَيْنَهُمَا مِنْ
خِلَالِ هَذِهِ الصُّورَةِ الْبَدِيعَةِ الْمَوْحِيَةِ بِمَا فَعَلَهُ الْفِرَاقُ وَمَا أَحْدَثَهُ فِي نَفْسِ الشَّاعِرِ، فَمَا إِنَّ يَبْدَأُ الْحَوَارُ حَتَّى تَتَكَلَّمَ
مَعَهُ شِفَانِقُ التُّعْمَانِ مَعَ أَنَّهَا خِرْسَاءُ جَامِدَةٌ، وَتَبْدَأُ بِمَعَاتِبَتِهِ عَلَى فِرَاقِ الشَّاعِرِ أَخَاهُ، وَأَنَّهَا لَزِمَتْهُ إِنْ فِيهَا الشَّقِيقِ
الصَّادِقُ الْمَلْزَمُ لِأَخِيهِ لَا يَفَارِقُهُ .

1.5. رزية فراق الزوجة

ثُمَّ تَحُلُّ الْفَاجِعَةُ كَرَّةً أُخْرَى وَتَمُوتُ زَوْجَةُ ابْنِ الرَّؤْمِيِّ فَيَزِدَادُ هَمُّهُ وَيَشْتَدُّ حُزْنُهُ وَتَضْطَرِبُ نَفْسُهُ،
فَتَعْظُمُ الْمَصِيبَةُ فِي عَيْنِهِ وَلَمْ لَا؟ فَقَدْ فَارْقَتُهُ رَفِيقَهُ دَرِيهًا وَتَرَكَتُهُ وَحِيدًا يُعَالِجُ آلامَ الْفِرَاقِ، فِرَاقَ الْأَحْبَبِ، فَهَلْ
سَيَصْبِرُ عَلَى فِرَاقِ أُمِّهِ أَوْ خَالِهِ أَوْ أَخِيهِ أَوْ زَوْجِهِ أَوْ أَوْلَادِهِ الثَّلَاثَةِ، هَذِهِ النَّفْسِيَّةُ أَفْرَزَتْ شِعْرًا نَفَثَهُ ابْنُ الرَّؤْمِيِّ
مَعَ زَفْرَاتِهِ الْإِلَهِيَّةِ، فَقَالَ (ابن الرومي، 2003م، ج1، ص79):

عَيْنِي شَحَا وَلَا تَشْحَا جَلَّ مُصَابِي عَنِ الْبِكَاءِ
تَرَكَكُمَا الدَّاءَ مُسْتَكْتَأً أَصْدَقُ عَنِ صِحَّةِ الْوِفَاءِ
إِنْ الْأَسَى وَالْبِكَاءُ قِدْمًا أَمْرَانِ كَالدَّاءِ وَالذَّوَاءِ
وَمَا ابْتِغَاءُ الذَّوَاءِ إِلَّا بُغْيَا سَبِيلٍ إِلَى الْبِقَاءِ
وَمُبْتَغِي الْعَيْشِ بَعْدَ خِلِّ كَاذِبُهُ خَلَّةُ الصَّفَاءِ

نَرَى فِي هَذِهِ الْأَبْيَاتِ مَدَى تَرَدِّي نَفْسِ الشَّاعِرِ، فَقَدْ جَعَلَ الْفِرَاقُ نَفْسَ الشَّاعِرِ مَحْطَمَةً تَغْشَاهَا الْيَأْسُ
حَتَّى عَزَفَتْ عَنِ بَغْيَةِ الْعَيْشِ وَتَمَنَّتْ الْمَوْتَ.

لَكِنْ لِيَتَأَمَّلَ مَعًا الْبَيْتَ الْأَوَّلَ، فَقَدْ نَادَى ابْنُ الرَّؤْمِيِّ عَيْنِيهِ وَطَلَبَ مِنْهَا عَدَمَ الْبِكَاءِ لِأَنَّ مُصَابَهُ جَلَّلُ
فَوْقَ طَاقَةِ الْبِكَاءِ الَّذِي لَنْ يُفْلِحَ فِي التَّخْفِيفِ مِنْهُ، وَهَذِهِ صُورَةٌ بَدِيعَةٌ أَبَدَتْهَا نَفْسِيَّةُ الشَّاعِرِ الْحَزِينِ الَّتِي لَمْ تَعُدْ
تَطْبِقُ هَذِهِ الْمَصَانِبَ وَتَرَاهَا ثَقِيلَةً مِثْلَ جَبَلٍ، وَمِنْ الْمَعْلُومِ أَنَّ الْمَحَبَّ إِذَا فَارَقَ أَلْفَهُ اسْتَعَانَ بِالْبِكَاءِ عِسَاهُ يُبْرِدُ
نِيرَانَ الشُّوقِ الْمَتَّاجِحَةِ فِي دَاخِلِهِ، إِلَّا أَنَّ ابْنَ الرَّؤْمِيِّ عَدَلَ عَنِ هَذِهِ الصُّورَةِ وَحَلَّقَ بِخِيَالِهِ لِيَسْتَجْلِبَ مِنْهُ صُورَةً
خَالَفَتْ فِيهَا الشُّعْرَاءَ الَّذِينَ يَكُونُوا وَاسْتَبَكُوا، فَالْبِكَاءُ عَاجِزٌ أَمَامَ هَذِهِ الْمَصِيبَةِ الْعَظِيمَةِ، فَإِذَا كَانَ الْحَزْنُ عَلَى فِرَاقِ
الْحَبِيبِ دَاءً وَالْبِكَاءُ دَوَاءً يَتَعَيَّاهُ الْمَرْءُ مِنْ أَجْلِ الْعَيْشِ وَاسْتِمْرَارِيَّةِ الْحَيَاةِ، إِنَّ هَذِهِ الْمَعَادِلَةَ مَرْفُوضَةٌ عِنْدَ ابْنِ
الرَّؤْمِيِّ، وَغَيْرُ مُجْدِيَةٍ؛ لِأَنَّهُ لَا يَبْتَغِي الْعَيْشَ بَعْدَ فِرَاقِ زَوْجِهِ، وَهَذَا مَا أَسْهَمَ فِي تَكْوِينِ هَذِهِ النَّفْسِيَّةِ الْبَائِسَةِ.

الخاتمة

لَقَدْ كَانَتْ رِزِيَّةُ الْفِرَاقِ قَاسِيَةً نَالَتْ مِنْ ابْنِ الرَّؤْمِيِّ جِسْدِيًّا وَمَعْنَوِيًّا، وَأَسْهَمَتْ فِي تَكْوِينِ عَالَمِ نَفْسِي لَا
يُمْكِنُ أَنْ نَصْفَهُ إِلَّا بِأَنَّهُ خَاصٌّ بِابْنِ الرَّؤْمِيِّ، فَهَادِرًا مَا نَجِدُ إِنْسَانًا أُصِيبَ بِهَذِهِ الرِّزِيَّةِ مِثْلَهُ، فَقَدْ فَارَقَ أَبَاهُ وَأُمَّهُ
وَخَالَهُ وَأَخَاهُ، وَمِنْ ثَمَّ زَوْجَهُ وَأَوْلَادَهُ الثَّلَاثَةَ، وَلَا شَكَّ أَنَّ مِثْلَ هَذِهِ الْمَصَانِبِ سَتَوْتَرُّ تَأْتِيرًا بَالِغًا فِي شَخْصِيَّةِ
الشَّاعِرِ الشُّعْرِيَّةِ وَالنَّفْسِيَّةِ، وَقَدْ تَنَاوَلْنَا فِي هَذَا الْبَحْثِ هَذِهِ الرِّزِيَّةَ بِالذَّرْسِ وَالْمَفَاتِيشِ، وَتَوَصَّلْنَا مِنْ خِلَالِهِ إِلَى
جَمَلَةٍ مِنَ النَّتَائِجِ، مِنْ أَهْمِّهَا أَنَّ ابْنَ الرَّؤْمِيِّ سَخَّرَ جِزَاءً كَبِيرًا مِنْ شِعْرِهِ فِي بِكَاءِ أَحْبَابِهِ الَّذِينَ فَارَقَهُمْ، وَكَانَ
لِلْبِكَاءِ دَوْرٌ كَبِيرٌ فِي تَكْوِينِ نَفْسِهِ وَشِعْرِهِ، ثُمَّ كَشَفَ الْبَحْثُ أَنَّهُ رَثَا أَحْبَابَهُ الَّذِينَ فَقَدَهُمْ إِلَّا أَبَاهُ، وَقَالَ فِي رَثَائِهِمْ
قَوْلًا بَلِغًا، فَضَلَّ عَنْ أَنَّ الْبَحْثَ كَشَفَ أَنَّ فَاجِعَتَهُ بِفِرَاقِ أَوْلَادِهِ فَاقَتْ كُلَّ وَصْفٍ وَقَالَ فِي رَثَائِهِمْ أَبْلَغُ مَا يَقُولُهُ

أبّ فئ ابن، و توصّل البحتّ إلى أنّ ابنَ الرّومي اتّخذَ وسائلَ للتخفيف من عذابات الفراق، فلجأ إلى الله وفوّضَهُ أمرَهُ واستسلمَ لقضائِهِ، ثمّ لجأ إلى الصبر بل إلى الصبر الجميل لأنَّهُ وحده قد يجعلُهُ صامدًا أمامَ هذه المصائب المتلاحقة التي أصابته في مَقْتَل، ثمّ الاستعانة باليكاء والدموع والطلب من عينيه أن تجودا بالدمع وأن يتواصلَ تسكابه ولا ينقطع، إضافةً إلى زيارة القبور التي وجد فيها أنسًا، كلُّ ذلك دفع بابن الرومي إلى الوحدة والانعزال والابتعاد عن الناس، فقد كان متذمّرًا جبلت المصائبُ ورزية الفراق نفسًا غاضبةً قلقةً حائرةً مضطربةً تخفقُ بين جنبيه انعكست آثارها شعرًا بديعًا من أروع ما قد تجود به قريحة شاعرٍ أو نفسٍ إنسانٍ على وجه البسيطة.

ويبقى ابنُ الرومي ميدانًا للباحثين الذين سيكتشفون في شعره قضايا جديدة تُعني المكتبة العربية وتُفيدُ محبّي العربية، لذلك يوصي البحثُ الباحثين في ميدان هذا الشاعر الذي كُتِبَ في حقّه كثير وما زالَ معيّنُهُ نضاحًا لا يتضنّب، يستطيعُ كلُّ من له صلة باللغة العربية أن ينهلَ منه.

المصادر

أحمد عمر، أدب الرحلات والأسفار دراسة مقارنة بين المقاربة الأندلسية وتجربة السباعي، دار سون جاع، أنقرة، ط1، 2023م.

أحمد عمر، الإجراءات الأسلوبية لشعرية الانزواء عند السميسر، مجلة بينغول، العدد17، حزيران، 2021.

البيهقي، المحاسن والمسائى، تح: محمد سويد، بيروت 1995م.

روفون جست، ابن الرومي حياته وشعره، ترجمة حسين نصّار، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2011م.

ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، تحقيق: حسين نصّار، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة، ط3، 2003م.

عباس محمود العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، مؤسسة هنداوي، 2014م.

نازك الملائكة، ساكولوجية الشعر ومقالات أخرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2000م.

وفاء عمر عثمان الفتوي، قصيدة الرثاء عن ابن الرومي "دراسة موضوعية"، رسالة قدمت لنيل درجة الماجستير، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، كلية اللغة العربية، قسم الدراسات العلي، 2001م.

Kaynakça

Ahmed Umer, Edebu'r-rihlât ve'l-esfâr dirâse mukârane beyne'l-mukârebeti'l-Endelûsiyye ve tecribet's-Sibâî, Ankara: Sonçağ Yayınları, 2023.

Ahmed Umer, "el-İcrââtü'l-üslûbiyye li şîriyyeti'l-inzivâ inde's-Sümeysir", Bingöl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 17/1 (Haziran 2021), 34-53.

El-Beyhakî, el-Mehâsin ve'l-mesâvî, thk. Muhammed Süveyd, Beyrut: 1995.

Rhuvon Guest, İbnu'r-Rûmî hayâtuhû ve Şîruhû, trc. Hüseyin Nassâr, Kahire: el-Merkezu'l-kavmî li't-terceme 2011.

İbnu'r-Rûmî, Divân, thk. Hüseyin Nassâr, Kâhire: Dâru'l-kutub ve'l-vesâiki'l-kavmiyye, III. Basım, 2023.

Abbâs Mahmûd el-Akkâd, İbnu'r-Rûmî hayâtuhû min şîrihî, Müessesetü Hindâvî, 2014

Nâzik el-Melâike, Saykolojiyyetü'ş-şî'r ve mekâlâtün uhrâ, Kahire: el-Hey'etü'l-âmmе li kusûri's-sekâfe, 2000.

Vefa Umer Usmân el-Fûtî, Kasîdetü'r-resâ an İbni'r-Rûmî, Riyad: Câmi'atü Ümmi'l-Kurâ, Külliyyetü'l-Luğati'l-Arabiyye, Yüksek Lisans Tezi, 2001.

Hikayeta Keyhana Frenk û Feqe Ehmedê Baban: Mirin Çêtir e ji Firaqê

İbrahim Tarduş¹

Frenk Keyhan ve Feqe Ehmedê Baban Hikayesi: Ölüm Evladır Firaktan

Öz

Çaldıran Savaşı'ndan sonraki dönemde Kürt topraklarının büyük bir kısmı Osmanlı'nın müttefiki olan Kürt mirleri tarafından yönetilmeye başlandı. Kürtler ile Yavuz Sultan Selim arasında kurulan ittifak Kanuni Sultan Süleyman döneminde de devam etti. Kanuni, Bağdat'ı fethettikten sonra bu bölgedeki Kürt topraklarının çoğunu Kürtlere verdi. Böylelikle Baban Emirliği, Baban aşireti tarafından Bağdat Paşalığına bağlı olarak yönetilmeye başlandı. Baban aşiretinin adı, emirliğin idaresinden sonra tarihte ön plana çıkmaya başladı. Baban ismi ve Baban Emirliğinin kuruluşuyla ilgili bir hikaye vardır ki aynı zamanda Feqe Ehmedê Baban'ın ülkesini terk edip vuslata ermek için Frengistan'a gidişini konu edinir. Bu hikaye aynı zamanda Doğu edebiyatlarında meşhur olan Şeyh-i San'an hikayesiyle de benzerlikler barındırır. Feqe Ehmedê Baban'ın hikayesi Abdülkadir b. Rustem el-Babanî, Claudius James Rich ve Yamûlkîzade Azîz tarafından yazılmıştır. Yamûlkîzade Azîz, Jîn dergisindeki yazısında kısaca konuya değinmiş; ancak Abdülkadir Rustem-el Babanî ve Claudius James Rich hikayeyi uzun uzun yazmıştır. Hikayenin bu iki versiyonu bazı yönlerden benzer, bazı yönlerden ise farklıdır. Bu çalışmada bu iki varyant benzerlik ve farklılıkları açısından karşılaştırılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Frengistan, Baban Emirliği, karşılaştırma, varyant, hikaye.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Mardin Artuklu Üniversitesi, Türkiye'de Yaşayan Diller Enstitüsü, Kürt Dili ve Kültürü Anabilim Dalı, ibrahimtardus1@gmail.com, ORCID: [0000-0002-8292-0921](https://orcid.org/0000-0002-8292-0921).

The Story of Frenk Keyhan and Feqe Ahmed Baban: Death is Better than Firaq

Abstract

In the period after the Battle of Çaldiran, most of the Kurdish lands were ruled by the Kurdish Princes as allies of the Ottomans. The alliance that was established between the Kurds and Yavuz Sultan Selim continued during the time of Qanuni Sultan Suleyman. After Qanuni conquered Baghdad, he gave most of the Kurdish lands in this region to the Kurds. The Kurdish region here, Baban Principality, was governed by the Baban tribe and belonged to the Pashalik of Baghdad. The name of the Baban tribe also appeared prominently in history after the administration of the kingdom. There is a story about the name of Baban and the establishment of the Baban Principality. In this story, Feqe Ahmed the Baban leaves his country and goes to Frengistan to reach Keyhan. The story of Feqe Ehmedê Baban also has similarities with the story of Sheikh-i San'an, which is famous in Eastern literatures. Feqe Ehmed story was narrated by Abdulkadir b. Rustem el-Babanî, Claudius James Rich and Yamûlkîzade Azîz. Yamûlkîzade Azîz wrote some things about the subject in his article in Jîn magazine. But Abdulkadir Rustam-al Babanî and Claudius James Rich wrote the story in a long way. These two versions of the story are similar in some ways and different in some ways. In this work, these two variants will be compared in terms of their similarities and differences.

Keywords: Frengistan, Baban Principality, comparison, variant, story.

Kurte

Serdema piştî Şerê Çaldiranê piraniya axên Kurdan êdî wek muttefikê Osmaniyan ji alî mîrên Kurdan ve hatin rêvebirin. Tifaqa ku di navbera Kurdan û Yavuz Sultan Selîm de hatibû avakirin di wextê Kanunî Sultan Suleyman de jî berdeham bû. Piştî Kanunî Bexdayê feth kir, wî piraniya erdên Kurdan yên li vê heremê da uhdeya Kurdan. Herema Kurdan li vir bi navê Mîrektiya Baban ji alî eşîra Baban ve girêdayî Paşalîka Bexdayê hate rêvebirin. Navê eşîra Baban jî bi awayekî beloq piştî rêvebirina mîrektiyê di dîrokê de hate xuyan. Li ser navê Baban û avabûna Mîrektiya Baban hikayetek heye ku Feqe Ehmedê Baban di vê hikayetê de ji bo wûslatê ji welatê xwe dertê û berê xwe dide Frengîstanê. Ev hikayet di heman demê de bi hikeyata Şêxê Sen'an re jî hin xalên hevpar dihewîne. Hikayeta Feqe Ehmedê Baban ji alî Abdulkadir b. Rustem el-Babanî, Claudius James Rich û Yamûlkîzade Azîz ve hatiye nivîsîn. Yamûlkîzade Azîz di nivîsa xwe ya kovara Jînê de kêm be jî derbarê mijarê de hin tişt nivîsîne. Lê Abdulkadir Rustem-el Babanî û Claudius James Rich hikayetê bi awayekî dirêjane nivîsîne. Ev her du varyantên hikayetê ji hin aliyên ve dişibîne hev û ji hin aliyên ve ji hev vediqetin. Di vê xebatê ev her du varyant ê ji alî hevşibî û cudahiyan xwe ve bîn berawirdkirin.

Keywords: Frengîstan, Mîrektiya Baban, berawirdkirin, varyant, hikayet.

Extended Abstract

In 1514, after the Battle of Chaldiran between the Ottoman and Iranian Empires, Yavuz Sultan Selim had commissioned Idris-i Bidlisi to win over the Kurdish tribes near the Ottoman-Iranian border regions to the Ottoman side. When Yavuz Sultan Selim returned to Amasya from Tabriz, Idris-i Bidlisi set out to meet with Kurdish leaders. After many meetings with Kurdish leaders, Bidlisi convinced most of them to form an alliance with the Ottomans. In fact, the conditions for this agreement were quite favorable. Because when Kurdish leaders had previously tried to meet Shah Ismail, Shah Ismail had imprisoned them. This also showed that a partnership between the Kurds and the Safavids was unlikely. On the other hand, the fact that the Ottomans and the Kurds were Sunni in sect was one of the reasons that brought the Ottoman-Kurdish alliance closer. After the forces of the Ottoman-Kurdish alliance through Bidlisi drove the Safavids out of the Kurdish regions, Kurdish emirs once again became the rulers of their ancestral lands. However, Baban Kurds were not included in this alliance that was formed during the reign of Yavuz Sultan Selim. The participation of the Baban Kurds in the Ottoman-Kurdish alliance was delayed by 20 years. After Suleiman the Magnificent's conquest of Baghdad, mir of Baban Haji Sheikh, who was on his way to pledge allegiance to the Magnificent, was killed on the way. Hearing this, Suleiman the Magnificent gave the rule of the Baban lands to Budaq, the son of Haji Sheikh. From then until 1850, the Baban Emirate was ruled by the Baban tribe. In addition to these historical facts, the Kurds of Baban had a legend about the establishment of their emirate. The legend included the founding of the emirate and was also a love story. According to the story, Feqe Ehmed joined the Ottoman army for jihad. The Ottomans were then at war with the Franks. At that time, before a battle, a soldier from each side could fight one-on-one to decide the winner of the battle. Feqe Ehmed stepped forward on behalf of the Ottomans and faced a Frank. Feqe Ehmed knocked down his opponent in single combat and was about to kill him when he realized she was a woman and spared her life. His opponent then became his spoils of war and the Sultan gave the lands of Baban to Feqe Ehmed. The Emirate of Baban was thus established. Frenk Keyhan and Feqe Ehmed's encounter in the war turned into a love between the two. However, this love did not happen immediately; Feqe Ehmed had to overcome many difficulties to reach Keyhan. According to this story, which can be explained very briefly, the Babans considered themselves the descendants of a European woman warrior. This was quite a different situation compared to other Kurdish dynasties, because Kurdish dynasties have always seen themselves as the descendants of Kurdish-Arab-Persian, that is, influential families or people of eastern origin, and were proud of it. Another interesting point about this story is that it is a love story and what Feqe Ehmed, the hero of the story, did to reach Keyhan. In fact, the relationship between Keyhan and Feqe Ehmed had two phases: firstly, Keyhan fled to Frankistan to live with her family while she was married to Feqe Ehmed out of debt for her life, and secondly, when Feqe Ehmed followed her to Frankistan, she thought that she actually loved Feqe and fled with him from Frankistan. There are

certainly various versions of this story told among the people, but there are two variants that have survived in written form and are written in detail. The first was written by Abdulkadir b. Rustam al-Babanî, a Kurd, and the second by the Englishman Claudius James Rich. When both variants are analyzed, it is seen that there are similarities and differences between them. Although the main body of the variants is the same, the plot and the characteristics of the characters differ from each other. In our study, after summarizing the main outlines of both variants, the similarities and differences will be analyzed using the comparison method.

Destpêk

Dema dîroka xanedanên Kurdan bê xwendin mijara eslê xanedanên Kurd wekî mijareke balkêş dertê pêş. Balkêşiya mijarê ew e ku eslê hin xanedanan wekî ne ji nijadeke Kurd hatine qeydkirin. Lê ev tişt ji bo xanedanan ne tişteke biçûkdîtîne bereksê vê wekî tişteke serbilindî û mexrurîyetê hatiye nîşandan û ev ji alî xanedanan ve jî hatiye qebûlkirin. Bo nimûne dîroknûsê fermî a Mîrekiya Hekariyê Temexanê Yazîcî gava dîroka mîrên Hekariyê nivîsiye di beşa sedema nivîsandina pirtûkê de diyar kiriye ku ew ê dîroka “Ebbasiyan” binivîse (Yazîcî, 2022: 55). Helbet ji vir qesda wî ji Ebbasiyan mîrên Hekariyê ye. Diyar e ku ev tişt ji alî malbatên xanedanan ve jî wekî serbilindî û eslbûnê hatiye dîtin û wan ji bo meşrutiyeta xwe ya dîni vê çîroka nijadî bi kar anîye. Herweha Ebbasbûn di heman demê de dihat wê wateyê ku ew ji nesla Peyxember in û pîroz in. Bo nimûne dema seyyahên sedsala XIX. behsa mîrên Behdînanê dikin dibêjin, wîsa tê qebûlkirin ku nijada mîrên Behdînanê digihe xelîfeyên Ebbasiyan. Ji ber vê xelk gelek rêza wan digire û wan wekî kesên pîroz dibîne. Ew, dema dertên derve wekî xelîfeyên dawîn ên Ebbasiyan rûyê xwe dipoşin (Ainsworth, 1842: 197; Kinneir, 1818: 456; Rich, 1836: 153-154; Tarduş, 2022: 30). Tê dîtin ku xanedanên ku eslê xwe digihînin xelîfeyên Ebbasiyan di civakê de qedr û qîmete xwe ya mezin hene. Helbet ev di heman demê de rêza xelkê bo dîne Îslamê jî nîşan dide. Ji bilî Behdînan hin xanedanên din jî hene ku wekî Ebbasî tîne dîtin. Ji van du heb yê Hekarî û Kîlîsê ne ku di heman demê de nesla wan ji sê birayan hatiye. Ji wan pêştir mîrên Çemîşgezêkê û Mirdasiyan jî wekî Ebbasî tîne dîtin. Ji xeynî van mîran, xanedaneke din heye ku xwe digihîne xelîfeyan; lê vê carê ne xelîfeyên Ebbasî lê xelîfeyên Emewîyan, ew jî mîrên Silêmanî yê derdora Qulp, Batman û Meyafêrînê ne. Dîsa ji bilî van gelek nimûneyên di hene di Şerefnameya Şerefxan de: Mîrên Cîzîrê ji nesla Xalid bin Welîdê qumandanê nasraw ê fethên Îslamî, mîrên Zirkî ji seyîdekî Şamê ku wekî Şêx Hesenê Ezraqî nasraw e, mîrên Sûwedî ji malbata Bermekiyan ku wezîrên xelîfeyên Ebbasiyan bûn, mîrên Sason û Bedlîsê ku pismamên hev in, ji qralên seraya Kîsrayan. Helbet xanedanên ku ji binemala Kurdan tîne jî hene wekî mîrên Şîrwanê, melîkên Hesenkeyfê, mîrên Erdalanê, mîrên Mekrî û mîrên Bradostê (bnr. Bedlîsî, 2014).

Tê dîtin ku gelek xanedanên Kurdan ji alî eslî ve an wîsa hatine qeydkirin an jî xwe wîsa dibînin ku eslê wan digihe malbat an kesekî Ereba ji alî dîni ve nasraw û payebilind e, an jî xanedaneke Fars ku bi payebilindiya xwe ya îdarî derketiye pêş. Ev mesele heta sedsala XIX. jî fenomeneke belav bû. Gelek caran xwe hesibandina ji nesla Ereban ji bo netewetiya Kurdî nedibû pîrsgirêk. Bo nimûne Mela Mehmûdê Bazîdî Kurdan Erebnijad û zimanê wan wekî Erebnijad nîşan dabû (Bazîdî, 2010: 47-48). Jê pêştir Şeyh Ubeydullahê Nehrî jî gava xwestibû serbilindî û wêrekiya Kurdan nîşan bide, eslê Kurdan gihandibû Ereban. (Nehrî, 2022: 230) Diyar e ku ev fikrîyat li gor wan deman, ciyê şanazî û serbilindiya netewî jî bû û ev tişt ne tenê ji bo Kurdan derbasdar bû. Bo nimûne, Abdurrezzak Begê Dunbulîyê dîroknûsê dewra Xanedana Kaçaranê Tirknijad, eslê Kaçaran gihandibû Keykavûs û Cemşîd ku ew padîşahên Îrana berî Îslamê ne (Başçı, 2019: 85).

Kesên ku li ser sedema nijadeke qedîm an dînî a Kurdan sekinînê, Metin Atmaca û İbrahim Bozkurt in. Li gorî Atmaca dema xanedanên Kurdan binemala xwe digihandin malbat û kesên navborî, dixwestin ku îktîdara xwe ya siyasî meşrû bikin (Atmaca, 2015: 37). Li gor Bozkurt jî sê sedemên bingehîn ên vê meseleyê hebûn. Sedemên psîkolojîk, sosyolojîk û dînî. Ji alî psîkolojîk ve: Ew xanedanên ku dihatin û eşîrên Kurdan bi rê ve dibirin, ne xanedanên ji rêzê bûn û di desthilatdariyê de serdest bûn. Ew dihatin, wekî kesên ji eşîrên Kurdan tevdiageriyên rêveberiyê dikirin. Eşîrê jî tecrubeya wan a siyasî, cîvakî û ekonomîk îstîfade dikir. Ji alî sosyolojîk ve: Ew xanedanên ku di rewşên aloz de hawara xwe dibirin eşîrên Kurdan ji alî eşîrê ve dihatin qebûlkirin. Ew xanedan ji bo her malbatekî eşîrê di heman mesafeyedê bûn. Ji vê alî ve wekî hevsengiya eşîrê dihatin dîtin û rê li ber şerên navxweyî digirtin. Ji alî dînî ve: Di alema îslamê de hin malbat hebûn ku ji alî wesfên xwe ve derketibûn pêş û ji alî herkesî ve rêza wan dihat girtin. Ji ber vê jî ji bo Kurdan ne ciyê şermê bu ku di bin hikmê wan de bijîn (Bozkurt, 2022: 512-514).

Sedem çî dibe bila bibe ev rastîyek e ku xanedanên Kurdan dema xwe digihandin malbateke payebilind xwe bi vê tiştê serbilind didîtin. Heman mesele bo Kurdên reaya jî derbasdar bû û wan jî ji ber vê taybetiya xanedanên xwe rêza wan digirtin û ew bo xwe wekî rêvebir qebûl dikirin. Sedemên vê rewşê helbet hewceyê hin lêkolînên din e. Lê ji bo ku sînore xebata me hineke din berfirehtir nebe, em vê nîqaşê li vir bihêlin û derbasî Mîrekiya Baban bibin ku ji alî nesla xwe ve, ew xwe digihînin jineke Ewropî û li ser vê jî xwedî hikayetekî ne.

1. Mîrekiya Baban

Li gori Abdulqadir b. Rustem el-Babanî neql dike avakar û yekem şahê Sasaniyan Erdeşîrê Babekan (224-241) di salên pêşîn ên hikimdariya xwe de bi Kurdan re şer kiriye. Herçiqas artêşa Şah du sê caran paş ve kişiya be jî di dawiyê de şevêkê êrîşê Kurdan kiriye û ew têk birine. Di serî de gelek kes hatine kuştin; lê di dawiyê de Erdeşîr fikra xwe guhertiye û Kurdan re aşîtî ava kiriye. Piştî aşîtiyê Kurdên firar jî dîsa vegeyane herema xwe. Bi emrê Erdeşîr li heremê bajarek ava kirine. Ji ber ku di avakirina bajêr de gelek zorî derketiye Ardeşîr navê bajêr daniye Şehrêzor. Paşî yek ji Kurdan wek hikimdarê Şahrezorê tayîn kiriye û şeş mehan li Şahrezorê maye û vegeyaye. Piştî wê her dem meqam û mertebeya Kurdên Şahrezorê xwedî ciheke xwe ya taybet hebûye (el-Babanî, 2019: 127-130; Karname, 1966: 228-230). Ji vir tê fehmkirin ku bavûkalên Babanan û Kurdan herî kêma ji sedsala III. ve li ser axa xwe xwedî hikumet bûn ji ber ku Erdeşîrê Babekan di 226an de wekî şah bûye xwedî tac (Naskalî, 2024). Baban piştî agahiyên derbarê avabûna Şehrezorê dibêje navê hikimdarên Kurdan heta Safeviyan di pirtûkên dîrokê de nehatibûn qeydkirin lewra nediyar bûn. Yekem hikûmeta ku dihat zanîn di dewra Feqe Ehmed de ava bibû (el-Babanî, 2019: 130). Lê Herçiqas Babanî hikimdarên Babanan heta Safewîyan ji ber neqeydkirina wan wekî meseleyeke mechûl nîşan dabe jî hin agahiyên din hene ku berî Safewîyan jî hebûna hikimdarên Baban nîşan didin. Avabûna Mîrekiya Baban wekî mîrekiyên din ne zelal e, lê dîsa jî hin agahî

hene ku hebûna mîrektiyê ya berî avabûna Safewîyan piştrast dikin. Li gorî Said Abdulsamed Said Salih Tudarî ku wî berhema xwe 80 sal piştî Şerefnameyê nivîsiye, du caran behsa mîrektiya Babanan dike û di belgeyê 1276an de destnîşan dike ku navê Xalid Ahmedê Baban derbas dibe (Ghalib, 2011: 55).

Piştî Kanunî Sultan Suleyman (1520-1566) berê xwe dide Bexdayê û Bexdayê feth dike, navê Babanan û mîrektiya wan di belgeyan de zêdetir tê xuyan. Çawa Şerefxanê Bedlîsî dinivîse Mîrektiya Baban bi dilxwazî tevî Osmanî dibe. Wan çaxan mîrê Babanan Hecî Şêx e. Navbera Şah Tahmasbê Şahê Safewîyan (1524-1576) û Hecî Şêx ne baş e. Şah Tahmasb sê caran leşker şandine ser Baban lê Babanan ew têk birine. Dema Kanunî Sultan Suleyman derketiye sefera Bexdayê û Bexdayê standiye yanî di 1535an de, Hecî Şêx ji bo bikeve xizmeta Kanunî dertê rê lê di rê de tê kuştin. Kanunî vê dibihîze û mîrektiya wîlayeta Babanan dide kurê wî Budaq. (Bedlîsî, 2014: 330).

Paytexta Babanan heta 1781ê Qereçolan bû, lê piştî avabûna bajarê Silêmaniyê ew der bû paytexta mîrektiyê (Behn, 2024). Erdên Babanan li herema Şehrezorê bû û ew ji alî îdarî ve girêdayî Eyaleta Bexdayê bûn. Diyar e ku ji alî Osmaniyan ve gelek qedrê wan dihate girtin ku Osmanî unvana begî û paşatiyê dabûn wan. Heta 1850an Babanan mîrektiya xwe bi rê ve bir, di 1850an de Ahmed Paşa ji text hate dûrxistin û dawî li Mîrektiya Baban hat (Atmaca, 2022: 71; Ghalib, 2011: 191). Piştî hilweşîna mîrektiyê hin mensûbên Baban hatin sirgûnkirin û ji axên xwe hatin dûrxistin, lê wan elîtbûna xwe ji dest bernedan, pêşî bûn elîtên Osmanî paşî jî elîtên Cumhuriyetê (Ates, 2021: 93).

2. Hikayeta Avabûna Mîrektiya Baban ango Hikayeta Evîna Frenk Keyhan û Feqe Ehmed

Ev hikayeta ku em di xebata xwe de li ser disekinin, çawa Metin Atmaca jî diyar dike ji aliyekî xwe ve têra xwe balkêş e. Digel ku hema bibêje bê îstîsna hemû malbatên xanedanên Kurdan xwe bi nijadeke pîroz a dînî an nijadeke biesl a Rojhilatî ve girê didin; lê Baban nijada xwe keseke jin û Ewropî ve girê didin (Atmaca, 2015: 37-38). Herçiqas ev hikayet xwedî taybetiyên efsanewî be jî em ji seyhatnameya Rich fehm dikin ku Babanî baweriya xwe bi vê hikayetê tînin û di heman demê de pê serbilind in jî (Rich, 1836: 299). Herweha ev hikayet kakila rasteqîniyê dihewîne ku ji alî dîroknasan ve Feqe Ehmed û ahfadê wî wekî Babanzadeyên duyem têne nasîn (Başçı, 2024: 9).

Ev hikayet ji du alîyan ve dertê pêş. A yekem ew e ku behsa avabûna Mîrektiya Baban dike û a duyem jî ew e ku ev behsa evîna Frenk Keyhan û Feqe Ehmedê Baban dike. Di serencama hikayetê de Frenk Keyhan dev ji Feqe Ehmed berdide û berê xwe dide welatê xwe ango Frengîstanê. Feqe Ehmed mirina xwe dide pêşiya xwe; lê ji evîna xwe venagere û ew jî pey Keyhan berê xwe dide Frengîstanê. Di rê de rastî gelek zehmetiyan tê; lê dawiyê de digihe yara xwe û ew her du bi hev re vedigerin. Diyar e ku Feqe Ehmed xwedî evîneke mezin e û tehemmûla wî ji bo firaqê tune û ji bo wûslata yarê her tiştî dike.

Çawa Kurnaz jî destnîşan dike, aşiq ji bo yara xwe amade ye her tiştî bike û her tiştê xwe di rêya yara xwe de feda bike. Di vê rewşê de êdî melanet hakimê aşiq e û ew nafikire ka kê ê çi bibêje û hemû endîşeyên xwe li pey xwe dihêle (Kurnaz, 2010: 51). Feqe Ehmed jî aşiqekî wisa ye ku dema seh dike Keyhan çûye, qet li tiştêkî nafikire, melanet lê hakim dibe. Ji vî alî ve dema bê fikirin serboriya Feqe Ehmed serboriya Şexê Sen'an bi bîr dixê. Çawa tê zanîn Şexê Sen'an pîreke xwedî kemal e, çar sed heb mirîdên wî hene û pêncî salan li Harem-î Şerîf şêxî kiriye. Şêx çend şevan li ser hev di xewna xwe de dibîne ku li welatê Rûmiyan pûtperestiyê dike. Piştî vê xewnê bi mirîdên xwe re berê xwe dide Romê. Li wir keçikeke Xrîstîyan dibîne û aşiqê wê dibe. Di hin vegêranan de welat Ermenîstan û keçik jî keçeke Ermenî ye, ku Şêxê Sen'an nûra Xwedayî di rûyê wê de ditiye. (Filiz, 2024: 78) Keçik jê dixwaze ku li ber pûtê secde bike, mishefê bişewtîne, şerabê vexwe û dev ji misilmantiyê berde. Ev ji bo Şêx tiştên gelek zehmet in. Lê Şêx vexwarina şerabê qebûl dike. Gava şerabê vedixwe, işqa wî zêdetir dibe û ji bo keçika Xrîstîyan dev ji dînê xwe berdide û dibe Xrîstîyan. Paşî keçik jê dixwaze ku bibe şivanê berazan û ew salekî şivantiya berazan dike. Di maweya şivantiyê de êdî mirîdên wî fehm dikin ku nikarin Şêxê xwe ji vê rêyê vegehrînin, bi izna Şêx vedigerin. Gava ew vedigerin, miridekî Şêx dibînin ku di wextê sefera Şêx de li Mekke'yê mabû. Ew mirîd ji wan pirs dike ka çi hal û ehwalê Şêx e. Mirîdên di hal û ehwalê jê re dibêjin. Mirid bi wan re dixeyide û dibêje, we çawa şêxê xwe di wê halê de hiştiye. Ew tev bi hev re berê xwe didin Romê û li wir çil rojan dûayê ji Xwedê dikin ji bo Şêx. Paşî Peyxember tê xewna mirîd û mizgîniya bixwevehatina Şêx dide wî. Mirîd diçin ba Şêx dibînin ku Şêx dîsa bûye Misilman. Paşî ew tev bi hev re vedigerin. Piştî vegehrê keçik xewn dibîne û fehm dike ku divê li pey Şêx here. Berê xwe dide çol û çiyayan û li Şêx digere. Ev tişt wekî îlham bo Şêx tê şandin ku keçik dev ji Xrîstîyaniyê berdaye û li Şêx digere. Şêx radije mirîdên xwe û lê digere. Wê li çolekî di halekî perîşan de dibînin. Keçik ji Şêx dixwaze ku Îslamê bo wî vebêje, Şêx Bo wê behsa Îslamê dike. Keçik bawerî bi Xwedê tîne û dibe Misilman. Lê hewqas li pey Şêx li çol û çiyayan geriyaye bêzar ketiye û piştî dîtina Şêx miriye. (Başçı & Başçı, 2023: 36-38; Attar, 2023: 156-186).

Xalên hevpar ên vê hikayetê û hikayeta Feqe Ehmed ev in:

1. Mijara her du hikayetan jî işqa heqîqî ye. Herçiqas hikayeta Şêxê Sen'an ji alî simbolîzma tesevvûfî ve ji aliyên cûrbecûr hatibe şîrove kirin jî, ew keçika ku Şêx aşiqê wê bûye, xwoşevîsteke wisa ye ku em di işqên dinyewî de rastî tînin. Herweha işqên heqîqî ku di edebiyatên rojhilatê de tînin dîtî tradîsyoneke wisa ye ku li coxrafyaya Babanan cîyeye xwe ya qewî heye. Ev tradîsyoneke wisa ye ku koka wê digihije vegêranên Medî. Ev vegêranên eşqî ku bi piranî bi xewnekî dest pê dikin, di nav Medan de bi hikayeta Odatîs û Zeryadresê dest pê kiriye û paşî di nav civakên cînar de belav bûye. Bo nimûne, mînakeke ve çîrokê di Şahnameya Firdewsî (m. 1020) de bi hikayeta Geştasp û Ketayûnê xwe nîşan dide. Paşî em di Husro û Şîrîn a Gencewî de rastî heman temayê tînin ku Xwoşewîst/Şîrîn di vê hikayetê de jî Xrîstîyan e. (Urmevî, 2011: 12-16) Ji ber vê dikare bê gotin ku ehfadên

Feqe Ehmed vê bûyera rasteqîn veguherandine hîkayeteke aşiq û maşûq ku ev tradîsyoneke qedîm a wê coxrafayê ye.

2. Her du aşiq jî kesên olî ne. Feqe Ehmed Feqe ye û Şêxê Sen'an jî şêxeke mezin û kamil e.

3. Di her du hîkayetan de jî maşûk Xrîstîyan in.

4. Di her du hîkayetan de jî aşiq mecbûr mane ku hin zehmetiyan bikişînin. Şêxê Sen'an bo işqa xwe dîn guherandiye, şerap vexwariye û şivantiya berazan kiriye ku ev tev ji bo şêxekî rewşên ji mirinê xirabtir in. Feqe Ehmed jî dema Keyhan vegeyriyaye Frengîstanê bi tena serê xwe berê xwe daye Frengîstanê rê de ji mirinê filitiye; lê venegeriyaye û li welatekî xerîb ji dawetê Keyhan revandiye ku ev helwesteke gelek zehmet e.

Hîkayeta ku em ê berawirdkirina du varyantên wê bikin helbet xwedî hin varyantên din e jî. Bo nimûne çawa ku Yamûlkîzade Azîz di hejmara nehem a kovara Jînê de nivîsiye Feqe Ehmed di şerekî de bi siwariyên xwe yên Darişmanayî re alîkariya hikûmeta Îranê kiriye û di şer de qehramaniya xwe nîşan daye, lewra hikîmdarê Îranê ji bo wî taltîf bike jê re gotiye "Baba, Baba". Piştî jî leqeba malbatê wisa maye. Yamûlkîzade îddîa dike ku ev agahî di pirtûkeke li kitêbxaneya mezin a Camîya Süleymaniyeyê nivîsî ye. Disa çawa ku ew neql dike di nav Kurdan bi awayê devkî versiyoneke din ji belav e: Feqe Ehmed tevî şerê Rûs û Îranê bûye û prensesekî Rûs wekî esîr girtiye. Gava ji bo zewacê çûye ba babê prenses ku jê îcaze bixwaze babê prensesê jê re gotiye "baba" (Yamûlkîzade, 1919: 4). Her çiqas neqla Yamûlkîzade varyanteke kamil nîşan nede jî hin kakilên sereke yên hîkayetê dihewîne. Tiştê balkêş a neqla Yamûlkîzade ew e ku Feqe Ehmed ne di şerê Osmanî û Frengan de, di şerê Îran û Rûsan de şer dike û alîkariya Îranê dike. Di vir de keçika esîr ku Feqe Ehmed dixwaze pê re bizewice jî Rûs e. Diyar dibe ku varyant kakilê hîkayetê diparêzin; lê teferrûat diguherin. Tabî Yamûlkîzade van agahiyan wekî bersîveke Doktor Friç dinivîse (Atmaca, 2015: 38). Ku Doktor Friç navê Babanan wek Bebe bi kar anîbû û ji ber vê hindê wan wekî Tirk nîşan dabû (Friç, 2014: 141). Piştî van agahiyan niha em ê kurtiya her du varyantan bidin û paşî wan berawird bikin.

2.1. Varyanta Babanî

Feqe Ehmed li gundekî bi navê Darişmanayê dijiya. Mirovekî feqe, abîd, zahîd û feqîr bû. Lê camêr, egîd û şervanekî baş bû. Wê demê Osmanî bi Frengan re şer dikir. Feqe Ehmed jî ji bo cîhadê tevî wê şerê bûbû û di şer de hemû maharetên xwe nîşan dabû. Piştî şer wekî ganîmet keçikeke pir delal bûbû para Feqe Ehmed. Keçik bi daxwaza xwe bûbû misilman û bi Feqe Ehmed re hatibû Darişmanayê.

Feqe û Keçik li Darişmanayê dizewicin. Lê bi xwestina keçikê salek nêzikê hev nabin. Rojekê xwesûya wê xeberên nexweş dibêjê keçikê. Keçik jî li ber xwe dikeve. Çekên xwe girê dide li hespa xwe siwar dibe û dibêje xwesûya xwe: Bibêje

kurê xwe bila li pey min newe, ez vedigerim welatê xwe eger li pey min were ew ê bê kuştin. Xwesûya wê herçiqas lava jê bike jî ji bo neçûna wê, ew diçe. Gava êvarê Feqe tê malê, diya wî hal û meseleyê jê re dibêje. Feqe ji hiş diçe. Dema şiyar dibe hema demildest li hespê xwe siwar dibe û li pey keçikê diçe. Piştî deh rojan digihê û dibêjê: Ey bîwefa, tu çima zilmekê wisa li min dikî, vegere, ez nikarim bê te bijîm, heta ez sax bim ez nikarim te ji bîr bikim. Keçik dibêjê: Ji min dûr bisekine, nexwe ez ê şûra xwe bi xwîna te av bidim. Lê Feqe venagere. Keçik êrîşê Feqe dike û Feqe ji hespê dikeve erdê û ji hiş diçe. Keçik hinek li ber serê wî digirî. Serê wî dêtîne cîyê nerm kîsek zêr dêxe bin serê wî û bi rê dikeve. Feqe dotira rojê şiyar dibe vedigere gundê xwe gava baş dibe bi ser xwe ve tê dîsa berê xwe dide Frengîstanê, welatê keçikê. Piştî rêwîtiyê dirêj digihe welatê keçikê. Li wir li ba jinepîrekê dimîne. Rojek ji jinikê dipirse ka kesekî ku sala din bûbû êsrê misilmanan kes vegeriya an na? Jinepîr dibêje: Berî sê çar mehan keçikek vegeriya vêga jî dixwazin wê bi pismamê wê re bizewicînin, lê keçik bi vê ne razî ye û her daîm melûl û xemgîn e, lê sedema xemgîniya wê jî ne diyar e. Gava Feqe vê dibihîze. Ji jinepîr re ya dilê xwe dibêje. Dibêje, ez jê hez dikim û ez li pey wî heta vê derê hatime. Û hemû meseleyê ji serî ve jê re vedibêje. Û her dû bi hev re digrîn. Jinik dibêje nîşaneyek bide min da ku ez nîşanê wê bidim eger ez hezkirina te pê re bibînim ez ê pê re bixivim eger na naaxivim. Li ba Feqe tenê gustilek heye ku aîdê keçikê ye. Gustîlê dide jina pîr û jê dixwaze ku bide keçikê. Jina pîr dotira rojê diçe ba keçikê. Dibêje tu dîsa xemgîn î, xêr e sebaba xemgîniya te ew kurikê misilman e, qey? Eger ez jê xeberek bidim te tu yê çî bidî min? Keçik dibêje: Qesem bi navê Mesîh, eger tu tiştê zanibî û ji min re bibêjî tu çî bixwazî ez ê bidime te. Jina pîr, hal û meselê ji keçik re vedibêje. Keçik gava seh dike gelek digrî. Keçik kîsek zêr dide jinikê û dibêje: Ez poşman im, bila min efû bike lewra ku min bo wî bêtaatî kir û li hember Xwedê jî nankorî. Vê kîsê here bide wî, bêjê bila ji bo min hespeke rewan bistîne. Jinik tê malê û mizgînî dide Feqe. Gelek kêfa Feqe tê, dotira rojê hespeke rewan dikire, amadekariya xwe dike û li benda xebera xêrê disekine.

Pismamê keçikê tê mala wan û dîsa wê wisa xemgîn dibîne xwe aciz dike, dibêje: Madem te hewqas ji wî misilmanî hez dikir, tu nevegiriyabûnayî. Xwe bide hev, nexwe ê xwîna te şûra min av bide. Keçik gelek diqehire; lê dengê xwe dernaxe. Du sê roj şûnde hinek zêran ji bavê xwe distîne. Ji jinepîr re dibêje ji xorto re bêje, bila sibê êvarê derê derveyê bajêr li filan cîyî li benda min bisekine. Feqe evarê dertê û li benda wî disekine, keçik bi halekî rextgirêdayî tê ba wan. Feqe ji keyfan digrî. Her du, sê sed zêr didine jinepîr û direvin. Dotira rojê gava li qûntara çiyayekî bêhna xwe vedidin, dibinin ku bi pey wan ketine û tînan wan bikujin. Keçik hêvî û zariyan ji Feqe dike dibêje tu newe ez ê herim meseleyê hal bikim. Keçik dertê pêşiya pismamê xwe û sed leşkêrên wî. Êrîşa pêşîn li pismamê xwe dike bi şûrê wî dike du şeş û gelek leşkeran dikûje yê din direvin, keçik vedigere ba Feqe. Ew dîsa bi rê dikevin û vedigerine Darişmanayê. Gava diya Feqe wan dibîne pîr kêfa wî tê. Li gund ji bo hatina wan ziyafet tê dayîn. Piştî vegere nêzikê salekî jina Feqe zarokê tîne dinyayê, navê wî dêtinine Sileyman. Paşî kurekî wan ê din çêdibe navê wî jî dêtinin Abdullah.

Sileyman gava mezin dibe her rêberiyê li hevalên xwe dike. Gava dibe hejdeh salî babê wî dimire, du salên din jî diya wî dimire. Sileyman dikeve şûna babê xwe û piştê dibe mîrê gund û heremê. Pê re pê re sînorên xwe fireh dike û dibe kesekî nasraw.

Wan çaxan dîsa Osmanî û Frenk di şer de ne. Sileyman jî wekî babê xwe diçe cîhadê. Çil siwarî jî pê re ne. Di şer de bi xêra Sileyman Beg Osmanî bi ser dikeve. Gava serbazê Osmanî vê dibihîze gazî Sileyman dike, dibêje ka tu kî yî, ji ku yî? Sileyman Beg dibêje: “Navê min Silêyman e, ez xelkê Kurdistanê me.” Serbaz piştî vê bi Tirkî dibêje “Babam Süleyman, Babam Süleyman!” paşî êdî ew wek Sileyman Baba tê nasîn û ji zurriyeta wî re jî dibêjin “Baban” Serbaz behsa qehremanî û dîlêriya wî ji Padişah re dike. Padişah jî bi fermanekî herema wî ango herema Baban wekî îqta dide wî. Sileyman Beg jî vedigere axên xwe. Sileyman Beg ji 1572an heta 1589an dibe mîrê Baban sinorên xwe heta Bilbas û herema Mukriyan fireh dike. Berî mirina xwe kurê xwe Ferhad Beg wek xelefê xwe dîyar dike. Dema ew digihîje rehma Xwedê Ferhad Beg dikeve şûna wî (el-Babanî, 2019: 130-136).

2.2. Varyanta Claudius James Rich

Cladius James Rich yek ji wan kesan e ku di sedsala XIX. de hin cihên Kurdistanê geriyaye, çavdêrî û têbiniyên xwe di seyahatnameya xwe de nivîsandîye. Seyahatnameya Rich piştî Mirina Rich ji alî jina wî ve hatiye amadekirin û weşandin. Teybetiyeka Rich a wî ji seyyahên din vediqetîne ew e ku ew ne tenê ji Kurdistanê derbas bûye ew di heman demê de wextekî dirêj li Kurdistanê maye. Ji ber vê mana wî ya dirêj wî karîbûye gelek kitekitan bi dest bixe û çavdêriyên kûr bike. Ew bi taybetî li Silêmanî wekî mêvanê Mahmûd Paşayê Baban maye û demekî jî çûye Sinê. Ji ber ku ew nûnerê East Indian Company ya şîrketa mezin a Britanyayê a Bexdayê bû. Wekî dîplomatekî digeriya û wisa jî dihat pêşwazîkirin. Ji ber vê rewşê jî wî hem paytext û seraya Mîrektiya Baban him jî li peytext û seraya Mîrektiya Erdelan dîtibû. Axirî wî di seyahatnameya xwe de gelek keresteyên kêrhatî ji bo xebatên Kurdolojiyê hiştine. Yek ji van keresteyan jî hîkayeta avabûna mirektiya Baban e ku wî jî ji gundiyeke Darîşmanayê bihistiye û bêyî ku lê zede bike an jê kêma neqil kiriye. Li gorî neqla Rich ev hîkayet dikare wisa bê kurtekirin: Li Darîşmanayê du bira dijiyan, navê yekî Feqe Ehmed, navê yê din jî Xidir bû. Van her du birayan ji destê Bilbasiyan gelek zilm dîtibû. Feqe Ehmed jî vê rewşê aciz bû ji gundê xwe derket çû Stenbolê û go: Heta ez tola xwe hilnedim ez venagerim. Dema ew çû Stenbolê Osmanî bi Frengan re di şer de bû, Feqe Ehmed jî tevî vê şerê bû. Wan çaxan şer bi piranî bi awayekî yekoyeko dihate kirin. Li alîyê Frengan kesek hebû ku pênc rojan palewanên Osmanî têk biribû. Feqe Ehmed daxwaz kir ku pê re yekoyeko şer bike. Piştî Padişah lê guhdar kir hin bû ka ji ku ye, çî kes e, daxwaza wî qebûl kir. Feqe Ehmed derket meydanê û şovalyayê Freng têk bir. Feqe gava ji hespa xwe pêya bû ku serê şovalyayê jê ke, dît ku ew şovalye keçik e. Keçikê hevî û zariyan pê kir ku wê bibexşe û pê re bizewice. Feqe Ehmed qebûl kir. Padişah ji bo vê qehremaniya wî xwest wî xelat bike. Feqe Ehmed ji Padişah xwest ku wî wek Mîr tayîn bike û erdên Darîşmanayê bo wî bibexşe. Paşî ew û jina xwe

vegeriyan Darişmanayê. Du zarên wan çêbûn. Navê wan Sileyman û Bûdaq Keyhan danîn.

Feqe Ehmed bi Bilbasiyan re gelek caran şer kir û gelek ji wan kuşt. Gava rojek Feqe ne li mal bû Bilbasiyan êrîşê mala wî kir. Wê çaxê Keyhan li mal bû. Keyhan li hemberî 400-500 merî şer kir û gelek ji wan kuşt. Paşî xelkên gund civand û ji wan re go: Feqe Ehmed canê min bexşandibû. Min jî îro deynê canê xwe da, yegane daxwaza min jî ev bû. Tiştê ku we dîtine, bibêjine Feqe Ehmed û bibêjinê ez ê niha biçime cîyê wisa ku ew careke din min nebîne. Ji bo ku ew li pey min newe ez wî îqaz dikim. Eger ew li pey min were ez ê zerarê bidimê. Paşî li hespa xwe siwar bû û çû. Gava Feqe Ehmed hat, hal û meselê jê re gotin. Feqe Ehmed li pey wê çû. Li nêzîkê Pişderê gihiştê Keyhan. Hêvî û zariyan kir ku pê re vegere. Keyhan qebûl nekir, go: Ev ne mimkun e. Tu misilmanî ez jî Frenk. Ez ê vegerim welatê bavûkalên xwe. Xwe nêzîkê min neke, nexwe ez ê zerarê bidim te. Lê Feqe hê jî hêvî û zariyan dikir. Keyhan bi şûra xwe ew birîndar kir û çû. Lê gava çû fikirî ku Feqe Ehmed him bavê zarên wê ne him jî canê wê bexşandiyê. Ji ber vê vegeriya hate ba Feqe Ehmed. Feqe Ehmed nemiribû, hê jî nefes distand. Keyhan birîna Feqe derman kir, cîyê wî xweş kir. Heta hinek bigihiştana Feqe ew derman ê wî zindî bigirta. Keyhan gava ev fehm kir dîsa bi riya xwe ve çû. Feqe Ehmed gava hate ser hemdê xwe, li pey Keyhan çû û gihiştê Frengîstanê. Gihiştê bajarekî ku dengê dawetê jê tê û amadekariya zewacê lê tê kirin.

Feqe Ehmed fikirî ku xwe li ber bayê felekê serbest bihêle. Hespê wî li ku bisekiniya ê li wir bimaya. Hespê wî li ber mala jinepîrêkê sekinî. Feqe Ehmed çû mala jinepîrê. Jê pîrsa vê şahiyê kir. Jinepîrê gotê: Berî salan keça qral tevî şer bûbû ku misilmanan re şer bike. Piştî vê şerê kesî qet xeberek jê nestandibû. Ev dawet jî daweta wê û pismamê wê bû. Feqe Ehmed jê lava kir ku ew riya tevîbûna dawetê bo wî peyda bike. Jinepîrê go: Ancax tu bikevî dilqê jinan em dikarin te bibine dawetê. Feqe li dawetê çû nêzîkê Keyhan gotê: Hûn di nav misilmanan de girtî bûn. Keyhan bî xemgînî û bi Kurdî gotê: Ax, Feqe Ehmed tu li vir î. Paşî Feqe Ehmed derkete meydanê, zavê kuşt û bûkê revand. Ew bi hev re çûne Stenbolê. Padîşah li wir gelek diyariyan da wan. Feqe û Keyhan bi hev re vegeriyane Pişderê. Feqe berî mirina xwe erdên xwe firehtir kir û xist bin hikimraniya xwe. Piştî wî kure wî Baba Sûleyman bû Mîrê nû (Rich, 1836: 292-297).

Rich dibêje min heman hikayet ji Mehmûd Paşa jî guhdarî kiriye. Disa jinan bi heman şeklî hikayetê ji Xanima Rich re vegotine. Heman demê de kesekî nêzîkê sedsalî bi navê Ehmed heye ku behsa vê hikayetê ji Rich re kiriye; lêbele ji ber emrê xwe agahiyan tevîhev kiriye (Rich, 1836: 299).

Tablo 1. Cudahiyên di navbera varyanta Babanî û varyanta Rich de

Bûyer	Varyanta Babanî	Varyanta Rich
Terkkirina Darişmanayê	Feqe Ehmed ji bo tevlibûna cîhadê Darişmanayê terk dike.	Feqe Ehmed ji ber zilma Bilbasiyan Darişmanayê terk dike.
Tevlibûna şerê Osmanî-Frengan	Feqe Ehmed di şer de qehremanî û wêrekiyên mezin nîşan dide. Keyhan dawiya şer de wekî xenîmet dibe para wî.	Feqe Ehmed di şerê yekoyeko de şovalyeyekî têt dibe. Berî ku şovalyayê bikuje Şovalye keçik dertê. Keyhan jê bexşînê dixwaze.
Reva Keyhan ji Darişmanayê ber bi Frengîstanê ve	Li gorî Babanî xwesûya Keyhan tiştên nexweş jê re dibêje. Keyhan aciz dibe li ber xwe dikeve û vedigere Frengîstanê.	Bilbasî êrîşê Darişmanayê dikin. Keyhan bi tena serê xwe Darişmanayê diparêze û xwe wek deynê xwe dayî dihesibîne. Lewra vedigere Frengîstanê.
Revandina Keyhan ji Frengîstanê	Keyhan bi alîkariya jinepîrekê xeber dişîne bo Feqe Ehmed. Ew qewlê xwe datînin, cih û dem diyar dikin û direvin.	Feqe Ehmed li dawetê zavê ango pismamê Keyhan dikuje û Keyhan direvîne.
Piştî Revandinê	Pismamê Keyhan bi leşkerên xwe ve tê pêşiya wan. Keyhan, pismamê xwe û hin leşkeran dikuje leşkerên din jî ditirsin û vedigerin. Paşî derbasî Darişmanayê dibin.	Piştî revandinê têne Stenbolê. Li wir Padîşah xelat didin wan. Ew ji Stenbolê diçine Darişmanayê.
Çêbûna du zarokên wan	Li gorî Babanî piştî ku Feqe Ehmed Keyhan ji Frengîstanê direvîne ew hê nû wekî jin û mêran tevdigerin û du zarên wan çê dibin. Navê wan dêtînin Sileyman û Abdullah.	Li gorî Rich berî ku Keyhan bireve Frengîstanê du zarokên wan çê dibin. Navê zarokên xwe dêtînin Sileyman û Bûdak Keyhan.
Dayîna erdên Darişmanayê û tayînkirina mîr/Avakarê Mîrekiyê	Sileyman Babayê kurê Feqe Ehmed di riya babê xwe de diçe. Ew jî wekî babê xwe tevli cîhadê dibe. Ji ber ku di şer de qehremaniyên mezin nîşan dide erdên Darişmanayê ji alî padîşah ve tê dayîn bo Baba Sileyman. Ango avakarê Mîrekiyê Sileyman Baba ye.	Li gorî Rich jî erdên Darişmanayê ji alî padîşah ve ji ber qehremaniyên Feqe Ehmed bo Feqe Ehmed tê dayîn. Ango avakarê Mîrekiyê Feqe Ehmed e.

Encam

Tê dîtî ku hikayeta Frenk Keyhan û Feqe Ehmedê Baban herçiqas di texeyyûla gel de wekî efsaneyeke avabûna Mîrekiya Baban temsîl bike jî ew di heman demê de hikayeteke işqî û ji tradîsyona vegêrana hikayetên işqî ya edebiyatên rojhilatê ye. Bi taybetî di navbera wê û hikayeta Şexê Sen'an de ji alî honak û temayê ve xalên hevpar hene. Me di xebata xwe de du varyantên vê

hikayetê berawirdkirin û ev encam bi dest xistin. Xalên sereke û bûyerên her du varyantan hevpar bin jî ji alî qewîmîna rêza bûyeran û teşwîqa tevgerên kesayetan ve her du varyant ji hev vediqetin. Herweha varyanta Babanî hineke din bûyerên rasteqîn ve hatiye honandin û varyanta Rich hineke din xwedî honakeke şovalyeyî ye. Bo nimûne, hê di serî de varyanta Rich de dîyar e ku varyanteke efsanewî pêşdetir e. Feqe Ehmed ji ber zilma Bilbasiyan welatê xwe terk dike û sonda tolê dixwe. Lê di varyanta Babanî de terkkirina Darişmanayê bi armanca tevlibûna cîhadê ye ku dikare bê gotin ev sedem sedemeke êdî nêzîkê mimkûniyêye. Her du varyant ji hêla taybetiyên Keyhan ve jî ji hev cuda dibin. Li gorî varyanta Babanî, Keyhan piştî vegera ji Frengîstanê êdî kesayetek bijarte tê nîşandan. Berî Feqe Ehmed Keyhan ji Frengîstanê birevîne, Keyhan bêyî dilê xwe li ba Feqe Ehmed e. Ew wekî xenîmet bûye para Feqe; lê nexwestiyê pê re têkiliyêke kamil a jinûmêran dêyne û ji ber sebebeke biçûk jî reviyaye. Lê piştî vegera Frengîstanê, wê pismamê xwe ji bo Feqe kuştîyê û bûye xwediyê du zarokan. Bereksê vê rewşê di varyanta Rich de Keyhan berî reva ji Frengîstanê êdî kesayetek efsanewî ye. Wê tena serê xwe li hemberî 400-500 mêrên Bilbasî şer kiriye û wan sekinandiyê. Lê piştî ku Feqe tê Frengîstanê êdî Keyhan dibe kesayetek edetî û efsanewîbûna Feqe dest pê dike.

Çavkanî

- Ainsworth, W. F. (1842). *Travels and Researches in Asia Minor, Mesopotamia, Chaldea and Armenia* (Cilt 2). London: John Parker.
- Ates, S. (2021). The End of Kurdish Autonomy The Destruction of the Kurdish Emirates in the Ottoman Empire. H. Bozarslan & C. Gunes & V. Yadirgi (Ed.) *The Cambridge History of the Kurds*. İçinde (73-103). Cambridge: Cambridge University Press
- Atmaca, M. (2015). Frenk Keygan'ın Çocukları Babanlar. *Kürt Tarihi*, (20), 37-41.
- Atmaca, Metin. (2022). Bâbân. *The Encyclopaedia Of Islam Three*, s.70-72, Leiden: Brill.
- Attar, F. (2023). *Mantiku't Tayr*. (Yay. Haz. V. Başçı & N. Başçı). İstanbul: Turkuvaz Kitap.
- Başçı, V. (2019). Dunbuli Beyliği Tarihi ve Tarihi Kronikleri [XII-XVIII. YY.]. *Kadim Akademi*, 3(2), 63-114.
- Başçı, V. (2024). Sûfi-Siyaset İlişkisi Bağlamında Mevlâna Halid Şiirlerinde Baban (E)Mîrleri. *Bingöl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (23), 1-28.
- Başçı, V. & Başçı N. (2023). Giriş. içinde Feridüddin Attar. *Mantiku't Tayr*, (Yay. Haz. V. Başçı & N. Başçı). 21-48. İstanbul: Turkuvaz Kitap.
- Bazîdî, M. M. (2010). *Adat û Rusûmetnameyê Ekradiye*. (Wer. Z. Avcı) İstanbul: Lîs.
- Bedlîsî, Ş. (2014). *Şerefname Diroka Kurdistanê*. (Wer. Z. Avcı) İstanbul: Azad.
- Behn, W. Bâbân. *Encyclopædia Iranica*. Erişim 12 Haziran 2024. <https://iranicaonline.org/articles/baban-2>
- Bozkurt, İ. (2022). *Aşiretler Tarihi*. İstanbul: Nûbihar.
- el-Babanî, A. (2019). *Siyeru'l Ekrad Baban ve Erdelan Kürtleri Tarihi [1523-1870]*. (V. Başçı, & E. Ceylan, Dü) İstanbul: Peywend.
- Friç, D. (2014). *Kürdler Tarihi ve İçtimai Tedkikat*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

- Ghalib, S. A. (2011). *The Emergence of Kurdistan with Special Reference to the Three Kurdish Emirates within the Ottoman Empire, 1800-1850*. Ph.D Dissertation. Exeter: University of Exeter, Arabic and Islamic Studies.
- Filiz, M. Ş. (2024). Rengvedana Evîne di Romana Kurdî de. *International of Kurdish Studies*, 10(1), 75-97
- Karname-i Erdeşir-i Papekan. (1386/1966) (Yay. Haz. Behram-ı Ferehveşi). Tahran: İntişarat-ı Danışgah-ı Tehran.
- Kinneir, J. M. (1818). *Journey through Asia Minor, Armenia, and Koordistan in the Years 1813-1814 with Remarks on the Marches of Alexander and Retreat of the Ten Thousand*. London: John Murray.
- Kurnaz, C. (2010). Vuslat Yolculuğu. *Turkish Studies*, 5(3), 447-461.
- Naskali, E. Sâsânîler. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Erişim 4 Haziran 2024. <https://islamansiklopedisi.org.tr/sasaniler>
- Nehrî, Ş. U. (2022). *Tuhfetü'l Ehbâb*. (Yay. Haz. V. Başçı) İstanbul: Avesta.
- Rich, C. J. (1836). *Narrative of a Residence in Koordistan, and on the Site of Ancient Nineveh, with Journal of a Voyage Down to Tigris to Bagdad and Account of a Visit to Shirauz and Persepolis* (Cilt 1). London: James Duncan, Paternoster Row.
- Tarduş, İ. (2022). *İngiliz Seyyahların Gözüyle Ondokuzuncu Yüzyılda Kürtler*. İstanbul: Avesta.
- Urmevî, A. M. (2001). *Mesnevî-i Gul u Nevrûz*. Stocholm: Upsalla University.
- Yamûlkîzade, A. (1919, Ocak 13). Kürd Tarihinden Baban Hanedanı. *Jîn* (9), s. 3-7.
- Yazîcî, T. (2022). *Mîrnameya Hekariyan*. (M. X. Sadînî, Çev.) Wan: Peywend.

Pevghîştin û Veqetîn di Romana Ciwanmerd Kulekî
Defterên Perrîdankan de Xwendineke di Çarçoveya
Melankolî û Şînê de

Ümran Altinkılıç¹

Ciwanmerd Kulek'in Defterên Perrîdankan Başlıklı Romanında
Vuslat ve Firak

Melankoli ve Yas Bağlamında Bir Okuma

Öz

Ciwanmerd Kulek'in *Defterên Perrîdankan* [Kelebek Defterleri] başlıklı romanı, iki vuslat ile iki firaktan oluşan ve sonunda da başkişinin intihar ettiği bir aşk hikayesidir. Başkişinin psikolojik durumu romanın merkezinde bulunduğu için roman psikanalitik bir okumaya elverişlidir. Bu çalışmada, romanda gerçekleşen vuslat ve firak olaylarını melankoli ve yas kavramları bağlamında okumaktayız. Bu kavramları temelde Freudyen anlamda kullanıp bu alandaki genel psikanalitik literatürden yararlanılmaktadır. Romanın Filankes isimli erkek başkişisi, Luz isimli kadına aşık olduğu halde başka bir kadınla gizli bir ilişki yaşar ve bu kadının ölümünden sonra Luz'ü ardında bırakıp başka bir şehire yerleşir ve onsuz dokuz yıl geçirir. Fakat Filankes bu süreçte Luz'ün yasını tutmaz ve onu pişesinde melankolik bir şekilde korur dolayısıyla ondan mutlak bir şekilde ayrılmış olmaz. Dokuz yıl aradan sonra Filankes'in yaşadığı şehirde tesadüfen karşılaşılan eski aşıklar tekrar ilişkiye başlarlar. Ancak bir süre sonra kendisi de Luz'e aşık olan eski bir ortak arkadaşları Filankes'in geçmişteki ihanetini Luz'e bildirir. Bunun üzerine Filankes'in Luz'deki imgesi değişir ve onun için eskiden olduğu kişi olmaktan çıkar. Bu durumun ağırlığına dayanamayan Filankes, Luz'ün anısında iyi bir şekilde yaşamak umuduyla intihar eder ve bu defa Luz'den mutlak bir şekilde ayrılmış olur. İntiharından önce yazdığı roman, Freudyen anlamda bir yas uğraşısıdır; ama burada kendi yasını, Luz için ölen Filankes'in yas uğraşısını gerçekleştirir.

Anahtar Kelimeler: Ciwanmerd Kulek, *Defterên Perrîdankan*, Vuslat, Firak, Melankoli, Yas.

¹ Arş. Gör. Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi, Türkiye'de Yaşayan Diller Enstitüsü, Kürt Dili ve Kültürü Anabilim Dalı, umranaltinkilic@artuklu.edu.tr, ORCID: [0000-0003-1308-2271](https://orcid.org/0000-0003-1308-2271).

Reunion and Separation in Ciwanmerd Kulek's Novel *Defterên Perrîdankan*

A Reading in the Context of Melancholia and Mourning

Abstract

Ciwanmerd Kulek's novel *Defterên Perrîdankan* [Butterfly Notebooks] is a love story consisting of two reunions and two separations, and in the end, the protagonist commits suicide. Since the protagonist's psychological state is at the center of the novel, the novel lends itself to a psychoanalytic reading. In this study, we read the reunion and separation events that occur in the novel in the context of melancholia and mourning. We use these concepts in their Freudian sense and benefit from the general psychoanalytic literature in this field. The novel's male protagonist, Filankes, is in love with Luz but has a secret affair with another woman, after the death of this woman, he leaves Luz behind and moves to another city and spends nine years without her. However, Filankes does not mourn Luz during this time and keeps her in his psyche in a melancholic way, so he is not absolutely separated from her. After nine years, the former lovers meet by chance in the city where Filankes lives and begin a relationship again. However, after a while, an old mutual friend who is also in love with Luz, informs her about Filankes' past betrayal. Thereupon, Filankes' image in Luz changes and he ceases to be the person he used to be for her. Unable to bear the weight of this situation, Filankes commits suicide in the hope of living well in Luz's memory, and this time he has left her for good. The novel he writes before his suicide is a grief work in Freudian sense, but here he performs his own grief work, the mourning of Filankes who died for Luz.

Keywords: Ciwanmerd Kulek, *Defterên Perrîdankan*, Reunion, Separation, Melancholia, Mourning.

Kurte

Romana Ciwanmerd Kulek ya bi navê *Defterên Perrîdankan* çîrokeke evîne ye ku du caran pevgehîştin û veqetîn tê de çêdibin û di dawiyê de serkarakterê wê xwe dîkujê. Ji ber ku rewşa derûnî ya serkarakterê romanê di navendê de ye, xwendineke psîkanalîtîk ji bo famkirina van diyardeyan guncaw e. Em di vê xebatê de bûyerên pevgehîştin û veqetînê yê di romanê de di çarçoveya çemkên melankolî û şîne de dinirxînin. Em van çemkan bi giranî bi maneya Freudyan bi kar tînin û bi giştî ji lîteratura psîkanalîtîk a di vî warî de sûd werdigirin. Serkarakterê romanê yê bi navê Filankes tevî ku evîndarî Luzê ye, têkiliya wî bi keçeke din re çêdibe û piştî mirina wê, Luzê li dû xwe dihêle û neh salan bêyî wê diji. Lê ew şîna Luzê nagire û bi awayekî melankolikane wê di psîşeya xwe de diparêze, wate bi maneya mûtleq jê venaqete. Piştî neh salan her du evîndar bi tesadûfî hevdu dibînin û dîsa têkiliya wan dest pê dike. Lê piştî demekê hevlekî wan ê hevpar Luzê bi xayintiya zemanekî ya Filankesî dihisîne. Ji ber vê yekê îmajê Filankesî ya li cem Luzê xera dibe. Filankes bi giraniya vê yekê nikare, lewma bi hêviya ku di bîra wê de bi xweşî bimîne xwe dîkujê. Berî ku

ew xwe bikuje romana xwe temam dike ku ev karekî şîngirtinê ye; lê li vir şîn, şîna wî bi xwe ye.

Peyvên Sereke: Ciwanmerd Kulek, *Defterên Perrîdankan*, Pevgihîştin, Veqetîn, Melankolî, Şîn.

Extended Abstract

In his essay “Mourning and Melancholia”, Freud discusses mourning and melancholia together. According to him, both mourning and melancholia are reactions to a loss. This loss may be the death or separation of a loved one or the loss of abstract concepts such as country, freedom and ideal. In both mourning and melancholia, there are phenomena such as deep sadness, loss of interest in the outside world, loss of the ability to love and inhibition of all activities. However, the main difference between melancholia and mourning in terms of affect is that in melancholia there is a loss of self-esteem; as a result, the subject sees himself as worthless and useless, blames himself, and even expects to be punished for this. Although Freud associates both grief and melancholia with loss, he recognizes that the nature of loss in melancholia is more complex. In grief, the loss is usually present at the level of consciousness because it is the result of an actual death. In melancholia, in some cases, the exact nature of the loss is not known. In some cases, the subject even knows who they have lost, but not what they have lost in them. This situation suggests that loss in melancholia may be related to something unconscious. In addition, the ambivalence factor is greater in melancholia and in some cases this is due to something structural. As a result of all this, the triggers for melancholia are broader than in grief. The processes and ways of coping with loss are also different in grief and melancholia. According to Freud, in mourning, every memory and expectation that connects the libido to the object is magnified and overloaded; and the detachment of the libido from that aspect is realized. When the work of mourning, the process of mourning, is completed, the ego becomes free and uninhibited again. In melancholia the opposite is the case. In melancholia there is an identification with the lost object and the object is projected onto the ego. It is as if the object continues to exist in the subject's psyche even though it is lost in reality. Freud states that the melancholic subject's self-blame is actually against the lost object, but is transferred from it to the ego as a result of identification. As can be seen, whereas in mourning there is a detachment from the loss, in melancholia the grief work is rejected and an attachment to the loss takes place. Freud's interpretation of these phenomena makes them useful concepts for understanding and interpreting the relationships of love, reunion and separation in literature. This study provides a psychoanalytic reading of Ciwanmerd Kulek's novel *Defterên Perrîdankan* within the framework of the concepts of mourning and melancholia. Filankes, the male protagonist of the novel, cheats on his female protagonist Luz, his lover, with another woman, and after this woman dies, he feels guilty and moves to another city, leaving behind his university, his city and his lover. Nine years later, the former lovers meet in the city where Filankes lives and start a relationship again. Although

Filankes was separated from Luz for nine years, he did not mourn her. He protected her in his psyche with the mechanism of melancholy. Therefore, when they are reunited, Filankes realizes that although he was separated for nine years, he did not remember Luz at the level of consciousness, but “kept her in a secret corner of his soul.” As a writer, Filankes realized that he reflected Luz's characteristics in various female characters and used some aspects of his relationship with her in his stories. This shows his melancholic identification with Luz. Although they were separated for nine years as a result of this identification, for Filankes this separation was not an absolute separation. When Luz learns that Filankes had cheated on her in the past, her image of him changes and she accuses him of being a liar and a scoundrel. Filankes cannot bear this change, even though he had previously been separated from Luz for nine years. It is understood here that Luz has taken on the role of the great Other for him. Therefore, the death of the image of Filankes in Luz leads Filankes to a real death and he commits suicide. Before committing suicide, he completes his novel about his relationships with Luz and other women. We have already noted that Filankes does not mourn for Luz, and since a novel about loss is an act of mourning, we can say that Filankes finally begins the grief work with this novel. But this is not the grief work of Luz, for if he could mourn Luz, he would not have committed suicide. At the center of grief work is the lost object, and this object is represented in all its aspects. In Filankes' novel, although Luz is represented, so are other relationships, other aspects of her life, other parts of her life. Therefore, the subject of this novel, the object of this grief work, is Filankes himself. According to our interpretation, with this novel Filankes makes the grief work of Filankes who dies for Luz and then commits suicide.

Destpêk

Di serdemên cuda de melankolî bi awayên cuda hatiye şirovekirin. Antîkan ew bi zêdebûna zehferana reş di laşê mirov de, ramana xirîstiyaniyê a Serdema Navîn ew bi gunehkarî û lanetîbûnê, hin nirxandinên di çarçoveya hunerê de ew wek nexweşiyêke hunermendan yan rewşederûneke pêwîst ji bo afirandinê û hwd rave kiriye. Freud di nivîsara xwe “Yas ve Melankoli”yê [Şîn û Melankolî] de wê û şînê dide ber hev û wê di vê çarçoveyê de dinirxîne. Bi dîtina wî melankolî jî wek şînê di encama windahiyekê de derdikeve holê yan wek wê karvedaneke li hember windahiyekê ye. Ev windahî ne tenê encama mirina mirovekî ye, lê ji veqetînekê (Freud bi xwe mînakê dergîstiyê terikandî dide) û ji windakirina welatekî digihîjin heta têkçûna îdealekê. Ev windahî li cem hin mirovan dibe sebaba şînê, lê li cem hinekên din dibe sebaba melankoliyê. Di her du rewşan de jî biker dikeve halekî êşbar, têkiliya wî bi cîhana derekî re kêmbê û kapasîteya wî ya hezkirinê asteng dibe.

Freud hem şînê hem melankoliyê têkildarî windahiyê dike, lê qebûl dike ku di melankoliyê de mahiyeta windahiyê komplekstir e. Ji ber ku di melankoliyê de carinan windahî nayê zanîn. Hetta carinan biker bizane bê *kî* winda kiriye jî, dibe ku nizanibe bê li cem wê *çî* winda kiriye ku bûye sebaba melankoliya wî. Ev nîşan dide ku dibe ku windahî di melankoliyê de derhişî be. Herwiha di melankoliyê de têkiliya bi objeyê re ji şînê aloztir e, ji ber ku di wê de ambîvalensiyêke binyadî jî di dewrê de ye. Lewma tiştên ku dikarin melankoliyê han bidin gelek in, lê yên şînê bi piranî têkildarî mirineke rasteqîne ne (Freud, 2013 [1917], r. 246-247).

Di şîn û melankoliyê de pêvajoyên serederîkirina bi windahiyê re jî cuda ne. Bi dîtina Freudî di karê şîngirtinê de bîranîn û hêviyên ku lîbîdoyê bi objeyê ve girê didin, yek bi yek tîrê mezinkirin û dubarekirin û her ku objeya winda bi *vî* awayî tîrê nimandin wek encameke prensîba rasteqîniyê, ego bi wê rastiye re rûbirû dibe ku êdî obje tune ye. Di dawiya vê pêvajoyê de ego dîsa azad û neastengkirî dimîne. Lê di melankoliyê de ego bi objeya winda re *hevyekebûnekê* çêdike, yanî objeya winda bi awayekî di egoyê de tîrê hîlanîn (Freud, 2013 [1917], r. 245, 249). Ku mirov bi zîmanekî sadetir bibêje, kesê ku şîna windahiyê digire, di dawiya karê şînê de dikare xwe jê veqetîne; lê kesê ku li hember windahiyê melankoliyê bi pêş dixê, li cîhana derekî jî objeya winda cuda be jî, di psîşeya xwe de jê venaqete. Di vê hevkeşeyê de ji hêla derûna biker ve şîn bi veqetîna re, melankolî bi veneqetîna re, bi pevgihîştîmanê re pêwendîdar e.

Ev şirovekirina Freudî ya diyardeyên şîn û melankoliyê ji bo ravekirina têkiliyên pevgihîştin û veqetîna wan dike çemkên sûdewer. Bi taybetî ji bo şirovekirina romana Ciwanmerd Kulekî *Defterên Perrîdankanê* ev çemk gelekî sûdewer û raveker xuya dikin. Ji ber ku di navenda romanê de têkiliya jin û mêrekî heye ku ji hev vediqetin, dûre digihîjin hev û dûre dîsa ji hev vediqetin. Veqetîna yekem ji ber dûrketinê çêdibe û veqetîna duyem ji ber mirinê çêdibe. Rewşa derûnî û subjektîfiya serkarakterê mîr di romanê de cihê sereke digire, lewma ev rewşên hanê di hebûna wî de maneyekê bi dest dixin. Ji bo çavên

derekî ev veqetîn-pevgihîştin-veqetîn ploteke gelekî sade ye, lê ji hêla derûna karakterê sereke ve aloz e. Ji ber ku di veqetîna yekem de karakterê mêr bajarê karaktera jin û jiyana xwe ya berê diterikîne û diçe bajarekî din, lê di kûraniya derûna xwe de hevyeqbûneke melankolîkane bi karaktera jin re saz dike û jê venaqete. Ev hevyeqbûna wî bi wê re ew qasî bihêz e ku bi tenê dikare bi xwekuştinê jê veqete. Em dê di vê nivîsarê de bi xwendineke psîkanalîtîk pevgihîştin û veqetînen karakteran di çarçoveya çemkên melankolî û şînê de şirove bikin.

1. Kurtasiya Romanê

Ciwanmerd Kulek herî zêde di vê romana xwe de teknîkên wek pêla hiş, paşvebirin, pêşveanîn û gotara serbest a neyekser bi kar anîne. Ji ber vê yekê çîroka romanê çî qas sade be jî, ev têkilheviya teknîkî famkirina wê dijwar dike. Lewma berî ku mirov analîzekê li ser romanê bike, pêwîst e mirov kurtasiyeke wê bide û bûyerên têkilhev têxe rêzeke demî.

Roman ji sê beşan pêkhatî ye ku ew bi dorê “Li Amedê”, “Fal” û “Veger, Qeder” in. Di beşa yekem de rojnamegerekî ku li Amedê zanîngeh xwendiyê, piştî heft salan ji ber hin rûdanên siyasî dîsa hatiye wê derê da ku ji bo ewropiyan meqaleyekê li ser rûdanan binivîse. Di vê beşê de rojnameger bi hestên nostaljîk li hin mekanên bajêr digere. Di beşê de bi piranî behsa mijarên siyasî, zimanî û edebî yên kurdan ên rojane hene. Ligel van, amajeyên bi evîneke eşkerenekirî ya rojnameger jî heye ku ji bo wî ew û bajar hevyeq bûne. Rojnameger meraq dike bê ka di van heft salan de jinikê çî kiriyê û xeyal dike ku bi awayekî li hev rast bîn. Wî di dema xwe de ya dilê xwe ji jinikê re negotiye, ji ber ku wisa zaniye ku sûcek e jê hez bike, lewma dema ku kesekî din di jiyana wê de nemaye jî evîna xwe ya dilsoj veşartiyê, bi tenê kariye bibe hevlekî wê. Ji bo ku bikare vê hesta sûcdarbûnê ji ser xwe biavêje û dilê xwe jê re veke li bendê maye ku ew jî gavekê biavêje, lê wê tu carî ew gav neavêtîye. Ji ber vê yekê heta ku zanîngeh qediyaye jî destê wî bi destê keçekê nebûye. Lê di vê beşê de diyar nabe bê ka ev çima sûc be. Berî ku rojnameger bê Amedê bi demekê jinekê dosyeya romanekê û defterên nivîskarekî kurd ê xwekuştî dane weşangerekî bi navê Cemşîd Xeyalî ku berê jî romanekê nivîskarê xwekuştî çap kiriyê. Xeyaliyê ku nasê rojnameger e, jê dixwaze ku wê ji bo çapê amade bike, lewma dosyeya romanê û li gel wê defterên nivîskarî jî dide wî ku sêdê ji wan wergire.

Beşa duyem ya bi navê “Fal”ê navenda romanê ye. Beş bi fala qereçiyekê dest pê dike -ku hevoka wê ya ewil “Winda bûn” e. Serlehengê romanê di vê beşê de ye ku nivîskarekî bi navê Filankes e û herwiha tê famkirin ev beş romana nivîskarê xwekuştî ye, wî nivîskarî ev nav li xwe kiriyê û hin serpehatiyên xwe kiriyê roman. Di navenda beşê de jî evîna Filankes a bi Luzê re heye. Filankes û Luz du xwendekarên zanîngehê ne; Filankes beşa mamostetîya fransî dixwîne, Luz jî ya îngilîzî. Di ber têkiliya bi Luzê re, Filankes demeke kurt têkiliyê bi biraziya xwediyê marketa bin mala xwe ya xwendekariyê re jî datîne. Navê keçîka dikandar Hîv e ku dema tê satila mast a vala ji mala wan bibe, Filankes wê nas

dike. Hîna di du saliya wê de di qezayeke trafikê de malbata Hîvê tev mirine, ew tenê ji wan maye û li ber destê ap û amojînê ye. Dûre Hîv ji di qezayeke trafikê de dimire. Piştî vê bûyerê Filankes xwe sûcdar dike ku bi hestên Hîvê lîstiyê, lewma di dawîya sala duduyan a zanîngê de hem Luzê hem ji zanîngê li pey xwe dihêle û piştî salekê li Cizîrê li nexweşxaneyê dibe karmendek. Luz nizane Filankes bi ku de çûye, çima çûye û heta zanîngê diqedîne ji li benda Filankesî dimîne ku rojekê vegere, lê ew venagere. Piştî zanîngê Luz pêşiyê çend salan li Balikesîrê dûre salekê li Colemêrgê dixebite û li wir bi yekî re dizewice, lê berî ku saleke wan biqede ew û mêrê xwe hevdu berdidin. Piştî neh sal û sê mehan dema ku Luz tayîna xwe ya mamostetiyê tîne Cizîrê, ew û Filankes hevdu li mala mamosteyan dibînin û dîsa evîna wan dest pê dike. Her du evîndar wek du evîndarên ku cara pêşî evîndarî hev bûbin, bi eşq û heyecan her roj hevdu dibînin. Dema ku Luz tê Cizîrê têkiliya Filankesî bi pizîşkeke bi navê Hesret re heye, Filankes biryar dide dev ji Hesretê berde û bi Luzê re bizewice. Piştî ku Hesret tayîna xwe dibe bajarekî din, ji bo bihara duyem a evîna wan tu astengî li ber çavan namîne. Filankes difikire ku êdî tu kêliya jiyana xwe bêyî Luzê derbas neke, mehekê di nav enerjî û kêfxweşiyekê de diji ku hem nivîsîna wî pê xurt dibe hem îştêha wî ya xwarin-vexwarinê pê zêde dibe. Lê paşê yekî bi navê Rêzan derdikeve û dawiyê li bextewerîya Filankesî tîne. Rêzan li dibistana Luzê mamosteyek e, dilê wî ketiye Luzê lê ji ber ku wê ew red kiriye, wî dev ji kar berdaye û çûye; heger venagere ew dê ji kar bê avêtin. Ji ber ku Luz xwe berpirsyar dibîne, diçe Amedê mala wî da ku wî qanih bike û li karê wî vegêrine. Filankes bi nasekî xwe yê bi navê Zêydîn re dide dû otobusa ku Luz pê diçe. Dema ku Luz li mala birayê Rêzanî ye, Filankes bi israr bi rêya peyaman jê fêrî navnîşana malê dibe û diçe wir. Zêydîn Filankesî li wê derê datîne û diçe ku karê xwe bike, berî jê veqete ji jê re dibêje “destvala nabe” (r. 189) û devançeyekê dide wî. Dema ku diçe pakêtek cixare bikire, Filankes dikandarê jêra avahiyê nas dike, tê bîra wî ku apê Hîvê ye û êdî fam dike ku ew mal di apartmana wan a dema xwendekariyê de ye. Paşê Luz telefonî wî dike, diyar dibe ku Luz li mala wan a dema xwendekariyê ye û hevalekî Filankes yê malê ew pêhisandiyê ku di dema xwendekariyê de wî bi Hîvê re xayintî li Luzê kiriye. Luz di telefonê de ji ber vê yekê wî şermazar dike, pê re şer dike û dijûnan lê dike. Filankes dike nake Luz danakeve û wê şevê li cem Rêzanî dimîne. Roja din Filankes bi awayekî perîşan vedigere Cizîrê û piştî rojekê ji diçe ku devançeya Zêydîn bide wî. Zêydîn dibêje wî ku divê ew devançeya neteqandî lê venegerîne û wî han dide ku wan pê bikuje. Filankes devançeyê dîsa dixê bêrîka xwe, bi şev romana xwe tamam dike û dûre xwe pê dikuje. Evîna wî ya dubarekirî bi Luzê re bi tenê mehekê dewam dike.

Di beşa sêyem a bi navê “Veger, Qeder”ê de ji bo rojnameger girêk vedibe. Rojnameger ji defteran fam dike ku Filankes hevalê wî yê malê yê zanîngê Ferzende ye ku navê xwe di romana xwe de kiriye Filankes. Luz yara wî Gulden e ku Ferzende di roman û defteran de navê wê kiriye Luz û Rênas ji hevalê wan ê malê yê din Evdo ye ku Guldenê enqestane navê wî kiriye Rêzan. Herçi rojnameger e, diyar dibe ku ew ji hevalê malê yê sêyem Cemal e. Di vê beşê

de tê famkirin ku evîna platonîk a Cemal ku di beşa ewil de bi bîranînên wê li Amedê digeriya, Gulten e. Ji ber ku Gulten yara hevalê wî Ferzende ye, wî hezkirina ji wê sûcek zaniye. Cemal piştî xwendina romanê û rojnivîskan diçe Cizîrê cem Gultenê da ku wê qanîh bike rojnivîskan ji li gel romanê biweşîne. Ew herwiha hêvî dike ku têkiliyekê pê re ava bike ji ber ku difikire hestên wî yên ji bo wê hîna geş in, lê belê Gulten wî red dike.

2. Pevgîhiştin û Melankolî

Freud di nivîsara xwe ya derbarê şîn û melankoliyê de, herdu çemkan di çarçoveya tecrûbeya windakirinê de pêwendîdarî hevdu dike û wan dide ber hev. Li gor Freudî çî bi mirinê be çî bi veqetînê be, şîn li hember windakirina “kesekî hezkirî” yan tiştêkî razber ê wek “welat, azadî, îdealekê” û hwd karvedanek e. Lê li cem hin mirovan ev windahî li şûna şînê melankoliyê çêdike. Di şîn û melankoliyê her duyan de jî diyardeyên wek xemgîniyê giran a êşbar, qutbûna eleqeyê ji cîhana derekî, astengbûna çalakiyan û kêmbûna behremendiya hezkirinê hene. Lê li gor Freudî ferqa melankoliyê ya barîz ji şînê ew e ku melankolîk xwe bêqîmet, bêkêr û negiring dibîne, xwe sûcdar dike û hetta li bendê ye ku bê cezakirin (Freud, 2013 [1917], r. 243-245).

Bi dîtina Freudî di şînê de her bîranîn û hêviya ku lîbîdoyê bi objeyê ve girê dide tê mezinkirin, tê dubarekirin, tê biruhanîn û herî dawî wek egereke prensîba rasteqîniyê ego dikare xwe ji windahiyê veqetîne. Ev pêvajoya ku Freud jê re dibêje “karê şîngirtinê” demekê dirêj dike; kesê mayî bi kesê wînda re dijî, her kêlî li wî difikire, bi wî re radibe û rûdinê û hêdî hêdî bi vî awayî rêyê didiyê ku biçê. Lê di melankoliyê de ev pêvajo pêk nayê, di melankoliyê de bi objeya wînda re hevyeqbûnek çêdibe, herweku windahî di egoyê de tê bicihkirin (Freud, 2013 [1917], r. 249). Heçku di melankoliyê de veqetîna ampîrîk çêbibe jî veqetîna psîşik çênabe û windahî bi egoyê ve zeliqî dimîne, pêvebûyî dimîne ku ev dişibe veqetîneke pevgîhiştî. Di çarçoveya şînê de jî melankolî dibe wek redkirina şîngirtinê. Helbet Freud hin taybetmendiyên din ên van rewşan dijmêre, lê li vê derê berî ku mirov wan jî ji hev veke gunçaw e ku mirov veqetîna Filankesî ya ji Luzê di çarçoveya van diyardeyan de binirxîne. Weku em dizanin piştî ku têkiliya wî bi Hîvê re çêdibe û Hîv dimire, Filankesî bi xwe Luzê li pey xwe dihêle û diçe Cizîrê. Ew bi xwe çûbe jî ev yeka hanê rê li ber encamên psîşik ên veqetîn û windahiyê nagire, hetta belkî wan girantir dike, ji ber ku wî bi awayekî hem xayintî bi yara xwe re kiriye û hem xwe ji ber mirina kesê din sûcdar kiriye.

Tevî ku Filankesî neh salan dûtî Luzê dimîne yanî maweyeke dirêj a windahiyê derbas dike, dîsa jî ev pêvajoyên karê şîngirtinê yên Freudî behskirî li cem wî dest pê nakin. Mîrov dikare bibêje ew wê li dû xwe bihêle jî dev jê bernade; ji ber ku ji bo vê yekê karê şîngirtinê pêwîst e û di wî karî de jî tişta herî esasî vejandin, dubarekirin û mezinkirina bîranîn û hêviyên têkildarî windahiyê ne. Lê ev jêstên hanê piştî dûrketinê li cem Filankesî peyda nabin. Filankesî dûre bi vê yekê dihise. Dema ku Filankesî cara duyem “vê carê bi evîn û şeydatiyê mezintir dil” daye Luzê, bi şaşwazî li wê yekê difikire bê “çawa dibû ku bi temamî ji hişê wî

derketibe, bêyî bêrkirin, bîranîn, pêhesîna wê her dem û wextên jiyana xwe bihurandibe.” Ew dûre kişif dike ku tiştêkî di “kunceke nepen a ruhê wî” de xeyala wê her parastiyê, bêyî ku haya wî jê hebe ew li nav fiksiyonên wî bi cih kiriye, awa û dirûvên wê li hemî lehengên wî yên jin belav kirine, carinan hin parçeyên pirsgerêk û dubendiyên wan di çîrokên wî de veşartine (r. 126-7). Weku xuya dike li cem Filankesî hevyekebûnek bi Luzê re çêbûye û ew jê dûr ketibe jî tu carî dev ji wê bernedaye, ew bi awayekî melankolîkane di “kunceke nepen a ruh”ê xwe de her parastiyê. Butler ji bo parastina melankolîkane ya objeya wînda dibêje: “Ev obje bi awayekî efsûnane wek parçeyekî jiyana psîşik tê parastin” (Butler, 2015, r. 186). Tiştê ku li cem Filankesî ji bo Luzê bûye jî ev e. Lewma Filankesî difikire ku ev “aliyê zindî û bi nihênî di nava wî de her û her bêetlahî” xebitiye (r. 127). Li vê derê mirov dikare bibêje ku ji ber ku windahî hatiye înkarkirin û di egoyê de hatiye bicihkirin, jestên şîngirtinê ji bo wê peyda nebûne. Ji ber ku şîn nehatiye girtin veqetîn jî çênebûye, zîra veqetîn di encama şîngirtinê de çêdibe. Lê Filankesî şîn negirtiye û lewma ji Luzê veneqetiyaye. Ji ber vê yekê jî dikare wê li pey xwe bihêle û bajarê wê biterikîne; hevyekebûna wî ya psîşik bi wê re destûrê dide ku obje li cîhana derekî wînda bibe, lê ji ber ku ew di egoyê de hatiye parastin windahî ne mûtleq e. Delîleke din a vê yekê ew e ku têtikiliyên Filankesî bi du jinên din re çêbûbin jî ew tu carî xwe evîndarî wan nabîne û ew nikarin bi tu awayî şûna Luzê dagirin, lewma dema ku ew ji nû ve digihîje Luzê dihizire ku evîna wî ya pêşî û dawî Luz e. Freud engaşt dike ku di şînê de libîdo dikare pêwendiyên xwe ji objeya hezkirî biqetîne û yeka din têxe şûna wê, lê li vê derê em dibînin ku yeka din neketiye şûna Luzê, mana bi wê ve bi awayekî melankolîkane hatiye domandin. Têtikiliya Filankesî bi Luzê re bi awayekî eşkere melankolîkane hatiye sazîkirin, lê ji bo ku mirov vê têtikiliyê baştir fam bike, divê bi gîştî jî li ser kesayetiya Filankesî bisekine.

Hin taybetmendiyên ku Freud ji bo melankolîkan dijmêrin, li cem Filankesî hene. Freud di nivîsara xwe de tesbît dike ku melankolîk xwe kêr dibînin, xwe bêqîmet û rajêr dibînin ku ev diyarde li cem Filankesî eşkere ne. Filankesî gelek caran ji bo jiyana xwe gotinên wek “‘adî, wesed, jirêzê” (r. 126), ji bo xwe gotinên wek “‘adî û basî” (r. 180) bi kar tîne. Ji ber vê yekê navê xwe di romana xwe de dike “‘Filankesî” yanî kesekî jirêzê, kesekî wek herkesî, kesekî negiring. Ew bi “‘pîlangeriyeke ‘adî a mêrane” derî li Hîvê vedike lê li bendê dimîne ku ew hemû gavan biavêje da ku berpirsyarî hemû di stûyê keçîkê de be (r. 204). Dema ku ew di evîndarbûna duyem de li Luzê dinêre difikire ku ji berê xweşikîr û kemilîtir bûye, lê li hember vê yekê xwe wek “‘alûceke kerrik” dibîne (r. 135). Dîsa di heman çarçoveyê de nivîsên xwe naecibîne, xwe nivîskarekî kêr dihesibîne. Têtikildarî van hestan Freud tesbît dike ku xwesûcdarkirin li cem melankolîkan zêde ye. Piraniya paragrafên ku Filankesî tê de behsa xwe dike, bi vê hestê hatine mohrkirin. Hetta ew fikra wî ya sabît ku li gor wê “‘di dawiya her kêfxweşiyê de bextreşiyek heye”, bi temamî berhema derûneke xwesûcdarker e. Ev sûcdarkirin çî hişî be çî derhişî be, bi tenê yekî ku timî xwe sûcdar dike, timî li bendê ye ku tiştêkî xerab biqewime. Herçî tesbîta Freudî ye ku dibêje

melankolîkê xwesûcdarker li bendê ye ku bê cezakirin, ji bo vê yekê amajeya herî mezin di romanê de ew e ku ew bi xwe vî cezayî li xwe dibire û xwe dikuje. Filankes ne tenê xwe sûcdar dike, ji bo ku xwe sûcdar bike çî ji destê wî tê dike, rewşên wisa diafirîne ku xwe tê de sûcdar bike. Mesela li gel ku difikire bi tenê ji Luzê hez dike, dema ku bi Luzê re ye têtîliyê bi Hîvê re jî çêdike. Herwiha dema ku Luz tê Cizîrê û biryar dide ku pê re bizewice heta ku Hesret li Cizîrê ye têtîliya xwe bi temamî jê qut nake.

Freud tesbît dike ku rewşa hin melankolîkan carinan vediguhere rewşeke manîk (Freud, 2013 [1917], r. 254). Li gor wî di rewşên wisa de îdeala egoyê ya ku timî wê rexne dike, bi wê ve dizeliqe ku di encama vê yekê de xwesûcdarkirin ji holê radibe û lewma biker dikeve nav rewşeke serfirazane û xweşane (Freud, 2006 [1921], r. 161). Melankolî rewşeke çî qasî bêkêf, çî qasî bêliv, çî qasî mirarî be; manî jî rewşeke ew qasî bikêf, bicoş, bitevger û zindî ye. Li gel halê giştî ye melankolîkane gelek caran mirov Filankesî di rewşeke manîkane de jî dibîne. Mesela di te'ziya bavê xwe de "hindî ku ji bîr kiribe mirov çawa bi xem û keser dibe, şên" e (r. 172). Dema ku ew û Luzê dîsa digihîjin hev gelek caran manîk dibe û di roja pêşî ya pevgihîştinê de, Filankesê kêmnivîskar "beşeke sax" a romana xwe dinivîse (r. 130-1). Bi taybetî berî ku xwe bikuje dema ku romana xwe diqedîne, di rewşeke manîk de ye û bi enerjyêke mezin dinivîse. Maniya wî ya berî mirinê nêzîkî fikra Freudî, li gor Kleinê jî têtîldarî betalbûna mekanîzmaya wijdanê ye. Ji ber ku ego dê êdî bimire mekanîzmaya wijdanê betal dibe, melankolî têtî ragirtin û rewşeke manîk peyda dibe. Lewma ew berî mirina xwe bi hêz û şîyanweriyêke mezin romana xwe dibe serî herweku wê engaştî Kleinê biçespîne ku li gor wê taybetmendiya herî giring a maniyê hesta wê ya gişhêziyê [qedîrî-mûtleqî] ye (Klein, 2023, r. 351).

Lê dema ku em di terfîfen Freudî de li sebebên xwesûcdarkirina melankolîkî binêrin, divê em bêtir li ser meseleyê hûr bibin. Li gor Freud ji ber ku objeya hezkirinê di egoyê de hatiye bicihkirin, xwesûcdarkirin esasen li dij wê ne, yanî jî wê li egoyê vedigerin (Freud, 2013 [1917], r. 248). Heger em objeya serekî ya wînda ya ji bo Filankesî Luzê bipejirînin, em tu sebebên nabînin ku di rastiyê de sûcdarkirinên wî li dij wê bin. Freud di nivîsara xwe de diyar dike ku bi tenê li ser hin melankolîkan dinivîse û diyar dike ku dibe windahî derhişî be. Kesên wek Melanie Kleinê jî ji bo ravekirina melankolîyê hin teoriyên din bi pêş xistine û wê têtîldarî rewşeke pitiktîyê dikin. Gelek psîkanalîstên din jî qebûl dikin ku çêdibe xwesûcdarkirina melankolîk ne ji ber objeya wînda ya yekser be, yanî derhişî be. Lê dîsa jî li gor Agambenî ev xal cihê xetimîna vekolîna melankolîyê ya psîkanalîtik e. Li gor wî melankolî piştî windakirina obejeyekê nayê, berî wê tê û paradoksa meyla şîngirtinê pêşkêş dike ku pêşbîniya vê windahiyê dike. Yanî hesta windakirina tişteki, berî objeyêke şênber di melankolîyê de heye, ew tişt tu carî dê neyê bidestxistin, lê wek tişteki wînda tê xeyalkirin ku li gor Agamben ev sîmulasyona şîngirtinê ye (Agamben, 2007, r. 259). Li vir Agamben di çarçoveya fenomenolojiyê de qesta melankolîyê dike ku ji demên antîk ve ev nerît heye. Tevî ku Borgna psîkiyatrist e ji bo famkirina melankolîyê hem ji çemkên

fenomenolojîk û hem ji yê psîşik sûd werdigire û bawer dike ku her du ji hevdu bi temamî ne cuda ne (Borgna, 2023, r. 43). Lê li vê derê guncawtir e ku mirov taybetmendiyên melankolikane yê Filankes baştir vekole. Piştî ku me melankolîkbûna wî barştir li ber çavan raxist, em dê di dewama nivîsarê de li ser têkiliya Luzê bi vê melankolîyê re bêtir hûr bibin.

Taybetmendiyên melankolikane yê Flankesî bi evên Freudî di nivîsra xwe ya yekser têkildarî mijarê de jimartî namînin. Dema ku em di nav romanê de li şopên wê yan li ravekirinên derbarê wê de digerin, em dibînin ku di vê xalê de hin tiştên têkildarî zaroktiya wî hene. Li gor ku vegêr diyar dike Filankes berevajî zarokên din ên malbata xwe ji zaroktiya xwe de yekî kêmpêyv û xemgîn e. Ji şadî û bextxweşiyê bawer nake û van diyariyên ku jiyana yekcaran pêşkêş dike ji wek parçeyekî pergala keserbar û janbar a jiyana dibîne. Filankes yekî wiha ye ku bi dîtina wî hemû xweşî, kevirên li ser rêya dawiyên xerab raxistî ne (r. 102). Li gor wî ev kesera wî “ji destpêka bûna wî de” ketiye canê wî (r. 107). Ew vê kesera ku tu tiştî nekariye ji wî bibe, “mîna ruxsarê” xwe dibîne. Ne tenê ji hêla derûna navekî ji hêla çevên derekî ve ji Filankes di ontolojiyê cuda tê dîtin. Di nav malbatê de ji zaroktiyê de pêgeheke Filankesî ya cuda heye; malbata wî tev mirovên şên in, lê ew tam berevajî wan e û endamên malbatê ji wî wek yekî “ne ji wê malê” dibînin (r. 172). Li vê derê em dibînin ku Filankes ji zaroktiyê de di nav hebûneke dabeşbûyî de ye; di nav malbatê de ye, lê tam ne di nav de ye, ji wê malbatê ye, lê tam ne ji wê ye û wek xerîbekî ye.

Ku ev diyarde rehendekê giring a melankolîyê pêk tîne. Hebûna melankolîkî hebûneke dabeşbûyî ye; ew di navbera du cîhanan de dijî ku yek ya civakî ye, ya din ya tenêtiya mûtleq e. Ji bo subjeyên melankolîk di navbera hebûna civakî û tenêtiyê mûtleq de kortalek heye. Ev kortala ruhî carinan dike ku bi rastî subje xwe bike yekî anonîm, xwe bike filankesekî di nav mirovên din de. Ferzende vê yekê dike; dev ji zanîngehê, derdora xwe ya civakî, jiyana xwe ya berdest berdide, evîna xwe Luzê li dû xwe dihêle û diçe li Cizîrê dibe mamûrekî jîrêzê. Bi vê yekê ji namîne navê xwe di nivîsên xwe de dike Filankes û xwe ber bi windabûnekê ve diajo ku Eugene Minkowski vê yekê wek cureyekî xwekuştinê dihesibîne (bin. Leader, 2018, r. 168). Filankesbûna wî wisa hatiye şayesandin: “Wî xwe kiribû Filankes û bi qandî ku kesî di nikaribe destê xwe bidê yekî ku tenê wî nas dikir afirandibû di nava xwe de” (r. 215). Rengdevanên vê yekê ji zaroktiya Filankes de xuya dikin. Kesekî ku di nav malbata xwe de ji zaroktiyê de wek biyaniyekî bê dîtin, ne mimkun e dûre bi temamî entegreyî jiyana civakî bibe. Ew dê di nav civakê de ji wek biyaniyekî, wek yekî ne ji wan bijî. Ew dê ji mecbûrî rûtînên rojane bi cih bîne, lê tu carî bi temamî ne li wir be. Ji ber vê rewşa melankolîkî Kristeva dibêje ew “wek potansiyel sirgûn e” (Kristeva, 2009, r. 81).

Me got melankolîk di navbera du cîhanan de dijîn, lê bi temamî ne li yekê ne jî. Lê Filankes bi xwe jî vê dabeşbûnê û duparbûnê yan dubendiyê çêdike. Dema ku ew bi Luzê re ye û tevî ku bi tenê ji Luzê hez dike û ji bo wî ne mimkun e “ji bilî Luzê ji yeka di hez bike” (r. 195), bi Hîvê re jî dide û distîne. “Çawa ku çaxa Luz” tê

“balê Hîv ji aqlê wî” dernakeve, “çaxa Hîv li balê” ye “Luz ji pêş çavê wî” naçe (r. 206). Dema ku Luz li mala wî ye carinan ji ber vê têtikiliya dubend şev û xew lê diherime, lê dîsa jî dev ji vê rewşê bernade. Herwiha dema ku Luz têt Cizîrê û dîsa têtikiliya wan dest pê dike, kurtedemekê bi Hesretê re jî dewam dike, yekser têtikiliya xwe ji wê qut nake. Piştî ku biryar dide ji bo Luzê ji wê veqete dîsa ew û Hesret hevdu dibînin. Dema ku Hesret bang li wî dike –bi kêmanî carekê- Filankes wê red nake û diçe cem wê. Bi tenê dema ku Hesret tayina xwe ji Cizîrê dixwaze têtikiliya wan bi temamî diqede: “Fahm kir ku herduyan êsta bi cî dizanî û bawer dikir ku her tişt ji binî de, bêveger, qediyaye” (r. 121).

Têtikildarî vê xalê Leader diyar dike ku di rewşa melankolîkan de nemimkuniyek heye (Leader, 2018, r. 176). Rengvedaneneke vê nemimkuniya têtikildarî derûn û hebûna dabeşbûyî di fantaziyeke Filankesî de xwe xuya dike. Xwişkecêwîyeke Hesretê bi navê Xurbetê heye. Filankes di fanteziyên xwe de xeyal dike ku her du xwişkan ji hev dernaxe û li şûna Hesretê bi Xurbetê re dinive. Carinan xeyal dike ku bi yekê re be, lê nizanibe ew kîjan e. Carinan jî xeyal dike ku bi her duyan bi hev re be û nizanibe bê kî kîjan e (r. 105). Li vir ji ber ku wê nizanibe bê bi kîjanê re ye, ev fikir wî cezb dike: Du jinên ji hev lê ne yek, wekhev lê cuda. Wisa xuya dike ku ev têtikildarî hebûna dabeşbûyî ya melankolîkî û nemimkuniya di rewşa wî de ye. Weku dixwaze tiştêkî nemimkun bike û her du tiştan bike yek, di heman demê de li du cihan be, hem li wir be hem li vir be.

Ev hesta duparbûn yan dabeşbûnê û herwiha nemimkuniya têtikildarî vê yekê ji bo melankolîkan di têtikiliya wan û zimanî de jî heye. Çawa ku di navbera hebûna civakî ya melankolîkî û tenêtiya wî ya mûtleq de kortalek heye, ji bo wî di navbera zimên û cihanê de jî kortalek heye. Leader diyar dike ku li cem melankolîkan nîşanker û nîşankirî yanî peyv û tişt bi hêsanî temasî hevdu nakin. Lewma melankolîk ji ber kortala di navbera van her duyan de êşê dikişîne (Leader, 2018, r. 177-178). Li ser vê yekê Kristeva dibêje “Melankolîk di zimanê xwe yê dayikê de biyaniyek e” (Kristeva, 2009, r. 69). Leader xwesûcdarkirina melankolîkan jî têtikildarî dabeşbûna wan û vê meseleya wan a zimanî dike. Bi dîtina wî melankolîk nikare du cihan (ya tenêtiya xwe ya mûtleq û ya civakî) bigihîjîne hev, nikare peyvan jî bigihîjîne tiştan, lewma ew dê xwe sûcdar bike (Leader, 2018, r. 179). Belkî ji bo Filankes pirsgirêka herî mezin ev meseleya nemimkuniya derbirînê û êşa ji ber wê be. Hîna di serê beşa têtikildarî wî de dema ku falnêr Felekna li fala wî dinêre û jê re dibêje, “Ne îşê ne xweş e ku tiştên mirov dizane û dibîne ji tiştên ku mirov dişê bibêje zêdetir bin” (r. 83); Filankes jî axînekê dikişîne û dibêje, “Tu wer ji min re bêj” (r. 84) û amaje bi vî derdê xwe dike. Li hin cihan dema ku Filankes li ser têtikiliya xwe û zimên difikire, derbirînin yeksertir jî têt bikaranîn: “Lê rastî heçku çi binivîsanda jî her tim tiştêkî dî bû” (r. 129). Carinan jî ev kortala di navbera zimên û cihanê de eşkeretir têt derbirîn: “Li duryana ku zimanê wî û cihan ewçend ji hev dûr diketin his dikir ku tikîtenê maye” (r. 137). Ji bilî van delîlên di beşa “Fal”ê de yanî di beşa romana Filankesî de, Cemal jî di beşa “Veger, Qederê” de radigihîne ku Filankes di defteran de gazinan dike ku wî “tucarî tiştên ku dikare û dixwaze binivîse nenivîsiye” (r. 238).

Bi tenê di demên manîk de ku melankolî di wan de betal e, Filankes dikare bi dilê xwe binivîse. Yek ji tiştên ku maniyê pê re çêdike û melankoliyê jê dûr dixwe evîna vejyayî ya Luzê ye. Piştî ku bi Luzê re dubare digihîjin hev, Filankes bi gûrahî dikare binivîse û difikire ku nivîskarî êdî ne xewneke dûr, lê rastiyeke eşkere ye (r. 134). Lewma difikire ku evîn ji bo wî “peywendiyeye rasteqîne” bi jyanê re çêdike. Difikire ku evînê têkiliya wî ya bi jyanê rasteqîne kiriye, hêza wî ya gotinê û baweriya wî ya bi nivîskariya wî zêde kiriye. Lewma wan demên ku bi evînê coş dibe, his dîke ku “bi rastî jî qala cîhanê dîke” (r. 141). Herwisa berî ku xwe bikuje di rewşeke manîk de ji heq tê der ku romana xwe bibe serî. Wê demê “yekem car di jiyana wî de tiştêkî zora keserê dibir” (r. 179) ku ew jî mirin e, daxwaza mirinê ye. Lewma dema biryara xwekuştinê dide, melankoliya wî tê ragirtin û bi hêzeke manîk romana xwe temam dîke.

Hem bi tesbîten Freudî û hem bi yên psîkanalîstên din mirov bi eşkereyî dibîne ku Filankes mekankolîkek e.² Lê belê ji bo taybetmendiya wî ya xwesûcdarkirinê, tevî ku wî bi Luzê re hevyekebûneke melankolîk çêkiriye, em sebebeke yekser nabînin ku ev sûcdarkirin di esasê xwe de li dij Luzê bin. Wê çaxê weku Freud bi xwe jî nivîsiye dibe ku ev taybetmendiya wî têkildarî tiştêkî derhişî be û Luz jî têkildarî wê be. Herçi engaştta Agambenî ye ku li gor wê psîkanalîz di korerêyekê de diteqîne dema ku melankoliyê bi windahiyê ve girê dide, di esasê xwe de di psîkanalîzê de ravekirina vê yekê ne dijwar e. Mesela hin derbirînin Kristevayê di vî warî de dikarin hem kêmaniya Freudî temam bikin û hem bersivê bidin Agambenî. Kedera di melankoliyê de her tim ne ji ber dijmintiya li dîkeya wînda ya li ber çavan e. Kristeva behsa modeke din a melankoliyê dîke ku di wê de “keder îşareta egoyeke birîndar, temamnabûyî û vala ye.” Takekesekî wisa ji ber qisûreke bingeşîn, ji ber kêmaniyeyeke ji makzayî de êşê dikişîne. Xemgîniya wî bêtir derbirîna birîneke narsîstîk ya ew qasî zû ye ku nayê sembolîzekirin û nayê binavkirin (Kristeva, 2009, r. 21). Weku xuya dîke li vir

² Hin nîşaneyên din ên melankolîkbûna Filankes têkildarî hin diyardeyên nerîtî yên melankoliyê ne. Em dizanin ku melankolî bi tariyê, bi rengê reş tê sembolîzekirin. Filankes li cihêkî ji bo Luzê dibêje “şeva min” (r. 91). Di rêya amedê de pê dihise ku “li dilê [wî] bûye şev” (r. 172). Di vê çarçoveyê de navên karakteran jî manedar in. Weku em dizanin navê Filankesî Ferzende ye û wî navê xwe kiriye Filankes û bi heman awayî navên kesên din jî guhertine. Em nizanin navê Hîvê yê rast çî ye, lê ev hîlbijartina wî ne bêsedem e. Ji ber ku hîv bi ronahiya xwe, dijayetiya tariyê temsîl dîke; lê ronahiya di nav tariyê de ye hîv, ronî dîke lê bi tenê dema ku tarî be. Hem ji ber ronîya hîvê ev nav hatiye hîlbijartin hem jî ji ber têkiliya wan a aloz. Herçi Luz e ew jî maneya wî di spanyolî û portekîzî de “ronî” ye. Herweku Filankes li dijî tariya di hindurê xwe de van navên têkildarî roniyê dide van jinan, lê di dawiyê de ew nikarin vê tariyê veguherînin ronahiyê û ew ber bi zulûmata bêdawî ve diçe. Dîsa yek ji îzehên ji bo rewşa Filankesî ya melankolîk di romanê de ew e ku dema ew zarok e çav li lawîrekî ecêb dîke û vedilîze. Piştî vê bûyerê “rengê wî û mahdê wî” diguhere. Herwiha “[d]i piçûkantiyê de diya wî jê re nivîşt dabûn çêkirin li ba şêxan, bo birandina wê keser û xemgîniya ku weka nexweşiya zerikê bi kurê wê re hatibû û jê nedîçû” (r. 172). Ev rewşa hanê terfên antîkan ên melankoliyê tîne bîra mirov ku ew wê bi zêdebûna zehferana reş girê didin ku jixwe maneya terma melankoliyê di grekî de yekser zehferana (*khole*) reş (*melaina*) e (Göle, 2007, r. 163). Di deqekê de ku bi Aristotelesî tê spartin ji bo derûva kesên melankolîk tê gotin ku “gelekên wan reş û hişk in” (Aristoteles, 2007, r. 114).

amaje bi kêmanî û windahiyê derhişî heye. Lê dibe ku kesek yan tişteke din di jiyana subje de bi awayekî bi wê kêmaniya sereta ya derhişî re bê têkildarkirin û ew jî bibe objeya melankoliyê. Di vê rewşê de ev obje dikare melankoliya heyî gûrtir û kûrtir bike, dikare hin mekanîzmayên seretayî yên derhişî tev bilivîne û melankolîk bikişîne cîhana miriyan.

3. Veqetîn û Şîn

Di beşa borî de em li ser têtîliya zimên û melankoliyê sekinîn û me diyar kir ku di melankoliyê de pirsgirêkeke zimanî, pirsgirêkeke derbirînê heye ku li vê derê em dê li ser têtîliya vê yekê bi şînê re bifikirin. Hin psîkanalîstên din hin pêvajoyên din ên şîngirtinê tesbît kiribin jî, pêvajoya wê ya esasî ew e ku kesê mayî kesê winda bi her awayî tîne bîra xwe; li ser kêliyên wî yên şad û neşad, li ser serketin û têtîkûnên wî, li ser hêvî û armancên wî, li ser kêliyên ku bi hev re derbas kirine, li ser demên xweş û nexweş ên bi hev re buhartine hemûyan difikire û di dawiyê ve pêvajoya êşbar de êşa windahiyê hêdî hêdî sivik dibe û yê mayî dikare xwe ji yê çûyî veqetîne. Di vê pêvajoyê de windahî ji her hêla xwe ve, ji her rehenda xwe ve tê nimandin ku ev nimandin, ev fikirîna li ser windahiyê jixweber çênabe. Keser karvedaneke yekser a encama windakirinê ye û jixweber çêdibe, lê şîngirtin pêvajoya karkirina li ser wê keserê ye ku ev karekî vîni ye. Di temamê ve pêvajoyê de diyarkerê sereke ziman e; ji ber ku ev fikirîn, ev kûrbûn û hûrbûna li ser windahiyê bi amraza zimên çêdibe. Çi subje li ser objeya winda bi tenê di dilê xwe de bifikire û wê bi her awayî li cem xwe binimîne, çî li ser wê pipevive û çî li ser binivîse her zimên bi kar tîne, bi wî derdibire. Lê ew pirsgirêka melankolîkî heye ku nikare bi hêsanî bi amraza zimên derbirîne ku weku Leader dibêje ev yek ihtimala pêkhatina pêvajoya şîngirtinê dixê talûkeyê (Leader, 2018, r. 179).

Ev jî pîrsekê çêdike ka gelo melankolîk bi giştî nizanin yan nikarin şîne bigirin, wate, ji ber ku Filankes jixwe melankolîk e, piştî dîrketinê şîna Luzê negirtiye û lewma jê veneqetiyaye. Heger ev wisa be têtîliya esasî ya Luzê bi melankoliya Filankesî re lawaz dibe ku ew jî engaşta me ya hîlanîna wê bi awayekî melankolîkane lawaz dike. Ji bo vekolîna vê yekê divê em li têtîliyên wî yên din bi jinan re binêrin. Ji ber ku du jinên din û pevghîştin û veqetînên têtîldarî wan jî di vê hev kêşeyê de hene. Weku em dizanin dema ku Filankes bi Luzê re ye têtîliya wî bi Hîvê re jî çêdibe, wate windakirina wê ji bo wî di demeke dîr de pêk hatiye. Lê belê fikirîna wî li ser Hîvê “çî bigire piştî deh salan” (r. 201) dest pê dike. Dema ku li pey Luzê diçe Amedê û li wê derê dibîne ku mal mala wan a xwendekariyê ye û Luz bi têtîliya wî ya bi Hîvê re dihise, Hîv dikeve bergeha Filankesî û bi vî awayî ew jî serpêhatiya wê û têtîliya wan haydar dibin. Herçi Hesret e, di romanê de demeke dirêj nakeve navbera veqetîna wan, lê hin derbirînin Filankesî yên têtîldarî wê di vî warî de fikrekê didin mirov. Filankes demekê ji bo Luzê xwe ji Hesretê dîr dixê û ji hevdu cuda dimînin, lê dûre Hesret telefonî wî dike û carekê hevdu dibînin. Hingê li ser wê difikire dema ku wî ew nedîtiye “bi tevzî û qurfa ku nebûna wê di dilê wî de hiştibû nehisiyabû” (r. 115). Ev “tevzî û qurfa” ku ji ber

windakirinê li cem wî çêdibe keser be, karkirina li ser wê şîngirtin e ku li vir diyar dibe ku li cem wî karê şîngirtinê dest pê nekiriye. Dema ku Hesret jê re dibêje ku wê tayina xwe xwestiye û êdî fam dike ku têkiliya wan dê bi temamî biqede, Filankes taqet nake li ser bîranînên bi wê re bifikire. Ji bo wî “Her tişt dê di bêdengî û bêcismiyeke mirî de, bê kar û bar, li ciyê xwe bimaya. Heta hetayê” (r. 121). Lê belê ji bo karê şîngirtinê divê di hişê subjeyî de her tişt bê vejandin û tevrakirin, divê tişteke bêdeng û bêcism nemîne.

Weku xuya dike mirov dikare bi giştî bibêje ku di warê şîngirtinê de nebehremendiyeke Filankesî heye. Lê heger ew bi giştî hinekî nizanibe şînê bigire jî, ev nayê wê maneyê ku bi her windahiyê re hevyeqbûnê çêdike û wê bi awayekî melankolîkane di egoya xwe de hiltîne û diparêze. Bi qasî ku xuya dike bi tenê Luzê bi vî awayî li cem xwe diparêze, nikare di psîşeya xwe de jê veqete. Heger melankoliya wî bi Luzê re dest pê nekiriye jî bi wê re kûr û gûr bûye. Dûrketina yekem ji wê, wî dike Filankesekî wek herkesekî û ihtîmala dûrketina duyem ji wê, wî ber bi xwekuştinê ve dibe. Naxwe divê maneyeke taybetî ya Luzê ji bo wî hebe.

Dema ku me behsa pîrsgirêka têkildarî zimên a melankoliyê kir, me diyar kir ku Kristeva ji bo melankolîkî dibêje ku ew di zimanê xwe yê dayikê de wek biyaniyekî ye. Ev dupatkirina wê ya li ser zimanê dayikê ne tesadûfî ye; Kristeva li ser şopa Kleinê, melankoliyê bi rewşeke dayikane ve girê dide. Li gor psîkanalîza Lacanî bav zarokî ji dayikê vediqetîne û bi vî awayî wî ji êwra hêmayî derbasî êwra sembolîk dike. Zarokê ku berî vê veqetînê bûnewerekî biyolojîk e, piştî wê êdî dibe bûnewerekî civakî û çandî. Weku xuya dike ev tişteki erênî ye, lewma Lacan jê re dibêje “xesandina mirovker” (bin. Tura, 2010, r. 186). Li gor Kristevayê subjeyê ku vê widahiya sereta ya derhişîn napejirîne û şîngirtinê red dike, dibe melankolîk. Li gor vê ramanê ji ber ku melankolîk windakirina dayika xwe, veqetîna ji wê qebûl nekiriye di zimanê wê de biyaniyek e. Divê subje pêşiyê windahiyê qebûl bike ku paşê bikare di nîşankeran de li dayika bigere û wê di zimên de ji nû ve bi dest bixe (Kristeva, 2009, r. 58, 69).

Di romanê de hin amaje hene ku melankoliya Filankesî bi awayekî têkildarî dayikê dikin. Filankes difikire ku ev kesera wî ya jêneçûyî “bi firra şîrê pêşî re” ketiye canê wî (r. 172). Weku eşkere ye li vê derê “firra şîrê pêşî” amaje bi pêşîrên dayikê û dawiya dawî jî bi dayikê dike. Meseleya zimanî jî digihîje cihekî wisa. Filankes çî qasî xwedî hişmendiyê mezîna a zimanî be, çî qasî di vî warî de cehd bike jî; zimanê ku ew pê dinivîse tu carî wî tetmîn nake, hesta yekparetiyekê pê re çênake, “şûna ekla zimanê zaroktiya wî” nagire. Lewma difikire ku “zaroktî biheşteke beta ê zimanekî tak û yekgirtî ye, êdî berze ye” (r. 139). Ev fantaziya bihuşta wî, fantaziya tambûnê ye ku di wê de hîna kesên din û sînor tunene. Li vê bihuştê hîna windahî û veqetîn tunene, lewma gişhêziyê bêserûber heye ku ev amaje bi dema berî veqetiyana ji dayikê dike dîsa. Ev gişhêziya narsîstîk piştî veqetiyana ji dayikê birîndar bûye û kesera vê veqetiyane mohra xwe li temamê hebûna wî xistiye. Lewma di kêliyên manîk de ev melankolî û kesera wê carinan

betal bibe jî, ew wek “xêzikên li nava kefa destan” e ku “tu av tu tav” nikare jê bibe (r. 172). Dîsa em hisên Filankes ên ji bo dayika wî, maneya wê ji bo wî û hwd qet nabihîzin ne ji devê wî, ne ji devê vegêr. Mimkun e mirov vê yêkê wisa şirove bike: ew tişta ku ev melankolîk jê veqetiyaye, jê bêpar maye “ku nayê temsîlkirin” (Kristeva, 2009, r. 22), lewma nayê ser zimên; têkildarî dayika wî ye û lewma temsîlkirina wê jî zehmet e ji bo wî.

Piştî van milehezeyan em dikarin li ser xwesûcdarkirina Filankesî jî şirove bikin. Weku me li jor nivîsî, Freud engaşt dike ku xwesûcdarkirinên melankolîk li dij objeya wî ya hezkirî ya winda ne, lê ji ber ew obje di egoyê de hatiye hilanîn sûcdarkirin jî li wê vedigerin. Heger objeya sereke ya ku bûye sebeb melankoliyê dayik be, têkildarkirina xwesûcdarkirinê bi sûcdarkirina wê re pir hêsan e. Ji ber ku hestên ambîvalent li dij dêûbavan tiştêkî asayî ye; zarok hem li ber rehma wan û hem li ber xezeba wan neçar in û lewma hem ji wan hez dikin hem ji wan hêrs dibin. Lîteratura psîkanalîzê tije tesbîtên wê yekê ne ku mirov li hember dêûbavan xwedî hestên ambîvalens in; ji wan hez jî dikin, nefret jî dikin. Lewma têtikiliyên evîni yên li gor modela dêûbavan jî, vê ambîvalensiyê nîşan didin. Jixwe Freud diyar dike ku di melankoliyê de têtikiliya bi objeyê re ji ber dubendiya têtikildarî ambîvalensiyê aloz bûye (Freud, 2013 [1917], r. 257). Belkî ev şirove betir di asta hişî de bêt famkirin, lê di asta derhişî de jî xwesûcdarkirina melankolîk dibe têtikildarî dêûbavî be. Wisa xuya dike ku şirovekirina Kristevayê ya li ser têtikiliya melankoliyê bi dayikê re, pêwendîdarî kompleksa Odîpûsî ye. Dîsa Freud diyar dike ku piraniya hesta sûcdarbûnê bi normalî derhişî ye, ji ber ku ew bi kompleksa Odîpûsî ve girêdayî ye û ew jî derhişî ye (Freud, 2011 [1923], r. 110).

Ji ber ku Luz ji hêla Filankesî ve bi awayekî melankolîkane hatiye parastin, lewma carekê melankoliya wî giran dike û cara din jî wî ber bi mirinê ve dibe, divê em vê şiroveyê bikin ku ew li cem Filankesî bi dayikê re hatiye têtikildarkirin. Di jiyane de jî di edebiyatê de jî gelek caran ne eşkere ye bê li cem kesên hezkirî çî heye ku wan têtikildarî dêûbavî dikin. Ji ber ku ew tişta ku Lacan wê wek nîşankera “obje a”yê bi nav dike, bi piranî derhişî ye. Filankes jî bi vê yekê nizane, lewma dema ku li ser vê kûr bûye, difikire ku li cem mirovan “hevsengînî xerîb û veşarî hene” û ev hevsengî “hêza xwe ji wê yekê werdigirin ku tu carî bi cî nayên zanîn û derbirrîn” (r. 127). Lê mirov nikaribe sebebên vê yekê rave bike bê ka çawa Luz bi awayekî têtikildarî dayikê ketiye cihekî girîng ji bo Filankesî, mirov dikare rengvedanên wê bibîne.

Di psîkanalîza Lacanî de kes yan tiştêkî din, tiştêkî li derveyî subje heye ku wek sabîteyekê manedarbûna jiyana wî dabîn dike ku Lacan ji bo wê terma Dîkeya mezin bi kar tîne. Dîkeya mezin ya mirov ya pêşî dayik be jî dûre kes û tiştên din dikarin şûna wê bigirin (bin. Homer, 2016, r. 101-105). Luzê ji bo Filankesî rola vê Dîkeyê girtiye. Ji ber vê yekê dema ku Filankes bi şaşmayîn ji xwe dipirse bê ka çawa ew qas sal kariye bêyî wê bimîne, pê dihise ku bêyî wê nemaye jixwe. Yanî dema ku fiilen Luz ne di jiyana Filankesî jî de ye, roleke bingehîn di jiyana wî de gêraye. Zîra Filankes li ser dihizire ku “Luz yekane kes bû ku dizanibû ew ê

rojekê bibe nivîskar.” Lewma jî “Ji bo Luzê dinivîsî. Dê Luzê çucar nexwendaya, têngihîştaya ji tiştên ku dinivîsî, lê dîsa ji bo wê dinivîsî” (r. 205). Ev rewşederûn dişibe rewşederûna hin nivîskaran ku dayika wan nizanibe bixwîne jî ji bo wê dinivîsîn û carinan bi îthafekê vê yekê diyar jî dikin.

Bi me diyardeyeke din dîsa amaje bi cihê raser ê Luzê dike. Weku me di beşên borî de diyar kir, Filankesî difikire ku bi awayekî Hîvî îstismar kiriye, ji ber ku li gor wî ew “[d]ê bi wê re nezewiciya, dê pê re raneketaya û nikaribûya hevaltîyeke dildarî û dostikî pê re bike”. Lê dîsa pê re dide û distîne ku ev yek “wijdanê wî nerihet” dike (r. 201). Gunehê Filankesî bi Hîvê tê û wê wek yeka “jar û perîşan” dibîne (r. 204). Hesteke manendî vê li cem wî ji bo Hesretê jî peyda dibe. Mêrê Hesretê ew bi hevaleke wê re xapandiye, wê li dij wî doza hevberdanê vekirîye û rojeke piştî vekirina vê dozê mêrik û kurê wê di qezayeke trafikê de mirine. Ji ber vê yekê dema ku Hesret ji Filankesî re behsa xwe û cêwiya xwe dike, ferqa xwe û wê bi “bextreşîya” xwe rave dike (r. 106). Lewma ji bo Hesretê “dilovanî û dilşewatiyek” bi Filankesî re peyda dibe (r. 107). Lê herçî Luz e, tevî ku dema Filankesî ew li dû xwe hiştiye Luz bi salan li hêviya wî maye ku vegere û wê jî serpêhatiyeke nexweş a hevberdanê heye, tu hesta dilpêşewitînê ji bo wê li cem Filankesî çênabe; hesta wî ya li hember wê zal, gunehkarî û sûcdarî ye. Dema ku Luz li Amedê bi Hîvê dihise Filankesî difikire ku “jê were evîna xwe dîtîbû li gunehê xwe rast hatîbû” (r. 215). Ev yek nîşan dide ku Filankesî bi tenê Luzê di pêgeheke raserî xwe de dibîne. Ji ber ku bi gelemperî dilpêşewitîn ji bo wan kesan e ku mirov wan di bin xwe re dibîne û xwesûcdardîtî ji bo wan kesan e ku mirov wan di ser xwe re dibîne.

Em di vî warî de diyardeya dawî bidin ku amaje dike Luz li cem Filankesî bi dayikê re hatiye têkildarkirin. Bi taybetî di romanê de Hesret gelek caran wek objeya arezûyê ya Filankesî tê şayesandin. Bi giştî di romanê de sehneyên pornografîk tunebin jî gelek caran arezûya Filankesî ji bo wê û pevşabûna wan diqewime. Hîvî ew qasî wek yeka rebenok hatiye şayesandin, lê dîsa jî temasên cînsî yên Filankesî bi wê re di romanê de hene. Li gel van yekan tevî ku di dilê romanê de evîna Filankesî ya ji bo Luzê heye, em îşaretên arezûya wî ji bo wê nabînin; ne gotinek derbarê vê yekê de û ne jî sehneyek. Ji ber ku em şiroveyên xwe li gor daneyên di romanê de dikin, em dikarin bigihîjin wê encamê ku arezûya cînsî ya Filankesî ji bo Luzê kêma e. Freud di nivîsara xwe “Aşkta Evrensel Aşağılama Eğillimi”yê de [Meyla Biçûkxistinê ya Gerdûnî di Evînê de] li ser vê diyardeyê spekulasyonan dike. Li gor çavdêriyên Freudî hin mêr dema ku evîndarî jienekê dibin wê arezû nakin. Li gor şiroveya Freudî ev diyarde têkildarî tabûya qedexeya enestê ye. Mêrekî wisa di derhîşa xwe de evîndara xwe têkildarî dayika xwe kiriye, lewma arezûya wî ji bo wê çênabe, lê ji bo hin jinên din çêdibe ku ew ne evîndarî wan e (Freud, 2006 [1912], r. 233-250). Mêrekî wisa evîndara xwe wek dayik Meryemê xistiye cihekî bilind, lewma ew dûrî arezûya wî ye.

Ji ber vê giringîya wê, ji ber vê hebûna wê ya efsûnane, guherîneke di rewşa wê de romana Filankesî ber bi kutabûnê ve û wî ber bi mirinê ve dibe. Ev

guherîn têkildarî îmaja Filankesî li cem Luzê ye. Dema ku evîna Filankes û Luzê cara duyem dîsa dest pê dike, Filankes bi cih dizane ku Luz hîna jê hez dike. Filankes roja yekem a hevdfîtinê êvarî li malê wisa difikire: “Lê ew ji bîr nekribû. Her ji wî hez kiribû, ev yek didît” (r. 132). Lê ji ber pîskolojiya xwesûcdarker a melankolikane ku li bendê ye tiştên xerab biqewime, hîn berî ku Luz tiştêkî jê re bibêje, dema ku di rêya Amedê de li pey wê ye, ew difikire ku “wê dê çucarî ji wî hez nekira êdî” (r. 180). Li vê derê ji bo Filankes îhtimala windakirina Luzê derketiye holê, lê hîna di rastiyê de tiştêkî wisa neqewimiye. Lê ev îhtimal jî derûna Filankesî tevlihev dike û ew di rêyê de di xewna xwe de dibîne ku xwe dike. Piştî ku Luz ji Rêzanî dielime ku Filankes bi Hîvê re xayintî lê kiriye, telefonî wî dike û heqaretan lê dike, li gel gelek heqaretên din jê re dibêje “Tu çi virrkerekî ‘adî yî’” (r. 214). Ji vê derê pê ve êdî Filankes wî cihê xwe yê li cem Luzê, wî cihê xwe yê di çavê wê de winda dike. Îmaja mirov a li cem kesekî hezkirî tiştêkî ew qasî giring e ku li gor Lacan dema ku kesekî wisa dimire, mirov li gel şîna wî şîna xwe jî digire (bin. Leader, 2018, r. 136). Luz hîna nemiriye yan ji wî veneqetiyaye, yanî hîna nebûye widahî ji bo Filankesî, lê giringiya pêgeha wê, mirina Filankesê di çavê wê de, Filankesî ber bi mirina rasteqîne ve dibe.

Weku me got li vê derê miriyek, windahiyek heye ku ew jî Filankesê ji bo Luzê ye, Filankesê di çavê wê de ye. Li gor Darian Leader li gel karê ku Freud diyar kiriye yek ji karên şîngirtinê ew e ku biker bikare dev ji wî cihê xwe yê di çavê Dîkeyê de berde. Li vê derê heger Filankes bikare dev ji hêmaya xwe ya li cem Luzê berde, wê bikare şîna wê bigire û xwe jê veqetîne. Lê belê ji dêvla ku qebûl bike ku ew êdî ji bo wê miriye, li ser maneya xwe ya ji bo wê, maneya wê ya ji bo xwe bifikire û bi vî awayî şîna wê bigire, ew xwe dike. Giringiya cihê Filankes di çavê Luzê de di asteke derhişî de çêbûye, lewma ew nikare dev ji wî cihê xwe berde. Objeyeke melankoliyê ya Filankesî dayika wî be, ya din Luz e.

Nivîsîna romanekê derbarê windahiyan de karekî şîngirtinê ye. Nexwe dawiya dawî piştî ku Filankes cihê xwe yê di çavê Luzê de winda dike, dest bi nivîsîna romana xwe dike û bi vî awayekî karekî şîngirtinê bi cih tîne, lê ev şîna jî şîna wî pê ve ne ya kesekî ye. Heger dema ku subjeyek şîna objeyekê digire hemû bîranînên xwe yên pê re, demên bextxweş û demên bextreş ên pê re tîne bîra xwe, heger li ser hemû hêviyên xwe yên ji wê û têkildarî wê difikire; ku kesek hemû kesên nêzîkî xwe yek bi yek bi vî awayî bîne bîra xwe, yek bi yek bi vî awayî li ser wan bifikire, ew kes şîna xwe digire. Ji ber ku dema ku karê şîngirtina kesekî tê kirin ew kesa di navenda fikirînê de ye, her tiştê ku dibe cihê ponijînê têkildarî wî ye, lê heger ev ponijîn li ser hemû kesên nêzîk û windahiyan be, ev karê şîngirtina subje bi xwe ye. Yanî ev romana Filankesî ji şînameya wî pê ve ne tiştêk e, ew şîna xwe digire. Şîna wî Filankesê mirî digire ku berê ji bo Luzê sax bû. Em vê yekê wisa şirove dikin.

Dema ku Luz bi Filankesî re diaxive û heqaretan lê dike, nivîskar bi rêkareke zîrekane bersivên Filankesî nedane, em bi tenê ji axaftinên Luzê bersivên wî texmîn dikin, herweku li hember van gotinan zimanê xwe xwaribe.

Piştî vê axaftinê mirov dikare bibêje ku “hêmaya wî ya îdeal ku hêjayî hezkirin[a] [wê] ye birîndar dibe” (Leader, 2018, r. 26). Lewma Filankes difikire ku êdî “tişteke nema vedigere destpêkê û dibe mîna berê.” Hingê “Jehra kesera ku di seraserê jiyana wî de jê negeriyabû tevli bêhna mirinê” dibe (r. 215, 220). Lîngekî melankolîkî li cîhana zindîyan û yek li cîhana miriyan e û her dem mimkun e bi handana tişteke ew bi temami biçe cîhana miriyan. Filankesê ku tev dûrbûna bi salan tu carî ji Luzê veneqetiyaye, bi kuştina xwe vê veqetiyane pêk tîne. Dema ku li ser kuştina xwe difikire vê veqetînê wisa xeyal dike: “Veqetîneke ku wî heta hetayê li evînê mohr û mahr bike” (r. 179). Ew hevî dike ku bi vê veqetînê dîsa wî cihê xwe yê li cem Luzê bi dest bixe: “Luzê dê ew ji bîr nekiraya heta ku ‘umrê wê hebûya. Belku weku bîranînekê çêtir bijiyaya li vê cîhanê bi nisbet canewerekî zindî” (r. 183).

Encam

Di vê nivîsarê de me têkiliyên veqetîn û pevgihîştinê yên di *Defterên Perrîdankan* de di çarçoveya çemkên melankolî û şînê yên Freudî de şirove kirin. Freud melankolî û şînê wek encamên windakirinê dinirxîne. Di encama windakirinê de biker dikevin nav kesereke kûr û dirêj. Hin biker li ser vê keserê dixebitin û di encama karê şingirtinê de hêdî hêdî kesera xwe dihelinin û ji windahiye vediqetin. Lê hin biker şingirtinê red dikin û di encama windakirinê de dikevin nav melankoliyê ku keser di wê de bêdawî ye. Her du diyarde jî têkildarî windakirinê bin jî, di melankoliyê de ev windahî hinekî tevlihevtir e. Ji ber ku weku Freud diyar dike di şînê de windahî bêtir eşkere ye, lê di melankoliyê de carinan kes yan tiştê wî wîndê eşkere be jî, dibe ku biker nizanibe bê li cem wan çî wîndê kiriye. Herwiha dibe ku melankolî pêwendîdarî windahiyeke derhişî be ku ew wê aloztir dike. Gelek taybetmendiyên melankolîkan li cem Filankesî hene. Keser, xemgîni û reşbîniyeke herdemî di wî warî de taybetmendîya wî ya herî li pêş e. Rewşederûna wî ku xwe kêmbûnê, xwe ‘adî û bêqîmet dibûnê taybetmendîyeke din a melankolîkan e. Ji ber vê dîtinê wî jî xwesûcdarkirina wî yek ji taybetmendiyên din ên melankolîkan e. Ew carinan ji rewşa melankoliyê dikeve rewşeke berevajî wê û manîk dibe ku Freud behsa van taybetmendiyên melankolîkan hemûyan kiriye. Hebûna wî ya dabeşbûyî, pirsgerêka wî ya bi zimên û derbirinê re taybetmendiyên wî yên din ên melankolîkane ne. Ji ber van taybetmendîyan hemûyan, me ew melankolîk hesiband. Herçî yekem objeya wîndê ya sebeba vê melankoliyê ye, wisa xuya dike ku ew derbarê windahiyeke sereta û derhişî, derbarê dayika wî de ye. Lê Luz jî dîsa bi awayekî derhişî di derûna wî de bi dayika wî re hatiye pêwendîdarkirin û ew jî ji bo wî bûye objeya melankoliyê. Lewma dema ku ew cara pêşî bi awayekî ampîrîk neh salan dîrî wê dimîne, di psîşeya xwe de jê venaqete, bi mekanîzmaya melankoliyê bi wê re hevyeqbûnê pêk tîne û wê bi xwe ve digire. Ji ber ku şingirtina Luzê red kiriye, melankoliya wî bi dûrketina ji wê girantir bûye. Filankes neh salan bi awayekî hişmend li ser wê nefikiriye, lê ji wê veneqetiyaye. Luzê di encama hevyeqbûna melankolîkane de cihê xwe yê krîtîk di jiyana wî de wîndê nekiriye. Wê wek Dîkeyeke mezin roleke bingeşîn di manedarkirina jiyana wî de gêraye. Ji ber vê

dema ku dubare dest bi têtikiliyê dikin Filankes difikire ku vê carê bi evîneke mezintir jê hez dike. Piştî ku Luz dibihîze ku Filankesî di zemanê xwe de bi Hîvê re têtikîlî daniye û xayintî li wê kiriye, îmajê wî ya li cem wê diguhere û Filankesê berê ji bo wê dimire. Ji ber ku ew ji bo Filankesî di pêgeheke pir girîng de ye, nêrîna wê, awirên wê bêyî hebûna wê ya maddî jî jiyana Filankes û nivîsîna wî manedar dikin, Filankes nikare vê guherînê ragire û xwe dike. Dawiya dawî Filankes jî Luzê vediqete, lê bi tenê dikare bi mirinê ve yekê bike û hêvî dike dîsa Luz wek berê li wî binêre û wî di bîreweriya xwe de biparêze. Ev xwekuştina wî dişibe wek tevgera zarokê ku ji ber ku bêhawetî li dayika xwe kiriye, ew ji dêvla wê ceza li xwe dibire da ku ji çavê dayikê nekeve. Freud dibêje ku melankolik ew qasî di nav rewşederûneke xwesûcdarker de ye ku li bendê ye ku bê cezakirin, lê Filankes bi xwe vî cezayî li xwe dibire. Piştî ku Filankes di çavê Luzê de dimire, êdî dest bi karê şîngirtinê dike ku romana wî berhema vî karî ye. Lê li vê derê şîna Luzê nagire, heger karîbûya şîna wê bigirta, wê xwe nekuştaya jixwe. Bi me ew şîna Filankesê ji bo Luzê mirî digire, şîna xwe digire. Di karê şîngirtinê de tişt yan kesa wî di navendê de ye, her tişt li dora wê digere, her tişt bi wê re têtikildar e. Di romana Filankesî de kesê di navendê de ew bi xwe ye; serpêhatî, bîranîn û windahiyên wî tê de têtî vegêran. Lewma me romana Filankesî wek şînameya wî şirove kir.

Çavkanî

- Agamben, G. (2007). Kayıp Nesne. (Ş. Öztürk, Wer.) *Cogito*(51), 258-261.
- Aristoteles. (2007). Karasafiralılık. (Ö. Aygün, Wer.) *Cogito*(51), 108-125.
- Borgna, E. (2023). *Melankoli*. (M.M. Çilingiroğlu, Wer.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Butler, J. (2015). *İktidarın Psikik Yaşamı*. (F. Tütüncü, Wer.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, S. (2006 [1912]). *Cinsellik Üzerine*. (S. Budak, Wer.) İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Freud, S. (2006 [1921]). *Uygurluk, Din ve Toplum*. (S. Budak, Wer.) İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Freud, S. (2011 [1923]). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*. (A. Babaoğlu, Wer.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Freud, S. (2013 [1917]). Yas ve Melankoli. S. Freud içinde, *Metapsikoloji* (D. E. Çapkin, & A. Tekşen, Wer., r. 241-259). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Göle, M. (2007). Aşk Melankolisini Diye. *Cogito*(51), 163-169.
- Homer, S. (2016). *Jacques Lacan*. (A. Aydın, Wer.) Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Klein, M. (2023). *Sevgi Suçluluk ve Onarım*. (A. Tekşen, Wer.) İstanbul: Alfa.
- Kristeva, J. (2009). *Kara Güneş Depresyon ve Melankoli*. (N. Demiryontan, Wer.) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kulek, C. (2014). *Defterên Perrîdankan*. Stembol: Avesta.
- Leader, D. (2018). *Depresyon Yas ve Melankoli*. (A. Göçmen, Wer.) İstanbul: Encore Yayınları.
- Tura, S. M. (2010). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Kitap.

Şiir Moderne Ya Kırmancî (Zazakî) De Wuslat û Fîraq

Pınar Yıldız¹

Modern Kirmancca (Zazaca) Şiirinde Vuslat ve Fırak

Öz

Bu çalışmamızda Doğu şiirine damgasını vurmuş olan “vuslat ve firak” mefhumunun modern Zaza şiiri üzerindeki etkisini göstermeye çalışacağız. Modern Zaza şiirinde toplumsal ve ahlaki meseleler ve aşk kullanılan başat temalardandır. Özellikle aşk teması modern Zaza şiirinde en fazla kullanılan temadır. Bu tema ile bağlantılı olarak da “vuslat ve firak” mefhumu da şairlerin şiir tarzlarına göre farklı şekillerde modern Zaza şiirine yansımıştır. Birçok Zaza şairin şiirlerinde ayrılık acısını, bu acının dert, keder ve elemi ile şairin isyanını ve vuslatın imkânsızlığını görürüz. Modern Zaza şiirinde vuslat ve firak kavramı genellikle dünyevi/fani aşk için kullanılmıştır ve bu şiirlerde genellikle ilahi aşk kastedilmez. Fakat yazarların üslup, tarz ve bakış açılarına göre vuslat ve firak mefhumu, modern Zaza şiirinde de farklı şekillere bürünerek şiirlerde görülebilir. Bu çalışmada şairlerin vuslat ve firak mefhumuna yaklaşımlarına göre, çalışmayı dört başlık altında sınıflandırdık: Toplumsal bir tema olarak vuslat ve firak, tasavvufi bir tema olarak vuslat ve firak, fani aşk teması çerçevesinde vuslat ile firak ve kadın şairlerin vuslat ve firaka bakış açıları.

Anahtar kelimeler: şiir, modern zaza şiiri, aşk, vuslat, firak.

162

Reunion and Separation in Modern Zaza Poetry

Abstract

In this study, we will try to show the effect of the concept of “reunion and separation”, which has left its mark on Eastern poetry, on modern Zaza poetry. In modern Zaza poetry, social and moral issues and love are the dominant themes used. In particular, the theme of love is the most used theme in modern Zaza poetry. In connection with this theme, the concept of “reunion and separation” has also been reflected in modern Zaza poetry in different ways according to the poets’ poetic styles. In the

¹ Arş. Gör. Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi, Türkiye’de Yaşayan Diller Enstitüsü, Kürt Dili ve Kültürü Anabilim Dalı, pinaryildiz@artuklu.edu.tr, 0000-0002-8175-0879.

poems of many Zaza poets, we see the pain of separation, the trouble, grief and sorrow of this pain, the poet's rebellion and the impossibility of reunion. In modern Zaza poetry, the concepts of reunion and separation are generally used for worldly/mortal love, and divine love is generally not meant in these poems. However, according to the style, style and perspective of the writers, the concepts of reunion and separation can be seen in different forms in modern Zaza poetry. In this study, we classified the study under four headings according to the poets' approaches to the concepts of union and separation: union and separation as a social theme, union and separation as a mystical theme, union and separation within the framework of the theme of mortal love, and the perspectives of women poets on union and separation.

Keywords: poetry, modern Zaza poetry, love, reunion, separation.

Kilmvate

Na xebate de ma do hewl bidê ke mefhûmê “wuslat û fîraq”î yo ke morê xo dayo şîra rojawanî ro, şîra moderne ya kirmanckî (zazakî) ser o senîn hewa tesîr kerdo, ey ser o vinderê. Şîra zazakî de temayê ke zaf zêde ameyê şuxulnayene meseleyê komelkîyî, exlaqîyî û eşq o. Bîlhesa temaya eşqî şîra moderne ya zazakî de zaf zêde ameya şuxulnayene. Nê ra zî girêdaye mefhûmê “wuslat û fîraq”î zî nê şîran de, goreyê terz û uslûbê nuştoxan ameyo şuxulnayene. Şîrê zafê şairanê kirmancan de ma derd, keder û îsyane cîyabîyayîşî vînenê ke şairî bi bêîmkaniya xoresnayîşê waştîye nalenê. Şîra moderne ya zazakî de zafane wuslat û fîraq seba eşqê fanîyî ameyo qestkerdene yanî nê şîran de qestêko tesewufî çin o. La reyna zî goreyê terzê nuştoxan mefhûmê wuslat û fîraqî eşkêno bibedilîyo. Na xebate de ma goreyê ewnîyayîşê şairan yê mefhûmê wuslat û fîraqî , xebate çar binbeşan ser o awan kerd: Sey temayêka komelkî wuslat û fîraq, sey temayêka tesewufî wuslat û fîraq, sey eşqê fanîyî wuslat û fîraq û şîranê şairanê cinîyan de wuslat û fîraq.

Kilitçekuyî: şîre, şîra modern ya zazakî, eşq, wuslat, fîraq.

Extended Abstract

In this study, we tried to show the effect of the concept of “reunion and separation” on modern Zaza poetry. Social and moral issues and love are the dominant themes used in modern Zaza poetry. Especially the theme of love is the most used theme in modern Zaza poetry. In connection with this theme, the notion of “reunion and separation” is reflected in modern Zaza poetry in different ways depending on the poets' poetry styles. In the poems of many Zaza poets, we see the pain of separation, the trouble, grief and pain of this pain, the poet's rebellion and the impossibility of reunion. In modern Zaza poetry, the concepts of union and separation are used for worldly/mortal love, and divine love is not usually meant in these poems. However, depending on the style and style of the writers, the concept of reunion and separation can be seen in different forms in modern Zaza poetry.

In modern Zaza poetry, the concept of “reunion and separation” usually manifests itself as the pain of separation, waiting, and longing. Beloved's

departure is like hell. In these poems, there is usually a temporary reunion, but after this temporary reunion, a helpless separation begins again, for which the only cure is the lover. In other words, in modern Zaza poetry, in the concept of “reunion and separation”, there is a cycle of separation-reunion and separation again. Poets await the day of reunion with a shred of hope. In fact, some poets get so used to this long and helpless separation that it becomes a part of their identity and soul. The poems that emerge are generally born from the ashes of this pain. Since what is generally meant by the concept of love in modern poetry is mortal love, the concepts of “reunion and separation” are also used in this sense. In these poems, very few lovers achieve reunion. In Zaza poetry, an enthusiastic and erotic language and style is generally used to express these rare moments of reunion. In the poems, these rare moments, that is, reuniting with the beloved, are depicted with an emotionally charged atmosphere. In poems, moments of reunion are as if they were regular moments, and poets want to describe these moments in a language and style befitting these regular moments. Women poets talk about these moments of reunion very bravely, and in the description of these moments of reunion, the verses of the poets become green again, like nature. Again, in Deniz Gunduz’s poems, love and the reunion of lovers means creating a new and hopeful world. That’s why, when the hands of lovers meet, an exuberant and deep blue world is created. Sometimes, as seen in the poems of M.Malmîsanij and Roşan Lezgîn, due to some social values that see love and reunion as shame and taboo, moments of reunion either remain incomplete or these rare moments can only be experienced in secret.

In modern Zaza poetry, only WK Merdimîn writes his poems in a classical style and tone, and in his poems, love is generally divine love. Therefore, the beauty that the poet waits to see is the representation of God’s beauty. In this mortal world, the poet has no hope of reunion anyway. Therefore, reunion remains with the afterlife, the other world. However, the poet still does not regret walking on this path and for this cause, he suffers all the difficulties and hardships with desire and desire.

In the poems of poets such as Mehmet Mehdî Ozsoy and Mihanî Licokic, love is generally the love felt for the homeland, and therefore the metaphors of ‘rose and roseland’ are used instead of the word homeland, which is what is meant by reunion. Again, in the poems of Alevi poets, the lover is often called “my gentle lover” and “my balm/cure” and this lover is the cure for all troubles. And only if Xizir (Hizir) comes to manliness and softens the beloved’s heart, the beloved can soften, be merciful and cure all the troubles and end this cruel separation.

Destpêk

Metnê edebî yê kirmanckî peynîya seserra newêsine ra bi mewludanê klasîkan dest pêkerdo ke ê yew tewirê şîre yê. Yanî şîra kirmanckî zî esasê xo de peynîya seserra newêsine de dest pêkerdo (Çiçek, 2017). Nuştoxanê sey Ehmedê Xasî (1899), Usman Efendîyo Babij (1903), Şêx Muhemmedê Şêx Ensarî (1947-48), Mela Mehemed Elî Hûnîyî (1971) tarîxanê cîya-cîyayan de mewludê xo nuştê (Kirkan, 2018). Seke aseno peynîya seserra newêsine ra nat bi şêkilêkê sistematîkî nêbo zî bi kirmanckî şîrî yenê nuştene. Zafê cigêrayoxî edebîyatê modern yê kirmanckî bi Kovara Tîrêj danê dest pêkerdene ke ma na kovare de zafê tewiranê edebîyatîyî sey şîre û hikaye vînenê. La esasê xo de şîrê ey zaf erey çap bibê zî Mehmed Mehdî Ozsoyî Tîrêjî ra ver texmînî serra 1976î de şîrê xo nuştê. Kovara Tîrêj de zafê şîrê telîf yê Malmîsanîjî yê ke badê cû înan kitabê eyê şîran Heraklîtosî de ca girewt û tayê şîrê ke hetê ey ra ameyê açarnayene est ê. Badê kovara Tîrêj zî zafê kovaran de şaîranê zazayan şîrê xo bi zazakî neşr kerdê. Yanî badê kovara Tîrêjî heta serranê newayan ma tayê kovaranê sey Hêvî, Armanc û Çira de, badê cû zî Kovara Vate û Şewçîla de şîranê kirmanckî vînenê. Destpêk ra kovaran de zaf şîrê zazakî çap bîyê. Bîlhessa peynîya serranê newayan de û destpêkê serranê di hezaran de êdî bi zazakî kitabê şîran zêdîyayê. Zafê nuştoxanê ke kovaran de dest bi nuştişê şîran kerdo, badê cû zî şaîrtîya xo dewam kerda û çend kitabî çap kerdê la ê tayê şaîran tenya yew kitabê înan yê şîran çap bîyo.

Şîra moderne ya zazakî de hetê şekilî ra zafane terzo serbest ameyo şuxulnayene. Nê şîran de, bîlhessa serranê newayan de cuya rojane, meseleyê komelkî û siyasî, dej û derdê şarê kurdî, îdealîzekerdişê cuya dewan û folklor, ê temayê ke zaf zêde ameyê şuxulnayene, ê yê. İbrahim Dağilma babete (mewzu) û temayê ke şîra zazakî de ameyê şuxulnayene wina îzeh keno ke goreyê ey, mewzuyê sey wezîyetê dînî û mîlîyî, hesreta welaît, û sewbîna hesretî, cuya şexsan, şarî ser o tesîrê nê çîyan; û temayê sey derd û şayî, dej û rehetî, serewedartiş û zerrîweşî, urf û edetî û modernîzm, temayê şexsî û cematkî, dînî, îdeolîjî û xoserî, ê tema û babetanê serekeyan ra yê (Dağilma, 2022: 79). Reyna seba şîra zazakî Hasîp Bîngöl tesnîfkerdişêko sey şîra komelkî, şîra xeyalkî, şîra folklorîk, şîra mîstîk-metafîzîk keno (Bîngöl, 2019). Nê temayan ra şîra zazakî de temayê ke zaf zêde ameyê şuxulnayene meseleyê komelkî û ferdî yê. Miyanê temayanê ferdîyan de eşq cayêko zaf muhîmî gêno. Seke Shahab Valî zî bala ma anceno ser temaya eşqî şîra kurdî de temayêka bîngeyên a: “Yanî bi şekilêko pêroyî eşkêno bêro vatene ke, tarîxê edebîyatê kurdî de, tema û mefhûmanê tewr vilabîyayeyan û bîngeyênan ra yew mefhûmê eşq û evîndarîye yo” (Valî, 2023: 130). Temaya eşqî, şîra zazakî de zî yew temaya ke zaf zêde ameya şuxulnayene, înan ra yew a. Nê ra zî girêdaye mefhûmê “wuslat û fîraq”î zî nê şîran de goreyê terzê nuştoxan ameyo şuxulnayene. Çike edebîyatê rojhelatî de, manzûman esasê xo de cîyamendiş û dûrîkewtişê aşiq û maşûqan ra hêz girewto. Miradnêqedîyayîş û pênêresayîşê aşiq û maşûqan ra, eşq û menzûmê girdî welidîyayê. Coka eşqê Tajdîn û Sitî ney, eşqê Mem û Zîna ke ê na dinya de

nêresayê pê, badê seserran ewro zî bi name û veng o. Çike eşqê Tajdîn û Sitî seke bi wuslatî ya ameyo peynîye. Mehdî Ozsoy şîirêka xo de na rewşe ser o Tajdîn û Memî dano têver û muqayese keno: “Tajdîn bilbil ib, resa gulê xwu / Mem sîsperik ib, kot mîn çile xwu” (Özsoy, 2014: 22). Êdî no cîyakewtiş û dûrîmendîş reseno yew merhele ke şaîr (aşiq), hende miyanê ê dejî de vindî beno ke êdî nêwazeno bireso “waştîya xo.” Helbet miyanê bawerî û edebîyatê tesewufî de mefhûmê “wuslat û fîraqî” mabênê “însan û Homayî” de yo. Coka pêresayîş yanî wuslat zafane bêîmkan o. Ancax eke însan pak bimano, beno ke badê mergî bieşko cemelê Homayî bivîno û xo biresno ey. Coka “wuslat û fîraq” yew rayero dîr û zehmetin o ke hem derdê cîyakewtişî tede est o hem zî seba aşiqî layîqê a roja pêresayîşî (wuslatî) bîyayîş muhîm o. Îtîqadê tesewufî de, badê gêrayîşanê na dinya mexsedo heqîqî, resayîşê heqîqetî yo ke nê resayîşê heqîqetî ra qesd û mexsed wuslat o. “Şîıra klasîke de na raywanîya eşqî, yew rayîrê seyr û sulûkî yo ke bi zahîr (aseye) û batîni (nêaseye) yeno pê, nê rayîrî de şîyayîş o. Şîıra klasîke zafane behsê na raywanîya wuslatî kena. Coka şîiran de babeta cîyamendişî zaf zêde ameya şuxulnayene” (Kurnaz, 2010: 447). Wexto ke însan na dinya ra bar biko û şoro, wexto ke barê bedenî ra bixelîşîyo reseno ruhê xo û Heqî; ancax o wext wuslat virazîyeno. Yanî wuslato heqîqî ancax bi nê şekilîya virazîyeno. La wuslat bi xo seke êdî peynîya a raywanîye û eşqî yo. Coka “Çîyo ke şîire de yeno vatiş halê cîyatîya eşqî yo. Çike şîıra wuslatî nêbena, wuslatxaneyî ra îfşaat nêbeno, teşhîrkerdiş nêbeno, weşano ganî qet nêbeno. Wuslat cayê qedîyayîşê vateyî yo (Kurnaz, 2010: 459). Eşqo ebedî fîraqî ra welidîyeno. Seke Kierkegaard zî bala ma anceno ser, “Her çî yo bipeynî (fanî) û demdemî yeno vîrrakerdene, çîyo ke maneno tenya û tenya çîyo ebedî yo, hêzê eşqî yo, bextiyarî ya” (Kierkegaard, 2018: 155).

Edebîyatê klasîkî de sebebê kederê fîraqî, zafane bîyayîş û estbîyayîşê însanî ra yo. O ruho ke kalûbela de, Homayî pufê ci kerdo, seba ke na dinya de (xurbete de) wayîrê ê nefesî ra dûrî mendo, fîraqêkê girdî miyan de naleno. Reyna bawerîya rojhelatî de zî rojawanî de zî o keso ke tewr zêde ci ra yeno hes kerdene Heq/Homa bi xo yo. Kierkegaard mojneno ra ke heman ewnîyayîş esasê xo de bawerîya rojawanî miyan de zî est o:

“Homayî ra teber, hemverê kesêkê/a bîni/e heskerdişêko gird, zaf makul nîyo. Çike eşqo fanî (heskerdişê bedenî) ebedî nîyo, sersemîyêka şîrine ya bêpeynîyî ya, bi vatişêkê hîna berzî bêtersîya fehmnêbîyayîşî ya ke coka însanî, wazenê şansê xo yê, Homayî ra hîna vêş, hîna zaf û astêka hîna berze de, însanêk ra hes bikê, biceribnê. Û na çîmtarîyîye (bêtersîye) şaîrî zaf zêde memnun kena, goşê ci rê hîna şîrin yena, înan de şewkêk virazena û bi nê şekilîya însan yeno zîwan (terenum keno)” (Kierkegaard, 2021: 29).

Nê ewnîyayîşî tenya şîıra klasîke ser o ney, şîıra moderne ser o zî tesîr kerdo. Coka şîıra moderne de zî waştî bi xo; wazeno wa na waştîye xeyalanê şaîran de îdealîze biba, wazeno rast a zî sey eşqêkê fanîyî heskerdoxî biresê pê, ancax waştî/ye eşkeno/a mana bido/a cuye. Waştîye, wayîra cuya şaîrî ya, coka

şairî bi keder û lawayan vanda aye danê. Waştîye sey hukumdarêkê zulimkarî seke heme cuya aşiqî gêna binê hukumdarîya xo. Cazîbeyêko aye yo bêpeynîye est o la a bi heme zalimîya xo ancax ge-ge yena rehm û cuya şairî şên kena. Seke Baudrillard bala ma anceno ser, “Ê aye, tenya yew stratejîyê aye est o, uca de bîyayîş yan nêbîyayîş û bi nê şekilî ya sey çilayêka tafînîyena û padîyena, tesirêko hîpnozî kena...” (Baudrillard, 2021: 108). Esasê xo de na waştîya ke tenya mewcudîyetê aye bi xo bes o seba nê tesîrî zaf zî ked nêdana. La reyna zî a zerrîya şairî de û şîranê şairî miyan de cayêkê serekeyî de ya, tu hêz nêşkeno aye cayê aye ra bileqno. Beno ke a zî xora wazena ke no cayê aye yo herdemî nêxerîpiyo. Çike seke Baudrillard bala ma anceno ser, “Rayer ra vetiş (baştan çikarma) bêmerg o. Cinîya ke [aşiqî] rayer ra vejena, sey însanêkê hîsterîkî wazena bêmerg biba, heta peynîye, ciwane bimana û wa sibayê (meşte) aye çinî bê...” (Baudrillard, 2021: 111). Ma nê taybetmendîyanê waştîye, şîra zazakî de zî vînenê.

Şîranê zafê şairanê kirmancan de ma nê derd, keder û îsyane cîyamendişî vînenê ke şairî bi bêimkanîya resayîşê waştîye nalenê. Şîra moderne de zafane wuslat û fîraqî ra mexsed, eşqo dunyevî ameyo qestkerdene yanî nê şîran de qestêko tesewufî çin o. Yanî şîra moderne ya zazakî de, waştîye ra dûrîmendiş, bêimkanîya xoresnayîşê waştîye, temayêka sereke ya û şîra moderne ya zazakî de, waştîye; waştîyêka fanî ya. La goreyê terzê nuştoxan mefhûmê wuslat û fîraqî zî eşkêno bibedilîyo. Şîranê zafê şairanê zazayan de temaya bingeyêne, derd, dejê waştîya fanîye ra durîmendiş o û şairî na rewşe ra gilîyan kenê. Şîrê W.K Merdimînî beno ke miyanê şîra zazakî de nê hetî ra îstîsna bibê ke şîranê ey de eşq eşqêko tesewufî yo. Şîrê ey hîna zaf didaktîk ê û şîranê ey de zî wuslat û fîraq hîna vêş, hetê exlaqî ra xo resnayîşê astêkê berzî yo.

Na xebata ke ma şîra moderne ya zazakî de, dekewtê rêçanê mefhûmê “wuslat û fîraqî” dima, ma çar binbeşan ser o awan kerd. Beşê verênî de, ma mefhûmê wuslat û fîraqî temayanê komelkîyan ra girê da. Ma nê binbeşî de sey nimûne şîrê Mehmed Mehdi Ozsoy (1944-2009) û yê Mihani Licokici mojnayê ra. Beşê diyinî de ma sey temayêka tesewufî dekewtê rêçanê wuslat û fîraqî dima ke, serdemê modernî de, şîra zazakî de WK Merdimîn (1954) temsilkarê ci yo. Seba ke dewro klasîk teberê sînoranê xebata ma de bî, ma metnê klasîk yê tesewufî daxilê nê binbeşî nêkerdê. Beşê Hîrêyinî de zî sey eşqê fanîyî ma dekewtê rêçanê wuslat û fîraqî dima. Nimûneyê nê beşî zî şîrê şairanê sey, J. İhsan Espar (1956), Deniz Gunduz, M. Malmîsanij, Newzat Valêrî, İdrîs Yazar, Roşan Lezgîn, Akman Gedik-Newzat Gedik, Xidirê Başı, Suleyman Ozmen bî ke şîra înan hêzê xo, eşq, fîraq û wuslatê waştîya fanîye ra girewto. Beşê çarinî de, ma şîranê şairanê cinîyan de dekewtê rêçanê mefhûmê wuslat û fîraqî dima. Seba ke goreyê ewnîyayîşê ma yew veng û uslûbo cîya yê şairanê cinîyan bî, ma coka şîrê nê şairan binê nê binbeşî de analîz kerdê. Nimûneyê nê beşî zî şairê sey Xecê, Berfîn Jêle û Bedrîye Topaçe bî ke şîrê înan sey kitab çap biyê.

1. Sey Temayêka Komelkî Wuslat û Fîraq

Mefhûmê wuslat û fîraqî, şîira klasîke û şîira moderne de; mana û temsîlîyetê aşiq û maşûqî bibedilîyo zî zafane bi eşqî ya girêdaye yo. La esasê xo de no mefhûm eşkêno seba sewbîna tema û armancan zî bêro şuxulnayene. Yanî wexto ke armancê waştîş, hesret û eşqê şaîran bibo sewbîna yew çî êdî derdê fîraqî û waştîşê wuslatî de zî tenya hesretê ê temayan est o. Coka mefhûmê wuslat û fîraqî eşkêno sey hesretê welatî zî bêro şirovekerdene. Çike şîira zazakî de ma şîiranê tayê şaîran de hesretê welatî sey temayêka bingeyêne vînenê ke nê şaîrî êdî seba welatê xo nalenê û waştîşê înan yo tewr gird vînayîşê xelasa welatî yo.

Şîiranê Mehmed Mehdî Ozsoyî (1944-2009) de hîna zaf derd, keder û hesretê welatî est o û fikrê wuslat û fîraqî zafane nê temayan ser o yo. Şîirê Ozsoyî bi nameyê Dîwan û Dîwan II. çap bîyê. Dîwanê ey bi Mem û Zînêka zazakî dest pêkeno. Na şîire sey beytan nusîyaya û new beşan ra werê yena. Şîiranê ey de meseleyê komelkî, derd û kederê welatî, tarîx û mîtolojiyê kurdan ra zaf zêde nimûneyî est ê. Reyna xîretê hişyarkerdişê şarê kurdan, nezaniya şarî, ê temayanê ke şîiranê ey de zaf zêde ameyê şuxulnayene, înan ra yê. Coka şîiranê Ozsoyî de eşq sey temayêk, sey eşqêkê îlahî yan zî fanîyî nêameyo şuxulnayene. Eşq şîiranê Ozsoyî de sey hesreta welatî ameyo vînayene. Seke yew şîira xo de zî Ozsoy behs keno, o seba Leyl, Şîrîn, Xec û Zîn nênaleno, o tenya seba hesreta welatî naleno (Özsoy, 2021: 186). Coka o zaf reyî şîiranê xo de welatî sey gule û gulîstanî name keno. Yanî mazmûnê “gule û gulîstan” şîiranê Ozsoyî de welat bi xo yo: “Rwêc xelasê Gulîstûnî d’/ Bilbil semêd gulûn kîşyen / Gulîstûn id tim gwîn rişyen” (Özsoy, 2014: 54). Hesretkêş û heskerdaxê welatî zî ê bilbilê ke seba na gule û gulîstane feryad û fixan kenê, ê yê. Çike “hesrê merdûn, kiştûn ma” na gule ya (Özsoy, 2021: 95). Şîira ey a bi nameyê “Gulê Mi” de, şaîr behsê hesreta Gule keno ke reyna na Gule ra qesd yew cinî nîya, welat bi xo yo:

Ax lê gulê gula zerd

Tu da ax û dec û derd

Bilbil hesret tu ver merd

Wisar iz byû puk û serd

Gulê wisar kirdûn a

Ti en rindê rindûn a

Darîy heme derdûn a

Ab’ sêr tîrbê merdûn a (Özsoy, 2014: 47).

Şîiranê Ozsoyî de, seba ke welat bi xo eşq o, wuslat zî xelasa welatî vînayîş bi xo yo. Seba Ozsoyî, wilat vêw a, ti zuma / Bye Newrûz nûmherûm a, coka Newroz roşanî ra vêş sey şewa “şeb-î arûsî” yew veyve yo; Newrûz kirdî r’ yo vêwe w (Özsoy, 2014: 68). Çike seba Ozsoyî Newroz yan zî wisar metaforê

xelasbîyayîşê welatî yo û esasê xo de o wuslat o ke şair pabeyê ci yo xelasa welatî bi xo ya. La seke o şîrêka xo de vano zimistanê nê welatî derg û şewê ci tarî yê coka seke o teswîr keno morcelayê nê welatî zî mîyanê firaqêkê girdî de rojanê wisarî pawenê (Özsoy, 2014: 69):

Bilbil qay tu wûnenî
 Derd o hesret vînenî
 Mezelûn xwi keneni
 Ben qîrbûn tu ax Gulê
 Gulê wisar kirdûn a
 Sebeb kulûn derdûn a
 Ser mezelûn merdûn a
 Pinda sûr ib, ab' Gulê (Özsoy, 2021: 65).

Şîra zazakî de no pênaskerdişê welatî yê sey “gule û gulîstan” hetê Mihanî Licokicî ra zî sey mazmûn ameyo şuxulnayene. Şîranê ey de zî şair hesret û dejê na “gule û gulîstan” anceno û seba ke no gulîstan wêran bîyo bilbilê ci zî (heskerdoxê welatî) feryad û fixanî mîyan de mendê:

Welat dawo verê gulan
 Gulîstan mendo bê vilan
 Kerdo zindan ro bulbulan (Licokic, 2014: 22).

Reyna şîranê Licokicî de hêvîya welatî mendiş, hesreta ci antiş, xeyalê yew wuslatî yo:

Axîné m' welat, ez to bipawî
 Xort û xaman rê rahîr binawî (Licokic, 2014: 10).

Kitabê şîranê Malmîsanijî, Herakleitosî de zî zafane babete û temayî, meseleyê komelkî, derdê şarê kurdî û tarîxê kurdan o. Nê şîran de eşq seke binê sîya meseleyanê sîyasîyan de mendo û zaf zêde nêasêno. Coka sey tema, şîrê nê kitabî lîrîk nîyê û temaya eşqî û derdê zerrî zaf zêde tede çin ê. Beno ke nê meseleyanê komelkî û sîyasîyan ra girêdaye seba eşqî texîrkerdişêk û pawitişêk est o. Sey nimûne şîra bi nameyê “Pawitiş” de şair na mesele wina ano ziwan:

Mesajê partî pawitiş, / embaz pawitiş
 -wa goşê yîni bireqê- / hela ayê ki erey kewenê,
 mektubê waştâ pawitiş... / Derdê pawitişî nêancêno (Malmîsanij, 1988: 49).

La badê nê kitabê eyê şîran, ê şîrê Malmîsanijî yê ke Kovara Vate de vejîyayê de, eşqo fanî sey tema hîna zaf ameyo şuxulnayene û no derd şairî wel keno, zerrî lete bi lete keno ke kozirmeyê şewatî yo (Malmîsanij, 2009).

2. Sey Temayêka Tesewufî Wuslat û Fîraq

Edebîyatê zazakî seba ke berhemê xo yê nuşteki zaf erey dayê û yew tradîsyono bêrabên yê nuştişî zazakî de nêvirazîyayo seba edebîyatê zazakî, ma rasterast nêşkenê behsê dewrêkê klasîkî yê edebî bikê. La ewro serdemê modernî de zî edebîyatê zazakî de heman wextî de hem şîrê terzê modernî hem zî şîrê terzê klasîkî yenê nuştene. Nê serdemî de, WK Merdimîn (1954) sey temsîlkarê şîra terzê klasîkî nimûneyêko balkêş o ke ey serdemê modernî de şîrê xo bi terzêkê klasîkî nuştê û nameyê kitabane xo yê şîran zî sey usulê edebîyatê klasîkî bi nameyê Dîwan û Dîwano Nêmcet name kerdo. Ey şîranê xo de sey tema hîna vêş meseleyê komelkî, wayîrvejiyayîşê kulturê xo, nezanîya şarî, xohesîyayîşê şarî şuxulnayê. Yew xususîyetê şîranê Merdimînî zî oyo ke şîrê ey didaktik ê, o şîranê xo de bi fekê şarî, zaf zêde şîretan keno (Merdimîn, Dîwano Nêmcet, 2015). Şîranê Merdimînî de ge-ge temaya eşqî est a la no eşq, eşqêko îlahî yo. Coka şîranê ey de xoresnayîşê waştayîş ra wuslat çiyêko bêimkan o. Coka êdî seba şairî rayerê waştîye de (eşqo îlahî) gêrayîş, xoresnayîşî ra hîna muhîm o:

Pêresayîş waştî rê sere medejne

Resayîş ca verde, cigêrayîş weş o (Merdimîn, 2015: 60).

Edebîyatê tesewufî de bi saya nê gêrayîşî aşiq kemelîyeno ke Merdimînî zî nê beytanê corênan de behsê ci kerdo. Aşiq o ke bikewo dimayê wuslatî û kemilîyayîşî zano ke no rayer rayerêko zaf zehmet û bidej o. Nê rayerî de keyf û şayî ra vêş zehmetî, derd û kederêko bêderman est o. Merdimîn cêr ra şîrêka xo de bi muqayese û telmîhan behsê na mesele keno:

Heme sînayey, keyf û şayî ra sermest ê

Labelê, barê ma r' heredîyayîş kewto

Leyl û Mecnûn, Mem û Zîn aşiq' namedar ê

Sey Mansûr, barê ma r' dardebîyayîş kewto (Merdimîn, 2015: 53).

Herçiqas şair rayerê wuslatî de nê heme zehmetî û derdan antişî rê zerrî ra razî bibo zî o zî zano ke wuslat (resayîşê waştî, vînayîşê waştî) çiyêko bêimkan o. Coka seke beytanê xo yê cêrênan de behs keno wuslatî ra hêvîya xo bibirno zî xeyalê ê fikrî bi xo eşkêno hêz bido ey:

Vînayîş' waştî ra, ma hêvîyê xo birna

Labelê, tena fikr û xeyal ma rê bes o (Merdimîn, 2015: 44).

La reyna zî ma ca-ca vînenê ke şair hêvîya xo ya wuslatî (vînayîş û pêresayîş) qet nêbirno û seba nê zî hazir o ke heme zewq û sefayanê na dinya ra dest û linganê xo bianco:

Merdimîn, tayê zewq û sefa y' xo wazenî

Axret de, "vînayîşê cema" ma rê bes o (Merdimîn, 2015: 45).

Seke na beyta corêne ra zî eşkera aseno şîranê Merdimînî de eşq, eşqêko îlahî yo. Şaîr seba ke Homayî ra, cemelê ey ra dûrî yo û nêreseno ci fîraqêkê girdî mîyan de yo. Coka seba ke o xo derd û kederê nê fîraqî ra bixelesno, razî yo ke heme zehmetîyan bianco. Çike eyî rê “vînayîşê cemalî” bes o.

3. Sey Eşqê Fanîyî, Wuslat û Fîraq

Mefhûmê eşqê îlahîyî, yew mefhûm o ke aîdê edebîyatê klasîkî yo. Coka zafane şîra moderne de eşqî ra, waştîye ra qesd, sey metaforîk eşqêko îlahî nîyo. Yanî şîra moderne de eşq, eşqo fanî yo û waştî/ye, waştîyêka/o rastikên û fanî ya. La xoresnayîşê nê waştîyanê rastikênan zî zaf zehmet o û edebîyatî mîyan de, çî edebîyato klasîk beno çî edebîyato modern beno dejê eşqî, eşqî ra girdêr o. Seke Kojin Karatani bala ma ancena ser;

“Mefhûmê “sewda”, “sewdaya bengîne (tutkulu sevda)” mefhûmêko aîdê Ewropaya Miyanên û ê xristîyaniye yo ke sey “nêweşîyêk o. No mefhûm Yunanê Kehenî de û Roma de çinî bi. Ê şarê ke eleqeyê înan bi xristîyaniye çinî bî, înan de zî na nêweşîya adirine, sewda bi wasitayê/rayîrê edebîyatî, edebîyatê modernî rê zî neqil bîya” (Karatani, 2021: 104).

Rojhelat de zî mîyanê edebîyatê tesewufî de zafane eşq û sewdaya bengîne, eynî mîsyonî vînenê. Helbet no tradîsyon û kulturo dergûdila serdemê modernî de yew reyde nêwedariya. Beno ke eşqî serdemê modernî de şekil bedilna la eşq, îdealîze kerdîşê waştî/ye, derdê pênêresayîş û fîraqî, omîdê wuslatî şîra moderne de zî zaf zêde est ê. Seba ke şîra zazakî zafane berhemê xo serdemê modernî de, sey nimûneyanê edebîyatê modernî dayê, ma do nê beşî de çend şaîranê serdemê modernî yê ke berhemanê înan de eşq sey eşqê fanîyî ameyo dîyene, ey ser o vinderê. Ma do goreyê terz û uslûbê nê şaîran, şîranê înan de şuxulnayîş û ewnîyayîşê mefhûmê wuslat û fîraqî ser o vinderê.

Îhsan Espar (1956) bi hîrê heme kitabên xo yê şîran; Dilopê Zerrî (2008), Sanîkêka Heskerdîşî (2014), Rengê Şewe Zerrîya Mi de (2018), şîra zazakî mîyan de ca gêno. Şîrê Esparî bi zîwan û uslûbê xo mîyanê şîranê zazakî de bale ancenê. Zîwanê ey şîrkî, xeyalkî û metaforîk o. Şîranê ey de sey tema behsê tayê meseleyanê komelkî bibo zî esasê xo de zafane eşq û estetîzekerdiş, erotîzm hîna vêş o. O bi terzêkê lîrîkî heskerdîş û eşqî mojneno ra. Şîranê Esparî de zaf reyî, eşq û temsîliyetê nê eşqî, waştî, bi şekilêkê zaf nazenîni teswîr benê. Na waştî hem bi mezîyetanê xo yê fizîkîyan hem zî hetê ruhanîyetî ra yena teswîr kerdene. La seba ey waştî, a kes a ke merg zî aye ra bêro sere û çîman ser o yo: “Xwezî gangêrê her kesî waştîya ey bibîni!” (Espar, 2020). Waştî tena gangêr nîya felek bi xo ya ke şaîr çerxê aye de çerixîyeno, heta xaliq bi xo ya ke şaîr evdê aye yo (Espar, 2020: 60). Na waştî gangêr biba zî reyna zî şaîr heme dej û keder o ke aye ra yeno qebûl keno. Şaîr zafane, bi qebulkerdîşêk, hesret û pawitîş pabeyê aye yo. Sey nimûne şîra eya bi nameyê “Orkîdeyî” de (Espar, 2020: 63), pawitîşêko bêderman est o. La no pawitîş seba şaîrî heme çîyî ra muhîmêr o:

Bêrîkerdiş îbadetêde tewr ferz o!

Ey rê ne yew kitabo pîroz

Ne zî yew perestgeh lazim o (Espar, 2020: 150).

Yanî eşq bi xo esasê xo de seba pawitiş û bêrîkerdiş yo, şair seke nê pawitişî ra hes keno û ey ra hêz gêno:

Ez to ra hes kena / Tena seba ke ez bêrîya to bika!

Ti bêrîya mi kena / Tena seba ke ti mi ra hes kena! (Espar, 2020: 118).

Seke nê nimûneyan ra zî aseno melankolîyê pawitiş û fîraqî bi xo, kar û gureyo sereke yê şairî yo. Bi derdê pawitiş û fîraqî şair hertim vengê waştîya xo dano:

Ya herra şîra eşqî! / Ya şaira mehzûne! / Bê mi mehrum meke rehma xo ra /
Bê, mi biveşne adirê makîya xo de! (Espar, 2020: 140).

Seke nê beytanê corênan ra zî aseno “waştîya” ke morê xo dayo şîranê Esparî ro çime û herrîya şîra ey bi xo ya. A zafane şairî makîya xo miyan de biveşna zî seba şairî mertebeyê Homayî de ya. Û beno ke rojêk a, şairî rehma xo ra mehrûm nêka û şair waştîya xo reyde bireso wuslatî. Zafane, fîraqî, derd û elemê pawitişî morê xo dayo şîranê Esparî ro û o bi hostatî derd û kederê fîraqî teswîr keno. La şîranê Esparî de wuslat zî ge-ge virazîyeno ke nê gamî sey wextêkê bêemsalî yê. Şair nê gamanê nadîdeyan bicoş, şewk û şehwetî teswîr keno:

Çimanê to yê lîlan de roşnîyêka homayî

zerrîya mi de şewqêko mestbîyaye mend.

Şermeyê to keweyîya qedîha krîstale de

guneyê mi verika şewêka şade de mend (Espar, 2020: 45).

Gamê wuslatî, şîranê Esparî de zaf tay ê. Herçiqaş nê gamî zaf tay bibê zî, şair game û sehneyanê wuslatî zî qasê fîraqî bi hostatî teswîr keno. Coka nê gamanê wuslatî de, şîra ey, bi coşê wuslatî xurt bena. Xora seba şairî nê gamanê bêemsalan de seke heme dînya vindena. Esasê xo de a game de “îllehî tayê” kar û gureyanê cîyayayan kenê la seke tenya o û waştîya xo; bedenê her dîyino ke beno yew, est ê, a game de.

... Gama ke dînya lêle bena / êdî çime ma korî / goşê ma kerî

û lewê ma / gala yewbînî kenî (Espar, 2020: 165).

Nê gamê wuslatî yê nadîdeyî hezar bextîyarî, şadî û şahîyan zerrîya şairî de virazenê. Nê gamanê wuslatî de êdî waştîşo tewr gird oyo ke nê gamê bêemsalî nêqediyê. Zafane şîra moderne ya zazakî de yew çerxê wuslat û fîraqî est o ke şîranê Esparî de zî ma nê çerxî vînenê: Fîraq (Demêko zaf derg û bidej o, zafane şairî seke nê fîraqî ra welidîyenê û nusîyenê) – Wuslat (Zaf kê m virazîyeno, sey vistikêkê wextî yo. Wexto ke bêro bi coş û êdî no wuslat, manaya cuye û na dînya

yo.) – Reyna Fîraq (Badê ê vistikêkê wextê wuslatî hertim reyna fîraq o.). Nê çerxê Fîraq-Wuslat-Reyna Fîraq de armancê zafê şairan xo resnayîşê ê demanê zaf kêm û tayanê wuslatî yo ke badê ci bi fîraqî, reyna feryad û fîgan o. Coka zafane şîiranê Esparî de nê vistikêkê gamanê wuslatî de, şair wazeno ke êdî na vistika wextî ra bialiqîyo û bimano. Çünke şair zano ke na gama bêemsale ya wuslatî ra vêş mîyanê cuye de, seba ey êdî bextîyarîyêk nêmanda. Yanî nê gamê wuslatî seba şairî temambîyayîş bi xo yo û seke a game de êdî o eşkêno cuya xo tamam biko ke do çimê ey akerde nêmanê:

ez Xaliqê Corênî ra vana / -eke ti gênî- / ganê mi nika bigîre

Binê nê dîmenî de / linganê na cinîke ver de (Espar, 2020: 167).

Deniz Gunduz bi kitabê şîiranê xo û tayê şîirê eyê ke kovara Vateyî de çap bîyê wayîrê yew terzê cîyayî yo. Şîirê Gunduzî hetê uslûb, ziwan û temayanê cîyayan ra bale ancenê. Şîiranê ey de yew ziwano metaforîk û xeyalkî est o. Şîirê ey hetê babete û temayan ra zafane meseleyanê komelkî û estbîyayîşî ser o bale ancenê. Şîiranê Gunduzî de eşq û lîrizm zaf zêde çin o. Eşq bi feryad û fixan û lomeyanê fîraqî ya nêno teswîr kerdene. Eşq seba Gunduzî o çîyo ke di waştîyî resenê pê û wexto ke biresê pê hîna pêt û hêzdar benê ke na pêtî û hêzdarîye ra eşkenê yew cuya newa biafirnê. Nê wuslat û pêresayîşê heskerdoran ra yew dinyaya omîdwar, kewe û roşne ya ke coşêk cira vila beno, welidîyeno:

No birrê zerrîya to yo, ma gêrenîme pîya

Yew rayîro roşna vîyareno çimanê ma ra

Destê to destê mi de, ma benîme vîndî

Gonîya ma keska êdî

Girîna, girîna, girîna (Gunduz, 2014: 40).

Şîiranê Gunduzî de, eşq û wuslatê di maşûqan, pîya awankerdişê yew cuya hêvîdar o. Hemverê heme dinya de, qayîdeyanê xedarîyan yê xedaran de vindertiş o, awankerdişê yew dinyaya newa yo. Sey nimûne şîira ey abi nameyê Kay de, estbîyayîş û çinbîyayîş yew kayo ke qayîdeyê ci est ê, la gama ke “xedar/zalim” nê kayî, kay keno, bi xedarkî û zalimî, nê heme qayîdeyan zî wele keno û verdano. La hemverê nê têgêrayîşê xedarî de, pêresayîş û wuslatê maşûqan ra hêvî vila bena:

La di maşiqî zî xo vîr a kenê qaydeyanê kayî

Tewr kayî bi xo zî / Tewr bi xo zî / O taw,

Raperîyeno asmên de yew mase... (Gunduz, 2016: 27).

Şîira moderne ya zazakî de, ge-gane zî tayê qayîdeyanê komelkîyan ra, eşq zaf eşkera nêno ciwîyayîş. Coka gamanê wuslatan de zî xêşimî û şermokî est a. Heskerdaxî nê gamanê nadîdeyan de, semedê nê qayîdeyanê komelkîyan ra nêeşkenê eşqê xo biciwîyê, heskerdişê xo bimojnê ra, zafane bi nimitkî heskerdiş

û hîsanê xo danê teber. Seke Roşan Lezgîn şîrêka xo de vano, şewqê aşme zî sey çimşikitişê waştîyêka şermokine yo, heskerdoxî yewbînan ra awiran remnenê (Lezgîn, 2005: 52-59). Tayê şîiranê Malmîsanijî de zî aseno ke nê gamê wuslatî, seba ke erjê komelkiyê ke eşqî sey şerm, eyb, xirab û gune vînenê semedê înan ra, nêmcet manenê. Yanî qayîdeyê komelkî, dekewenê mîyanê gamanê wuslatî, dej û derd danê heskerdoxan:

Ez ke na balişna vînena, a yena vîrê mi:

Destê aye, destê mi de

Destê mi de, ereqê destê aye

-tersê pîy û birayan-

-dat û datîzan-

-der û cîranan-

-fitne û fesadan ra-

Peşmirîyayîşê şermokin yê lewanê aye (M, 2018: 23).

Semedê nê erjanê komelkiyan ra ke eşq sey eyb û şermî yeno vînayîş, şîiranê Malmîsanijî de, zafane wuslat nêmcet maneno yan zî nêvirazîyeno:

qiseykerdiş eyb bi, destpanayîş, têhetvindetîş eyb bi,

Pîyaroniştîş eyb! / lewepanayîş? / eyb o, eyb! (MM, 2021: 16).

Semedê nê erjanê komelkiyan ra coka ancax bi nimitkî, bi tayê emareyanê eşqî heskerdoxî heskerdişê xo bi yewbînan danê hîskerdene ke nê emareyê nimitkî yê eşqî zî esasê xo de gamê qiymetînî yê eşqî û wuslatî yê:

merdim aye ra helbet çim şikneno.

Waştan nimitkî destmalêk daya merdimî,

Merdim a destmale herinda aye de şew û roj tewaf nêkeno? (MM, 2021: 16).

Seba eşqê fanîyî, wuslat yan çîyêko bêimkan o yan zî eke bibo zî zaf kêmi yo. Ge-ge wuslat bivirazîyo zî ê wextê nadîdeyî zaf kêmi dewam kenê û peynîye de reyna fîraq beno para aşiqan/şairan. Sey nimûne tenya yew şîira Merdimînî de, şîira bi nameyê Awir de, merdim eşqê fanîyî vînenê la na şîire de no eşq, eşqêko nimitkî yo ke waştîyî ancax binê çiman ra ewnîyenê yewbînan ra û no eşqo ereymende reyna bi fîraqî ya qedîyeno:

Na peynîya demanê emrê ma de

ma yewbînan erey dî,

lez vîndî kerd (Merdimîn, Dîwan, 2015: 76).

Şîira moderne ya zazakî de, şairêko balkêş o ke behsê eşqî keno Newzat Valêrî yo. Şîiranê Valêrî de zî reyna eşq, derd û kederê eşqî, waştîye ra dîrîmendîş

û pabeyê waştîye mendiş zaf zêde yê. Şîranê Valêrî de zî derdê fîraqî hende derdêko pîl o ke ancax waştîye eşkena dermanê nê deji biba:

Valêrî vano ti ya gan, ti ya gula delale

Ti ya awa zelale, derd ez a ti ya derman (Valêrî, 2016: 21).

Seba Valêrî waştîye, darûya heme derdan a la a zî sey waştîyanê edebîyatê klasîkî hende zî zalim a:

Mi va ti darû nîya, va ney ney ez zehr a

Mi va wa bo kerem bike ez xo rê şa bî

Va ney lawiko ney û vindî bîy û şîy... (Valêrî, 2016: 24).

Şîranê Valêrî de zî çerxê Fîraq-Wuslat-Reyna Fîraqî est o. Coka wuslatî ra dima wexto ke reyna fîraq yeno, şîyayîşê yar bobelata bobelatan a, felaketo tewr gird o:

Ti şîya

Sêneyê mi de kerrayêka sîya menda

Yew cuya nêmcete de

Ereymendeyê miradê xo bîya (Valêrî, 2016: 17).

Valêrî şîranê xo de nê çerxê Fîraq-Wuslat-Reyna Fîraqî bi metaforanê cîyayan bi mefhûmê wuslat û fîraqî ra gire dano. Yanî şair bi serrana pabeyê waştîya xo maneno (Fîraq), dima sey roşnî, sey wisarî, sey şênbîyayîşê xoza, waştîye yena (Wuslat), la no wuslat wuslatêko zaf derg nîyo, sey wisarêkê zurekerî yo û dima reyna zimistan (Reyna Fîraq) bi heme xezebê xo yeno ke na reye ezabê fîraqî hîna giran beno. Çike êdî şairî yew game zî bibo tahmê wuslatî girewto û no fîraqo peyên hîna giran o.

La ti ke şîya ez zaf bîya tal / Zerrê mi de vildarêk bi huşk

Bi xiyalê to/ Yew wisarê şênayî kena pîl (Valêrî, 2016: 27).

Ti ke şîya yarê

Ez paweyê yew wesarê şênayî ya... (Valêrî, 2016: 30).

No wisaro metaforîk, esasê xo de wextê ameyîşê waştî yo, wextê wuslatî yo. Tersê şairî yo tewr pîl êdî qedîyayîşê nê wisarî yo:

Ax ez tersena wisar zî biqedîyo

To ra dûrî ez dest pistan de bimana

Bêmirad bimira (Valêrî, 2016: 18).

Şîira zazakî mîyan de şîrê Îdrîs Yazarî zî bale ancenê ke nê şîran de zî eşq, wuslat û fîraq temayê sereke yê. Şîranê ey de zî nêameyîşê waştîye, pêneresayîş (fîraq) cehennemo tewr gird o, merg bi xo yo:

Berî padîyenê / Kaş benê perdeyî
Çilayî şînê hewn a / Bêrîya to bena har
Şewe bena derg / Şewe bena verg
Ne ti yena, ne zî merg! (Yazar, 2018: 30).

Pawitişê waştîye û şîyayîşê waştîye reyna di çekuyê sereke yê ke şîranê Yazarî de zî xo mojnênê ra ke xidarîya fîraqî mojnênê ra. La şîranê Yazarî de, şaîr êdî musayeyê nê fîraqî yo û coka no pabemendiş û şîyayîşî ra welûdîya edebî virazîyena:

Tena çekuyêk nîyo şîyayîş
Yew cinî şîna, yew lacek beno şaîr (Yazar, 2018: 23).

Reyna seba Roşan Lezgînî zî afirnayoxa şîre, waştî ya ke o ‘şîran çimanê yara xo ra çîrr bi çîrr doşeno’ û boya şîran viranîya waştîye ra alêseno (Lezgîn, 2005: 70, 42).

Şîranê Yazarî de, no dejê eşqî sey ewnîyayîşê edebîyatê klasîk û tesewuffî, esasê xo de kamilbîyayîşê ruhî bi xo yo:

Asin bi adirî cerebîyeno / Û ruh zî bi dejê eşqî (Yazar, 2018: 24).
Êdî no derd bîyo parçeyêkê nuşttoxî, cuya ey û emrê ey:
Zerrî tehmê enê derdê şîrînî girewto!

Wa bi pawitiş biviyaro emrê mi, se beno? (Yazar, 2018: 28).

Çike şîira moderne de zî wuslat hende mefhûmêko asan nîyo, wuslat bêimkan o ke hetanî a roje bêra êdî şaîr wele beno û şîno:

To ke ez / Qebul kerda / Ez tawa nêmendîbî.
Kulmê wele bîya / Bierze vay ver / Wa şoro (Gedik & Gedik, 2021: 56).

Şîranê Xidirê Başî de zî waştîye dermanê heme derdan a. La a qet nêna rehme û xora mabênê aşiq û maşûqe de sey telîyê ke mabênê gule û bilbilî de yê, hertim fesadî est ê. Yanî ê metaforê edebîyatê klasîkî, gul, bilbil û telîyî şîranê Xidirê Başî de zaf zêde ameyê şuxulnayene ke o esasê xo de bi usûle qayîdeyanê şîira şarî/fekkî û bi zîwanêkê zaf sadeyî û bi fekê şarî, şîrê xo vatê û nuştê. Ancax beno ke Xiziro Kal bieşko zerrîya yar “har” bikero coka şaîr, şîranê xo de vengê Xizirê Kalî dano ke o werte ra ê fesadanê ke zaf heskerdaxê sey Leyl û Mecnûn zî yewbînan ra aqîtnayê wedaro û yara ey hemverê ey de nerm kero. La nê şîran de wuslat qet çînîyo û şîrê Xidirê Başî binê zarezara fîraqî de nalenê. Şaîr şew û roj nalenê û vengê heme pîrozane şarê elewîyan yê sey Xiziro Kal, Goşkar Baba û Girê Boxayî dano:

Şîyo Înîyê Xizirî hetanî çime
Xiziro Kal qelbê to mi rê har kero (Başî, 2012: 53).

Xizir bêro comerdîye / Erê mi meymanê to kero (Özmen, 2021: 43).

Sey zafê şairanê elewîyan şîiranê Suleyman Ozmenî de zî derdê eşqî derdêko bêderman o û dermanê nê derdî, ‘melema’ nê derdî tenya waştî ya. O şîiranê xo de waştîye sey “melema mi”, “kivara mi” name keno la na waştîya kubar û melema zaf bêînsaf, bêrehm û zalim a. Coka şairî xo eşto heme pîrozîyanê şarê elewîyan yê sey Xizir, Fatma Ana, Duzgin û Munzurî:

De vase kivara mi vazê

To ça naz kena

Zerû piskê mi wena

Şimê bextê Ana Fatma

Ma rê juya xêre vana

Kena ju muye

Gola Xizir de şona (Özmen, 2021: 76).

4. Şîiranê Şairanê Cinîyan de Wuslat û Fîraq:

Seba ke nuşttoxê cinîyî mîyanê edebîyatê zazakî de zaf tay ê, ma heman rewşe şîire de zî vînenê. Sey kitab ancax ma xo resna çend kitabanê şîiranê ke hetê şairanê cinîyan ra ameyê nuştene. Hûmara şîiranê cinîyan, rojname û kovaran de hîna vêş a ke merdim nameyanê cîya-cîyayan vînenê (Bozkurt, 2021). La zafane nê şîirî sey kitab çap nêbîyê. Şîirê Xecê sey kitab çap biyê (Xecê, 2015). La nê şîiran de temaya eşqî ra vêşêr meseleyê komelkî ameyê nuştene. Şîirê Berfîn Jêle sey di kitabane cîyayan çap biyê. Şîiranê Jêle de zî meseleyê komelkî hîna zaf ameyê şuxulnayene, meseleyê ferdî yê sey eşqî hîna tayê ameyê şuxulnayene. Kitabê aye yo verên Çimê Eşqî To Dero de eşq hîna zaf est o la kitabo dîyin Vana de na tema hîna tayê asena (Jêle, 2020). Şîiranê Berfîne de zî derd û kederê fîraqî zaf zêde yo. Eke waştî şoro, “dinya bena tal û veng. Çike eke waştî şoro zerrîya şaire de pêlê hesretî vay danê, heme çekuyê aye vileçewt manenê, rayerî rût û rûpal manenê hir û bereket ancêno” (Jêle, 2013: 14-15). Jêle sey cinîyêk mîtosê Adem, Hewa û Lîlîthe ana vîrê ma ke tede ewnîyayîşêkê cinîyan est o, çike “Kami vato; mirçika qefeşi serbesta?” (Jêle, 2013: 25). La reyna zî eşq û heskerdene hîsîyatêko pîl o “haskerdene ne tometa, ne ki tapuyê keşia” (Jêle, 2013: 82). Sey cinîyêk hemverê heme rolanê cinsîyetî yê komelkî de zî Jêle paştîya xo şanena eşqî. Şîiranê aye de eşq zafane bi hesreta bêrîkerdiş û cîyamendişî har beno. Seba aye ‘sewda bi xo surgin a’ (Jêle, 2013: 34). Goreyê aye heskerdene, rîyê xo hestiran ra şuwena û hesrete destega îpeğî zî bibo ancîna dejnena (Jêle, 2013: 34).

Di kitabê şîiranê Bedrîye Topaçê zî çap biyê. Şîiranê Topaçê de zî zîwanêko lîrîk est o. Şîiranê aye de zî mîyanê komelî de cayê cinîyan, hemverê cinîyan de ewnîyayîşê komelî est o. Şîiranê aye de eşq cayêko muhîm de yo û zafane bi cîyamendişî beno feryad û fixanêk:

No eşq çiqas zalim o / Sey kardî yo

Hesirê şewan o / Derde sêneyî yo (Topaç, 2013: 14).

Şîiranê Topaçe de zî her çî bi waştîyî temam beno coka bi şîyayîşê waştîyî, heme dinya bena ting û tarî, seke asmên rijiyeno, erd veyşeno, zerrî binê vewrêsan de manena, heta şîyayîşê waştîyî, qedîyayîşê aye bi xo yo (Topaç, 2013: 38). Çike eke eşq aye ra şoro her çî, a bi xo êdî yew çol a (Topaç, 2023). Şîiranê Topaçe de zî wuslat ancax ge-gane virazîyeno û teswîrkerdişê nê gaman de şaire bi teswîranê cesuran û bi uslûbêkê erotîkî û bicoşî, nê gaman ana zıwan:

Sêneyê toyê bêkesî de bêedeb ê deste mi

Sêneyê toyê bêkesî de asî yê lewê mi

Hîtîya zıwanê to de şair o zıwanê mi (Topaç, 2023: 20).

Şîiranê Topaçe de bi şîyayîşê waştîyî yanî bi hesretê fîraqî eşq beno welidnayîşê şîiran. Nê feryad û fixanê fîraqî ra şîirî welidîyenê, “Eke ti şêrî ez helbestwan a” (Topaç, Sebr, 2023: 24). Na helbestwan seba waştîyî ‘zirçayîşê xo kena mîyanê çekuyan, hesîranê xo rişnena misrayan ser (Topaç, 2013: 19).

Şîiranê Topaçe de zî mefhûmê wuslat û fîraqî sey çerxê Fîraq-Wuslat-Reyna Fîraqî virazîyeno. Û şîiranê aye de zî aşîqa ke yew rey tahmê wuslatê demdemîyî girewto aye rê, fîraq hîna giran o sey bobelatêk o. Topaçe teswîrkerdişê eşqî de cesur û bêters a ke nê hetî ra şîirê aye bale ancenê û a wayîrê uslûbêkê makî ya.

Peynîye

Şîira moderne ya zazakî de mefhûmê wuslat û fîraqî zafane sey dejê cîyamendişê waştî/ye pawitiş, bêrîkerdiş û hesretî morê xo dayo şîiran ro. Şîyayîşê waştîyî/ye şairan cehenemêk mîyan de verdano. Zafane nê şîiran de ge-ge wuslatêko demdemî virazîyeno badê cû reyna fîraqêko bêderman dest pêkeno ke tena “melema”/”dermana ci” waştî/ye yo/ya. Yanî şîira moderne ya zazakî de mefhûmê wuslat û fîraqî de çerxê Fîraq-Wuslat-Reyna Fîraqî est o. Şairî bi hêvîyêka zaf qijkek pabeyê, hêvîya roja wuslatî manenê. Heta tayê şairî hende musenê nê fîraqê derg û bêdermanî êdî no fîraq beno leteyêkê ruhê înan ke ê ci ra tahmêko xidar yê nê dejî gênê. Çike zafane şîirî û nuştîşê şîiran wela nê dejî ra welidîyayê ke şairî zî na rewşe anê zıwan. Şîira moderne de seba ke zafane eşq, eşqo fanî yo mefhûmê wuslat û fîraqî zî manayêka fanîye de ameyê şuxulnayene. Zafane zî nê şîiran de, fîraqî û dejê ci morê xo dayo şîiran ro. Nê şîiran de zaf tayê maşûqî resenê wuslatî û miradê xo na dinya de qedênenê. Teswîrkerdişê nê gamanê wuslatî yê nadîdeyan de zafane zıwan û uslûbêko bi coş û ge-gane zî erotîk est o. Nê gamê nadîdeyî, yanî xoresnayîşê waştî/ye bi zerrîzîzîyêk yenê teswîr kerdene. Seke mîyanê cuye de û şîire de nê gamê wuslatî gamê muntezam ê û seke şairî zî wazenê bi yew zıwan û uslûbî yo ke bieşko bibo layîqê nê gaman û nê gaman wina teswîr biko. Nuşttoxê cinîyî bicesaret û bêters, behsê nê gamanê wuslatî kenê û teswîrkerdişê nê gamanê wuslatî de seke heme xoza

newe ra zergûn bena. Reyna seba Deniz Gunduzî zî eşq û pêresayîşê heskerdoxan manaya afirnayîşê yew dinyaya newa û omîdwar o. Coka wexto ke destê heskerdoxan bireso yewbînan dinyayêka bicoşe û kewe welidîyena. Ge-ge zî seke şîranê M.Malmîsanij û Roşan Lezgînî ra aseno semedê erjanê komelkîyanê ke eşqî û pêresayîş (wuslatî) sey eyb û şerm vînenê gamê wuslatî yan kêmanenê yan zî nê gamê nadîdeyî ancax eşkênê nimitkî biciwîyê.

Şîra moderne ya zazakî de tenya WK Merdimîn bi terz û uslûbêkê klasîkî nuseno û şîranê ey de zafane eşq, eşqo îlahî yo. Coka o cemalo ke şaîr pabeyê ci yo ke bivîno, temsilê cemelê Homayî yo. Xora na dinya de mumkun nîyo ke o bireso wuslatî û hêvîya şaîrî zî nê ra çin a. Çike hesretê wuslatî maneno dinyaya bîne. La şaîr reyna zî nê rayerî ra şîyayîşî ra poşman nîyo û nê rayerî de bi kêfweşî heme zehmetîyan anceno.

Şîranê şaîranê sey Mehmet Mehdî Ozsoy û Mihanî Licokicî de eşq zafane eşqê welatî yo û coka sey metafor çekuyê “gule û gulîstanî” herinda welatî de ameyê şuxulnayene ke wuslat zî resayîşê nê gulîstanî yo. Reyna bîlhesa nuştoxanê elewîyan de waştî sey “kivara mi”, “melema mi” name bîya ke a melema heme dejan a. Û ancax eke Xizir bêro comerdiye, na melema, do biney nerm biba, rehm bika, derdê firaqî biqedêna û heme derdan rê derman biba.

Çîmeyî

- Başî, X. (2012). Gula Xizirî. İstanbul: Vate.
- Baudrillard, J. (2021). Baştan Çıkarma Üzerine. (A. Sönmezay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Bingöl, H. (2019). Zaza Şiir Tarihi Üzerine Bir İnceleme. N. Beltekin, & A. Kırcan (Dü) içinde, Sözdən Yazıya Zazaca (s. 135-178). İstanbul: Peywend.
- Bozkurt, H. (2021). Destpêk ra Heta Ewro Antolojîyê Şîranê Zazakî. Van: Peywend.
- Çiçek, A. A. (2017). Antolojîyê Şîranê Kirmanckî (Zazakî). İstanbul: Vate.
- Dağılma, İ. (2022). Edebiyato Modern ê Zazakî (Dewir, Tewir u Mewzu). İstanbul: Vir.
- Espar, J. İ. (2020). Bêriyê Birîsimênî-Komşîrî. İstanbul: Vate.
- Gedik, A., & Gedik, N. (2021). Ti ke Şona Kulme Wele Bîya. İstanbul: Vate.
- Gunduz, D. (2014). Xapxapik. İstanbul: Vate.
- Gunduz, D. (2016). Kay. Vate(48), 27.
- Jêle, B. (2013). Çimê Eşqî To Dero. İstanbul: Pêrî.
- Jêle, B. (2020). Vana. İstanbul: Vir.
- Karatani, K. (2021). Derinliğin Keşfi, Modern Japon Edebiyatının Kökenleri. (D. Ç. Güven, & İ. Öner, Çev.) İstanbul: Metis.
- Kierkegaard, S. (2018). Baştan Çıkarıcının Günlüğü. (S. Sertabiboğlu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Kierkegaard, S. (2021). Sevginin İşleri. (N. Beier, Çev.) İstanbul: Pinhan.
- Kırcan, A. (2018). Bîyîşa Pêxemberî ya Osman Esad Efendî û Destpêkê Edebîyatê Klasîk yê Kirmanckî. İstanbul: Vate.

- Kurnaz, C. (2010). Vuslat Yolculuğu. *Turkish Studies*, 5/3, 447-461.
- Lezgîn, R. (2005). *Dêsan de Sûretê Ma Nimite*. Îstanbul: Vate.
- Licokic, M. (2014). *Axîne Min Welat*. Dîyarbekir: Roşna.
- M, M. (2018). *Homayî Kenî Vaje*. *Vate*(57), 23-24.
- Malmîsanij. (1988). *Herakleitos*. Uppsala: Jîna Nû.
- Malmîsanij. (2009). *Pers Bike*. *Vate*(13 (33)), 28.
- Merdimîn, W. (2015). *Dîwan*. Stenbol: Peywend.
- Merdimîn, W. (2015). *Dîwano Nêmcet*. İstanbul: Peywend.
- MM. (2021). *Surgun*. *Vate*(67), 15-16.
- Özmen, S. (2021). *Sewlê Sewê*. Tunceli: Fam.
- Özsoy, M. M. (2014). *Dîwan*. Dîyarbekir: Roşna.
- Özsoy, M. M. (2021). *Vengê Welatî -Dîwan II*. Dîyarbekir: Roşna.
- Topaç, B. (2013). *Wextê Heskerdişî*. Dîyarbekir: Roşna.
- Topaç, B. (2023). *Sebr*. İstanbul: Vate.
- Valêrî, N. (2016). *Wexto Vîndîbîyaye*. İstanbul: Vate.
- Vali, S. (2023). *Eşq di Edebiyata Goranî/Hewramî de: Mînaka Perîşannameya Mela Perîşanê Dînewerî*. *Mukaddime*, 14(özel sayı 1), 127-147.
- Xecê. (2015). *Hesret û Hêvîya Bêsînor*. İstanbul: Vate.
- Yazar, Î. (2018). *Destê Zemanî*. Dîyarbekir: Roşna.

Klasik Türk Şiirinde Vuslat ve Fırak Sembolü Olarak Hz. Yusuf Kıssası

Bahar Yılmaz¹

Öz

Klasik Türk şiirinin anlam dünyasında pek çok kavram, sembolik bir ifadeye bürünerek okuyucuya iletilmektedir. Şairin şiirsel düzlemde gönderme yaptığı hadiseyi yorumlayabilmek okuyucunun metni doğru anlamlandırmasında önem arz etmektedir. Kavuşma anlamına gelen vuslat ve ayrılık anlamına gelen fırak, klasik Türk şiirinde âşık ve sevgili ekseninde işlenen önemli kavramlar olarak okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Klasik Türk şiirinde âşık, sevgiliden ayırır ve ona kavuşma hayalleri kurmaktadır. Söz konusu şiirin şairleri; çeşitli olay, durum ya da hikâyelere göndermeler yaparak âşğın içinde bulunduğu sevda çıkmazını betimlemişlerdir. Telmih (hatırlatma) olarak bilinen bu sanat, çoğu zaman klasik Türk şiirinin zemininde kendini gösterebilmektedir. Klasik Türk şiir yapısıyla oluşturulmuş beyitlerde vuslat ve fırakla ilgili gönderme yapılan önemli kıssalardan biri de Hz. Yusuf kıssasıdır. Hz. Yusuf'un kuyuya atılışı, gömleğinin kardeşleri tarafından bir hayvanın kanına bulanması, Hz. Yusuf'un hasretiyle Hz. Yakup'un evinin hüzünler kulübesine dönmesi ve gözlerine ak düşmesi, tüm bu çekilen sıkıntılardan sonra Hz. Yakup'un Hz. Yusuf'a kavuşması gibi söz konusu kıssada geçen pek çok hadiseyle klasik Türk şiiri okuyucusunun karşılaşması mümkündür. Bu çalışmada okuyucuya genel bir bilgi vermek amaçlı öncelikle Hz. Yusuf kıssasının özeti ve *Kuran-ı Kerim*'in Yusuf suresinden seçilmiş ayetler verilmiştir. Çalışmanın asıl konusu olan "Klasik Türk Şiirinde Vuslat ve Fırak Sembolü Olarak Hz. Yusuf Kıssasına Yapılan Göndermeler" başlıklı bölümde ise Hz. Yusuf kıssasıyla ilgili klasik Türk şiirinden örnek beyitler, vuslat ve fırak bağlamında değerlendirilmiştir. Çalışma, vuslat ve fırak ekseninde Hz. Yusuf kıssasının klasik Türk şiirindeki görünümü hakkında okuyucuya fikir verme amacı taşıdığından çalışmanın kapsamı, özellikle vuslat ve fırakın sembolize edildiği çeşitli yüzyıllardan seçilmiş örnek beyitlerle sınırlı tutulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk şiiri, vuslat, fırak, Hz. Yusuf, Hz. Yakup.

1 Arş. Gör. Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, baharyilmaz@artuklu.edu.tr, ORCID: [0000-0001-5645-7489](https://orcid.org/0000-0001-5645-7489).

The Prophet Joseph's Story as a Symbol of Union and Separation in Classical Turkish Poetry

Abstract

In the semantic world of classical Turkish poetry, a lot of ideas are expressed to the reader in symbolic ways. For the reader to comprehend the text correctly, they must be able to interpret the event that the poet alluded to on a poetic level. Vuslat, which means union, and firak, which means separation, are the important concepts that the readers encounter in classical Turkish poetry, which was created in the context of lovers and beloveds. In classical Turkish poetry, the lover is separated from his/her beloved and dreams of meeting her. In this context, classical Turkish poets depicted the lover's blind love by referencing various events, situations, or stories. This literary device, known as *telmih* (reminding), can often manifest itself based on classical Turkish poetry. One of the important stories about union and separation in the couplets created with the classical Turkish poetry structure is the Story of Joseph. The reader of classical Turkish poetry can encounter many events in this story, such as Joseph being thrown into the well, his shirt being stained with the blood of an animal by his brothers, Jacob's house turning into a house of sorrows due to Joseph's longing and his eyes turning white, and Jacob being reunited with Joseph after all these troubles. In this article, a summary of the story of Joseph and a few verses taken from the Surah Yusuf in the Holy Quran were presented in order to provide the reader with a general understanding of the study. In the section titled Allusions to the Prophet Joseph's Story as a Symbol of Union and Separation in Classical Turkish Poetry, which is the main subject of the study, sample couplets selected from classical Turkish poetry about Prophet Joseph's story were evaluated in the context of union and separation. The couplets concerning the union and separation of Jacob and Joseph served as the foundation for the study. Since the study aims to give the reader an idea about the appearance of the story of Joseph in classical Turkish poetry as being based on union and separation, the scope of the study was limited to sample couplets, symbolizing union and separation, from different centuries.

Keywords: Classical Turkish poetry, union, separation, Joseph, Jacob.

Extended Abstract

For a long time, the literary notions of union and separation have been significant and connected to various occasions and circumstances. Classical Turkish poetry, which is an important cultural heritage of Turkish literature, contains many couplets that can be evaluated in the context of union and separation.

In classical Turkish poetry, the lover and the beloved are seen as being apart, with the lover only being able to speak to the beloved in dreams because the lover is unable to feel the beloved's love. In this poetry, by associating the lover's passion impasse with different events or situations, an attempt has been made to depict the severity of the suffering. The prophet Joseph's story is one of these circumstances or occurrences.

Joseph and Jacob's separation and suffering, and their reunion at the end of the story, appear in many classical poems as a symbol of union and separation.

The story of Joseph, mentioned in the Holy Quran as *ahsenü'l-kasas*, that is, the most beautiful of stories, is a theme the reader encounters in classical Turkish poetry in many ways. In classical Turkish poetry, the beloved is sometimes Yusuf-ı sâni (second Joseph), and sometimes s/he is described as someone who overshadows even the beauty of Joseph. It is seen that classical Turkish poets alluded to many events regarding the story of Joseph. The main points of these allusions are:

1. Joseph was thrown into the well, and his brothers smeared the blood of an animal on his shirt and brought it to Jacob.
2. Joseph was sold in the slave market.
3. Jacob's eyes became white with Joseph's sorrow.
4. Joseph sent his shirt to open Jacob's eyes.

In this study, sample couplets taken from *divans* were used to analyze the prophet Joseph's story in classical Turkish poetry as a symbol of union and separation. Before the analysis of selected couplets about the story of Joseph, a summary of the story of Joseph and verses that can be associated with the concepts of union and separation in the *Surah Yusuf* were given. This study determined that the classical Turkish poets compared the beloved with the prophet Joseph in terms of beauty. The lover was identified with Jacob in terms of suffering the pain of separation. The current study demonstrated that the following incidents in the relevant story served as symbols for the separation:

1. The prophet Joseph was thrown into a well and sold as a slave in the market.
2. In exchange for some yarn, an old woman would like to purchase the prophet Joseph.
3. The house of the prophet Jacob, who lived apart from Joseph, was referred to as the hut of sorrows.
4. Jacob's eyes became white.

In the story, other important events are that Joseph sent his shirt to Jacob, and Jacob's eyes recovered thanks to this shirt. This paper demonstrated that these events were used in classical Turkish poetry as symbols for the reunion.

This paper proved that in classical Turkish literature, Jacob represented the anguish of being apart from someone, and Joseph represented someone with whom it is nearly impossible to.

The reader must assess Joseph's story in light of union and separation if they are to comprehend classical Turkish poetry accurately. It is thought that this study on how the story of Joseph was used as a symbol in classical Turkish poetry will be useful for the reader.

Giriş

Âşık ve sevgili, söz konusu olduğunda edebiyatta her zaman önemli bir yere sahip olan vuslat ve fırak kavramları, çeşitli olay ya da durumlarla ilişkilendirilerek okuyucuya sunulur. Türk edebiyatının önemli bir kültürel mirası olarak nitelendirilebilecek klasik Türk şiiri, vuslat ve fırak bağlamında değerlendirilebilecek pek çok beyti içinde bulundurur. Kavuşma anlamına gelen vuslat, visal, vası; ayrılık anlamına gelen fırak, firkat, hecr, hicran gibi pek çok kelimeyi, klasik Türk şiirinde âşık ve sevgili odağında görmek mümkündür.

Klasik Türk şairlerinin betimledikleri âşık tipi, çoğunlukla sevgilisinden ayrı düştüğü için hüznün içerisinde yas tutmaktadır. Âşığın sevgiliye ulaşması imkânsızdır ve âşık ancak hayâlinde sevgiliye kavuşabilmektedir. Sevgiliyi gerçekte göremeyen âşık, onu rüyada görme umuduyla yaşar ancak vuslat zevkini bir türlü tadamaz (Şentürk, 2016: 376-377). Âşığın içinde bulunduğu bu sevda çıkmazı, çeşitli olay ya da durumlarla ilişkilendirilerek çekilen ıstırapın şiddeti resmedilmeye çalışılmıştır. Bu olay ya da durumlardan biri de Hz. Yusuf kıssasıdır. Hz. Yusuf ve Hz. Yakup'un birbirinden ayrı kalıp acı çekmesi ve hikâyenin sonunda kavuşmaları, vuslat ve fırak sembolü olarak pek çok şiirde kendini göstermektedir.

Hz. Yusuf kıssasında Hz. Yusuf'tan ayrı düşen bir diğer isim Züleyha'dır ancak klasik Türk şiirinde âşık, kendini Züleyha'dan ziyade Hz. Yakup'la özdeşleştirmektedir. Züleyha'nın, aşkı yüzünden Hz. Yusuf'a iftira atarak onu zindanlara attırması, klasik Türk şiirindeki sevdiğinin kılına bile zarar gelmesini istemeyen âşık tipolojisinden çok uzaktır. Bu yüzden çalışmada daha çok Hz. Yakup ve Hz. Yusuf'un vuslat ve fırakını konu edinen beyitler seçilmiştir.

Kuran-ı Kerim'de "ahsenü'l-kasas" yani kıssaların en güzeli olarak geçen Hz. Yusuf hikâyesine klasik Türk şiirinde pek çok münasebetle göndermeler yapılmıştır. Klasik Türk şiirinde sevgili, bazen Yusuf-ı sâni (ikinci Yusuf) bazen de Hz. Yusuf'un güzelliğini bile gölgede bırakacak kadar güzel olarak nitelendirilmiştir. Söz konusu şairler; Hz. Yusuf'un kuyuya atılması, Hz. Yusuf'un kanlı gömleği, Hz. Yusuf'un pazarda satılması, Hz. Yakup'un gözlerine ak düşmesi, Züleyha'nın Hz. Yusuf'un gömleğini yırtması, Hz. Yusuf'un Hz. Yakup'a gözlerinin açılması için gömleğini göndermesi gibi pek çok hadiseye telmih (anımsatma) yapmışlardır. Bu çalışmada klasik Türk şairlerinin vuslat ve fırak sembolü olarak Hz. Yusuf kıssasına yaptıkları göndermeler ele alınarak divanlardan seçilmiş örnek beyitler üzerinden incelenmiştir.² Çalışmanın asıl konusu olan Hz. Yusuf kıssasıyla ilgili seçilmiş beyitlerin analizinden önce Hz. Yusuf kıssasının kısa bir özeti ile Yusuf suresinde geçen vuslat ve fırak kavramlarıyla ilişkilendirilebilecek ayetler verilmiştir.

² Şiirlerin nazım şekilleriyle ilgili kısaltmalar: Beyt: B., Gazel: G., Kaside: K., Tarih: T.

1. Hz. Yusuf Kıssasının Özeti

Hz. Yakup'un 12 oğlu vardır ve bunlardan biri onun çok sevdiği eşinden olan Yusuf'tur. Hz. Yakup, Hz. Yusuf'u çok sevmektedir ve bu sevgi kardeşlerinin kıskançlığına yol açmıştır. Bir gün kardeşleri av bahanesiyle Yusuf'u kıra götürürler ve onu kuyuya atarlar. Gömleğine bir hayvan kanı bulaştırarak Hz. Yakup'a götürürler ve Hz. Yusuf'un bir kurt tarafından öldürüldüğünü söylerler. Hz. Yusuf'a bakmak için tekrar onu attıkları kuyunun başına giderler ve bir kervanın Hz. Yusuf'u kuyudan çıkardığını görürler. Hz. Yusuf'un kendi köleleri olduğunu iddia ederek onu ucuz bir paraya satarlar.

Kervan Yusuf'u Mısır'a götürür. Dönemin firavunu Reyân İbn-i Velîd'in veziri Katîfer, Hz. Yusuf'u altınla tartarak satın alır. Yusuf, onun yanında büyür ve 18 yaşına gelir. Katîfer'in eşi Zelihâ ona âşık olur ve bir gün Hz. Yusuf'u mahremine davet eder. Hz. Yusuf, bunu kabul etmeyerek kaçmak ister ve kapıdan çıkmak üzereyken Zelihâ, onun gömleğini yırtar. Zelihâ, Hz. Yusuf'un kendisine saldırdığını söyler. Gömleğin arkadan yırtılmış olması kadının haksızlığını kanıtlasa da Hz. Yusuf zindana atılır. Uzun bir süre zindanda kaldıktan sonra Mısır hükümdarının rüyasını yorumlaması sayesinde zindandan çıkarılır. Zindandan çıkınca sarayın maliye işleriyle ilgilenmek üzere kendisine vezirlik verilir. Kıtık münasebetiyle kardeşleri Mısır'a gelir ve Hz. Yusuf onlara yardım eder. Bu arada Hz. Yusuf'tan ayrı düşen Hz. Yakup'un gözlerine ağlamaktan ak düşmüştür. Hz. Yusuf, ona gömleğini gönderir ve Hz. Yakup'un gözleri tekrar görmeye başlar. Hz. Yusuf, bütün ailesini Mısır'a davet eder. Hz. Yakup ailesiyle birlikte Mısır'a giderek Hz. Yusuf'a kavuşur (Levend, 2015: 115-117).

2. Yusuf Suresinde Vuslat ve Fırakla İlgili Ayetler

Klasik Türk şiirinde Hz. Yakup'un Hz. Yusuf'tan ayrılması ve ona kavuşmasına telmih yapılırken *Kuran-ı Kerim*'den yararlanıldığı görülmektedir. Söz konusu şiirde Hz. Yusuf kıssasının vuslat ve fırakla ilişkilendirilmesinin daha iyi anlaşılması için Yusuf suresinde geçen Hz. Yakup ile Hz. Yusuf'un ayrılması ve kavuşmasıyla ilgili ayetlere bakmak gerekmektedir.

Hz. Yusuf'u kuyuya atan kardeşleri, bir hayvanın kanını onun gömleğine bulaştırıp Hz. Yusuf'u kurdun yediğini iddia etmişlerdir. Bu hadise Yusuf suresinde şu şekilde geçmektedir:

Nihayet kardeşleri, Yusuf'u alıp götürdüler ve kuyunun dibine bırakmaya topluca karar verdiler. Biz de ona şöyle vahyettik: "Andolsun ki sen onlara ileride hiç beklemedikleri bir sırada bu yaptıklarını haber vereceksin." Ve yatsı vakti ağlayarak babalarına geldiler. Dediler ki "Ey babamız! Biz gittik, aramızda yarış yapıyorduk. Yusuf'u da eşyamızın yanına bırakmıştık. Bir de baktık ki onu kurt yemiş. Şu an biz doğru da söylesek yine de sen bize inanacak değilsin." Bir de gömleğinin üzerinde yalandan bir kan getirmişlerdi. Babaları dedi ki "Hayır, nefisleriniz aldatmış da size bir iş yaptırmış. Artık bana güzel bir sabır gerekiyor. Bu anlattıklarınıza karşılık yardımına sığınılacak olan ancak Allah'tır." (Kur'an-ı Kerim 12:15-18).

Hz. Yusuf'un kardeşleri yıllar sonra Mısır'a gidince Hz. Yusuf, onların kim olduğunu anlar ancak kardeşleri onu tanımaz. Hz. Yusuf, öz kardeşi olan Bünyamin'i alıkoyar. Hz. Yakup'un Bünyamin'den de ayrılması ve Hz. Yakup'un gözlerine ak düşmesiyle ilgili ayetler aşağıdaki gibidir:

Babalari dedi ki "Hayir, sizi nefisleriniz aldatip bir işe sürüklemiş. Artık bana güzel güzel sabretmek düşüyor. Belki Allah hepsini birden bana geri getirir. Çünkü o, her şeyi bilir, hüküm ve hikmet sahibidir." Ve onlardan yüz çevirdi de "Ey Yusuf'un ateşi, yetti artık, yetti!" dedi ve üzüntüden gözlerine ak düştü. Artık yutkunuyor da yutkunuyordu. Dediler ki "Hâlâ Yusuf'u sayıklayıp duruyorsun. Allah'a yemin ederiz ki sonunda eriyip gideceksin, tükenip helak olacaksın. Hayret doğrusu!" Dedi ki "Ben hüznümü, kederimi ancak Allah'a şikâyet ederim ve Allah tarafından sizin bilmediğiniz şeyleri de bilirim." (Kur'an-ı Kerim 12:83-86).

Bünyamin'in kayboluşundan sonra Hz. Yakup, çocuklarını Hz. Yusuf ve Bünyamin'i bulmaları için Mısır'a tekrar gönderir. Hz. Yusuf'un kardeşleri, Mısır'a gider ve bu defa Hz. Yusuf, kendisinin onların kardeşi olduğunu itiraf eder ve Hz. Yakup'un gözlerine sürmesi için gömleğini gönderir ve bütün ailenin Mısır'a gelmesini ister. Hz. Yakup'un Hz. Yusuf'un gömleğine kavuşması ve ardından Mısır'a giderek onu görmesi, *Kuran-ı Kerim*'de aşağıdaki şekilde geçmektedir:

"Alın şu gömleğimi götürün de babamın yüzüne sürün, gözü açılır ve bütün ailenizle toplanıp bana gelin." Ne zaman ki kafile (Mısır'dan) ayrıldı, öteden babaları dedi ki "Eğer bana bunak demezseniz, doğrusu ben Yusuf'un kokusunu alıyorum." Dediler ki: "Vallahî sen hâlâ o eski şaşkınlığındasın." Fakat ne zaman ki gerçekten müjdecî geldi, gömleği Yakup'un yüzüne koydu, hemen gözü açıldı. "Ben size demedim mi? Ben Allah'tan sizin bilmediklerinizi bilirim." dedi. Ne zaman ki onlar Yusuf'un yanına vardılar, işte o zaman Yusuf anasını ve babasını kucakladı, yanına aldı ve "Buyrun, Allah'ın dilemesiyle güven içinde Mısır'a girin." dedi (Kur'an-ı Kerim 12:93-96, 99).

Yukarıdaki ayetlerden de anlaşılacağı üzere Hz. Yakup'un, oğlu Hz. Yusuf'a duyduğu aşkın derecesi onun gözlerine ak düşmesine sebep olmuştur. Hz. Yakup'un gözlerinin açılması ise yine Hz. Yusuf'a duyduğu aşkla açılmıştır. Evladından ayrı düşen peygamber, uzun süre ayrılık acısı çekmiş ama bu ayrılık vuslatla neticelenmiştir.

2. Klasik Türk Şiirinde Vuslat ve Fırak Sembolü Olarak Hz. Yusuf Kıssasına Yapılan Göndermeler

2.1. Hz. Yusuf'un Kanlı Gömleğinin Hz. Yakup'a Getirilmesi

Hz. Yakup'un oğulları, kardeşleri Yusuf'un gömleğine hayvan kanı bulaştırmışlar ve bunu Hz. Yakup'a götürmüşlerdir. Hz. Yakup, Yusuf'u beklerken onun kanlı gömleğiyle karşılaşmıştır. Hikemî tarzda şiirler yazan Keçecizâde İzzet Molla, zamanın insanlarını Hz. Yakup'un oğullarına benzetir. "Reng" kelimesi, ışığın hem kendi öz yapısına ya da cisimlerden yansımaya bağlı olarak gözde oluşturduğu duyum hem de hile anlamına gelmektedir. Keçecizâde, aşağıdaki

beyitte “reng” kelimesini hile anlamında kullanmıştır. Ancak “kanlı pîrâhen” ifadesinden hareketle kelimenin beyitte kullanılmayan renk anlamına çağrışım yapıldığı görülmektedir. Reng kelimesi üzerinde îhâm-ı tenasüp sanatı aracılığıyla söz oyunu yapan şair, Hz. Yakup’un aldatılarak Hz. Yusuf’tan ayrı düşmesine hatırlatma yapmıştır. “Reng-i ebna-yı zaman” ifadesi zamanın hilekâr insanlarını; Yakup’a gelen kanlı gömlek ise bu insanların neler yapacağını ifade etmede bir aracı görevinde kullanılmıştır:

Reng-i ebnâ-yı zamânı Hazret-i Ya’kûb’a sor

Külbeden Yûsuf yerine kanlı pîrâhen gelür (Keçecizâde İzzet Molla G. CLIX /6)

Zamane çocuklarının hilesini, Hz. Yakup’a sor; külübeden Yusuf yerine kanlı gömlek gelir.

Hz. Yakup, Filistin civarında Kenan ilinde yaşayan İsrailoğullarına gönderilmiş bir peygamberdir. Bu yüzden Kenan piri olarak çoğu metinde geçmektedir. Kenan pirine gelen Hz. Yusuf’un kanlı gömleği, aslında ayrılık derdiyle yanan Hz. Yakup için ateşten gömlektir. Ateşten gömlek deyimi, dayanılmayacak kadar sıkıntılı bir durumu ifade eder. Azmîzâde Hâletî, ateşten gömlek deyimini Yusuf’un gömleğiyle ilişkilendirerek deyiminde geçen gömlek kelimesi üzerinde anlam oyunu yapmıştır:

Yanında sanma kim pîrâhen-i hûnîn-i Yûsuf’dur

Bir oddan gönlek olmuş derd-i firkat pîr-i Ken’ân’a (Azmîzâde Hâletî G. 785/4)

Kenan pirine ayrılık derdi, ateşten gömlek olmuştur; onu, Yusuf’un kanlı gömleği sanma.

Klasik Türk şiirinde âşığının bedeni, sevgilinin hasretinin şiddetini vurgulamak amacıyla cism-i zâr yani zayıf, güçsüz olarak tasvir edilir ve çoğu zaman bu beden yaralarla doludur. Bedenin yaralarla dolu olması, dağlama yoluyla bedende açılan yaralara işaret etmektedir. Şahin, kızgın demirle vücutta yaralar yakma âdetinin bazı tarikatlarda görüldüğüne işaret eder (2014: 265). Bedeni yaralamak; aşkta sadakatin, cesaretin ve tasavvufî anlamda nefsi terbiye etmenin göstergesidir (Şahin, 2024: 215). Dağlama yani vücutta kızgın demirle yaralar açma, dervişlerin kendilerine ızdırap vermek için yaptıkları bir uygulamadır. Tasavvufî inanışta her zaman derviş, gerçek sevgiliye ulaşamadığı için kederlidir. Acı çekmek ise gerçek sevgiliye ulaşmada bir aracı konumundadır. Tasavvufî imajların tesir ettiği klasik Türk şiirinde de âşığının zayıf bedeninin yaralarla dolu olması bu uygulamayla ilişkilendirilebilecek bir niteliktedir. Gelibolulu Âlî, âşığının sevgiliye ulaşmak için bedeninde açtığı kırmızı yaraları, Hz. Yakup’a gelen kanlı gömlekle ilişkilendirir. Bedenin üzerindeki yaraların göz şeklinde olmasından hareketle Hz. Yakup’un ak düşmüş gözlerine de çağrışım yapıldığı söylenebilir:

Ey cism-i zâr toptolusun dâğ-ı surh ile

Ya’kûb-ı dehre kanlı gelen pîrehen misin (Gelibolulu Âlî G. 436/2)

Ey zayıf beden! Kırmızı yaralarla dolusun; zamanın Yakup'una gelen kanlı gömlek misin?

2.2. Hz. Yusuf'un Köle Olarak Pazarda Satılması

Hz. Yusuf kıssasında kuyuya atılan peygamber, köle olarak pazarlarda satılmıştır. Güzelliğinden dolayı pek çok kimse onu satın almak istemişse de Hz. Yusuf'u satın alan Katifer, onun ağırlığınca altın ödemiştir. Bu yüzden fakirler asla Hz. Yusuf gibi güzel olan sevgiliye kavuşamaz. Söz konusu hadiseye telmih yapılan aşağıdaki beyitte sembolik olarak Hz. Yusuf, eşsiz güzelliğinden dolayı kavuşulması zor olan sevgiliyi simgelemektedir. Âşık ise ona ulaşamadığı için kendini fakîr olarak nitelendirmektedir:

Mâlik-i zer olmayana varmaz ol Yûsuf-cemâl

Anuñ içündür visâlin ummazın aslâ fakîr (Azmîzâde Hâletî G. 243/4)

O Yusuf yüzlü, altın sahibi olmayana gitmez; bu yüzden fakirler (fakir olan ben), asla ona kavuşmayı ummaz.

Hz. Yusuf, köle pazarında satılırken bir yaşlı kadın, onu almak için eğirmiş olduğu ipleri getirir ve Hz. Yusuf'u almak ister. Yusuf'u satanlar onun bu hareketiyle dalga geçer ancak kadının tek amacı onun alıcısı olarak anılabilmektir. Yusuf'un alıcısı olmak bile büyük bir onurdur. Darîr (neşr. Karahan, 1985: 494-499), Hamdullâh Hamdî (neşr. Üstün, 2014: 3358-3361), Garîb (neşr. Cantemür, 2023: 894-898), Şerîf (neşr. Ay, 2015: 430-435), Gubârî (neşr. Aktaş, 2006: 668-671)³ gibi isimler tarafından yazılmış olan pek çok Yûsuf u Züleyhâ mesnevisinde bu hadiseyi görmek mümkündür.

Klasik Türk şairleri, çoğu zaman bu yaşlı kadın hikâyesine telmih yaparak sevgiliden ayrı kalan âşığın canını, zayıflayıp incelmeye bakımından ipe bağdaştırmışlardır. Yusuf gibi sevgilinin alıcısı olmak için âşığın kıl kadar kalmış canından başka hiçbir şeyi bulunmamaktadır. Aşağıdaki beyitlerde sembolik olarak Hz. Yusuf, ulaşılması zor olanı simgelemektedir:

Vasluña rişte-i cân ile harîdâr oldum

Kıssa-i pîre-zen-i Yûsuf-ı Ken'ân şekil (Hayâlî Bey K. 8/11)

Kenân Yusuf'unun yaşlı kadın hikâyesi gibi can ipiyle sana kavuşmanın alıcısı oldum.

Cân kılca kalup rişteye dönmişdi vücûdum

Bir Yûsuf-ı sâniye harîdâr idi gönlüm (Nevîzâde Atâyî G. 149/2)

Canım kılca kalmış, vücudum ipe dönmüştü; gönlüm, bir ikinci Yusuf'u satın almaya talipti.

³ Parantez içinde verilen rakamlar, hadisenin mesnevilerde yer aldığı beyit aralıklarıdır.

Klasik Türk şiirinde çoğu zaman bağına taş basmak deyimini, terazinin kefesine konan ağırlıktan dolayı teşbih vasıtasıyla teraziyle ilişkilendirilmiştir. Alım satım işlerinde kullanılan terazinin bir kefesinde taş benzeri ağırlık, diğer kefesinde ise satılacak nesne bulunur (Yılmaz, 2023: 424-425). Hz. Yusuf gibi güzel yüzlü sevgiliye kavuşamayan gönül, üzüntü içerisinde bağına terazi gibi taş basmaktadır. Söz konusu deyim teraziyle ilişkilendirilmesi, deyim somutlaştırıldığını gösterdiği gibi Hz. Yusuf'un teraziyle tartılarak pazarda satılmasına da gönderme yapmaktadır:

Gönlü vaslıyla bir Yûsuf-cemâlün olmaga hurrem

Terâzû gibi taş basmak gerekür bağına âdem (Azmîzâde Hâletî G. 531/1)

Gönlün bir Yusuf yüzlüye kavuşarak sevinmesi için insanın bağına terazi gibi taş basması gerekir.

2.3. Hz. Yakup'un Gözlerine Ak Düşmesi

Hz. Yakup, Hz. Yusuf'un kuyuya atılmasından sonra ona ulaşamamış ve ağlamaktan gözlerine ak düşmüştür. Azmîzâde Hâletî aşağıdaki beyitte "gönlü düşmek" deyimini çene çukuruyla bağdaştırarak kullanmış ve Hz. Yusuf'un kuyuya atılmasına telmih yapmıştır. "Gönlü düşmek" deyiminde geçen düşmek sözcüğünün gerçek anlamda düşmek eyleminin gerçekleşebileceği kuyu kelimesiyle ilişkilendirilmesi, deyim üzerinde söz oyunu yapıldığını göstermektedir. Beyitte gönül, sevgilinin çene çukuruna düşmüştür yani âşık, sevgilinin aşkının çıkmazı içerisinde. Âşığın içindeki bu zor durum, kuyuda kalmış ve bir türlü çıkamamış olan Hz. Yusuf'la ilişkilendirilmiştir. Bu yüzden âşığın bu aşk acısıyla Hz. Yakup gibi ağlamaktan gözlerine ak düşmesi, şaşılacak bir durum değildir:

Giryeden çeşmüm agarsa n'ola Ya'kûb-misâl

Düşdi Yûsuf gibi ol çâh-ı zenahdâna göñül (Azmîzâde Hâletî G. 477/2)

Gönlü, Yusuf gibi çene çukuruna düştü; Yakup gibi ağlamaktan gözüm ağarsa ne olur?

Klasik Türk şiirinde gönül, sıkça aynayla bağdaştırılmaktadır. Aynanın çoğu zaman, gönül yerine kullanıldığı görülmektedir. Bu benzetme daha çok aynaların berrak ve düzgün olmasından kaynaklanmaktadır (Şentürk, 2016: 490). Aşağıdaki beyitte gönül, saflık aynası olarak nitelendirilmiştir. Yusuf gömlekleli olarak nitelendirilen sevgililer, tıpkı Hz. Yusuf'un kayboluşu gibi gönülden gizlenirler ve miratü's-safa yani rahatlık yeri olan gönlü Hz. Yakup'un ak düşmüş gözlerine döndürürler. Âşıkların ayna gibi olan kalpleri, Yusuf gömleklilerin acısıyla Hz. Yakup'un gözüne döner yani bütün ışıltısını kaybeder:

O Yûsuf-pîreherler hayf kim pinhân olup dilden

Bu mir'atü's-safâyı çeşm-i Ya'kûb eylemişlerdir (Şeyh Gâlip G. 46/2)

Yazık ki o Yusuf gömlekliler gönülden gizlenip bu saflık aynasını Yakup'un gözüne döndürdüler.

Görmeye dayalı olarak fikirlerin temeli, Yunan bilginlerine dayanmaktadır. Yunan eserlerinin Arapçaya tercüme edilmesiyle pek çok İslam bilgini de optikle ilgili görüşler ileri sürmüşlerdir. Topdemir'in *İslam Dünyasında Optik* isimli çalışmasından hareketle görme ile ilgili İslam dünyasında iki teori olduğu söylenebilir. Birinci teoriye göre ışınlar, günümüzdeki lazer teknolojisi gibi gözümüzden çıkar ve nesnelere tarafından kesilir. Buradan hareketle görme, gözden çıkan ışınların hareket etmesiyle gerçekleşmektedir. İkinci teoriye göre ise görme, nesneyi temsil eden bir şeyin gözümüze girmesiyle gerçekleşmektedir (2012: 90-93). Azmîzâde Hâletî, aşağıdaki beytinde göz nuru olarak nitelendirilen sevgilinin gidişiyile âşığın gözünün görmez olduğunu belirtir. Âşık, bu hâliyle gözlerinin nurunu kaybetmiş olan Hz. Yakup'la ilişkilendirilirken sevgili, Mısır'a giden Yusuf'la bağdaştırılmıştır. Beyitte âşığın gözünün görmesini sağlayan sevgilidir. Sevgilinin gidişiyile âşık görme yetisini kaybetmiştir. Beyit bağlamında sevgilinin göz nuru olması ve âşığın görmesini sağlaması, yukarıda bahsi geçen teorilerden ikincisinin kabul gördüğünü göstermektedir. Çünkü sevgili, âşığın gözünde olan bir şey değil, âşığın gözünün dışında bulunan bir varlıktır:

Görmez oldı pîr-i Ken'ân gibi çeşm-i rûşenüm

Nûr-ı çeşmüm Yûsuf-âsâ Mısır'a gitmişdür benüm (Azmîzâde Hâletî B. 361)

Gören gözüm, Kenan piri gibi görmez oldu; gözümün nuru, Yusuf gibi Mısır'a gitmiştir.

Aşağıdaki beyitte ikinci Yusuf olarak nitelendirilen sevgili, gözlerine sürme çekmektedir. Âşığın ise gözlerine ağlamaktan ak düşmektedir. Sürme siyah renklidir ve çekildiği zaman gözün daha güzel görünmesini sağlar. Siyah sürme çeken sevgilinin gözlerinin daha güzel bir şekle dönüşmesi ve bu gözlerden dolayı âşığın gözlerine ak düşmesi, siyah-ak paradoksunu ortaya çıkarmaktadır. Sevgiliye ulaşamayan âşığın bu durumu, Hz. Yusuf için ağlayan ve gözlerine ak düşen Hz. Yakup'u hatırlatmaktadır:

Kuhl ile çeşmün siyâh itmekdesin ammâ benüm

Gözlerüm ey Yûsuf-ı sâni ağardı giryeden (Azmîzâde Hâletî G. 645/4)

Ey ikinci Yusuf! Sen sürmeyle gözünü siyah etmektesin ama benim gözlerim ağlamaktan ağardı.

Azmîzâde Hâletî, sevgiliden ayrı kalan âşığın içinde bulunduğu durumu betimlemek için paradoksal ifadeleri bir araya getirirerek "Hz. Yakup'un görmediğini görmek" tabirini kullanır. "Hz. Yakup'un görmediğini görmek" somut anlamda Hz. Yakup'un gözlerinin görmemesine çağrışım yaptığı gibi soyut anlamda âşığın ayrılık acısının Hz. Yakup'unkinden bile daha fazla olduğunu ifade etmektedir:

Şol deflü elem virdi baña firkat-i mahbûb

Gördüm hele ben görmedügin Hazret-i Ya'kûb (Azmîzâde Hâletî G. 76/1)

Sevgiliden ayrı kalmak bana o kadar elem verdi ki Hz. Yakup'un görmediğini gördüm.

Bir kişinin amacına kavuşması için pek çok şeyden feragat etmesi yani fedakarlık yapması gerekmektedir. Klasik Türk şiirinde âşığın amacı, sevgiliye ulaşmaktır. Hz. Yusuf kıssası bağlamında düşünülecek olursa Hz. Yakup'un amacı, Hz. Yusuf'a kavuşmaktır ve bunun için gözlerini feda etmiştir. Aşağıdaki beyitte de şair, "azizim" diye seslendiği muhatabına amaca ulaşmanın kolay olmadığını ifade etmekte ve bu zorluğun derecesini göstermek adına Hz. Yakup'un Hz. Yusuf için feda ettiği gözlerini örnek olarak vermektedir. Beyitte "azîz" kelimesi dost anlamında kullanılmıştır ancak "Yûsuf", "Ya'kûb", "çeşm" kelimelerinden hareketle ihâm-ı tenasüp sanatı aracılığıyla azîz kelimesinin beyitte kullanılmayan anlamına da çağrışım yapıldığı görülmektedir. Zira Hz. Yusuf zindandan çıkarıldıktan sonra Mısır'ın hazinelerinden sorumlu makama getirilerek "Azîz-i Mısır" yani Mısır Azizi (Mısırın ulusu, güçlüsü) olarak anılır (Harman, 1991):

Maksûd kolaylıkla 'azîzüm ele girmez

Çeşm itdi fedâ Yûsuf'a Ya'kûb-ı mahabbet (Keçecizâde İzzet Molla G. XLII/5)

Dostum, maksat kolaylıkla ele geçmez; aşk Yakup'u, Yusuf'a gözlerini feda etti.

2.4. Hz. Yakup'un Evinin Hüzünler Kulübesine Dönmesi

Klasik Türk şiirinde, Hüzünler Evi anlamına gelen "Beytü'l-Hazen", Hz. Yakup'un Yusuf'tan ayrı kalarak gözlerini kaybettiği ev için kullanılır. Gül gömleklili Yusuf olarak nitelendirilen sevgili, âşığın kuş gibi olan canını bülbül; onun meskenini ise "Beytü'l-Hazen" eder:

Her zamânda âh kim bir Yûsuf-ı gül-pîrehen

Murg-ı cânım bülbül eyler meskenüm Beytü'l-Hazen (Azmîzâde Hâletî G. 610/1)

Bir gül gömleklili Yusuf, her zaman can kuşumu bülbül; meskenimi Hüzünler Evi eder.

Hz. Yusuf kıssasında Hz. Yakup, Hz. Yusuf'un ölmediğine ihtimal vererek ona kavuşma umuduyla yaşamıştır. Onun bu ihtimali vermesi, Hz. Yusuf'un öldüğünü görmemiş olmasından kaynaklanmaktadır. Âşığın ise sevgiliye kavuşma umudu bulunmamaktadır. Eğer âşık, Hz. Yakup gibi kavuşma umuduna sahip olsa içinde yaşadığı mükellef köşkü hüzünler kulübesine döndürecektir. Hz. Yakup, ölmüş olduğunu düşündüğü evladına kavuşacağına dair beklenti içerisindeyken âşık hayatta olan sevgiliye kavuşmayı asla ümit edemez:

Bizde de Ya'kûb-veş olsaydı ümmîd-i visâl

Beñzedürdük külbe-i ahzânına kâşânemüz (Azmîzâde Hâletî G. 328/3)

Bizde Yakup gibi kavuşma ümidi olsaydı mükellef köşkümüzü, onun hüzünler kulübesine benzetirdik.

2.5. Hz. Yusuf'un Gül Kokulu Gömleği ve Hz. Yakup'un Gözlerinin Açılması

H. Yakup, Hz. Yusuf'un gömleğine kavuşunca gözleri açılmış ve onun için hüznler evi olan yer, aydınlık bir mekâna dönüşmüştür. Aşağıdaki beyitte “dîde-i Ya'kub-ı emel” tamlamasında geçen emel sözcüğü, Yakup'un görmeyen gözüyle ilişkilendirilmektedir. Emel Yakup'unun gözü şeklinde anlamlandırabileceğimiz tamlama, amaca ulaşmak için yapılan fedakârlığı sembolize etmektedir. Zira Hz. Yakup, Hz. Yusuf uğruna gözlerinden vazgeçmiştir. Tezat sanatı aracılığıyla görmeyen bu emel gözü açılarak aydınlanmıştır ve hüznler evi işret menziline dönmüştür. İşret menzili meyhane yani eğlence yeridir. Menzilin konaklama yeri, ev, ikamet edilen yer gibi anlamlarının yanında mecazî olarak varılacak yer anlamı da bulunmaktadır. Kelimenin varılacak yer anlamına da çağrışım yapıldığı ve varılacak amaç, hedefle ilişkilendirildiği görülmektedir. Beyitte büyük fedakârlıklar yapan bir insanın amacına ulaştığı zaman, yaşamış olduğu mutluluk tasvir edilmiştir. Çok istenen bir şeyin gerçekleşmesi hâlinde insanlar kutlama yaparlar. Alî Ufkî Bey, *Topkapı Sarayı'nda Yaşam* adlı eserinde Osmanlı döneminde de padişahın seferden dönmesi, bir kalenin ele geçirilmesi, veya buna benzer sevindirici olaylar vesilesiyle şenlikler düzenlendiğini belirtmektedir (çev. Noyan, 2020: 73). Beyitte bir kutlama ya da şenlik tasvirinin resmedildiği görülmektedir:

Rûşen oldı açılıp dîde-i Ya'kûb-ı emel

Demidür menzil-i 'işret ola beytû'l-ahzân (Bâkî G. 2/3)

Emel Yakup'unun gözü açılıp aydınlandı; hüznler evinin eğlence meclisi olmasının tam zamanıdır.

H. Yakup'a Hz. Yusuf'un gömleği getirildiğinde evlat acısıyla gözlerini kaybetmiş olan peygamber, Hz. Yusuf'un kokusunu hissettiğini dile getirmiştir. Bu yüzden Hz. Yakup'a gelen gömlek kokusuyla meşhur olmuştur. Ahmet Paşa da aşağıdaki beytinde Hz. Yakup'un gözlerini açan Yusuf'un kokusuna telmih yaparak sevgilinin kokusunun kendine can verdiğini ifade etmiştir. Hz. Yusuf'un gömleğinin kokusu, Hz. Yakup'un gözlerini açarken sevgilinininki Ahmet'e can vermektedir. Yani sevgilinin kokusu şifalandırma açısından görmeyen gözü açan Hz. Yusuf'un kokusundan bile daha üstündür:

Bûy-i Yûsuf dîde-i Ya'kûba verdiyse basar

Ahmed'e cân verdi yârın nûkhet-i pîrâhen (Ahmet Paşa G. 347/7)

Yusuf'un kokusunun Yakup'un gözünü açtığı gibi sevgilinin gömleğinin kokusu Ahmet'e can verdi.

Klasik Türk şiirinde saba rüzgarı, sevgiliden âşığa haber getirmesi özelliğiyle bilinmektedir. Karamanlı Nizâmî, aşağıdaki beytinde bir gül bahçesi tasviri çizmiştir. Beyitte iletişim vasıtası üstlenen saba rüzgarı, “azizin” yani sevgilinin haberini gül bahçesine iletmektedir. Bu haberi duyan bahçenin güzellikte Yusuf gibi olan gülü hasretle gömleğini yırtmıştır. Yaka yırtmak olarak nitelendirilebilecek gömlek yırtmak, mecazî olarak gülün içinde bulunduğu

üzüntülü durumu ifade etmek için kullanılmıştır. Klasik Türk şiirinde gömlek yırtmak, tonını (elbisesini) yırtmak şeklinde de kullanılan yaka yırtmak deyiimi çoğu zaman gül bitkisiyle ilişkilendirilerek kullanılmıştır. Bu kullanımın nedeni ise goncanın yeşil yapraklarından sıyrılarak güle dönüşmesinden kaynaklanmaktadır (Yılmaz, 2023: 451). Aşağıdaki beyitte hüsn-i talil sanatı aracılığıyla saba rüzgarının eserek goncanın açılmasını sağlaması, goncanın “azîz” olarak nitelendirilen sevgilinin haberini işitmesine bağlanmıştır. Gömlek yırtmak yani yaka yırtmak deyiimi, goncanın yeşil yapraklarını yırtarak açılmasıyla ilişkilendirilmiştir. Gömleğin yırtılmasıyla Züleyha’ya; gömleğin güzel kokusuyla Hz. Yakup’a çağrışım yapılmıştır. Beyitte sevgiliye “azîz” şeklinde hitap edilmesi, Hz. Yusuf’un “Azîz-i Mısır” olarak anılmasından kaynaklanmaktadır:

Sen ‘azîzin haberin ilteli gülzâra sabâ

Çâk eder hasret ile Yûsuf-ı gül pîreheni (Karamanlı Nizâmî G. 120/3)

Saba rüzgarı, senin gibi azizin haberini gül bahçesine ulaştırdığından beri bahçenin Yusuf gibi gülü gömleğini hasretle yırtar.

Hayâlî Bey, sevgilinin güzel huyunun kokusunun dünya Yakup’unun gözlerinin açılmasını sağladığını belirtir. “Cihan Yakûbu”yla kastedilen hem dünya insanları hem de âşıktır. Hz. Yusuf’un gömleğinin kokusu, Hz. Yakup’un gözlerini açmıştır. Hayâlî Bey’in aşağıdaki beytinde huyu güzel muhatabın insanlar üzerinde bıraktığı tesir, Hz. Yusuf’un gömleği gibidir. Beyitte geçen “bûy-ı hulk” huyunun kokusu demektir ve klasik Türk şiirinde okuyucunun karşılaşacağı önemli tamlamalardan biridir. Koku anlamına gelen “bûy” ve huy anlamına gelen “hulk” kelimelerinin birlikte kullanılması tesadüfî değildir. Şahin, “Hulk” kelimesinin Arap yarımadasında safran ve birtakım maddelerle karıştırılarak elde edilen bir çeşit güzel koku anlamına da geldiğini belirtir ve iki kelimenin birlikte kullanılmasının nedenini buna bağlar. Koku ve huy kavramlarının görülmeyen ancak hissedilen şeyler olması bu iki kelimenin birlikte kullanılmasının bir başka nedenidir (Şentürk, 2013: 470’den akt. Şahin, 2018: 434-435).

Bu cihân Yakûbunun açıldı a’mâ gözleri

Bûy-ı hulkun birle Hanım Yûsuf-ı Ken’ân mısın (Hayâlî Bey K. 20/11)

Bu dünya Yakup’unun görmeyen gözleri açıldı; ey padişahım! Güzel huyunun kokusuyla sen Kenan Yusuf’u musun yoksa?

Klasik Türk şiirinde sevgili, her zaman ulaşılamaz bir konumda kavuşulması imkânsız olarak tasvir edilir. Bu yüzden âşığın sevgilinin yüzünü görebilmesi, pek de rastlanılan bir durum değildir. Nev’î, aşağıdaki beyitte güzellik Mısır’ının Yusuf’u olarak nitelendirilen sevgilinin yüzünü göstermesi durumunda uyanık olunması gerektiğini ifade etmektedir. Bu yüzü görmek isteyenler, ağlamayı bırakmalı ve böylesine ele zor geçen bir fırsatı kaçırmamalıdır. Beyitte Hz. Yakup’un Hz. Yusuf’tan ayrı kaldığı dönemde çokça ağlamasına ve Mısır’da Hz. Yusuf’a kavuşunca bu gözyaşlarının dinmesine telmih yapılmıştır:

Gözün aç gel berü Ya'kûb-sıfat aqlama zâr

Yûsuf-ı Mısır-ı cemâl eyledi 'arz-ı dîdâr (Nev'î K. XXIII/10)

Güzellik Mısır'ının Yusuf'u, yüzünü gösterdi; gözünü aç, beri gel, Yakup gibi ağlama.

Aşağıdaki beyitte şahların Yusuf'u olan sevgilinin âşığa misafir olarak gelmesi, âşığın gözlerini gül suyuyla yıkmasına neden olmaktadır. Âşığın akıttığı gözyaşları, Yusuf gibi sevgilinin gelişiyile gül suyuna dönmüştür. Gül suyuyla Hz. Yakup'a gelen gül kokulu gömleğe gönderme yapılmıştır. Şahin (2022), *Bâkî Dîvanı'nda Osmanlı Toplum Hayatı* adlı kitabında Osmanlı döneminde misafir ağırlamanın önemli şartları arasında güzel kokulu maddelerden de bahseder. Mevzubahis maddelerden biri de gül suyudur. İsveç tarafından Osmanlı'ya gönderilmiş olan Seyyah Ralamb, 1657-1658 yıllarında elçilik görevindeyken yemekten sonra ellerini gül suyuyla sildiğini belirtir (çev. Arel, 2017: 36). Ralamb'tan hareketle Osmanlı döneminde gül suyunun misafir ağırlamada önemli olduğu anlaşılmaktadır. Aşağıdaki beyitte "Höcre" kelimesi oda anlamında kullanılarak göz, misafir ağırlanan bir odayla ilişkilendirilmiştir. Gül suyu ise odanın kokulandırılmasına gönderme yapmaktadır:

Sulasam nola gül-âb ile gözüm höcrelerin

Ki gelir Yûsuf-ı şeh bu kula mihmân bu gece (Ahmet Paşa G. 260/2)

Bu gece şahların Yusuf'u bu kula misafir olarak gelir; gül suyuyla gözümün hücrelerini sulasam ne olur?

Keçecizâde İzzet Molla, Yusuf Ziya Paşa'nın tekrar Osmanlı sadramzalığine getirilmesi üzerine düşürdüğü tarihte Yusuf Ziya Paşa'yı Kenan ayının nâmdaşı olarak nitelendirmiştir. Hz. Yusuf, Kenan'da yaşadığı için Kenan ayı olarak nitelendirilir. Hz. Yusuf'la adaş olan Yusuf Ziya Paşa'nın tekrar sadrazam olması, devleti aydınlatmıştır. Bu aydınlanma, Hz. Yusuf'un gelişiyile gözleri tekrar açılan Hz. Yakup'la ilişkilendirilmiştir:

Nâmdaş-ı meh-i Ken'an ki anuñ teşşîfi

Eyledi devleti rûşen dil-i Ya'kûb-âsâ (Keçecizâde İzzet Molla T. XX/2)

O Kenan ayının adaşı olan sevgilinin/sadrazamın teşşîfi, devleti Yakub'un gönlü gibi aydınlattı.

Ahmedî'nin aşağıdaki beytinde de Kenan Yusuf'u olarak nitelendirilen sevgilinin gelişini öğrenen âşığın gözlerinin Yakup gibi açıldığı ifade edilmiştir:

Rûşen oldı gözlerüm Ya'kûb-vâr

Bileli ki ol Yûsuf-ı Ken'an gelür (Ahmedî K. XXXVII/16)

O Kenan Yusuf'unun geldiğini bildiğimden beri gözlerim Yakup gibi açıldı.

Sonuç

Klasik Türk şairlerinin sevgiliden ayrı düşen âşğın çektiği acıyı betimlemek üzere başvurduğu kaynaklardan biri olarak değerlendirilebilecek Hz. Yusuf kıssası, vuslat ve firak sembolü olarak okuyucunun karşılaştığı bir hikâyedir. Söz konusu şairler, sevgiliyi güzellik bakımından Hz. Yusuf'la; âşğı ise ayrılık acısı çekmesi bakımından Hz. Yakup'la özdeşleştirmişlerdir.

Firak sembolü olarak klasik Türk şiirinde yer alan hadiselerden biri Hz. Yusuf'un kanlı gömleğinin Hz. Ya'kup'a getirilmesidir. Çalışmada kanlı gömlek imgesinin daha çok âşğın içinde bulunduğu ayrılık acısını sembolize ettiği tespit edilmiştir. İncelenen beyitlerde ayrılık acısının şiddetini göstermek amaçlı kanlı gömleğin yaralarla dolu olan âşğın vücuduyla ve ateşten gömlek deyimiyle ilişkilendirildiği görülmüştür. Firak sembolü olarak belirlenen diğer hususlardan biri, klasik Türk şairlerinin Hz. Yusuf'un köle olarak pazarda satılması sırasında yaşanan çeşitli hadiselerle gönderme yapmalarıdır. Sevgiliye kavuşmanın güçlüğünü sembolize etmesi bakımından Hz. Yusuf'un yüksek bir meblağa satılması ve yaşlı bir kadının onun alıcısı olarak anılmak adına eğrilmiş iplerle ona talip olması hadiselerine telmih yapıldığı tespit edilmiştir.

Klasik Türk şairleri, sevgilinin hasretiyle karanlıklarda kalan âşğın içinde bulunduğu durumu, hüznler kulübesinde gözlerine ak düşen Hz. Yakup'la ilişkilendirmişlerdir. Bu bağlamda Hz. Yakup'un gözlerine ak düşmesi ve evinin hüznler kulübesine dönmesi hadiselerinin firak sembolü olarak kullanıldığı görülmüştür.

Çalışmada vuslat kavramıyla ilgili olarak ise Hz. Yusuf'un gömleğini göndermesi ve bu gömleğin Hz. Yakup'un gözlerini açılmasını sağlaması olaylarına çağrışımlar yapıldığı tespit edilmiştir. Klasik Türk şiirinde Hz. Yusuf'un kavuşulması neredeyse imkansız olanı; Hz. Yakup'un ise ayrılık acısı çekmeyi simgelediği görülmüştür.

Bu çalışma, klasik Türk şiirinde âşğın sevgiliden ayrı düşmesi ve ona kavuşma hayalini kurması kapsamında Hz. Yusuf kıssasının vuslat ve firak sembolü olarak kullanılmış olduğunu ortaya koymuştur. Bu bağlamda Hz. Yusuf kıssasının vuslat ve firak sembolü olarak değerlendirilmesi, klasik Türk şiirini doğru anlamlandırabilmek için önem arz etmektedir.

Kaynakça

- Akdoğan, Y. (1979). *Ahmedî Divânı ve Dil hususiyetleri: Gramer-Sentaks-Sözlük* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Aksoyak, İ. H. (2018). *Gelibolulu Mustafa Âlî Divânı*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-208602/gelibolulu-mustafa-ali-divani.html>
- Aktaş, H. (2006). *Abdurrahman Gubârî Yûsuf u Züleyhâ* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Ali Ufkî Bey/Bobovius, A. (2020). *Saray-ı Enderun Topkapı Sarayı'nda Yaşam* (çev. T. Noyan). İstanbul: Kitab Yayınevi.
- Ay, H. (2015). *Şerîf'in Yûsuf u Züleyhâ'sı* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Cantemür, M. (2023). *Garîb'in Kıssa-yı Yûsuf'u: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi Nüshası (1b-51b) (İnceleme-Metin-Dizin-Tıpkıbasım)* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Harman, Ö. F. (1991). Azîz-i Mısır. TDV İslâm Ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/aziz-i-misir>
- İpekten, H. (2020). *Karamanlı Nizâmî Dîvânı*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-265523/karamanli-nizami-divani.html>
- Karahan, L. (1985). *Erzurumlu Mustafa Darîr Kıssa-i Yûsuf (Yûsuf u Züleyhâ)* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karaköse, S. (2017). *Nev'î-zâde Atâyî Dîvânı*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-194357/nevi-zade-atayi-divani.html>
- Kaşkaya, M. (2004). *Yûsuf u Zelihâ* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kaya, B. A. (2017). *Azmizâde Hâletî Dîvânı*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-196456/azmizade-haleti-divani.html>
- Küçük, S. (2018). *Bâkî Dîvânı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Levend, A. S. (2015). *Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Okcı, N. (2017). *Şeyh Gâlib Dîvânı*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78404/seyh-galib-divani.html>
- Ralamb, C. (2017). *İstanbul'a Bir Yolculuk 1657-1658* (çev. A. Arel). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Şahin Öztaş, E. (2014). Bâkî Dîvânı'na Göre Tasavvufî ve Batınî Kültür. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(33), 261-273.
- Şahin Öztaş, E. (2018). Bâkî'nin "Sünbül" Kasidesi Şerhi. *Hikmet - Akademik Edebiyat Dergisi Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan Özel Sayısı*, 415-450.
- Şahin Öztaş, E. (2022). *Bâkî Dîvânı'nda Osmanlı Toplum Hayatı*. İstanbul: Yelkenli Kitabevi
- Şahin Öztaş, E. (2024). Hayretî'nin Şiirlerinde Abdallık ve Abdallara Dair. *TUDED*, 64(1), 185-239.
- Şahin, E. S. (2004). *Keçeci-zâde İzzet Molla'nın Divanları: Bahâr-ı Efkâr ve Hazân-ı Âsâr* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Şentürk, A. A. (2013). *Osmanlı Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Şentürk, A. A. (2016). *Osmanlı Şiiri Kılavuzu 1-Âb-Azrail*. İstanbul: Osmanlı Edebiyatı Araştırmaları Merkezi.
- Şentürk, A. A. (2017). *Osmanlı Şiiri Kılavuzu 2-Bab-çüsteri*. İstanbul: Osmanlı Edebiyatı Araştırmaları Merkezi.
- Tanyeri, M. A., Tulum M. (1977). *Nev'î Dîvân*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Tarlan, A. N. (1992). *Ahmet Paşa Dîvânı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tarlan, A. N. (1992). *Hayâlî Bey Dîvânı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Topdemir, H. G. (2012, Temmuz). İslam Dünyasında Optik. *Bilim ve Teknik*, 536, 90-93.
- Üstün, M. C. (2014). *Hamdullah Hamdî'nin Yûsuf u Zelîhâ Mesnevisi (Gramer-Metin-Dizin)* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yılmaz, B. (2023). *Çok Anlamlılık Bağlamında Klasik Türk Şiirinde Deyimler* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Arap Şiirinde Sevgiyi Tamamlamada Ayrılığın Etkisi

Öz

Bu araştırmada, ayrılığın aşkın tamamlanmasına olan etkisi ele alınacaktır. Bu konu öneminden dolayı araştırmaya değerdir. Ayrılık iki aşkın sevgilerini gerçekleştirmenin önünde engel olduğu için aşıklara göre olumsuz bir mana taşıyor. Ancak ayrılığın aşkın tamamlanmasında büyük etkisi olduğu Arap şiiri aracılığıyla ispat edilmiştir. Bundan dolayı en saf, mükemmel ve ölümsüz olan aşk hikayeleri iki aşkıktan birinin ölmesi veya âşık olunan kadının başka biriyle evlenip ayrılıkla neticelenen hikayelerdir. Arap şiiri onu en derin kelimeler ve en güzel ifadelerle ölümsüzleştirmiş, ıstırap ve hassas dolu bir duyguyla aşklarını dile getirmişlerdir. Arap şiirinde ayrılık konusunu, sembolizmini, ayrılık ve ayrılığın etkisi üzerinde şiirlerinden de istişhat ettiğim önde gelen Arap şairlerinden bazılarını içeren bir mukaddime üzerine araştırma yapmak istedim. Daha sonra araştırmada özlem, şefkat, ayrılık acısı ve bunun ruhsal etkisi gibi ayrılığın aşkın bütünlüğü üzerindeki etkisini anlamaya katkıda bulunan en önemli konuları ele aldım. Aynı şekilde ayrılığın benden üzerindeki etkisi, ayrılık yoluyla aşkın artması, şarin sevgilisinden aşklarının iyiliği için ayrılmasını istemesi gibi konular analiz, tartışma ve sunum şeklinde ele alındı. Bu araştırma aşağıda verilen bazı sorulara cevap vermeyi hedefliyor: Ayrılık sevgi için ayrılmaz bir durum mudur? Aşkı tamamlamada ayrılığın rolü nedir? Şairler, sevgilerinde olan ayrılık ve etkilerini nasıl ifade etmişlerdir?

Araştırmanın sonuç kısmı bazı önemli bilgileri içermektedir. Bunlardan en önemlisi; ayrılığın, bu acıyı çeken şairler de dahil olmak üzere eski çağlardan beri insanlarla birlikte olduğu, ayrılığın aşkın tamamlanmasını etkilediği ve şairlerin yaratıcılığının nedenlerinden biri olduğudur. Bu araştırmada, ayrılık şiirinin yorumlanması, tartışılması ve analiz edilmesine uygunluğu nedeniyle betimleyici ve analitik yöntem benimsemiştir.

Anahtar kelimeler: Arap Edebiyatı, Şiir, Ayrılık, Etki, Aşkın Tamamlanması.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Mardin Artuklu Üniversitesi, Arap Dili ve Edebiyatı Bölümü, aslamrshid1@gmail.com,
ORCID: [0000-0002-2228-4687](https://orcid.org/0000-0002-2228-4687).

The Effect of Separation on the Completion of Love in the Arabic Poetry

Abstract

This research deals with the effect of separation on the completion of love, and this topic is controversial because separation carries a negative meaning for lovers, it is the reason why love does not achieve its aim of bringing the two lovers together. However, separation, through Arabic poetry, has proven to have a great impact on the completion of love. Therefore, we see that the greatest, most pure, complete, and eternal love stories are those that ended in separation, either with one of the lovers' death, or with the beloved's marriage to another man. Arab poetry immortalized it with the most delicate words and the most beautiful expressions, and they expressed their love with a delicate feeling full of pain and suffering. I directed the research on an introduction that included the topic of separation in Arabic poetry, its symbolism and symbols, and some of the notable figures of Arabic poetry whose poetry I cited regarding separation and its impact. Then the research discussed the most important points that contributed to understanding the impact of separation on the completion of love, such as: longing and nostalgia, the pain of separation and its moral impact, as well as its effect on the body and love increased with separation, and the poet asked his beloved to leave for what was best for their love and other meanings that the research addressed through presentation, analysis and discussion. The research aims to answer a number of questions: Is separation inherent in love? What is the impact of separation on the completion of love? How did poets express separation and its impact on their love? The conclusion contained the most important points and results. The most important points and results are: first, separation has been a problem for people since ancient times, including poets who suffered from its pain. Second, separation affected the completion of love. Third, separation is one of the reasons for poets' creativity. The research adopted the descriptive and analytical method due to its suitability in extrapolating, discussing and analyzing the poetry of separation.

Keywords: Arabic literature, poetry, separation, impact, completion of love.

الملخص

يتناول هذا البحث أثر الفراق في اكتمال الحب وهو موضوع مثير للجدل؛ لأن الفراق يكون سبباً في عدم بلوغ الحب غايته في الجمع بين الحبيبين عادةً إلا أن الفراق، ومن خلال الشعر العربي، أثر تأثيراً كبيراً في اكتمال الحب؛ لذا نجد أن أعظم قصص الحب وأكثرها صفاءً واكتمالاً وخلوفاً هي تلك التي انتهت بالفراق إما بموت أحد العاشقين، وإما بزواج المحبوبة بأخر، فخلدها الشعر العربي بأرق الألفاظ وأجمل العبارات وعبر الشعراء عن حبهن بحسن مرفهٍ مُفعمٍ بالألم والمعاناة. أدركت البحث على مقدمة حول موضوع الفراق في الشعر العربي، ورمزيته ورموزه، وبعض أعلام الشعر العربي الذين استشهدت بشعرهم في الفراق وأثره في الحب، ثم تناولت البحث أهم النقاط التي أسهمت في فهم أثر الفراق في اكتمال الحب، مثل: الشوق والحنين، وألم الفراق وأثره في النفس، وكذلك أثره في الجسم، واستزادة الحب بالفراق، ودعوة الحبيب إلى الرحيل والفراق لما في ذلك خير حبهما، وغيرها من المعاني التي تناولها البحث بالعرض والتحليل والمناقشة. يهدف البحث إلى الإجابة عن جملة من الأسئلة وهي: هل الفراق مُلازمٌ للحب؟ ما أثر الفراق في اكتمال الحب؟ كيف عبر الشعراء عن الفراق وأثره في حبهن؟ حولت الخاتمة أهم النقاط والنتائج، أهمها: أن الفراق لا يَزِمُ النَّاسَ منذُ القدم ومنهم الشعراء الذين عاثوا من

ألامه، وأنَّ الفراق أثر في اكتمال الحب، وأتته سببٌ من أسباب إبداع الشعراء. اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي لمناسبته استقراء شعر الفراق ومناقشته وتحليليه.
الكلمات المفتاحية: الأدب العربي، الشعر، الفراق، أثر، اكتمال الحب .

Extended Abstract

Man belongs to his social environment, and through his pursuit of it and his relationships with people, he is exposed to many situations, he may move away from his homeland and his loved ones, or on the contrary, his loved ones may move away from him, and the effects of this distance are reflected on himself, and he feels pain and suffers because of it. In many cases, his lifestyle and behaviors may change, and he may cost him a lot because of the inevitable separation. Suffering in its meaning carries a negative meaning, but it sometimes gives a person an opportunity to innovate and create. Perhaps the prosperity and bliss in this world is one of the factors that obstruct thought and prevent it from being renewed, causing it to revolve in the circle of imitation, restricting the imagination, and preventing it from soaring into the worlds of creativity. On the other hand, life's misfortunes and tragedies may give us an opportunity for creativity and beauty. This is what we discover in Arabic literature through the poems of love and lovers, which dealt with the subject of separation between loved ones. They talked about their suffering from the pain of separation, and they were able to formulate from this suffering creative and wonderful images of beauty, the beauty of expression, meaning, and depiction. This image is full of their feelings, which are like a dormant volcano, erupted by the cruelty of separation, awakening all the creative impulses in the poet. They left behind eternal literature, immortalized their love, and saw in separation an increase in love, and the suffering of separation turned into the strongest motivation for creativity. There is no doubt that the separation carried a special symbolism, and this symbolism varied. Some of them indicate separation from the homeland, some symbolize family, loved ones, and friends, some symbolize age and fading youth, and some symbolize a beloved. Our research dealt with this last type, which is separation from the beloved, and we mention some figures or symbols of this separation poets, such as: Imru' al-Qais, Abu Firas al-Hamdani, the poets of Bani Adra, Nizar Kabbani, Ibrahim Naji, and others, so that we can say that no poet's poetry is devoid of describing separation. And its pain and its impact on the self and body. Each poet had a manner and approach in expressing this topic, and the poets depicted a number of important meanings that resulted from separation, the topic of separation has occupied a large space in Arabic poetry and it is one of the important topics that writers have dealt with, so that we found, especially in ancient poetry. The poets used to make the topic of separation and talking about it and its pain an introduction to the main purpose of the poem, such as the purpose of praise or satire. Separation is a type of suffering that activates human feelings, especially the feelings of poets in love, which were ignited by the fire of separation, igniting their imaginations. They brought extremely beautiful pictures and expressed them with words and expressions that exaggerated the depiction of the suffering and pain of separation and its

impact on their love, and all of that in order to convey to the listener this situation that they are suffering from. Or the recipient, with all its truth and sincerity. The research dealt with the impact of separation on the completion of love, and this topic is controversial because separation expresses the incompleteness of love and its failure to achieve its goal of bringing the two lovers together and this is what comes to every person's mind who thinks that the completion of love lies in connection and the meeting of the two lovers in one house and the continuation of their lives together. However, this, through Arabic poetry, weakens love and stands as a stumbling block or obstacle in its completion. Therefore, we find that the greatest, most pure, complete, and eternal love stories are those that ended sadly with the death of one of the lovers, or with the marriage of the beloved to another man, so Arab poetry immortalized them with the most delicate words and the most beautiful expressions. The research was based on an introduction that included the topic of separation in Arabic poetry, its symbolism and symbols, and some of the notable figures of Arabic poetry whose poetry I cited regarding separation and its impact. Then the research discussed the most important points that contributed to understanding the impact of separation on the completion of love, such as: longing and nostalgia, the pain of separation and its moral impact, as well as its effect on the body and love increased with separation, and the poet asked his beloved to leave for what was best for their love and other meanings that the research addressed through presentation, analysis and discussion. The conclusion contained the most important points and the most prominent results reached by the research.

المقدمة

المعاناة في معناها تحملُ معنىً سلبياً لكنّها أحياناً تمنحُ الإنسانَ فرصةً للإبداعِ والخَلْقِ، فربّما كانَ الرّخاءُ والتّعيمُ في الدنيا عاملاً من عواملِ التثبيطِ وتجميدِ الفكرِ، ومُنْعِهِ من التجديدِ والتطوُّيرِ، وجَعَلِهِ يَورُ في فَلَکِ النَّمْطِيَّةِ، فَيَقْبِدُ الخَيَالِ وَيَمْنَعُهُ مِنَ السَّحْلِقِ في عَوَالِمِ الإبداعِ.

من جهةٍ أُخرى قد تَمُنَحُنَا مَصَائِبُ الحَيَاةِ ومَأسِئِهَا فرصةً لَخَلْقِ الجمالِ، وهذا ما نستشَقُّه في الأدبِ العربيِّ من خلالِ أشعارِ الحُبِّ والمُحِبِّينِ التي تناولتْ موضوعَ الفراقِ بينَ الأحبابِ؛ إذ عَبَّرَ الشُّعراءُ عن معاناتِهِمْ مِنْ الأَمِ الفراقِ فاستطاعوا أَنْ يَصُوغُوا مِنْ هَذِهِ المَعانَةَ صُورًا خَلاقَةً وبديعةً من الجمالِ؛ جمالِ التّعبيرِ والدّلالَةِ والنَّصُورِ، وهذه الصُّورُ مستفيضةٌ بمشاعرِهِمْ التي أَشْبَهَ ما كانَتْ بَبْرِكانِ خَامِدٍ فَجَزَّئِها قُسوَةً الفراقِ فأيقظتْ كُلَّ دوافِعِ الإبداعِ فيه، وبِذا خَلَقَ الأديباءُ أدبًا خالداً، خَلَدَ حُبُّهُم فَتَحَوَّلَتْ مَعانَةُ الفراقِ إلى قُوَّةٍ أدبيَّةٍ بديعةٍ.

لا شكَّ أَنَّ الفراقَ حَمَلَ رَمْزيَّةً خاصَّةً وتَنَوَّعتْ هذه الرَمْزيَّةُ؛ فمنها ما دلَّتْ على فراقِ الوطنِ، ومنها ما رمزتْ إلى الأهلِ والأحبابِ والأصقفاءِ، ومنها ما رمزتْ إلى العُمُرِ والشبابِ الأفلِ، ومنها ما رمزتْ إلى فراقِ الحبيبينِ، وبِحُثِّنا يتناولُ هذا النُّوعَ الأخيرَ، الذي سنذكرُ من أعلامِهِ شُعراءَ، مثل: امرئِ القيسِ، والبحترِ وشُعراءِ بني عذرةَ، ونزارِ قِياني، وغيرِهِمْ، فالقائمهُ طويلاً في الشُّعْرِ العربيِّ حتَّى إنَّه لا يخلو شعراً شاعِرٍ من وصفِ الفراقِ والأمةِ وأثرِهِ في النفسِ والجسمِ، لكنّي تناولتُ بعضَ هذه الأشعارِ نموذجاً.

صوِّرَ الشُّعراءُ جملةً من المعاني التي نَتَجَّتْ عن الفراقِ، والتي كانَ لها الأثرُ البالغُ في ازديادِ الخَبِّ ووصولِهِ إلى درجةِ الكمالِ، وارتقَى به في سماءِ الصَّفَاءِ والنِّقاةِ، وسنوضِّحُ هذه المعاني ونبيِّنُ أثرها في اكتمالِ الخَبِّ.

1. معاني الفراق وأثرها في اكتمالِ الخَبِّ: للفراقِ معانٍ كثيرةٌ أثَّرتْ في اكتمالِ الحَبِّ لدى المحبِّينَ، منها ما يتعلَّقُ بالنفسِ، ومنها ما يتعلَّقُ بالجسمِ، ومنها ما يتعلَّقُ بالخَبِّ، ومنها ما يتعلَّقُ بالتحوُّلِ إلى الحَبِّ الإلهيِّ وستناولُها بالتفصيلِ مستشهدينَ بأشعارِ الشُّعراءِ وما أفرزته قرائحُهُمْ.

1.1. ما يتعلَّقُ بالنفسِ: ما يتعرضُ له الإنسانُ من عواملِ كالشوقِ والحنينِ وقَفِّ المحبوبِ والوداعِ وغيرِ ذلكِ صُورَةً من صورِ المَعانَةِ النفسيَّةِ التي يعبئها، وسنعرضُ بعضاً من العناصرِ التي أسهمتْ في تشكيلِ هذه المَعانَةِ؛ لِنبيِّنَ مدى أثرِ الفراقِ النفسيِّ في المحبِّ.

1.1.1. مناجاة الأطلال: أخذتْ الفراقُ في نفسِ الشاعِرِ جُرْحًا بالغًا لا يندملُ، وعَمَرَتْ قلبَهُ ونَفْسَهُ مشاعرُ الشوقِ والحنينِ بعدَ رحيلِ المحبوبةِ، فَبِذا الشاعِرُ مَذْهولاً يَسِيرُ وهو يُحدِّثُ نَفْسَهُ، ويناجي الطَّلَّ والرَّسْمَ الباليَ ويتسقيهِ بدموعِهِ وكأنَّهُ يُحاولُ أَنْ يبعثَ فيهِ الحَيَاةَ من جديدِ، ولم يَزِ الشاعِرُ حَرَجًا في سَكَبِ عِبْرَاتِهِ حَزناً على فراقِ المحبوبةِ وهو واقفٌ على ذكراها، ما دام يُعَيِّرُ عَنْ كَمِّ المشاعرِ المُهْتَاجَةِ في داخلِهِ، فيأمرُ صاحبِيهِ بالوقوفِ والبكاءِ، قالَ امرؤُ القيسِ (امرؤُ القيسِ، 2009: 8):

فَما نَبَّكَ مِنْ دُكْرَى حَبِيبِ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللّوى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ
فَتُوضِحُ فالْمُفْرَاةَ لَمْ يَغْفِ رَسْمُها لِمَا نَسَجَتْها مِنْ جَنُوبِ وَشَمَلِ

هذا التّقديمُ لقصيدتِهِ هو الأداةُ النفسيَّةُ التي استعملها الشاعِرُ للإشارةِ إلى صِنوِ النَّفْسِ المفارقِ، ثُمَّ يومُ رحيلِ المحبوبةِ يَسْتَنِدُ الأَلْمُ على الشاعِرِ، فتسبيلُ دموعُهُ وهي تُحطُّ أجملَ عباراتِ الحَبِّ والشوقِ، قالَ امرؤُ القيسِ (امرؤُ القيسِ، 2009: 8):

كَأني عَدَاةُ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا أَدى سَمَرَاتِ الحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلِ

فقد آدابَ الفراقِ حُشاشَةَ المُحِبِّ، وأخَذتْ الدموعُ تسيلُ من عينيهِ وهو يَناجي طَللاً جامداً لا يُجيبُهُ، وكذلك قلبُهُ الذي لا يستطيعُ أَنْ يجيبَهُ عن مدى الشوقِ الذي يعتلجُ فيه، فوَكَلَ الدمعُ بالإجابةِ عنه، فسالتْ حتَّى احمرَّتْ عيناهُ وكأنَّهُ نَاقِفُ الحَنْظَلِ، وهذه الصُّورَةُ التي استمدَّها الشاعِرُ من البيئَةِ الصحراويَّةِ القاسيةِ تدلُّ على قُسوَةِ الفراقِ ووقوعِهِ المريرِ على نفسِ الشاعِرِ التي سالتْ دموعًا جارحةً، ثُمَّ إِنَّ استخدامَ الشاعِرِ اللونِ الأحمرِ للعينِ الدَّامِعةِ لَهُ دلالةٌ عميقةٌ على عمقِ أثرِ الفراقِ في نَفْسِهِ.

العاشقُ يقفُ أمامَ هذا الطَّلِّ مَذْهولاً، ويلقي عليه التَّحِيَّةَ فيُفصِّحُ بها عن أمنيَّتِهِ في عودةِ المحبوبةِ، حتَّى إذا تحقَّقتْ دَبَّتِ الحَيَاةُ في الأرضِ وفيهِ من جديدِ، قالَ عنترَةُ بنِ شَدادِ (عنترَةُ، 1992: 150):

حَنِيتُ مِنْ طَلِّ نَقَادِمِ عَهْدُهُ أَقوى وَأَقْفَرُ بَعْدَ أُمِّ الهَيْتِمِ

فصورةُ الطَّلِّ المقفَرِ بعدَ المحبوبةِ يوحي بأنَّهُ كانَ روضةً غنَّاءَ عندما كانتِ أقْدامُ المحبوبةِ تَدْبُ فيها وتَقطنُها، فكانتْ تَدْبُ فيهِ الحَيَاةَ بديبيها.

وكثيراً ما كانَ الشوقُ يَسْتَنِدُ بالشاعِرِ وهو واقفٌ على الأطلالِ، فيذكرُ اسمَ محبوبتِهِ عساهُ يَبْرُدُ نيرانَ هذا الشوقِ، ويبقى يُسائلُ الأطلالَ ويُناجيها، إلا إنَّه لا يجدُ مَنْ يُجيبُهُ وأتى للطَّلِّ الباليِ من جوابِ فقد صارتْ ديارُ المحبوبةِ

أشبهه بقبورٍ مُظلمةٍ موحشةٍ تفوحُ منها رائحةُ الموتِ والفناء بعدما كانت تُضجُ بالحياةِ والجمالِ قبلَ رحيلِ المحبوبةِ، قالَ النَّابِغَةُ الذِّبْيَانِيَّةُ ت 18 ق هـ (النَّابِغَةُ الذِّبْيَانِيَّةُ، ؟: 125):

يا دارَ مَنَّةٍ بالعِلياءِ فالسَّنَدُ
وقَفْتُ بِها أَصْبِلًا أَسْأَلُها
أَقُوْتُ وطالَ عليها سالفُ الأمدِ
عَيَّتُ جِوابًا وما بِالرُّبْعِ مِنْ أَحَدِ

من هذه الأبيات نرى أنَّ الوقوفَ على الأطلالِ يعكسُ حالةَ نفسيةٍ ترتبطُ بإحساسِ الشاعرِ بتغيُّرِ الحياةِ وتبدُّلِها، وكثيرًا ما يتبعُ وقوفهُ السُّؤالَ والبكاءَ، فينادي تلكَ الدِّيارَ بتوجُّعٍ؛ لأنَّها خَلَّتْ مَنْ يُحِبُّ وكانَ يقضي معه أجملَ الأوقاتِ، فكانتِ الدِّيارُ ربيعًا زاهرًا إلا أنَّ الزَّمنَ دارَ دورتهُ فَفانَتِ المحبوبةُ، وخلَّتِ الدِّيارُ وأفقرتْ حتَّى إنَّه لم يجدْ مَنْ يُحييه عن سِوَالِهِ.

2.1.1. ألمُ الفراقِ وأثرُهُ في هِياجِ المُشاعِرِ: أثارَ الفِراقُ مشاعِرَ المحبِّ، فاشتاقَ إلى المحبوبةِ وإلى ديارِها، ووجدَ رِيحَها في الرِّياحِ التي تُهبُّ من ديارِها، وبقيتْ نفسهُ مُضطربَةً لا تُعرفُ للطَّمأنينةِ سببًا لا في القربِ ولا في البعدِ، وبقيتْ مشاعِرُ الحُبِّ والسُّوقِ تُلْتَهَبُ في داخله ولا تُهدأُ، فيبكي كالطِّفْلِ الصَّغيرِ عسى أن يُحَقِّقَ البِكاةَ من هذه المعاناةِ التي تُحرِّمُ عينيهِ الكرىَ ولا يجدُ دواءَ شافيًا لها، قال ابنُ الدِّمِينَةِ (ابن الدِّمِينَةِ، ؟: 85):

أَلا يا صَبًا نُجِدُ مَتى هِجَّتْ مِنْ نُجِدِ
بِكَيْتِ كَمَا يَبْكِي الوالِدُ، صِبايَةَ
وَقَدْ رَعَمُوا أَنَّ المُجِبَّ إِذا دَنَا يَمَلُ
بِكَلِّ نَدَاؤِنا فَلَمَّ يَتَشَفَّفُ ما بَنا
فَقَدْ رَازِني مَسْرُكًا وَجَدًا عَلى وَجِدِي
وَدُبَّتْ مِنَ السُّوقِ المُبْرِحِ وَالصَّيِّدِ
وَأَنَّ النَّايَ يَسْفِي مِنَ الوَجْدِ
عَلى أَنَّ قُرْبَ الدَّارِ خَيْرٌ مِنَ البُعْدِ

الرَّحِيلُ يبعثُ في النَّفسِ الألمَ والسُّوقَ والخوفَ ويوجِّعُ نيرانَ العَشيِّ فَكُوي قلوبَ المُحِبِّينَ وتَشوي أَكبادَهُم، فتسبِلُ الدَّموعُ من عيونِهِم، فالبِكاةُ بيداَ لَحظةِ الوداعِ ويستمرُّ ما بعدَهُ، وقد عبَّرَ الشاعِرُ عن هذا بلغةٍ شعريَّةٍ باكيةٍ معبَّرةٍ عن مكوناتِ النَّفسِ الحزينةِ فكلمةُ (هَجَّتْ) التي استعملها الشاعِرُ لريحِ الصَّبَا يُشيرُ إلى هِيجانِ السُّوقِ في نَفْسِهِ، وحرَكَةُ الرِّيحِ ومسراةُ زادِهِ شوقًا على شوقِهِ، فالرِّيحُ المُقبِلَةُ من ناحِةٍ تُجِدُّ هَبَّتْ على نيرانِ أشواقِهِ فالتَّهَيُّتْ، ثمَّ إنَّ استعمالَ كلمةِ البِكاةِ والتصويرِ البديعِ له أنَّه بكاءُ الوالِدِ يوحي بغيابِ الرُّشدِ وهذا يدلُّ على طَهرِ عاطفِيَّتِهِ وصِدْقِها لأنَّ الطِّفْلَ لا يكذبُ في بكائه، ثمَّ تأتي الذروةُ في استعمالِ كلمةِ (ذَبَّتْ) بسببِ السُّوقِ المُبْرِحِ ليدلُّ على التأثيرِ الشَّدِيدِ في نَفْسِهِ وجسدهِ، بعدها يفاجئُ المتلقِي بِجَلْمِ ورويةٍ ببطانِ أقوالِ مَنْ ادَّعى أنَّ المُحبَّ ينسى بالفراقِ والبعادِ، وكذا بالقربِ، فهو جَرَبَ الحالتينِ لَكِنَّ لم يُشَفِّفْ مِنْ داءِ الحُبِّ والسُّوقِ. قالَ أَحَدُ الشُّعراءِ يصفُ هذه اللَّحظةَ مِنْ دَعْرِ المحبوبةِ لَمَّا هَمَّ بِالرَّحِيلِ ووصفَ مشهَدَ المُنْجاةِ بَيْنَهُ وَبَيْنَ المُحِبَّةِ المَذعُورَةِ بِلُغَةِ الإِشارةِ (الأصْهفاني، 1999: 67):

ولَمَّا تَدَبَّتْ لِلرَّحِيلِ جِمالُنا
تَدَبَّتْ لَنا مَذعُورَةٌ مِنْ حِبايِها
أشارتْ بِأَطرافِ البِئانِ ووَدَعَتْ
فقلَّتْ لها: واللهِ ما مِنْ مُسافِرِ
وَجَدَّ بنا سِيرٌ وفاضَتْ مَدامِعُ
وناطِرُها بِاللُّؤلُؤِ الرُّطبِ دامِعُ
وأومَتْ بِعَينيها: متى أنتِ راجِعُ؟
يسيرُ ويُدْري ما بِهِ اللهُ صانِعُ
فَسالَتْ نِقابَ الحُسنِ مِنْ فُوقِ وَجْهِها
وسالَتْ مِنَ الطَّرْفِ الكحيلِ مَدامِعُ

شكَّلَ الشاعِرُ مِنْ مفرداتِ الفِراقِ مشهَدًا حورائيًا جميلًا تتعكسُ فيه الحالةُ الاجتماعيَّةُ التي ترفضُ علاقةَ الحُبِّ التي تربطُ الشاعِرَ بِمحبوبتِهِ، فكانتِ لُغَةُ الإِشارةِ بَيْنَهُما لُغَةً تواصليةً، ف (الإِشارةُ بِأَطرافِ البِئانِ) تُوحي بِطبيعةِ المجتمعِ المعارضِ والرِّافضِ لهذا الحُبِّ إِضافةً؛ لذلكِ استعملَ الشاعِرُ أدنى حركةٍ لأناملِ اليَدِ وليستِ اليَدُ كَما فيكشِفُ بِذلكِ الحالةَ النفسيَّةَ المُضطربةَ التي تتملكُ العاشِقَ في مثلِ هذا الموقِفِ وهذا الطَّرْفِ، وكذلكِ الدَّموعُ التي سالَتْ مِنْ عيونِ المحبوبةِ لها دلالةٌ نفسيَّةٌ حزينةٌ، وما أَجَمَلَ الصُّورةَ التي عبَّرَ بِها الشاعِرُ حينَ شبَّهَ الدمعَ بِاللُّؤلُؤِ الرُّطبِ المنحدرِ مِنْ عيونِ المحبوبةِ، إِضافةً إلى أَنَّ سِؤالَ المحبوبةِ عن العُودةِ يدلُّ على الاضطرابِ النَّفسيِ للمحبِّ واللَّهفةِ لسماعِ جوابِ عَلةٍ يطمئنُّ القلبَ الملتاعِ ولم يكنِ هذا السُّؤالُ بِحاجةٍ إلى لسانِ ناطِقٍ، بل كانتِ إِيماةُ العَينِ كَفيَّةً بطرحِها على الشاعِرِ، إلاَّ أَنَّ جوابَ الشاعِرِ الراحلِ نحوَ المجهولِ وفيهِ العلمُ بِزَمَنِ العُودةِ كانَ له وقعٌ شديدٌ على نَفْسِ المحبوبةِ فسالتِ الدَّموعُ مِنْ عَينِها الكحيلتينِ.

ولشِدَّةِ السُّوقِ وألمِ الفِراقِ فإنَّ المحبوبةَ لا تُفارقُ الشاعِرَ على الرُّغمِ مِنْ بُعْدِ المسافةِ، فعقلُ الشاعِرِ أسيرُ هذه المحبوبةِ التي تُعذِّرُ اللقاءَ بِها في الواقعِ إلاَّ أَنَّ خيالَها يزورُها فيزيدُهُ شوقًا وحُبًّا، ولا يُمَيِّزُ بَيْنَ الخيالِ والحقيقةِ، فما دامَ مِنَ المحبوبةِ فالحقيقةُ والخيالُ لَدِيهِ سِتانِ!، لذلكِ يستقبلُ هذا الخيالَ ويكرِّمُ وفادَتَهُ وكأنَّهُ المُحبوبُ، قالَ عنترَةُ بِنِ شَدادِ (عنترَةُ، 1992: 72):

زَارَ الخيالُ خيالَ عِبلَةَ في الكرىِ
لِمَتَّيْمِ نَسوانِ مَحلولِ العَرىِ

فَهَضْتُ أَشْكَو مَا لَقَيْتُ لِبُعْدِهَا فَتَنَفَسْتُ مِسْكَاً يُخَالِطُ عَنَبِهَا
فَصَمَّمْتُهَا كَيْمِياً أَقْبَلَ تُعْرِهَا وَالذَّمْعُ مِنْ جَفْنِي قَدْ بَلَّ النَّرَى
وَكَشَفْتُ بُرْفَعَهَا فَأَشْرَقَ وَجْهَهَا حَتَّى أَعَادَ اللَّيْلُ صُبْحاً مُسَوِّراً
بَا عَيْلُ خَيْكُ فِي عِظَامِي مَعْ دَمِي لَمَّا جَرَّتْ رُوحِي بِجَسْمِي قَدْ جَرَى

فالشاعرُ العاشقُ لا يكادُ يميّزُ الحقيقةَ من الخيالِ، وأبياتُ عنترَةَ توضحُ ذلكَ فهو يتفاعلُ معَ خيالِ المحبوبةِ وكأنه يتعاملُ معَ الحقيقةِ؛ لأنَّه ظفَرُ لحظةِ لقاءٍ وإن كانتُ في الخيالِ، فقد نهضَ وشكا وبكى وصوّرَ أجملَ تصويرِ، وعيّرَ عن ولادةِ جنها معه منذ أن دبَّ في جسده الرُّوحُ.

وتشندُ نيرانَ الشوقِ والحُبِّ في قلوبِ المحبِّينَ حتَّى إن أحدهم يبدو وكأنَّ به مسٌّ من الجنِّ، فتراهُ يَلْتُمُ تُرابَ الأرضِ التي تسكنها المحبوبةُ أو أرضاً وطئتها قدماها علَّه يبرِّدُ هذه النيرانَ الملتهبةَ في أحشائه يبرئُ الأرضِ، قال عنترَةَ (عنترَةَ، 1992: 54):

وَأَلْتُمُ أَرْضاً أَنْتَ بِهَا مُقِيمَةٌ لَعَلَّ لَهْيِي مِنْ ثَرَى الْأَرْضِ يَبْرُدُ
إِنَّ حَدَثَ الْفِرَاقِ أَثَرُ فِي سُلُوكِ الشَّاعِرِ فَجَعَلَهُ يُمارِسُ هذا الفعلَ وهو تقبيلُ الأرضِ التي تمشي عليها المحبوبةُ، وهو ظاهرٌ في وجدانِ الشاعرِ ووعيه فهو يقصدُ ذلكَ لأنَّه يبرِّدُ هذا الفعلَ بقوله في الشطرِ الثاني عساهُ يبرِّدُ من لهيبِ النيرانِ في أحشائه، وبهذا تتجلىُ محنةُ الشاعرِ ومعاناته من الفراقِ الذي ينهشُ في نفسه وقلبه. ويزدادُ الشوقُ وتصحو المشاعرُ وتلتهبُ، فيحلِّقُ الشاعرُ بخياله إلى إبداعِ صورٍ يحارُ أمامها المُتلقي، فيتمنى لو كان مع محبوبته غزالين في فلاةٍ، أو حمامي مفازةٍ، ويتمنى أن تجمعهما حياةٌ أو يجمعهما قبرٌ إذا ماتا، قال مجنون ليلي ت 68هـ (قيس بن الملوِّح، 1999: 124):

أَلَا لَيْتِنَا كُنَّا غَزَالَيْنِ تَرْتَعِي رِياضاً مِنَ الْخُوزَانِ فِي بَلَدِ قَفَرٍ
أَلَا لَيْتِنَا كُنَّا حَمَامِي مَفَازَةٍ نَطِيرُ وَتَأْوِي بِالْعَشِيِّ إِلَى وَكْرٍ
وَلَيْتِنَا نَحْيَا جَمِيعاً وَلَيْتِنَا نَصِيرُ إِذَا مِتْنَا ضَجِيعَيْنِ فِي قَبْرِ

هذا التعبيرُ الخلاقُ يوضحُ مدى ما يعانیه المحبُّ من لوعةٍ وحُرقةٍ، ولولا الفراقُ لما ذهبَ به الخيالُ هذا المذهبُ، ثم تشندُ حرارةَ الشوقِ المتغلغلِ في طبقاتِ الفؤادِ، وتهتاجُ رياحه فتلخُّ قلبَ العاشقِ المُلتاحِ، فينفثُها شعراً نلمسُ فيه هذه الحرارةَ، قال أعرابيُّ بيتُ أشواقه في الأسواقِ (مبارك، 2017: 305):

لَوْ خَرَّ بِالسَّيْفِ رَأْسِي فِي مَوَدِّتِكُمْ لَمَرَّ بِيَهْوِي سَرِيحاً نَحْوَكُمْ رَأْسِي
وَلَوْ بَلَى تَحْتَ أَطْبَاقِ الثَّرَى جَسَدِي لَكُنْتُ أَتْلَى وَمَا قَلْبِي لَكُمْ قَاسِي
أَوْ يَقْبِضُ اللَّهُ رُوحِي صَارَ ذِكْرُكُمْ رُوحاً أَعِيشُ بِهِ مَا عَشِثُ فِي النَّاسِ
لَوْلَا نَسِيمُ لِيذْكَرْكُمْ بَرِّرْخُنْسِي لَعُدْتُ مُحْتَرِفاً مِنْ حَرِّ أَنْفَاسِي

إننا نلمسُ في هذه الأبياتِ رقةَ الشعورِ اللا متناهية ومدى امتلاكِ الخُبِّ قلبَ الشاعرِ وكينائه حتَّى إنَّه أصبحَ التي عيرتُ عنا الصُّورَ البديعةَ، فصورةُ السيفِ المسلطِ على رأسه الذي يمرُّ نحوِ المحبوبِ وهو يعلمُ أنَّه سيُقطعُ كذا فناءَ جسده تحتَ الثرى لا يمكنُ أن يكونَ سبباً في قسوةِ قلبه على مَنْ يُحِبُّ فإذا ما قبضَ اللهُ رُوحَهُ صارتُ ذكرى معشوقه رُوحاً يعيشُ بها، ثم ينتقلُ إلى صورةٍ أخرى في غايةِ الجمالِ والدلالةِ وهي ذكرى المحبوبةِ التي شَبَّهها بالنسيمِ العليلِ الذي يبرِّدُ نيرانَ الشوقِ التي تشتعلُ في داخله وبينَ جوانحه ولولا هذا النسيمُ لأحرقَتْهُ أنفاسُهُ، وهذا من بدیعِ الصُّورِ التي رسمتها ريشةُ الفراقِ وزينتهُ ألوانُهُ معَ ما في ألفاظِ هذه الأبياتِ من عذوبةٍ ورفقَةٍ وصنقٍ.

1.1.3. **وَفِعَ الْفِرَاقِ عَلَى الْقَلْبِ:** فلسفةُ الخُبِّ عجيبةٌ تزدادُ غموضاً وتعقيداً، ويبقى المرءُ عاجزاً عن فهمها؛ لأنَّها فلسفةٌ تجمعُ الفراقَ بالحُبِّ، فيزيدُ الفراقُ من أوارِهِ حتَّى إنَّ المحبَّ كلما ازدادَ شوقاً ازدادَ خُباً، ثم يتعجَّبُ من قلبه الذي لا ينفطرُ بسببِ الفراقِ، ويتملِّكُ قلبه خزنٌ ليس دونهُ خزنٌ، قالتِ عليَّةُ بنتُ المهدي (الصولي، 64: ؟):

لَا خَزْنَ إِلَّا دُونَ خَزْنٍ نَالْنَسِي يَوْمَ الْفِرَاقِ وَقَدْ غَدَوْتُ مَوْدِعَا
فَإِذَا الْأَحْبَةَ قَدْ تَوَلَّاتِ عَيْرُهُمْ وَبَقِيَتْ فَرْدًا وَالْهَاءُ مُتَوَجِّعَا
وَدَعَتْ مَنْ أَهْوَى وَرُحْتُ بِحَسْرَةٍ عَجَبًا لِقَلْبِي كَيْفَ لَنْ يَتَّصِدَعَا

1.1.4. **الفراقِ سببُ الموتِ:** قصصُ المُحبِّينَ معَ الحُبِّ حزينَةٌ كانتُ شديدةَ الأثرِ النفسي لأنَّها انتهتُ غالباً بفراقِ أبديٍّ إمَّا بالبعادِ وإمَّا بموتِ أحدِ العاشقينِ أو كليهما، ومن أجملِ ما سمعناه عن الأصمعيِّ في قصِّتهِ معَ الرجلِ العاشقِ الذي كتبَ حالتهُ على صخرةٍ فقال (الأبشهي، 1419: 414): "بينما أنا أسيرُ في الباديةِ إذ مررتُ بحجرٍ مكتوبٍ عليه هذا البيتُ:

أَيَا مَعَشَرَ الْعَشَاقِ بِاللَّهِ خَيْرُوا إِذَا حَلَّ عَشَقُ بِالْفَتَى كَيْفَ يَصْنَعُ
فَأَجَابَهُ الْأَصْمَعِيُّ وَكَتَبَ تَحْتَ هَذَا الْبَيْتِ بَيْتًا:
يُذَارِي هَوَاهُ ثُمَّ يَكْتُمُ سِرَّهُ وَيَخْتَعُ فِي كُلِّ الْأُمُورِ وَيُخْضَعُ
يَقُولُ الْأَصْمَعِيُّ: ثُمَّ عُدْتُ فِي الْيَوْمِ الثَّانِي فَوَجَدْتُ مَكْتُوبًا تَحْتَهُ:
إِذَا لَمْ يَجِدْ صَنْبَرًا لِكَيْتَمَانَ سِرَّهُ فَلَيْسَ لَهُ شَيْءٌ سِوَى الْمَوْتِ أَنْفَعُ
يَقُولُ الْأَصْمَعِيُّ: ثُمَّ عُدْتُ فِي الْيَوْمِ الثَّلَاثِ فَوَجَدْتُ شَابًا مَلْفَى تَحْتَ ذَلِكَ الْحَجَرِ مِثْلًا لَا حَوْلَ وَلَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ
الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ وَقَدْ كَتَبَ قَبْلَ مَوْتِهِ:

سَمِعْنَا أَطْعَمْنَا ثُمَّ مُتْنَا فَيَلِّغُوا سَلَامِي عَلَى مَنْ كَانَ لِلْوَصْلِ يَمُنُّ"
بِغَضِّ النَّظَرِ عَنْ مَدَى صَحَّةِ هَذِهِ الْقِصَّةِ، فَإِنَّهَا تُعَبِّرُ عَمَّا يَكَابِدُهُ الْعَاشِقُونَ مِنَ آلامِ الْفِرَاقِ، وَغَذَابَاتِ
الْهَوَى حَتَّى تَصِلَ بِهِمْ إِلَى دَرَجَةِ الْمَوْتِ حُبًّا وَشَوْقًا، وَإِنْ كُنَّا قَدْ شَكَّكْنَا فِي صِحَّةِ هَذِهِ الْقِصَّةِ، فَإِنَّ لَنَا فِي قِصَّةِ
مَجْنُونٍ لَيْلَى قَبِيلِ الْخُبِّ خَيْرٌ مِثَالٌ عَلَى مَا ذَكَرْنَاهُ، وَفِي هَذِهِ الْأَبْيَاتِ نَتَلَمَّسُ جَمَالَ التَّعْبِيرِ وَلَا سِيمَا تَوْظِيْفَهُ لِلْحَوَارِ
فِي تَصْوِيرِ حَالَةِ الْعَاشِقِ الَّذِي اسْتَبَدَّ بِهِ الشَّوْقُ إِلَى أَنْ أُوْدَى بِحَيَاتِهِ.
وَأِنْ لَمْ يَمُتِ الشَّاعِرُ فَإِنَّهُ يَتَمَتَّى الْمَوْتِ، فَيَفِرُّاقُ الْمَحْبُوبَةَ فَارَقَهُ طَيْبُ الْحَيَاةِ، وَلَمْ يَبْعُدْ يَجِدُ لَذَّةً فِي
الْعَيْشِ، فَمَرَارَةُ الْفِرَاقِ انْعَكَسَتْ عَلَى حَيَاتِهِ؛ لِذَلِكَ لَا يَرَى سِوَى الْمَوْتِ خِلَاصًا مِنْ هَذِهِ الْمَرَارَةِ، قَالَ الْوَأَاءُ
الدَّمَشَقِيُّ (الْوَأَاءُ الدَّمَشَقِيُّ، 1993: 60):

هُوَ الْفِرَاقُ فَعَشَ إِنْ شِئْتُ أَوْ فَمَتُّ
وَيْحَ النَّيَّةِ إِذْ سَارَتْ رِكَائِلُهُمْ
كَانَتْ تَطْيِبُ لِي الدُّنْيَا بِفَرِيهِمْ
فَدُنْيَا كَانَتْ حُلُوةً فِي عَيْنِ الشَّاعِرِ يَسْتَطِيبُ الْعَيْشَ وَيُعْجِبُ بِهَا، ثُمَّ لَمَّا بَانَ الْمَحْبُوبَةُ اسْوَدَّتْ الْحَيَاةُ فِي عَيْنِهِ
فَيَسُنُّ مِنْهَا وَأَخَذَ يَتَمَتَّى الْمَوْتِ، وَهَذَا يَدُلُّ عَلَى عَظَمِ حُبِّهِ وَجَلَالِهِ.
2.1 ما يتعلق بالجسم: لَا شَكَّ أَنْ مَا يَعَانِيهِ الْمَحَبُّ مِنْ حُرْقَةِ الْفِرَاقِ وَتَأْتِيرِهِ فِي قَلْبِهِ وَنَفْسِهِ
يَتْرُكُ آثَارَهُ عَلَى جَسَدِهِ أَيْضًا، فَالْعَاشِقُ كَالْمَرِيضِ الَّذِي يَسُنُّ الْأَطْبَاءُ مِنْ مُدَوَاتِهِ، فَأَخَذَ يُعَبِّرُ عَنْ نَحْوِ جَسَمِهِ
وَدُبُوبِهِ مِنْ شِدَّةِ الشَّوْقِ، وَهَذَا مَا فَاعَلَهُ الشَّاعِرُ خَالِدُ الْكَاتِبِ ت262 هـ الَّذِي اشْتَهَرَ بِشِعْرِهِ الْغَزَلِيِّ الْعَذِيبِ، فِي
مَقْطُوعَةٍ جَمِيلَةٍ؛ إِذْ صَوَّرَ مَا انْتَابَهُ مِنَ الْمَشَاعِرِ لِحُلَّةِ فِرَاقِ الْحَبِيبَةِ، فَطَوَّلَ اسْتِيقَاقَهُ لَهَا آذَابَهُ سَقَمًا، وَفَاضَتْ عَيْنَاهُ
بِالدَّمُوعِ وَالدِّمَاءِ مَعًا، وَأَنْحَلَ الْفِرَاقُ جَسَمَهُ، وَمَا يَزَالُ فِي وَحْشَةٍ دَائِمَةٍ بِسَبَبِ ابْتِعَادِ حَبِيبَتِهِ عَنْهُ، وَمَعَ ذَلِكَ نَرَاهُ
يَدْعُو اللَّهَ تَعَالَى لِيَنْتَقِمَ لَهُ مِنَ الْفِرَاقِ، وَلَيْسَ مِنَ الَّذِي ظَلَمْتُهُ بِابْتِعَادِهَا عَنْهُ، قَالَ (الْكَاتِبِ، 2005: 294):

طَوَّلَ اسْتِيقَاقِي آذَابِنِي سَقَمًا وَأَمْطَرَ الْعَيْنَ عَجْرَةً وَدِيمًا
فَارَقْتَنِي مِنْ هَوَاهُ أَنْحَلْنِي فَبَانَ قَلْبِي وَاسْتَخَلَّتْ السَّقَمًا
يَا وَحْشَةَ الْجَسْمِ لِلْفِرَاقِ فَوَلَّوْا يَعْطَمُ مَا بِي مِنْ فِقْدِهِ رَجْمًا
بَارِبْ خُذْ لِي مِنَ الْفِرَاقِ وَلَا تَأْخُذْ لِقَلْبِي مِنَ الَّذِي ظَلَمْنَا
بَيْنَمَا يُنْظَرُ إِلَى الْخُبِّ عَلَى أَنَّهُ عَاطِفَةٌ إِنْسَانِيَّةٌ سَامِيَةٌ إِبْرَاهُ قَدْ تَحَوَّلَ إِلَى مَرِيضٍ كَامِنٍ فِي الْأَحْشَاءِ يَفْتَكُّ
بِجَوَانِحِ الْمَحَبِّ نَتِيجَةً لِلْإِفْرَاطِ فِيهِ، فَقَدْ تَأَجَّجَتْ نِيرَانُهُ بِرِيحِ الْفِرَاقِ، ثُمَّ يَنْعَكِسُ ذَلِكَ بِأَثَارٍ سَلْبِيَّةٍ فِي شَخْصِيَّةِ
الْمَحَبِّ، فَتَظْهَرُ عَلَى جَسَمِهِ الَّذِي أَخَذَ يَذْبُلُ وَيَبْلَى شَيْبًا فَشَيْبًا بِتَأْتِيرِ هَذَا الدَّاءِ الَّذِي يَعْجُرُ الْأَطْبَاءَ عَنْ مُدَاوَاتِهِ، قَالَتْ
عَلِيَّةُ بِنْتُ الْمَهْدِيِّ تُصَوِّرُ هَذَا الْمَعْنَى أَجْمَلَ تَصْوِيرٍ (الصَّوْلِي، ؟: 64):

أَرَى جِسْدِي يَبْلَى وَسَقَمِي بَاطِنٌ وَفِي كَيْدِي دَاءٌ وَقَلْبِي سَالِمٌ
فَمَا السَّقَمُ إِلَّا دُونَ سَقَمِ أَصَابِنِي وَلَا الْجُهْدُ إِلَّا وَالَّذِي بِي أَعْظَمُ
وَفِي هَذَا الْمَعْنَى جَمِيلٌ مَا عَبَّرَ عَنْهُ ابْنُ الْفَارِضِ، وَصَوَّرَهُ تَصْوِيرًا بَدِيعًا، فَقَدْ بَرَى الشَّوْقُ عِظَامَهُ وَفَنَى
جَسَمَهُ، فَلَمْ يَبْقَ مِنْهُ إِلَّا لِسَانٌ شَاعِرٌ يَصِفُ مَا بِهِ، وَقَلْبٌ عَاشِقٌ كَوَاهُ الْوَجْدِ، قَالَ (ابْنُ الْفَارِضِ، ؟: 162):

وَبِسَقَمِ هُمْتٌ بِالْأَجْفَانِ إِنْ رَأَتْهَا وَصَفًا بَرِّينَ وَبِرِّي
كَمْ قَتِيلٌ مِنْ قَبِيلٍ مَا لَهُ قَوْدٌ فِي خَيْتَانِ مِنْ كُلِّ حَيٍّ
قَدْ بَرَى أَعْظَمُ شَوْقِي أَعْظَمِي وَفَنَى جِسْمِي حَاشَا أَصْغَرِي

بِدَاعَةِ هَذِهِ الصُّورِ فِي الْأَجْفَانِ الَّتِي وَصَفَهَا بِالْحَسَنِ وَالْهَيْبَةِ اللَّطِيفَةِ، وَقَدْ زَادَ فِي حُسْنِهَا السَّقَمُ الَّذِي فِيهَا، وَكَثِيرًا
مَا يَمْدُخُ الشَّعْرَاءُ الْعَيُونَ الْمِرَاضَ الَّتِي لَا تُطِيقُ الْحَرَكَةَ وَالْإِنْتِهَاضَ، إِضَافَةً إِلَى أَنَّهُ اسْتَعْمَلَ الْجِنَاسَ بَيْنَ لَفْظَتِي
(رَيْنِ) وَ(رِي) كَنُوعٍ مِنَ التَّرْتِيبِ اللَّفْظِيِّ الَّذِي يَشِيرُ إِلَى زِينَةِ الْعَيْنَيْنِ وَجَمَالِهَا، ثُمَّ يَتَحَوَّلُ لِيَتَكَلَّمَ عَلَى لِسَانِ الْمَحْبُوبَةِ
بِأَنَّ جَمَالَ عَيْنَيْهَا قَاتِلَةٌ لِكُلِّ مَنْ يَرَاهَا وَعَبَّرَ عَنِ عَدَدِ الْقَتْلِ بِ(كَمْ) الْخَبْرِيَّةِ التَّكْثِيرِيَّةِ، وَالْأَقْصَاصُ لَهُمْ مِنْ هَاتَيْنِ
الْعَيْنَيْنِ وَهَذَا ذَرْوَةُ التَّعَالَى وَالْكَبِيرَاءِ الَّذِينَ يَنْطَوِي فِيهِمَا رُوعَةُ الْجَمَالِ وَالْإِبْدَاعِ فِي الصُّورَةِ، وَبَعْدَ هَذَا يَنْتَقِلُ إِلَى

الشوق الذي يعتلج في نفسه كيف برى عظامه وأفنى جسمه حتى لم يبق منه إلا القلب العاشق الذي ينبض بالحب واللسان المترجم لهذا الحب.

هو الفراق الذي جعل داعي الشوق يستيقظ ويُنادي، فتجيبه الرَفْرَفُ الحارقة التي يُسْتَمُّ منها رائحة كبد ذابت أو ستدوب، وليس من طيبب لهذا الداء إلا الدُمُوع التي يَأْمَلُ الشاعرُ منها أن تُخَفِّفَ من حرارة هذا الشوق وإن كانَ ضَرْبًا مِنَ الأمانِي إلا أَنَّ الشَريفَ الرَضِي يرى ذلك، فقال (مبارك، 2017: 44):

الدمعُ مُدْبَعَدُ الخَلِيطِ قَرِيبٌ والشوقُ يَدْعُو وَالرَّهِيرُ يُجِيبُ
إِنْ لَمْ تَكُنْ كِبْدِي غَدَاةً وَدَاعِمٌ ذَابَتْ فَأَعْلَمُ أَنَّهُمَا سَتَدُوبُ
دَاءٌ طَلَبْتُ لَهُ الأَسَاةَ فَلَمْ يَكُنْ إِلا التَّعَلُّ بِالدُّمُوعِ طَبِيبُ

ويبقى الأملُ بالبقاء يُحيي قلوبَ المحبين بالحب، وهو دليلٌ على عدم استسلام هذه القلوب للواقع، فمُدَّ فصلتِ المسافاتُ بينَ الحبيبين بقي الجسدُ في موطنٍ والقلبُ في موطنٍ آخر، فالمحجوبُ بعضُ مِنَ الحبيبِ وقِطْعَةٌ مِنْهُ، قَالَ عَبْدُ الرَّحْمَنِ الذَّاحِلُ (مبارك، 2017: 44):

أَيُّهَا الرَّاكِبُ المَبِيمُ أَرْضِي أَقْرُ مِنْ بَعْضِي السَّلَامُ لِبَعْضِي
إِنَّ جِسْمِي كَمَا عَلِمْتَ بِأَرْضِ وَفُؤَادِي وَمَالِكِيهِ بِأَرْضِ
فَدَّرَ النَّبِيُّ بَيْنَنَا فَافْتَرَقْنَا وَطَوَى النَّبِيُّ عَن جُفُونِي غَمَضِي
قَدْ قَضَى اللهُ بِالفِرَاقِ عَلَيْنَا فَعَسَى بِاجْتِمَاعِهِ سَوْفَ يَقْضِي

ومن هنا تأتي قوَّةُ الحُبِّ وبهذا الأمل تبقى جذوةُ الشوق مُشتعلةً بين جوانح العاشق، وبه تبقى نيران العشق مضطربةً في قلب المحبِّ لا تُحْمَدُ إلا بلقاء المحبوب، وبهذا ندرك مدى تأثير الفراق في بقاء الحبِّ وازدياده واكتماله.

3.1 ما يتعلَّقُ بالحبِّ: تناول الشعراء معاني جليلة تتعلَّقُ بالحبِّ، مثل:

1.3.1 استزادة الحبِّ بالفراق: ويزدادُ الحُبُّ بالفراق، وتكوي نيرانه قلبَ المُحِبِّ أكثرَ فأكثرَ في لحظاتِ الفراق الأولى، كما حصلَ للبحراني ت 284هـ الذي أكدَّ زيادةَ حُبِّهِ بالفراق، فيَعْلِبُهُ الشَّوْقُ إلى المحبوبة حين يُودِّعُها، ثُمَّ ما يَلْبِثُ أَنْ يَعُودَ إليها، وَيَسْتَنْكِزُ هذا الفِراقَ الَّذِي لا يَنْتَهِي إِلا أَنَّهُ مع ذلكَ يُؤَكِّدُ أَنَّ اشْتِياقَهُ إليها مُتَجَدِّدٌ وَإِنْ أَبْلَاهُ الشَّوْقُ وَالوَجْدُ، فقال (البحراني، 312):

أَلَمْ تَرَنِي يَوْمَ فَارَقْتُهُ أَوَدَعَهُ وَالهُوَى يَسْتَرِيدُ؟
أُولَى إِذَا أَنَا وَدَعْتُهُ فَيَعْلِبُنِي الشَّوْقُ حَتَّى أَعُودُ
أَفِي كُلِّ يَوْمٍ لَنَا رَحْلَةٌ فَيَنأَى قَرِيبٌ، وَيَنبُو بَعِيدُ
فَإِنْ يَبْلُغُنِي الشَّوْقُ مِنْ بَعْدِهِ فَإِنَّ اشْتِياقِي إِلَيْهِ جَدِيدُ

نلاحظُ في هذه الأبيات أن نفسية الشاعر متلونة؛ فمن جهةٍ تزدادُ حُبًّا وهوى، ومن جهةٍ تبدو مضطربةً ما إن تذهب حتى تعود فلا تستقرُّ على حال، ومن جهةٍ ثالثة تبدو متلذذةً بالشوق حتى وإن أبلاها وأفناها. ثم تزدادُ وتيرةُ الحُبِّ بالفراق، فتطلبُ الحبيبةَ من حبيبها البعدَ والفراق؛ لأنَّ الفراقَ يزيدُ في المحبة، يؤكدُه قولُ نزار قباني على لسانِ الحبيبة (قباني، 2014: 685-688):

لنفترق قليلا..

لخبر هذا الحُبِّ يا حبيبي وخبرنا..

لنفترق قليلا

لأنني أريدُ أن تزيدي في محبتي

إنَّه الحُبُّ الَّذِي مَلَكَ على الشاعر قلبه وفكره، حتى أصبح قلبه ملكًا لمحبوبه لا يستطيع استعادته، وليس له عليه من سلطان، ومع عذاباتِ حُبِّهِ التي أفقدته عقله يبدو وكأنه يتلذذُ بهذا الحُبِّ الَّذِي يزدادُ ويُتَّوَبُ بالفراق أكثرَ، ويأبى الشاعرُ أَنْ يتخلَّى عنه أو يتوب، قال مجنون ليلي (قيس بن الملوِّح، 1999: 124):

أَتُوبُ إِلَيْكَ يَا رَحْمَنُ مِمَّا عَمِلْتُ فَقَدْ تَظَاهَرَتْ الذُّنُوبُ
فَأَمَّا مِنْ هَوَى لِيلى وَتُرْكِي زيارَتِها فَأَيُّ لا تُتُوبُ
وَكَيفَ وَقَلْبِي عِنْدَها اتُوبُ إِلَيْكَ مِنْها أَوْ أُتِيبُ

ولا يَفْقُ الشاعِرُ عندَ عَدَمِ التَّوْبَةِ عَن حُبِّ المحبوبةِ وَهُوَ يَطُوفُ ببيتِ اللهِ الحرامِ لَكِنَّ حُبَّهُ المُنزَيدَ يَدْهَبُ بِهِ إلى أبعدَ مِنْ هذا على ما ذَكَرَ مجنونُ ليلي الَّذِي لا يُحِبُّ مِنَ الأَسْماءِ إِلا ما شابهَ اسمَها أو أَفقَهُ، وَيُصَوِّرُ حالَهُ في كُلِّ صَلاَةٍ أَنَّهُ ما إِنْ يَتَوَجَّهَ إلى الكعبةِ حَتَّى يُبَيِّمَ نَحْوَها، قال (قيس بن الملوِّح، 1999: 124):

أراني إذا صلَّيتُ يَمَمْتُ نَحْوَها بِوَجْهِهِ وَإِنْ كانَ المُصَلِّيَ وَرَأْسِها
وما بي إشراكٌ ولكنَّ حُبَّها وَعُظْمَ الجَوى أَعْيَا الطَّبِيبِ المُداويا

أجِبْ مِنَ الْأَسْمَاءِ مَا وَافَقَ اسْمَهَا أَوْ أَشْبَهَهَا أَوْ كَانَ مِنْهُ مُدَانِسًا
 2.3.1. الدُّعْوَةُ إِلَى الْإِفْتِرَاقِ لِمَا فِيهِ خَيْرٌ الْحَبِّ: من عجب ما نراه في أشعار المحبِّين أَنَّ الشاعِرَ
 يدعو المحبوبة إلى الفراق مع ما فيه من ألمٍ وعذابٍ للحبيبين، فهل الحُبُّ يتطلَّبُ هذا الفراقَ؟

يبدو أَنَّ العلاقة التلازمية بين الفراق والحبِّ هي علاقةٌ تكامليةٌ، فلا حُبَّ بلا فراق، وكأنَّه لا يكتملُ إلَّا
 به، فالتلذُّذُ بعذاباتِ الحُبِّ سببُ الفراقِ، والفراقُ خيرٌ لهذا الحُبِّ مِنَ الوصالِ، وبهذا المفهوم نتصوَّرُ رؤيةَ الشعراءِ
 للفراقِ وتحويله من حالةٍ سلبيةٍ إلى طاقةٍ إيجابيةٍ تُحافظُ على الحُبِّ وتزيده، قال نزار قباني (قباني، 2014: 685-
 :688):

لِنَفْتَرِقْ قَلِيلًا..
 لِحَيْرِ هَذَا الْحُبِّ يَا حَبِيبِي وَخَيْرِنَا..
 لِنَفْتَرِقْ قَلِيلًا لِأَنِّي أُرِيدُ أَنْ تَزِيدَ فِي مَحَبَّتِي
 بِحَقِّ حُبِّ رَائِعٍ..
 مَا زَالَ مَنقُوشًا عَلَيَّ فَمَئِنَّا
 مَا زَالَ مَخْفُورًا عَلَيَّ يَدِينَا..
 بِحَقِّ مَا كَتَبْتَهُ..
 إِلَيَّ مِنْ رَسَائِلِ وَوَجْهِكَ الْمَزْرُوعِ مِثْلَ وَرْدَةٍ فِي دَاخِلِي
 وَحَتِّكَ الْبَاقِي عَلَيَّ شَعْرِي عَلَيَّ أَنَامِلِي
 بِحَقِّ ذَكَرِيَاتِنَا وَحَزْنِنَا الْجَمِيلِ وَابْتِسَامِنَا
 وَحَيِّنَا الَّذِي عَدَا أَكْبَرَ مِنْ كَلَامِنَا
 أَكْبَرَ مِنْ شِفَاهِنَا

بحقِّ أُلحِي قِصَّةَ لِلْحُبِّ فِي حَيَاتِنَا أَسْأَلُكَ الرَّحِيلَا
 فَالتوسُّلُ بكلِّ ذكرياتِ الحُبِّ الجميلة؛ من ابتسامةِ حُبِّ ورسائلٍ وبقايا الحُبِّ الرَّائعِ وأثاره التي مازالت
 عالقةً على أناملِ المحبوبةِ وشعرها وثغرها، هذا التوسُّلُ كلُّهُ من أجلِ الرحيلِ الذي يزيدُ الحُبَّ حُبًّا وروعةً
 وجمالًا، ولأنَّ هذا الرَّحِيلَ سيجعلُ من هذا الحُبِّ قِصَّةً خالدةً تُروى على شفاهِ العُشَّاقِ والمُحِبِّينَ على مرِّ الزمنِ.
 3.3.1. الفراقُ يَزِيدُ الحُبَّ نِقَاءً وَجَمَالًا: لِمَا كَانَ المَحْبُوبُونَ يَخَافُونَ مِنَ الفراقِ يَوْمًا، فَقَدْ زَالَ هَذَا الخوفُ،
 وصارَ الفراقُ سببًا لرسمِ أجملِ لوحةٍ للحُبِّ، بل تحوَّلَ الخوفُ مِنَ الفراقِ إلى خوفٍ مِنَ الوصالِ الَّذِي قَدْ نَبِهِي
 هذا الحُبَّ، أو يُشَوِّهُ صورته، أو يُضَعِّفُهُ؛ لذلك كانت دعوةُ الحبيبةِ حبيبها إلى الفراقِ كي يكونَ سببًا لِجمالِ الحُبِّ،
 كي ترى الحبيبةَ حبيبها والحبيبَ حبيبتهِ مِنْ حُرْقَةٍ نيرانِ الشَّوقِ وَمِنْ خِلالِ الدُّخَانِ، وَمِنْ مَرَاةِ الدَّمْعِ الرُّطْبِ الَّذِي
 سبَّبَهُ الفراقُ، فيزدادُ الحُبُّ لمعانًا وبريقًا وجمالًا، قال نزار قباني (قباني، 2014: 685-688):

لِنَفْتَرِقْ أَحِبَابَا
 فَالطَّيْرُ فِي كُلِّ مَوْسِمٍ..
 تُفَارِقُ الْهَضَابَا
 وَالشَّمْسُ يَا حَبِيبِي تَكُونُ أُلحِي عِنْدَمَا تُحَاوِلُ الْغِيَابَا
 لِنَفْتَرِقْ.. وَنَحْنُ عَاشِقَانِ
 لِنَفْتَرِقْ بِرُغْمِ كُلِّ الحُبِّ وَالْحَنَانِ
 فَمِنْ خِلالِ الدَّمْعِ يَا حَبِيبِي أُرِيدُ أَنْ تَرَانِي
 وَمِنْ خِلالِ النَّارِ وَالدُّخَانِ أُرِيدُ أَنْ تَرَانِي..
 لِنَحْتَرِقْ.. لِئِنَّكَ يَا حَبِيبِي فَقَدْ نَسِينَا نِعْمَةَ الْبُكَاءِ

4.3.1. الفراقُ يُبْعِدُ الحُبَّ عَنِ السَّأَمِ وَالْعَادَةِ: يزدادُ خوفُ المحبِّينَ مِنَ الوصالِ كُلَّمَا التَّهَبَّتْ نيرانُ
 الحُبِّ فِي قلوبِهِمْ، وتزدادُ هواجسُهُمْ مِنْ أَنْ يَصِيرَ هَذَا الحُبُّ العَظِيمُ عَادَةً تَبْعَثُ إِلَى السَّأَمِ وَالْمَلَلِ، فَجمالُ الحُبِّ
 والاستمرارُ فِيهِ والاستمتاعُ بِهِ يَكْمُنُ فِي بُعْدِ المَحْبُوبِ عَنِ العَيْنِ، فَتتحركُ مشاعرُ الشَّوقِ وتُكوِي نيرانَهُ جِوَانِحَ
 المحبِّينَ، فيتجددُ الحُبُّ كُلَّ يَوْمٍ بَلْ كُلِّ لَحْظَةٍ، وتزدادُ وتبرُّهُ فيعيشُ المَحْبُوبُونَ فِي عَالَمِ الحُبِّ وَالجمالِ لَا تَعْرِفُ
 نفوسُهُم المَلَلُ؛ لأنَّهُمْ فِي نشوَةٍ مُتجدِّدةٍ وَسُكْرَةٍ لِإِذْعَةِ لَا يَزُولُ لَهَا أَثَرُ، وَلَا يَرِيدُونَ أَنْ يَسْتَيْقِظُوا مِنْ غَفْلَتِهَا، فَقَدْ
 وجدوا فِيها ما يصبونُ إِلَيْهِ مِنَ اللَّذَّةِ والنَّشوَةِ اللَّامتناهيةِ مَعَ ما فِيها مِنْ عذابٍ وألمٍ، فَقَدْ صاعوا العذابَ لِدَّةٍ وَالْألمَ
 مُتَّعَةً، قال نزار قباني (قباني، 2014: 685-688):

لنفترق كي لا يصير حُبنا اعتيادا

وشوقنا رمادا
وتذبل الأزهارُ في الأواني
أخافُ من عاطفتي
أخافُ من شعوري
أخافُ أن نَسَامَ من أشواقنا
أخافُ من وصلنا أخافُ من عناقنا..

عبّر الشاعرُ بهذه الصُّورِ المتعاقبة أن يضع المتلقي في عالمه النفسي وأن يتفاعل مع أحاسيسه، فصورة الأشواق التي يخشى أن تحترق فتتحول إلى رمادٍ وصورة الأزهار التي يخشى أن تذبل، تُعبّر ببراعة من الشاعر عن الحالة النفسية القلقة التي يعيشها، ثم نلاحظ أن تكرار كلمة (أخاف) يبرز عن استمرارية الخوف والاضطراب النفسي للشاعر، فهو يخاف من عاطفته، ومن السَّام، ومن الوصال والعناق؛ لأن من شأنها أن تُضعف الخُب وتحوّله إلى عادة.

4.3.1. الفراق يُطيلُ من عُمرِ الحبِّ: ثم إنَّ الفراق لا يَفُتُّ عندَ هذا، بل يُطيلُ من عمر الحبِّ حتَّى يُصبحَ خُبًا خالدًا، قال قتيبي (قتباني، 2014: 685-688):

فباسمِ خُبِّ رائعِ أزهَرَ كالربيعِ في أعماقنا..
أضاء مثلَ السَّمسِ في أهداقنا
وباسمِ أحلى قصَّةٍ للخُبِّ في زماننا... أسألك الرِّحِلا
حتَّى يَظَلَّ خُبنا جميلاً..
حتَّى يكونَ عمرُهُ طويلاً...
أسألك الرِّحِلا

بإبداع يصف لنا الشاعرُ جمالَ خبِّه الذي يُزهَرُ مثلَ الخُبِّ في أعماقه، ويُضيءُ مثلَ الشمسِ في أهداقه، حتَّى صار أحلى قصَّةٍ في زمانه، لكنَّه بعدَ كلِّ هذا يستحلفُ الحبيبَ أن يرحلَ كي يبقى هذا الخُبُّ جميلاً وعمرُهُ طويلاً.

4.1. التحوُّلُ إلى الخُبِّ الإلهي: من جميلِ أشعار المُحبِّين وقصصهم ما فعَّله الفراقُ بالحبِّ وهو الارتقاء والسُّموُّ به إلى أعلى درجته بعدَ أن جرَّد العاشقَ من المادَّة وسَمَّا به في فضاءِ النقاء والجمالِ إلى أن تُخلَصَ من الدُّنيا كُلُّها فصفا الخُبُّ صفاءَ رَبَّانِيًّا، فتحوُّلٌ من خُبِّ فتاةٍ إلى خُبِّ الذاتِ الإلهية؛ قال الملا الجزري يُصوِّرُ هذا الخُبِّ تصويرًا مجازيًّا؛ فخبُّ الحبيبةِ يزيدُه صفاءً ونقاءً ويجعله يتقرَّبُ به ويتجرَّدُ عن الدُّنيا وما فيها (الجزري، 45):

تُرَدُّ من خبِّها الصَّفوى
بِه أهلِ الهوى تُشوى
مَتَى ما تُلقَى من تُهوى
دَع الدُّنيا وأهملها

ومنه ما يوضِّحُه ابنُ الفارض وهو يتجلَّى في وصف خبِّه الذي أنحلَّ جسمه، وأضعفه حتَّى أصبحَ مثلَ هلالِ الشاكِّ الذي لم تنبُتْ رويتهُ، فقدَّ أخطأتهُ الأبصارُ لنحوِّه وضعفه ولولا أنيئته وتأوَّهه ما عُرف، قال (ابن الفارض، 162):

بَرَى أعظمي من أعظمِ الشوقِ ضِعْفَ ما
بِحَفْنِي لِنومي أو بضعفِ لِقوتي
وأنحلاني سقمٌ لهُ بِجُفُونِكُ
عَرَامُ التَّبَاعِي بِالْفُؤَادِ وَحُرْقَتِي
كَأَنِّي هلالُ الشاكِّ لولا تأوَّهِي
وعنَّها أرى الإمساكَ فطرَ صِيامي

ومن هذا الخُبِّ ما يجعلُ المُحبَّ يتلذَّذُ بذكرِ مَنْ يهوى وذكرِ اسمِ مَنْ يُحبُّ، ويسمو بهذا الخُبِّ في صلاته وفي إحرامه وتلبُّبه في الحجِّ وهو يذكرُ اسمَ المحبوبِ الذي في الحقيقة هو اسمُ الله، فجمالُ هذا الخُبِّ تجسَّدَ في الطهر والعفاف والتقرُّد بالمحبيبِ تاركًا الدنيا لأهلها فالمحبوبُ لا يفارقُ قلبه ولا عقله، ويعيشُ معه ومع ذكره في كلِّ أحواله، وهذا ما يُصوِّره ابنُ الفارض بدقَّةٍ وبأسلوبٍ مجازيٍّ بدعيٍّ، فظاهرُ قوله أنه يتحدَّثُ عن الحبيبة لكنَّه يقصدُ الذاتِ الإلهية (ابن الفارض، 162):

أبْرَ ذَكَرَ مَنْ أهوى ولو بملام
لَيْشَهْدَ سَمْعِي مَنْ أحبُّ وإن نأى
أصلي فأشدو حين أتلو بِذِكْرِهَا
وبالحج إن أحرمتُ لنبئتُ باسمِها
وفي وصلها عام لديّ كلُّخطةٍ
وفان أحاديثِ الخبيِّبِ مُدامي
فبانَ قلبي واستخلفتُ السَّمما
وأطربتُ في المحرابِ وهي إمامي
وعنَّها أرى الإمساكَ فطرَ صِيامي
وساعة هجرانِ عليَّ كعمام

الخاتمة

لوعه الفراق تترك الإنسان في حيرة من أمره، فيتوقف عن التفكير، وتجتأه مشاعر مختلطة من شوق وحنين، وفرح بخيال المحبوب وحرز دائم لا يفارقه، وبأس من اللقاء وأمل به، فهو لا يزال على الرغم من الفراق يعيش مع حبه الذي لا تنطفئ جذوته مهما شطت المسافات بينه وبين محبوبه، فيبقى في عالمه الداخلي يرى الحياة من خلال مشاعره الجاشمة التي زادها الفراق التهاجا، فيأبى الاستسلام للواقع المرير، ويحاول جاهداً أن يصوغ من مشاعره هذه مرآة صقلتها الأم الفراق، فيرى من خلالها العالم جميلاً، ويتلذذ بهذا الجمال ويزداد حُباً.

وبعد هذا العرض توصلنا بحثنا إلى جملة من النتائج، فقد رأينا أن الفراق ملازم للحب لا يفارقه، وأنه يستزيد الحب؛ لأنه يشعل المشاعر نيراناً تنضج الحب وتهدبه مما قد يعلق به من دزن المادة، فيجعله يرقى إلى فضاءات الصفاء والبقاء إلى أن يتحول عن الحب الدنيوي للمحبة (المرأة) إلى حب إلهي عذب يعبر عن أرق المشاعر وأحلاها، ومن هنا كان الخير في الفراق الذي فضله المحبون ودعوا إليه؛ ليتحول من حالة سلبية إلى طاقة إيجابية، فالواصل يضعف الحب أو يثيبه، والفراق يزيد ويقويه، ويفعل فعله في نفس المحب وقلبه، فيغدو مرضاً تظهر آثاره على جسده، فعز الشعراء عن هذه المعاني بأساليب وصور بدعية بقيت خالدة على مر العصور.

المصادر

الأبشهي، شهاب الدين محمد بن أحمد. (1999). المستطرف في كل فن مستظرف. تح. سعيد محمد اللحام. بيروت: عالم الكتب. ط1.
ابن الدمينه. ديوانه. تح. أحمد راتب النفاخ. القاهرة: دط، دت.
ابن الفارض. ديوانه. بيروت: دار صادر. دط، دت.
امرو القيس. (2009). ديوانه. تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر: دار المعارف. ط 5.
البحثري. (2005). ديوانه. تح. حسن الصيرفي. مصر: دار المعارف. ط 3. دت.
خالد الكاتب. ديوانه. تح. كارين صادر. دمشق: منشورات وزارة الثقافة. دط.
الأصفهاني، الزاغب. (1999، 1920). محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء. بيروت: دار الأرقم. ط1.

مبارك، زكي. (2017). مدايح الغشاق. هنداوي.
الصاوي. محمد بن يحيى بن عبد الله، أشعار أولاد الخلفاء وأخبارهم. مطبعة الصاوي. دط، دت.
عنتره بن شداد. (1992). ديوانه. تح. مجيد طراد. بيروت: دار الكتاب العربي. ط1.
قيس بن الملوح. (1999). ديوانه. تح. يسري عبد الغني. بيروت: دار الكتب العلمية، ط1.
الملا الجزري. شرح ديوان الملا الجزري. تح. الملا عبد السلام الجزري. ج1. دت.
التابغة الدبباني. ديوانه. تح. محمد إبراهيم أبو الفضل. القاهرة: دار المعارف. ط2. دت.
قيباني، ن. (2014). الأعمال الشعرية الكاملة. بيروت: دار نوفل. ج1.
الوآء الدمشقي. (1993). أبو الفرج محمد بن أحمد الغستاني. تح. سامي الدهان. بيروت: دار صادر، ط2.

Antera b. Şeddâd. (1992). Divan. (thk. Mecid Terrâd). Beirut: Dâru'l-kitâb.
El-Buhturî. (2005). Divan. (thk. Hasan es-Sirafî). Mısır: Dâru'l-mearif.
El-Cezerî, M. (?). Şerhu Divâni'l-Molla Cezerî. (thk. M. Abdusselam el-Cezerî).
El-Ebşehî, Ş. (1999). El-Mustatrafu fi Kullî Fennin Mustazraf. (thk. S. Muhammed el-Lehhâm). 1. Baskı. Beirut: Alemu'l-kutub.
İbnu'd-Denîne. (?). Divan. (thk. Ahmet Ratib en-Nessah). Kahire: Mektebtu Dari'l-Urûbe.
İbnu'l-Fârid. (?). Divan. Beirut: Daru Sâdir.
İmruu'l-Kays. (2009). Divan. (thk. M. Ebu'l-Fadl İbrahim). Mısır: Dâru'l-mearif.
El-İsfehânî, R. (1999). Muhadaratu'l-üdebâ. Beirut: Dâru'l-Erkam.
El-Katib, H. (?). Divan. (thk. Karin Sâdir). Dimaşk: Vizaretu's-sekâfe.
Kabbânî, N. (2014). El-A'malu's-şiriyyetu'l-kâmile. Beirut: Dâru Nevfel.

- Kays ibn Mulavvah. (1999). Divan. (thk. Yusrî Abdulganî). Beyrut: Dâru'l-kutubi'l-ilmiiyye.
- Mübarek, Z. (2017). Medamiul-uşşâk. ABD: Hindâvî.
- En-Nabigatu'z-Zubyânî. (?). Divan. (thk. M. İbrahim Ebu'l-Fadl). Mısır: Dâru'l-mearif.
- Es-Sâvî, M. (?). Eş'aru Evlâdi'l-hulefâ. Matbaatu's-Sâvî.
- El-Ve'va', D. (1993). Divan. (thk. Samî ed-Dehân). Beyrut: Daru Sâdir.

İbrahim Naci'nin şiirinde Vuslat ve Fırak

Öz

Vuslat ve Fırak, kolaylığı, tekrarı ve her alanda var olması nedeniyle insanların sürekli kullandığı iki kelimedir. Öyle ki içinde vuslat ve fırakın olamadığı hiçbir çevre, alan, iş ve ilişki yoktur. Bundan dolayı tüm insanlar vuslatı arzular. Bazılarının vuslatı Allah iledir. Bu yüzden bazen yoldan sapabilirler ancak daha sonra tekrar vuslat özlemi ve tövbe ile Allah' dönerler. Bazılarının ise vuslatı konum ve prestijdir. Bu arzu için çabalayıp dururlar. O konumdan ayrıldıklarında ise pişmanlık içinde ağlarlar ve bir daha o konuma erişmek için çabalarlar. Bazı insanlar sevdiklerinden, akrabalarından ve arkadaşlarından ayrılmaktan korkarlar. Bazıları gençliğinin, güzelliğinin ve dinçliğinin kaybolmasından dolayı korkarlar. Bazıları ise aşık olduğu kişiden ayrılıp bu vuslat üzerine hayatlarını devam ederler.

Dolayısıyla her aşığın kavuşmayı arzuladığını ve ayrılıktan korktuğunu, dolayısıyla kavuşma ve ayrılık arasındaki bu iki kanat arasında bir esir gibi yaşadığını, bir gözünün sevgilisinde olduğunu, diğer gözünün ise ayrılık korkusuyla gözyaşı döktüğünü, ayrılık gerçekleşirse bunun hatırasıyla yaşadığını, kavuşmayı kaybetmiş bir yarı insan olarak yaşadığını ve ayrılığın onun için sevgilisine kavuştuğu an geçirdiği bazı güzel anılarla sarılmış bir yatak olarak kaldığını söyleyebiliriz.

Bu araştırmada, betimsel ve analitik yöntemi kullanarak, Cahiliye, Emevi ve Abbasi dönemleri boyunca kavuşma ve ayrılık örneklerini ele alacak, ardından yaratıcılığın, romantizmin ve hüznün şairi Dr. İbrahim Naci ile vuslat ve fırak hakkında bilgi vererek modern döneme geçeceğiz. Böylece müellifi tanımaya çalışacağız. Ardından İbrahim Naci'nin iki şiiri (Buluşma Kayası) ve (Ayrılık) üzerinden şiirindeki veda ve ayrılık kelimelerini ve ifadelerini inceleyeceğiz. Daha sonra İbrahim Naci'nin kendisine yakın şairlerin fırakı üzerine yazdığı şiirini ele alacağız. Ardından El-Alalal şiirini ve veda ve ayrılık temalarına temas edip sonuç ve kaynakça ile çalışmamızı sonlandıracağız.

Anahtar Kelimeler: Arap Edebiyatı, Şiir, İbrahim Naci, Romantizm, Vuslat, Fırak.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Mardin Artuklu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arap Dili ve Edebiyatı Bölümü, shoush451@gmail.com, ORCID: [0000-0001-7730-9864](https://orcid.org/0000-0001-7730-9864).

Connection and Separation in Ibrahim Najji's Poetry

Abstract

Connection and parting are two words that people are accustomed to because of their ease, repetition and presence in all fields, so there is no forum, field, work, job or relationship except that connection and parting are inherent to it, as all people all want to connect, some of them whose connection is attached to God, so they sometimes leave the path and slip and then re-desire to connect, repent and repent Some of them want to connect with a position, so they work for it and strive for it, and if they leave it, they cry, regret and try to connect again, and some of them fear parting with loved ones, relatives and friends, and some of them fear parting with their youth, beauty and vitality, and some of them are obsessed with their beloved and adore her, so they are deprived of her and parted, so they grieve, suffer and live on the memory of the connection.

Therefore, we can say that every lover desires connection and fears parting, so he lives between these two wings between connection and parting as a captive, he has one eye on his beloved, and the other eye sheds tears out of fear of parting, and if the parting occurs, he lives on the memory of it, and lives as a half-human who has lost the connection and the parting remains for him a bed, in which he rolls around, wrapped in some beautiful memories that he spent at the moment of his connection.

In this research, using the descriptive and analytical method, we deal with examples of junction and parting throughout the Jahiliyya, Umayyad and Abbasid eras, then we move to the modern era by talking about parting and junction with Dr. Ibrahim Najji, the poet of creativity, romance and sadness, so we get to know him briefly, then we talk about Then we analyze the vocabulary and expressions of farewell and parting in his poetry through his two poems (The Rock of the Meeting) and (The Parting), then Ibrahim Najji's poetry on the parting of those close to him from the poets, then we deal with his poem Al-Alalal and its farewell and parting, then the conclusion and sources.

Keywords: Arabic Literature, Poetry, Ibrahim Najji, Romance, Farewell, Parting.

الملخص

الوصال والفراق كلمتان اعتادهما الناس لما لهما من السهولة والتكرار والحضور في كل المجالات، فما من محفل أو مجال أو عمل أو وظيفة أو علاقة إلا وكان الوصال والفراق ملازمين لها، فجميع الناس جميعهم يرغبون بالوصال، فمنهم من وصله معلق بالله فيفارق الجادة أحياناً وينزلق ثم يعيد الرغبة في الوصال والتوبة والأوبة، ومنهم من يرغب في الوصال بمكانة فيعمل لها ويجتهد فإذا فارقها بكى وندم وحاول الوصال مجدداً، ومنهم من يخشى من فراق أحبة وأقارب وأصدقاء، ومنهم من يخشى فراق شبابه وجماله وحيويته، ومنهم من هامت به محبوبته فعشقها فحرم منها ففارق فحزن وتألم وعاش على ذكرى الوصال.

لذا يمكننا القول كل عاشق يرغب في الوصال ويخشى الفراق، فيحيا بين هذين الجانبين بين الوصال والفراق أسير، له عين على معشوقه تتلهف، وعينه الأخرى تسكب الدمع خشية فراقه، فإذا ما حصل الفراق عاش على الذكرى منتقياً، ويحيا بنصف إنسان فقد فقد الوصال وبقي له الفراق فراشاً، يتقلب فيه ملتحقاً ببعض الذكريات الجميلة التي قضاها لحظة وصله.

وفي هذا البحث باستخدام المنهج الوصفي والتحليلي نتناول أمثلة على الوصال والفراق على مدى العصور الجاهلي والأموي والعباسي، ثم ننتقل إلى العصر الحديث بالحديث عن الفراق والوصال عند الطبيب الشاعر إبراهيم ناجي شاعر الإبداع والرومانسية والحزن، فتتعرف عليه باختصار، ثم نتحدث عن أثر الوصال والفراق في الاتجاه الشعري لإبراهيم ناجي، ثم نقوم بتحليل مفردات وتعبيرات الوصال والفراق في شعره عبر قصيدتيه (صخرة الملتقى) و(الفراق) ثم شعر إبراهيم ناجي في فراق المقربين له من الشعراء، ثم نتناول قصيدته الأطلال وما بها من وصال وفراق، ثم الخاتمة والمصادر.

الكلمات المفتاحية: الأدب العربي، الشعر، إبراهيم ناجي، الرومانسية، الوصال، الفراق.

Extended Abstract

There is no connection without being followed by a parting, starting from the connection and meeting of Adam and Eve and then their parting, so (connection and parting) are two words like water and air that people are used to because of their ease, repetition and presence in all fields, so there is no forum, field, work, job or relationship except that (connection and parting) are inherent to it, as all people all want to be connected. Some of them are those who want to connect with God, so they sometimes leave the path and slip, and then repeat the desire for connection, repentance and repentance, and some of them want to connect with a position, so they work for it and strive for it, and if they leave it, they cry, regret and try to connect again, and some of them fear parting with loved ones, relatives and friends, and some of them fear parting with their youth, beauty and vitality, and some of those who are obsessed with their beloved and adore her and are deprived of her, so they parted, grieved, suffered and lived on the memory of the connection.

Since the Jahiliyya era, we find weeping over ruins, adoration linked to the arrival of the beloved, and then parting with her due to the many obstacles in reaching her, and poets continue during the ages of Arabic literature to address the connection and parting with its many vocabulary and expressions, and the related joy of connection and the sadness and pain of parting. Each poet deals with junction and parting through his beliefs and references, as Sufi poetry deals with parting and junction in proximity and distance from God, as proximity has pleasure, longing and happiness, and distance from God has heartbreak, regret and the pain of parting, and some poets deal with junction and parting through his relationship with his relatives with whom he lived for many years, and the connection between them was like a strong rope, and then the days went by. Then the days passed and the situation changed, and the near became far away, so separation, longing and nostalgia for the past arose, and some of them wrote about the parting of a certain age stage, such as the parting of youth, and some of them wrote about the parting of freedom and the meanings of life, then the situation changed and turned into a dictatorship, so he cries over the parting of freedom and yearns for the memories of the sweet days of freedom, and then the situation changed and turned into a dictatorship. Among the poets, many of them are those who specialize in connection and parting with the love of women, so the whole world for him is only his beloved, if she reaches him, life returns to him, and if she leaves him, he cries with heartbreak and wishes to meet death, so he writes poetry in the hope of connection and proximity, and if obstacles and obstacles appear, the separation appears and the pain, longing and memories that follow it.

Ibrahim Naji combined truth and fiction, combining medicine and its dealings with disease and real pain, and poetry and its pain and moral heartbreak, so God wrote for him from his combination of medicine and poetry to be different in his writings.

Ibrahim Naji was born in Cairo in 1898, and studied medicine, he was very cultured, he grew up in a cultured environment, as his father loved literature and reading, and Ibrahim Naji took from the ancient Arabic culture, so he studied performances and rhymes and read the books of Al-Mutanabbi, Ibn Rumi, Abu Nawas and others of the masters of Arabic poetry, and also took from Western culture, reading the poems of Shelley, Byron and others of the Romantics of Western poetry. He joined the Apollo School in 1932, which produced an elite group of Egyptian and Arab poets who were able to liberate the modern Arabic poem from the classical shackles, fantasies and inherited rhythms. Naji was a poet inclined to romanticism, i.e. love and loneliness, and was famous for his sentimental poetry. He was an agent of the Apollo Poetry School and later headed the Literary League in the 1940s. Ibrahim Naji has a number of poetry books such as: *Diwan (Behind the Cloud)*, *Diwan (Cairo Nights)*, *Diwan (In the Temple of the Night)*, and *Diwan (The Wounded Bird)*, and he has many literary works, especially in the art of storytelling, including: *(City of Dreams)* and *(Realize Me, Doctor)*, and one researcher counted fifty stories published between 1933 and 1953. In addition to this, he has other works in various fields such as psychology, sociology, the art of biographies, general thoughts, and translations from English, French, and Russian.

Ibrahim Naji's poetry is characterized by sadness and pain, and he was greatly affected by the parting of his beloved, and then the parting of political freedom in Egypt after the 1952 revolution. He was greatly affected by the separation of his beloved, and then the separation of political freedom in Egypt after the 1952 revolution. The majority of his poetry shows pain, heartbreak, regret, separation, crying for the past and life in the shadow of memories and the desire to return to them. This was evident in many of Ibrahim Naji's poems, such as his poem *(The Rock of the Meeting)* and its meaning of waiting for the meeting, longing for contact and the pain of parting, then his poem, which he called *(Al-Farak)* and its multiple meanings about parting and its pain and sadness, and his poem *(After the parting)*, then his most famous poem, which was sung by the famous singer (Umm Kalthum) and this poem, which bears the name "Al-Attalal", the name of the poem carries the meaning of contact, parting and memories that Naji stands on in his life, wanting to return to her.

This article presents examples of connection and parting through the ages, especially the modern era and Ibrahim Naji, and analyzes samples of his poetry about connection and parting.

المقدمة

يعد الفراق والوصال صفة ملازمة للبشرية منذ الأزل، فما من وصال إلا ويتبعه فراق، بداية من وصال ولقاء آدم وحواء ثم فراقهما، فالوصال والفراق كلمتان كالماء والهواء اعتادهما الناس لما لهما من السهولة والتكرار والحضور في كل المجالات، فما من محفل أو مجال أو عمل أو وظيفة أو علاقة إلا وكان (الوصال والفراق) ملازمان لها، فجميع الناس جميعهم يرغبون بالوصال، فمنهم من وصاله معلق بالله فيفارق الجادة أحياناً وينزلق ثم يعيد الرغبة في الوصال والتوبة والأوبة، ومنهم من يرغب في الوصال بمكانة فيعمل لها ويجتهد فإذا فارقها بكى وندم وحاول الوصال مجدداً، ومنهم من يخشى من فراق أحبة وأقارب وأصدقاء، ومنهم من يخشى فراق شبابه وجماله وحيويته، ومنهم من هامت به محبوبته فعشقها فحرم منها ففارق فحزن وتألم وعاش على ذكرى الوصال.

وللوصال والفراق في الأدب العربي الحظ الكبير، فمنذ العصر الجاهلي ونجد البكاء على الأطلال، والعشق المرتبط بوصال المحبوبة، ثم فراقها لكثرة العقبات في الوصول إليها، ويستمر الشعراء خلال عصور الأدب العربي في تناول الوصال والفراق بمفرداته وتعبيراته الكثيرة، وما يتصل بهما من فرح الوصال وحزن وألم الفراق، وكل شاعر يتناول الوصال والفراق من خلال معتقداته ومرجعياته، فالشعر الصوفي الفراق والوصال فيه قرب ويعد عن الله، فالقرب له لذة وشوق وسعادة، وما في البعد عن الله من حسرة وندامة وألم الفراق، ومن الشعراء من يتناول الوصال والفراق من خلال علاقته بأقاربه الذين عاش معهم سنين طوال، وكان الوصل بينهم كحبل منين، ثم دارت الأيام وتبدل الحال فصار القريب بعيداً، فنشأ الفراق والشوق والحنين للماضي، ومنهم من كتب عن فراق مرحلة عمرية بعينها مثل فراق الشباب، ومنهم من كتب عن فراق الحرية وما بها من معاني الحياة، ثم تغير الحال فانقلبت إلى ديكتاتورية، فيبكي على فراق الحرية ويحن إلى ذكريات أيام الحرية العذبة، ومن الشعراء وهم كثير من يخصص الوصال والفراق بعشق النساء، فتكون كل الدنيا عنده فقط محبوبته، إذا وصلته عادت له الحياة، وإذا فارقته يبكي الحسرة ويتمنى لقاء الموت، فيكتب الشعر أملاً في الوصال والقرب، فإذا ظهرت العقبات والموانع ظهر الفراق وما يعقبه من ألم وشوق وذكريات يحن إليها ويعيش على ذكراها. ويقدم هذا المقال نماذج للوصال والفراق عبر العصور وخاصة العصر الحديث وإبراهيم ناجي ونماذج من شعره عن الوصال والفراق.

1. نماذج للوصال والفراق عبر العصور

في الأدب العربي على مر العصور كثير من الشعراء ممن أنشدوا الشعر ألماً على الفراق والشعور بالحرمان، وحقيقة الفراق لا تظهر إلا لمن شعر بلذة الوصال الحقيقية، فما فقد من لم

يصل ويعشق، فالفراق سهل وهين بعد حضور لكنه صعب على عاشق وصل وواصل في
مشاعره حتى اكتست بعظامه، فصار من يعشقه هواه وماءه وطعامه

1.1 الوصال والفراق في العصر الجاهلي

ولا شك أن معاني الفراق تتابعت مع العصور فمنذ العصر الجاهلي ونجد (امرؤ القيس)
يقول في بداية معلقته شاكيا ألم الفراق والوقوف على الأطلال:

فَقَا نَبْكَ مِنْ ذَكَرَى حَبِيبٍ	بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ
فَتُوضِحُ فَالْمُقَرَّاةَ لَمْ يَغْفُ	لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمَالٍ
تَرَى بَعَرَ الْأُرَامِ فِي عَرَصَاتِهَا	وَقِيَعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُلٍ
إِذَا قَامَتَا تَصَوَّرَ الْمِسْكَ مِنْهُمَا	نَسِيمَ الصَّبَا جَاءَتْ بِرَبِيَّا الْقَرْنُفُلِ
فَقَاضَتْ دُمُوعَ الْعَيْنِ مِئِي	عَلَى النَّخْرِ حَتَّى بَلَ تَمْعِي

(الشيبياني، 2001، صفحة 120)
فوجد كثيرا ما تغنى الشعر الجاهلي بالوقوف على الأطلال والوقوف على لحظات
الوصال ومحاوله تذكرها والبكاء حسرة على فراقها.

1.2 الوصال والفراق في العصر الأموي

نجد وصف جميل بثينة لطلبه الوصال ومدى ألمه على الفراق حتى أفنى عمره في
انتظار هذا الوصل فيقول:

علقت الهوى منها وليدأ ولم	إلى الآن ينمو حبها ويزيد
وأفانيت عمري في انتظار	وأفانيت بذاك العمر وهو جديد
١	١١

(درهم، 1960، صفحة 255)

1.3 الوصال والفراق في العصر العباسي

ومن أمثلة الفراق في العصر العباسي قول البحتري:

بَكَيْتُ مِنَ الْفِرَاقِ عِدَاةً وَآتٍ	بِنَا بُزْلُ الْجِمَالِ عَلَى الْفِرَاقِ
فَمَا رَقَاتُ دُمُوعِ الْعَيْنِ حَتَّى	شَفَى نَفْسِي الْفِرَاقُ مِنَ التَّلَاقِ

(البحثري، صفحة 1519)

فاقتزن الفراق بالدموع والألم والحزن مع ذكريات لحظات الوصال واستخدام التضاد
بين الفراق والتلاقي كأنهما مفردة واحدة وعطف يؤكد المعنى ويقويه.

لكننا أيضا نجد البحتري في صورة نادرة يمدح الفراق في شكل حكمة معاتباً بعض
أصدقائه، فيقول أنه لولا الفراق لما عُثِقَ التلاقي، فيقول البحتري في مدح الفراق:

لَعَلَّ تَخَالَفَ الطَّيِّبَاتِ، مِنَّا
يَعُوذُ لَنَا بِقُرْبِ وَأَيْفَاقِ
فَلَوْلَا الْبُعْدُ مَا طَلِبَ التَّدَانِي،
وَلَوْلَا الْبَيْنُ مَا عَشِقَ التَّلَاقِي
(البحثري، صفحة 1528)

فهنا يمدح البحثري الفراق، ويذكر سبب ذلك بأن لولا البعد والفراق ما شعر الإنسان بلذة الوصال، فهو كما يقال دوام النعمة ينسي لذتها ويحولها إلى عادة، لكن عندما تُفقد النعمة ويشعر الإنسان بقيمتها ويتمنى عودتها عند العودة إليها يشعر بإحساس آخر، فيقر بها ويحمد الله عليها، فكثير من الناس عندما يألف النعمة ينسى شكر الله عليها، لكن عندما يحرم منها ولو قليلا ثم تعود يتذكر قيمتها، فعند المرض تعرف قيمة الصحة، وعند الألم تعرف قيمة السلامة، وعند الهم تعرف قيمة العافية، وعند الظلم تعرف قيمة الحرية.

ومن القصص الواقعية التي تظهر الوصال والفراق في الشعر العباسي (الشمري، 2013، الصفحات 449-450) ما يروى عن الخليفة (هارون الرشيد)، إذ قيل إنه هجر جاريته (ماردة) وهي أم المعتصم، وكاد يموت من عشقها، فتكبر ان يبدأها بالصلح، وكذلك فعلت هي أيضا، فصيرا على ذلك بأمر عيش، وكاد الرشيد يتلف، وكان وزيره الفضل بن الربيع قد احضر العباس بن الاحنف، وعرفه القصة قائلا له: قل في ذلك شيئا فقال:

العاشقان كلاهما مُتَعَصِّبٌ
وكلاهما مُتَشَوِّقٌ مُتَطَرِّبٌ
صَدَدْتُ مُرَاغِمَةً وَصَدُّ مُرَاغِمًا
وان المُتَتَيْمَ قَلَمًا يَتَجَنَّبُ
راجِعَ أَحَبِّتَكَ الَّذِينَ هَجَرْتَهُمْ
ان التَّجَنُّبُ إِنْ تَمَكَّنَ مِنْكَمَا
دَبَّ السَّلْوُلُهُ فَعَزَّ الْمَطْلَبُ

فبعث الفضل بالابيات الى الرشيد، فسُرَّ بها سرورا كبيرا، ولم يستتم الرشيد قراءتها حتى قال العباس في ذلك ايضا:

لَأُبْدَ لِلْعَاشِقِ مِنْ وَقْفَةٍ
تكون بين الوصل والصَّرْمِ
يَعْتَبُ أَحْيَانًا، وَفِي عَثْبِهِ
يَهِيحُ مَا يُخْفِي مِنَ السُّقْمِ
إِشْفَاقُهُ دَاعٍ إِلَى ظَنِّهِ
وظَنُّهُ دَاعٍ إِلَى الظَّلمِ
حتى إذا ما مضتْ شَوْقُهُ
راجِعَ مَنْ يَهْوَى عَلَى رَغْمِ

فاستحسن الرشيد اصابته حالهما، وقال: والله لأصالحنهما كما قال. وعرفت (ماردة) السبب في الشعر، ولم تُدرِ مَنْ قائله. فسألت الرشيد فقال: لا أدري مَنْ صاحبُ الشعر، ولكن الفضل بن الربيع بعث به، فأرسلت الى الفضل تسأله، فأعلمها، فأمرت له بألف دينار، وأمر له الرشيد بألفي دينار، وأمر له الفضل بخمسمائة دينار (العباسي، 1976، صفحة 255).

كان ذلك متعلقا بهارون الرشيد، أما اخته، وأعني بها (عليه بنت المهدي)، فأنها كانت فارقت حبيبها بألم وحسرة، إذ أصابها حزن شديد يوم ودعت ذلك الحبيب، وبقيت والهة متوجعة

حين ارتحل عنها، الى الدرجة التي تتعجب فيها من نفسها لعدم تصدع قلبها نتيجة لذلك الفراق المؤلم لمن تهواه، قائلة:

لا حُزْنَ إلا دون حُزْنِ نالني
فإذا الأحبَّةُ قد تَوَلَّتْ عيْرُهُمْ
ويومَ الفراقِ وقد غدوثُ مودَعَا
ودَعَتْ مَنْ أهوى ورحتُ
عجباً لقلبي كيف لن يتَّصَدَّعا
(التوحيدى، 1988، صفحة 88)

إن فراق الشاعر لحبيبته لم يكن أمراً سهلاً، الأمر الذي دعا بعضهم الى الاعلان عن عدم مبالاته بفراق الدنيا بقدر مبالاته بفراق الحبيبة، ففراقه لها يعني مفارقتها الدنيا من صورة اخرى، فكلاهما سواء لديه، فيقول أبو تمام في ذلك:

ما فراق الدنيا أبالي ولكن
في فراق الدنيا فراقُ هواكا
(تمام، صفحة 248) (الشمرى، 2013، صفحة 450)
وفي نفس المعنى يقول إبراهيم ناجي:

تريد الحياة لقاء الممات
ولا يأذن الله بالملتقى
(ناجي، 2012، صفحة 391)

2. الوصال والفراق في العصر الحديث والشاعر إبراهيم ناجي

2.1. التعريف بالشاعر إبراهيم ناجي

ولد إبراهيم ناجي (أحمد ناجي القصبجي) في 31 ديسمبر سنة (1898م) في حي (شبرا) أحد أحياء القاهرة، درس الطب، كان واسع الثقافة، نشأ في بيئة مثقفة، إذ كان والده يحب الأدب والمطالعة، يقول ناجي في ذلك: "أبي كان يحب إلي ديكنز ليصقل شعوري، ويزرع في الإنسانية، ويعلمني التأمل والملاحظة، أما ديكنز فقد حنّب إليّ الأدب على الإطلاق (ناجي، كتب أثرت في حياتي، 1952، صفحة 8)، عني بالمدارس الشعرية المعاصرة وانتسب إلى جمعية أبولو سنة 1932، لرغبة ملحة في نفسه فيلتحرر من قيود التقليد وصار وكيلا لها (صادق، 2002، صفحة 143).

تأثر ناجي بالأدب الغربي، إذ قرأ لشارل بودلير (Charles Baudelaire) (1867-1821م) وألفرد دي موسيه (Alfred de Musset) (1857-1810م) وجوته ((Goethe 1832-1759م). أما في الأدب العربي، فقد قرأ شعر الشريف الرضي (406-359هـ)، وشعر أحمد شوقي (1932-1868م)، وحافظ إبراهيم (1932-1872م)، وكان لشعر خليل مطران (1949-1872م) الأثر الأكبر في شعره وشاعريته (الدسوقي، 1971، صفحة 31). وتوفي

إبراهيم ناجي في أوائل سنة 1953م أحيل إلى المعاش وبعدها بأشهر مات في شهر مارس 1953م.

2.2. آثاره الأدبية

دواوينه

- ديوان وراء الغمام 1934م.
- ديوان ليالي القاهرة 1944.
- ديوان في معبد الليل 1948م.
- ديوان الطائر الجريح 1953. نشر بعد وفاته.

قصصه

- مدينة الأحلام (مجموعة قصصية)
- أدركني يا دكتور

ترجمة

- ترجم عن الفرنسية بعض الأشعار ليوديلير منها "أزهار الشر".
- وترجم عن الإنجليزية رواية ديستوفسكي "الجريمة والعقاب".
- وترجم عن الإيطالية رواية "الموت في إجازة".

كما وُجِعَ له أكثر من خمسين قصة كان قد كتبها ناجي ونشرها ما بين الفترة (1933م-1953م)، وقام باحث بجمع قصائد مجهولة لناجي ونشرها في كتاب، كما أصدر إبراهيم ناجي مجلة (حكيم البيت) شهرية (1934) ونشأ في نعمة زالت في أعوامه الأخيرة. وعالج النظم زمناً، حتى جاء به شعراً (عويضة، 1993، الصفحات 177-199).

وقد صدرت أعمال إبراهيم ناجي الشعرية كاملة في عام 1966 بعد وفاته عن المجلس الأعلى للثقافة، وجمع له حسن توفيق مجموعة من القصائد التي لم تنتشر، وجعلها في كتاب أسماه: (إبراهيم ناجي - قصائد مجهولة)، وله مؤلفات أخرى في مجالات متعددة كعلم النفس، وعلم الاجتماع، وفن التراجم والسير، والخواطر العامة، والترجمات عن الإنجليزية والفرنسية والروسية ذكر ذلك كله الباحث الشاعر عزت محمود علي الدين في رسالته (ظاهرة الاغتراب في شعر إبراهيم ناجي و عبد الله الفيصل) (الدين، 1993).

2.3. ألقابه

وقد لُقِبَ إبراهيم ناجي بعدة ألقاب مختلفة، منها طبيب الشعراء، وشاعر الأطباء، وشاعر "الأطلال"، ولُقِبَ أيضاً برئيس الرومانسية الشعرية العربية، فعاش ما عاش متواضعا بلا كبرياء، يملأ قلبه الرحمة والمشاورة، يدعو إلى مرحمة النفوس، ويعالج أدواء المشاعر والألام،

وشعر ناجي متأثر بأحوال الأمة وأماليها وآلامها، وهو من شعراء الوجدان الذي يمثل مرحلة الانتقال من طور الثورة على القديم إلى دور الاستقرار والانطلاق في ظل ثورية عاقلة تبني مجتمع القيم الإنسانية الخالدة (عويضة، 1993، صفحة 3).

2.4. أثر الوصال والفراق في الاتجاه الشعري لإبراهيم ناجي.

يظهر أثر الوصال والفراق في شعر ناجي من خلال المنحى الشعري له وهو الرومانسية، فإبراهيم ناجي الذي يصف شعره فيقول: " هو الناقد التي أطل منها على الحياة وأشرف منها على الأبد وما وراء الأبد، هو الهوا الذي أتفسه والبلسم الذي داويتُ بها جراح نفسي عندما عرّ الإساءة، هذا هو شعري" (المنعم، 1956، صفحة 58).

لقد كان أحمد ناجي وفيما لنظرة المدرسة الرومانسية في وظيفة الشعر، فوظيفة الشعر عنده تعبيرية ذاتية خاصة، ومصدر الشعر عنده مثله في ذلك، مثل معظم الرومانسيين الإلهام وحي من السماء، واهتمام ناجي بالوظيفة الذاتية للشعر لا يقيس وعيه بالوظيفة الاجتماعية العامة، فالرومانسيون جميعا ينطقون من حب شديد للإنسانية المعذبة، وحب عليها ورغبة حنون في تخفيف آلامها (عويضة، 1993، صفحة 172).

2.5. إبراهيم ناجي وثورة 1952.

جمع إبراهيم ناجي مع جانبه الرومانسي الإبداعي جانب الإنسانية والحرية والكرامة ووقفه في مواجهة الظلم، وكانت لثورة 1952 أثر كبير في حياته أو يمكن القول في وفاته، فكما كتب عنه المؤرخ الدكتور محمد الجوادي فيقول: " أول الشعراء والأدباء الذين قتلهم ثورة ١٩٥٢" (الجوادي، 2020).

ويقول الجوادي في مقاله عن وفاة إبراهيم ناجي: " كان الدكتور إبراهيم ناجي 1898- 1953 أول الشعراء والأدباء الذين قتلهم ثورة 23 يوليو 1952، وكان هذا في مجريات الأمور أمرا طبيعيا أو متوقعا، فقد كان لا بد للعهد الجديد كما كان يُسمى من أن يُزيح رموز العهد القديم في كثير من المواقع... وهذا هو ما حدث مع الدكتور إبراهيم ناجي، فقد فتحت الثورة الباب للتخلي عن بعض رموز المحلة السابقة تحت عنوان "التطهير" وطورت آلية التطهير نفسها لتشمل الموهوبين الذين كان رؤوسهم يظنون أنهم حصلوا على مواقعهم المتقدمة بسبب تفوقهم في الإبداع، وهكذا جاء في قوائم التطهير أبرز اثنين من هذا الجيل الذي كان أبناؤه في ذلك الوقت

محمد محمد الجوادي (1958 - 9 يونيو 2023) مفكر عربي معاصر، جمع بين الطب والأدب والتاريخ والنقد واللغة والفكر السياسي والتنموي، أستاذ أمراض القلب بجامعة الزقازيق بمصر. حقق على مدى تاريخه العلمي والعمل إنجازات متفردة أهلته قبل غيره ليكون أصغر مصري على الإطلاق يحصل على ثمانية تكريمات رفيعة المستوى، فهو أصغر من نال عضوية مجمع اللغة العربية (2003) والمجمع العلمي المصري (2008) والمجمع المصري للثقافة العلمية (1978) واتحاد كتاب مصر (1979)، كما أنه أصغر من حصل على جائزة الدولة التقديرية (2004)، وجائزة الدولة التشجيعية (1982)، وجائزة مجمع اللغة العربية (1978)، ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى (1985).

بين الخمسين والستين وهما توفيق الحكيم والدكتور إبراهيم ناجي، وكلاهما من مواليد 1898.. فقد افتتح المعهد الجديد نفسه بأن الدكتور إبراهيم ناجي الطبيب المتميز الممارس نال منصبه في القسم الطبي بالسكك الحديدية بسبب رعاية وزير المواصلات (الدستوري) إبراهيم دسوقي أباطة له، وأن الأمر كذلك في توفيق الحكيم الذي كان مديراً لدار الكتب، وكانت إدارته هادئة فوصفها الناقدون أو منفذو التطهير في التقارير المعدة للتطهير بأنه لا يكاد يُحرك ورقة عن ورقة.. وعلى حين وجد الحكيم من دافع عنه في مجلس قيادة الثورة وهو عبد الناصر فإن الدكتور إبراهيم ناجي لم يجد من يدافع عنه فظلم، وفُصل وأُحس بالقهر ومات من القهر.

2.6. وفاة إبراهيم ناجي وهو يفحص مريضه.

يذكر الدكتور الجوادي في وفاة إبراهيم ناجي بأنه توفي في عام 1953 بينما كان يفحص أحد مرضاه فأصبح من النواذر الذين يصدق عليهم القول القائل: "وهكذا ظل يُمارس الطيب حتى توفي وهو يُمارسه" (الجوادي، 2020).

3. نماذج للوصال والفراق في شعر ناجي.

عند النظر في دواوين إبراهيم ناجي الشعرية يلاحظ فيها هذه الحالة بين الوصال والفراق بداية من عناوين دواوينه الشعرية، فوجد ديوانه (وراء الغمام) رغبة في الوصال لما هو خلف الأفق والشكوى من الفراق لبعده وراء الغمام، ثم الانتقال إلى ليالي القاهرة وما بها من شجن وذكريات إلى وصف حالته النفسية في ديوانه (الطائر الجريح) واصفاً حالة الحزن والألم **قصيدة (صخرة الملتقى) وتحليل لمعاني الوصال والفراق فيها .**

دائماً ما يتخلل معاني الوصال والفراق معاني الحزن واليكاء والانتظار والشوق وجمع إبراهيم ناجي في قصيدته صخرة الملتقى هذه المفردات والصور للتعبير عن الوصال والفراق مجتمعين، فإذا دام الوصال فنعم الصديق وإذا أتبعه فراق فصار الحزن والشوق والانتظار هو الصديق، وعند استعراض معاني الوصال أبدع ناجي في وصفه في قصيدته (صخرة الملتقى) والمكونة من تسعة وثلاثين بيتاً فيقول:

سألُّكَ يا صخرةَ الملتقى	متى يجمع الدهرُ ما فرَّقنا
فيا كعبةً شهدت هائمين	أفاء إلى حسنها المنتقى
إذا الدهرُ لَجَّ بأقداره	أخذنا على ظهرها الموثقا
أرقَّ الهوى عندها مجهداً	وأنَّ النسيمُ بها مرهقاً
رمى البحرُ نحوك أمواجه	فعاندت تياره الأزرقا
وصدت نواحيك هدارةً	كما أغضبت أسداً موثقاً
قرأنا عليك كتاب الحياة	وفض الهوى سرَّها المغلقا
نرى الشمسَ ذائبةً في المحيط	وننتظر البدرَ في المرتقى

إذا نشر الغربُ أثوابه
فأطلق في النفس ما أطلقا
نقول هل الشمسُ قد خضبتَه
وخلت به دمها المهرقًا
أم الغربُ كالقلب دامي الجراح
له طلبَةٌ عزٌّ أن تلحقًا
(ناجي، كتب أثرت في حياتي، 1952، صفحة 391)

بدأ ناجي قصيدته بالجمع بين الوصال (الملتقى) والفراق (فراقاً) في بيته الأول:
سألتك يا صخرة الملتقى
متى يجمع الدهرُ ما فرّقنا
ثم يعبر ناجي في بداية قصيدته عن ذكرياته مع من أحب عند الصخرة الوصال والملتقى
التي دارت عندها تلك الذكريات حيث الحنين الدائم إلي محبوبه، فهو بين حالة فراق واقعة وأمل
في الوصال، فيسأل الصخرة ويجعلها هدفاً وكعبة لكل الهائمين ويطوف معبراً عن ألم الفراق
بسؤاله عن الميثاق الذي أخذ عند هذه الصخرة ويعدد الذكريات التي كانت شاهدة عليها، ويجمع
إبراهيم ناجي معانيه الرومانسية في صور متتالية بكلمات تعبر عن هذا الموج المتلاطم من
شعوره الشديد بألم الفراق والرغبة في الوصال فنجد الكلمات المعبرة عن الحركة الشديدة التي
تخالج أنفاسه (الغضب، والبحر، والموجة، والمعاندة، والتيار، وهدارة) ثم ينتقل من حالة الحركة
الناجمة عن الألم إلى حالة التأمل والتفكير فيستخدم مفردات الطبيعة والهوى (القراءة والهوى،
والشمس الذاتية، وانتظار البدر، وأتواب الغروب، وإطلاق النفس) ثم يكمل فيتخذ من سلاح
الرجاء والنداء لعله يسمع صوته الجريح فيقول:

فيا مهجئة خلف هذا الغمام
بكت نضرةً وصبأً ريقًا
ويا صورة في نواحي السحاب
رأينا بها همنا المغرقًا
لنا الله من صورة في الضمير
براهما الفتى كلما أطرّقًا
يرى صورة الجرح طي الفؤا
د ما زال ملتهباً محرّقًا
فيأبى الوفاء عليه اندمالا
ويأبى التذكّر أن يشفقًا

ونداء إبراهيم ناجي هنا نداء المتألم الراغب في الوصال بعد فراق، الباكي على مآله
والناظر في جرح فؤاده الملتهب، وتلتهب الذاتية الرومانسية عند ناجي بين صورته فيشعر مع
تكرار وصف الذكريات بكم الحزن على ألم الفراق والرغبة في الوصال
ويصل إلى قمة التصوير في لقاء الوصال والفراق معا فيعلن عن رغبته بأن الحياة تريد
لقاء الممات ليلم الوصال فيقول:

تريد الحياة لقاء الممات
ولا يأذن الله بالملتقى
ثم يكرر ناجي النداء على الصخرة قبل الختام، ويشكو الشيب والأسر في حبال الهوى
وطول الانتظار والرغبة في العتق بالوصال فيقول:
ويا صخرة العهد أبتُ إليك
وقد مزّق الشمّل ما مزّقًا

أريك مشيبَ الفؤادِ الشهيد
شكا أسره في حبال الهوى
فلما قضى الحظَّ فُكَّ الإسار
ثم يختم إبراهيم ناجي بالسؤال كما بدأ لمن تزين السماء ويطلع الفجر ولمن النسيم الرقيق
ثم يقسم بأنه الجمال الكوني وما فيه من تعابير إنما هي لروحين يحلقان في الأفق بين ينتظرا
الوصال وأتعبهما وأرهقهما الفراق.

لمن زَيْنَ الله هذي السماء
لمن يطلعُ الفجرُ في أفقها
لمن مسَّ هذا النسيمُ الغمامَ
إذا ذكرتهُ الحمائمُ أنَّ
اللطائرَ المفردِ الروحِ بمضي
وربَّكَ ليس لهذا ولكن

أو جمَلَ الكونَ أو نسَقًا
فيبدو بها ضاحياً موقناً
فررق منه الذي رقرقاً
وإن ضاحكته الربى صقفاً
برودُ المواردَ عن مستقى
لروحين في أفق حلقاً

ومن القصائد التي تظهر فيها معاني الوصال والفراق بوضوح قصيدة سماها ناجي بـ (الفراق) وهذا الفراق الذي يصفه ناجي في صوره وكلماته يعبر عن حالته الذاتية الرومانسية لكن في غير انقطاع عن المجتمع الذي يحيا معه وفيه.

3.2. قصيدة (الفراق) وتحليل لمعاني الوصال والفراق فيها:

خصص إبراهيم ناجي للفراق قصيدة تحمل اسمه ورسمه، وهي قصيدة مكونة من ستة عشر بيتاً، يستهلها بأشد معاني الفراق وما يلازمه من (الحسرات، والعبرات، الجحيم، طغي، نزع، حطمت، جبروت) فجمع ناجي بين مترادفات تشعر بشدة ألم الفراق والفقدان فيبدأ من الحسرة والعبارة وينتهي إلى النزع والطغيان والجحيم والجبروت، بهذا التسلسل والتدرج من هدوء العبارة إلى عنف الجبروت يصف الفراق فيقول: (ناجي، شعر إبراهيم ناجي الأعمال الكاملة، 2012، صفحة 253)

يا ساعة الحسراتِ والعبراتِ
ما مهربي؟ ملأ الجحيمُ
من أي حصن قد نزعت
حطمت من جبروتهنَّ فقلن لي

أعصفتُ أم عصفتَ الهوى
وطغى على سبلي وسدَّ جهاتي
من أدمعي استعصمن خلف
أزف الفراق فقلتُ ويحك

ثم ينتقل من وصفه حالة الفراق إلى وصف رغبته في الوصال، فيتلمس مفردات (الظمأ، الشرب واللهافة، غير جزوع، أشبع ناظري، أستبينك) مفردات وتعبير توحى بكم رغبته في الوصال فيقول:

أموت ظمآنًا وثغرك جدولي
 جفّت على شفّتي الحياةُ
 قد هدّني جزعي عليك وأدّعي
 وأريد أشبع ناظريّ فأنتني
 وأبيت أشرب لهفتي
 وخيالها من ذلك الينبوع
 أني غداة البين غيرُ جزوع
 كي أستبينك من خلال دموعي

ويستكمل بإظهار نتيجة هذا الفراق وأنه يتحمل تبعته ولو كانت الردى والموت.

هان الردى لو أن قلبك دار
 يا من رفعت بناء نفسي شاهقًا
 اليوم لي روح كظلٍّ شاحبٍ
 لو في الضلوع أجلت عينك
 أموت مغترّبًا وصدرك
 متهلّل الجنبات بالأنوار
 في هيكل متخاذل الأسوار
 منهاره تبكي على منهار!

وينتقل ناجي بين الأساليب بدأ بالنداء (يا ساعة) والسؤال (أعصفت أم عصفت الهوى بحياتي؟)، وختامًا بنهي (لا تسألني) يشعر بالحالة النفسية المتقلبة وشدة ألم الفراق وطول مسافته وشدة المعاناة، حتى يختم بمفردات تظهر هذا الألم والانتظار بأشد الحروف ب (عانيته، لعنة، كافر، نادم) فهو مع الفراق الساهر النادم الذي يعاني ألم الفراق بعد وصال.

لا تسألني عن ليل أمس وخطبه
 طالت مسافئته عليّ كأنها
 وكأنني طفل بها وخواطري
 عانيئها والليل لعنة كافر
 وخذي جوايبك من شقيّ واجم
 أبدٌ غليظ القلب ليس براحم
 أرجوحة في لجّها المتلاطم
 وطويئها والصبح دمعة نادم

كانت حياة ناجي قصيدة حب حالمة وأحاديث عاطفة مرهفة وفيها أنغام الهجر والوصال والألم ويعبر عن كلها بصدق وحرارة ولا يجد سوى الدموع للتقرب بحبيته ولا يجد بلسما لجراح شغافه إلا الوصال ولذلك يعدُّ بحق (شاعر الحب) (محمد، 2004، صفحة 13).

4. حزن إبراهيم ناجي على فراق الشعراء المقربين له.

طبيعة إبراهيم ناجي الرومانسية لم تفارقه في أي مناسبة وطنية أو اجتماعية، ومن هذه المناسبات رثاء أعز المقربين إليه تكاد تشعر بدموعه المنسدلة بين الحروف والكلمات.

4.1. حزن إبراهيم ناجي على فراق أحمد شوقي.

رثى إبراهيم ناجي أحمد شوقي في أربع قصائد، فيقول كامل عويضة: "ليس لشاعرنا باع طويل في الرثاء وطرق هذا الباب على ندرة ولكن نجد في بعضها لوعة صادقة وانيناً مؤثراً.

من قصائده في الرثاء نرى رثاء شوقي في أربع قصائد. الأولى ألقاها على قبره والثانية في تليينه والثالثة والرابعة في حفل الذكرى لمرور عام على وفاته ونشاهد في قصيدة «في ساعة النذكار» ألقاها في حفل جماعة الأدب المصري في الإسكندرية وقصيدته ألقاها على قبره حرقاً ولوعة حيث يبكي بلهفة الحزين (عويضة، 1993، صفحة 77).

فيقول ناجي في رثائه لشوقي:

قل للذين بكوا على (شوقي)
والهفتاه لمصر والتشرق
يا راقداً قد بات في مثنوى
أين النجوم أصوغ ما أهوى
لكن حزني لو علمت به
فاعذر إلى يوم نفيك به
النادبين مصارع الشهب
ولدولة الأشعار والأدب!
بغدت به الدنيا وما بغدا
شعراً كشعرك خالداً أبداً!
لم يُبق لي صبراً ولا جُهداً
حقّ النبوغ ونذكرُ المجداً
(ناجي، شعر إبراهيم ناجي الأعمال الكاملة، 2012، صفحة 407)

4.2. حزن إبراهيم ناجي على فراق خليل مطران.

وقد رثى ناجي الشاعر (خليل مطران) في ثلاثة أبيات، ورغم قصر القصيدة إلا أنها مفعمة بمشاعر الحزن وألم الفراق.

فيقول ناجي في رثاء خليل مطران:

يا نفس إن راح الخليل وعنده
حملوا على الأعواد فتأ خالداً
هو مصرغ للعبرية روعت
ورد الخليل فعجلي برحيلي
وارحمته لكوكب محمول!
في عرشها والتاج والإكليل
(ناجي، شعر إبراهيم ناجي الأعمال الكاملة، 2012، صفحة 529)

4.3. حزن إبراهيم ناجي على فراق محمد الهراوي.

وأيضاً نراه يرثي الشاعر محمد الهراوي في ديوانه القاهرة في قصيدة من ثلاثة وعشرين بيتاً فيقول:

ها هنا حفل وذكرى ووفاء
يا لها من غربة مضنية
ذهب الموت بأعلى صاحب
لست أنسك وقد أقبلت لي
آه من جرح ومن قلب على
لينا أنت ملتي الأصدقاء
ليس تنجاب وأيام بطاء
وثوى في التراب أوفى الأوفياء
تشتكي غدر صديق قد أساء
آلم الجرح انطوى مر الأباء
(ناجي، شعر إبراهيم ناجي الأعمال الكاملة، 2012، صفحة 121)

5. قصيدة الأطلال

من أشهر قصائد إبراهيم ناجي قصيدة الأطلال والتي تغنت بها (أم كلثوم) في أغنيتها الشهيرة (الأطلال)، وقد كتبت هذه المقدمة في الكتاب الذي جمع الأعمال الكاملة: "هذه قصة حب عائر: التقيا وتحابا، ثم انتهت القصة بأنها هي صارت أطلال جسدي، وصار هو أطلال روح، وهذه الملحة تسجل وقائعها كما حدثت" (ناجي، شعر إبراهيم ناجي الأعمال الكاملة، 2012، صفحة 41).

وتوجد قصة متداولة لكن لم أقف عليها في مصدر علمي موثق، تقول: "كتب إبراهيم ناجي هذه القصيدة في حب صباه عندما فارقه. فقد غادر ناجي لدراسة الطب وعندما عاد علم ان حبيبته قد تزوجت. وفي إحدى الليالي سمع طرقاً شديداً على باب منزله فقام من سريره ليستبين الطارق فكان رجلاً يريد طبيباً لمساعدة زوجته التي كانت في حالة ولادة متعسرة، فاخذ ناجي حقيبته وذهب مع الرجل إلى بيته، حيث كانت زوجته بوضع صعب. اقترب منها ناجي فتعرّف فيها على حبيبته!! عالجها ناجي وتمت الولادة وخرج من بيتها بعد ان اطمأن على صحتها وصحة مولودها وكتب قصيدة الأطلال بعد هذه الحادثة الفريدة". (العضيات، 2020).

وإن صدقت هذه الرواية أم لا فحقيقة قصيدة الأطلال بمعانيها وشدة ارتباطها بمعنى الوصال والفراق جعل منها وساما لشعر إبراهيم ناجي.

فيقول ناجي في مطلعها:

يا فؤادي، رحم الله الهوى	كان صرخاً من خيال فهوى
اسقتني واشرب على أطلاله	وارو عني طالما الدمع روى
كيف ذاك الحب أمسى خبزاً	وحديثاً من أحاديث الجوى
وبسائطاً من ندامى حلم	هم تواروا أبداً وهو انطوى

(ناجي، شعر إبراهيم ناجي الأعمال الكاملة، 2012، صفحة 41)

وقصيدة الأطلال عدد أبياتها 125 بيتاً و250 شطراً، وهي من القصائد الطويلة التي كتبها إبراهيم ناجي، وتنتشر بين ثناياها معاني الوصال والفراق، بداية من مطلعها الذي ينادي فيه ناجي على فؤاده ليترحم على هواه وحبه وخياله.

يا فؤادي، رحم الله الهوى	كان صرخاً من خيال فهوى
ثم يحاكي الشعر الجاهلي في أبيات عدة، بداية من اسم القصيدة والتي تشابه الوقوف على الأطلال في الجاهلية، ثم شرب الخمر على الأطلال، ويستخدم ناجي في هذه القصيدة كلمات قوية تجمع بين القدم والحداثة بين ثناياها.	

يا رياحاً، ليس يهدا عصفها	نضب الزيت ومصباحي انطفا
ثم الندم والتحسر على ما مضى والوعد بعدم النسيان فيقول	
لست أنسالك وقد أغريتني	بغم عذب المناداة رقيق

ويستمر ناجي بين أبيات هذه القصيدة بين وصال وفراق وحزن وألم يتقلب حتى يختتمها
بنداء للشاعر فيقول:

أيها الشاعر خذ قيثارتك	غن أشجانك، واسكب دمعك
رب لحن رقص النجم له	وغزا السحُب، وبالنجم فتك
غنيه حتى ترى ستر الدجي	طلع الفجر عليه فانهتك
وإذا ما زهرات ذعرت	ورأيت الرعب يغشى قلبها
فترفق واتئد، واعزف لها	من رقيق اللحن، وامسح
ربما نامت على مهد الأسى	ويكت مستصرخات ربها
أيها الشاعر كم من زهرة	عوقبت لم تدر يوماً ذنبها!

فأبدع ناجي في تناول صور الوصال والفراق والذكريات بآلامها في قصيدة الأطلال، وإظهار التضاد اللفظي بين اللفظيتين (الوصال والفراق) وما يعكسهما من حالة تقلب بين المترادفات والأضداد كالربيع والخريف والليل والنهار والفرح والحزن وقمة السعادة والرعب أحياناً كما يقول ناجي، ويأتي ختام ناجي للقصيدة بإظهار لحظة تعجب ودهشة من سبب العقاب بالفراق الذي لا يعلم أسبابه وكم من إنسان يعاقب بلا ذنب اقترفه، فقط لأنه الفراق بعد وصال.

الخاتمة

يحيا الإنسان بين وصال وفراق منذ ولادته وعبر مراحل حياته المختلفة، ففي كل مرحلة يكون وصاله بشيء جديد وفراق لشيء مضي، فالإنسان بين الوصال والفراق يتقلب بجناحيه، وهما مادتان خصبتان للأدب العربي والعالمي، لما يحملان من مشاعر تجمع بين الفرح والحزن واللقاء والفراق والحياة في الذكريات والحنين إلى الماضي.

وتناول الأدب العربي عبر عصوره المختلفة لوصال والفراق، فمنذ العصر الجاهلي ونجدت تغني الشعراء بالوقوف على الأطلال، والعشق المرتبط بوصال المحبوبة، ثم فراقها لكثرة العقبات في الوصول إليها، ويستمر الشعراء خلال عصور الأدب العربي في تناول الوصال والفراق بمفرداته وتعبيراته الكثيرة، وما يتصل بهما من فرح الوصال وحزن وألم الفراق، وكل شاعر يتناول الوصال والفراق من خلال معتقداته ومرجعياته، فالشعر الصوفي الفراق والوصال فيه قرب وبعد عن الله، فالقرب له لذة وشوق وسعادة، وما في البعد عن الله من حسرة وندامة وألم الفراق، ومن الشعراء من يتناول الوصال والفراق من خلال علاقته بأقاربه الذين عاش معهم سنين طوال، وكان الوصل بينهم كحبل متين، ثم دارت الأيام وتبدل الحال فصار القريب بعيداً، فنشأ الفراق والشوق والحنين للماضي، ومنهم من كتب عن فراق مرحلة عمرية بعينها مثل فراق الشباب، ومنهم من كتب عن فراق الحرية وما بها من معاني الحياة، ثم تغير الحال فانقلبت إلى ديكتاتورية، فيبكي على فراق الحرية ويحن إلى ذكريات أيام الحرية العذبة، ومن الشعراء وهم كثير من يخصص الوصال والفراق بعشق النساء، فتكون كل الدنيا عنده فقط محبوبته، إذا وصلته عادت له الحياة، وإذا فارقه يبكي الحسرة ويتمنى لقاء الموت، فيكتب الشعر أملاً في الوصال والقرب، فإذا ظهرت العقبات والموانع ظهر الفراق وما يعقبه من ألم وشوق وذكريات يحن إليها ويعيش على ذكراها.

ومن نماذج العصر الحديث التي خصص لها البحث الشاعر الطبيب الإنسان إبراهيم ناجي، فجمع إبراهيم ناجي بين الحقيقة والخيال، وجمع بين الطب وما به من تعامل مع المرض والألم الحقيقي، والشعر وما به من ألم وحسرة معنوية، فكتب الله له من جمعه بين الطب والشعر أن يكون مختلفاً في كتاباته.

وكانت لنشأة إبراهيم ناجي في بيئة مثقفة، إذ كان والده يحبُّ الأدب والمطالعة إثر كبير في مفرداته وتعبيراته وأشعاره، وكان التحاقه بمدرسة أبولو عام 1932م أثر كبير في حرية مفرداته وكثرة أشعاره. كان ميل ناجي للرومانسية والوجدانية أثر في ظهور مفردات الوصال والفراق بوضوح في أشعاره.

والوصال والفراق عند إبراهيم ناجي يعد صفة متلازمة، فيغلب على شعر إبراهيم ناجي الحزن والألم، وقد تأثر كثيراً بفراق محبوبته له، ثم فراق الحرية السياسية في مصر عقب ثورة 1952. وما تبع ذلك من آلام وأحزان على شخصية ناجي الشعرية، فكان غالب شعره يظهر فيه الألم والحسرة والندم والفراق والبكاء على الماضي والحياة في ظل الذكريات والرغبة في العودة إليها. وظهر ذلك واضحاً في كثير من قصائد إبراهيم ناجي، فقصيدته (صخرة الملتقى) وما تحمله من معاني انتظار اللقاء والشوق إلى الوصال وألم الفراق، ثم قصيدته والتي سماها (الفراق) وما تحمله من معاني متعددة حول الفراق وما به من ألم وحزن، وقصيدته (بعد الفراق)، ثم كانت أشهر قصيدته له والتي تغنت بها المغنية المشهورة (أم كلثوم) وهذه القصيدة التي تحمل اسم (الأطلال) فاسم القصيدة يحمل معنى الوصال والفراق والذكريات التي يقف عليها ناجي في حياته راغباً في عودتها.

المصادر والمراجع

إبراهيم ناجي. (1952). كتب أثرت في حياتي. جريدة الجمهور المصري العدد 16، 8.
إبراهيم ناجي. (2012). شعر إبراهيم ناجي الأعمال الكاملة. القاهرة: كلمات عربية للترجمة والنشر.

ابن المعتز العباسي. (1976). طبقات الشعراء لابن المعتز (المجلد 3). (عبد الستار أحمد فراج، المحرر) القاهرة: دار المعارف.
أبو تمام. (بلا تاريخ). ديوان أبي تمام.
أبو حيان التوحيدي. (1988). البصائر والذخائر. (وداد القاضي، المحرر) بيروت: دار صادر.

أبو عمرو الشيباني. (2001). شرح المعلقات التسع. (عبد الرحمن بن درهم، المحرر) بيروت لبنان: مؤسسة الألمي للمطبوعات.

اليحترى. (بلا تاريخ). ديوان اليحترى (المجلد 3). (حسن كامل الصيرفي، المحرر) القاهرة: دار المعارف.

ثائر سمير حسن الشمري. (12، 2013). الفراق في الشعر العباسي. مجلة كلية التربية الأساسية/ جامعة بابل.

حورشا صادق. (2002). مجاني الشعر العربي ومدارسه. طهران: مؤسسة سمت.

خفاجي محمد عبد المنعم. (1956). قصة الأدب المعاصر في مصر الحديثة. القاهرة: المطبعة الأميرية.

دعاء العضيبيات. (6، 7، 2020). قصة قصيدة " الأطلال ". تم الاسترداد من اي

عربي:

<https://ezarabi.com/%D8%A7%D9%84%D8%A2%D8%AF%D8%A7%D8%A8/%D9%82%D8%B5%D8%A9-%D9%82%D8%B5%D9%8A%D8%AF%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B7%D9%84%D8%A7%D9%84>

رضوان محمد. (2004). إبراهيم ناجي شاعر الأطلال وأحلى قصائده العاطفية.

دمشق: دار الكتاب العربي.

عبد الرحمن بن درهم. (1960). نزهة الأبصار بطرائف الأخبار والأشعار. بيروت:

دار العباد.

عبد العزيز الدسوقي. (1971). جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.

عزت محمود علي الدين. (1993). ظاهرة الاغتراب في شعر إبراهيم ناجي وعبد الله الفيصل. القاهرة: رسالة دكتوراة في جامعة الأزهر كلية اللغة العربية - بنين (القاهرة).
كامل محمد محمد عويضة. (1993). إبراهيم ناجي شاعر الأطلال. لبنان: دار الكتب العلمية.

محمد الجوادى. (19, 01, 2020). الدكتور إبراهيم ناجي.. أول الشعراء والأدباء الذين قتلتهم ثورة ١٩٥٢. تم الاسترداد من الجزيرة:

<https://www.aljazeera.net/blogs/2020/1/19/%D8%A7%D9%84%D8%AF%D9%83%D8%AA%D9%88%D8%B1-%D8%A5%D8%A8%D8%B1%D8%A7%D9%87%D9%8A%D9%85-%D9%86%D8%A7%D8%AC%D9%8A-%D8%A3%D9%88%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D8%B1%D8%A7%D8%A1>