EDEBİYAT KÜLTÜR ÇALIŞMALARI
EDİTÖR
Doç. Dr. Abdussamed Yeşildağ
İKSAD
Publishing House

EDEBİYAT KÜLTÜR ÇALIŞMALARI

EDİTÖR

Doç. Dr. Abdussamed Yeşildağ

İKSAD Publishing House

Copyright © 2021 by iksad publishing house
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, distributed or transmitted in any form or by
any means, including photocopying, recording or other electronic or mechanical methods, without the prior written permission of the publisher, except in the case of
brief quotations embodied in critical reviews and certain other noncommercial uses permitted by copyright law. Institution of Economic Development and Social Researches Publications®
(The Licence Number of Publicator: 2014/31220)
TURKEY TR: +90 342 606 06 75
USA: +1 631 685 0 853
E mail: iksadyayinevi@gmail.com
www.iksadyayinevi.com

It is responsibility of the author to abide by the publishing ethics rules.
Iksad Publications – 2021©

ISBN: 978-625-8423-67-9
Cover Design: İbrahim KAYA
December / 2021
Ankara / Turkey
Size = 16 x 24 cm

İÇİNDEKİLER

CUBRAN HALİL CUBRAN'IN "'ARAİSU'L-MURÛC" ADLI ESERİNDE ROMANTİZMİN ETKİLERİ

Yusuf Köşeli 1

EBU'L-KÂSIM EŞ-ŞÂBBÎ'NİN "İRÂDETÜ'L-HAYÂT" KASİDESİ ÜZERİNE TEMATİK VE EDEBÎ BİR İNCELEME

M. Selim İpek 27

ÇEŞM-İ AFET HANIM'IN DİVANINDA GÜL VE BÜLBÜL

Tuğba Egemen 49

KARA FAZLÎ DİVANINDA XVI. YÜZYIL'DA SÜNNET TÖRENLERİ

Ezgi Görgünoğlu 65

REŞAT NURİ GÜNTEKİN'İN YAĞMUR HİKÂYESİNE GÖSTERGEBİLİMSEL BAĞLAMDA BİR YAKLAŞIM DENEMESİ

Murat Yiğit, Cansu Durna 79

SABAHATTİN ALİ'NİN AYRAN HİKÂYESİNE GÖSTERGEBİLİMSEL BAĞLAMDA BİR YAKLAŞIM DENEMESİ

Murat Yiğit, Mehmet Onur Altun 97

TÜRKÇEDEKİ FİİLİMSİLERİN FRANSIZCAYA AKTARIMININ ÖRNEKLEM ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

Emel Öztürk, Ziya Tok 113

ARAP ŞİİRİNDE "ANNE" İMGESİNİN SEMBOLİK KULLANIMI

Sara Şeyma Can 135

SULEYMÂN EL-ʻÎSÂ'NIN KALEMİNDEN ÇOCUK ŞİİRİ

Hatice Dede 157

الجملة الاعتراضية في ديوان جميل بثينة-دراسة أُسلوبيّة-

Mustafa Almavas 177

الفعلان: (خلع ونزع): دراسة دلالية في ضوء القرآن الكريم

Abdussamed Yeşildağ 199

CUBRAN HALİL CUBRAN'IN "'ARAİSU'L-MURÛC" ADLI ESERİNDE ROMANTİZMİN ETKİLERİ

Yusuf Köşeli[1]

Özet:

Modern Arap Edebiyatı'nın en önemli isimleri arasında gösterilen Cubrân Halîl Cubrân, küçük yaşlardan itibaren Arap yarımadası dışında yaşayan bir yazar olarak, sürekli etkileşim içerisinde bulunduğu Batı kültürünü kendi öz kültürüyle mukayese edip hayatı boyunca bu iki kültürü sentez etme kaygısıyla yaşamış bir yazardır. Ayrıca bu sentezin bir sonucu olarak Arap edebiyatını Romantizm akımıyla ilk tanıştıran kişidir.

Çalışmamızın amacı; Arap edebiyatının bu seçkin şahsiyetinin hayatı ve edebi kişiliği hakkında özet bilgiler verip "Rimâdu'l-Ecyâl ve'n-Nâr Hâlide" (Çağların Külü ve Sonsuz Ateş), "Martâ el-Bânî" (Banlı Marta) ve "Yuhannâ el-Mecnûn" (Deli Yuhanna) adlı üç hikayeden oluşan "Arâisu'l-Murûc" (Vadinin Perileri) adlı eserini edebi inceleme metotları ışığında konu, üslup ve muhteva açısından çözümlemeye çalışarak hem yazar hem de söz konusu eseri üzerinde Romantizm'in etkilerini incelemektir.

Anahtar Kelimeler: Cubrân Halîl Cubrân, Vadinin Perileri, Romantizm, Modern Arap Edebiyatı.

[1] Doç.Dr., Kilis 7 Aralık Üniversitesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, yusufkoseli@kilis.edu.tr, Kilis/Türkiye.

EFFECTS OF ROMANTİCİSM ON GİBRAN KHALİL GİBRAN AND HİS WORK NAMED "'ARÂİSU'L-MURÛC" (NYMPHS OF THE VALLEY).

Abstract:

Gibran Khalil Gibran who indicated among the best important names in Modern Arabic Literature, as a writer living outside the Arabian Peninsula from a young age, comparing with in continuous interaction with Western culture and his own culture throughout the life lived concerns with synthesis of two cultures. In addition, the first person who introduced Arabic Literature with Romanticism as a result of this synthesis.

The aim of our study; to give summary information about this outstanding person's life and literary personality of Arab literature and trying to resolve in terms of subject, style and substance in light of methods of literary analysis, his work named "'Arâisu'l-Murûc"(Nymphs of The Valley) which consisted of three stories named "Rimâdu'l-Ecyâl ve'n-Nâru'n-Hâlide" (Ash of Ages and Eternal Fire), "Marta el-Bânî" (Martha in Ban) ve "Yuhannâ el-Mecnûn" (Crazy Yuhanna) and examine on the effects of Romanticism both author and mentioned work.

Key Words: Gibran Khalil Gibran, Nymphs of The Valley, Romanticism, Modern Arab Literature.

GİRİŞ

Cubrân Halîl Cubrân'ın Hayatı Ve Edebi Kişiliği

Cubrân Halîl Cubrân (1883-1931)[2], Modern Arap edebiyatında Romantizm akımının[3] öncülerinden biridir. Onun romantikliği Batılı çağdaşlarının romantikliğinden farklı değildir.[4] Yaşamının büyük bir bölümünü Avrupa'da geçirmiş olması ona; İngiltere'de doğup tüm dünyaya yayılan romantizm akımını yakından tanıyıp gelişim sürecini bir Batılı gözüyle takip etme imkanı sağlamıştır. Dolayısıyla sıkı bir savunucusu olduğu bu akımın etkileri bütün eserlerinde kendini ziyadesiyle hissettirmiştir. Bu sebeple onun eserlerini daha iyi anlayıp objektif olarak yorumlayabilmek için öncelikle onun bu yönünü çok iyi bilmek gerekmektedir.

"Romantizmin duygusallığı çoğu zaman hüzünlü ve melankoliktir. Aşırı bir hassasiyete sahip sanatkar, gerek kendi iç dünyası ve hayata bakışı gerekse dış dünya ve tabiata bakışta çok belirgin olarak melankolik ve kötümserdir."[5]

---

[2] Hayatı ve eserleri hk. geniş bilgi için bkz. Hüseyin Günday, *Cubran Halil Cubran ve Çağdaş Arap Edebiyatındaki Yeri*, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, Bursa 2002; Mihâil Nu'ayme, *Cubran Halîl Cubran Hayâtuh, Mevtuh, Edebuh ve Fennuh*, Müessese Nevfel, Beyrut 1978; Jean Cubran, *Cubran Halîl Cubran Hayâtuh ve 'Âlemuh*, Beyrut 2009; Cemîl Cebr, *Cubran Halîl Cubran Fî Hayâtihi'l-'Âsife*, Müessese Nevfel, Beyrut 1981; Aida İmanquliyeva, *Modern Arap Edebiyatının Usta Kalemleri*, Çev: Reşad İlyasov, Qiyas Şükürov, IQ Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2007.

[3] Romantizm, 19. yy. başından ortalarına kadar yarım asırlık dönemde hemen hemen bütün Avrupa'da hakim olan sanat ve edebiyat akımıdır. Klasisizm'e tepki olarak doğan bu akım duygu ve hayali ön planda tutar. Doğadaki ve toplumdaki karşıtlukları, çelişkileri yansıtmayı ve kişileri toplumsal çevreleriyle birlikte vermeyi amaç edinir. Romantizm hk. Geniş bilgi için bkz., İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, Akçağ Yay., İstanbul 2000, s. 57; Yusuf Çotuksöken, *Dil ve Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Cem Yayınevi, İstanbul 1992, s. 155.

[4] Nevin Karabela, "Cubran Halil Cubran'ın Banlı Marta Adlı Öyküsü", *Nüsha Şarkiyat Araştırmaları Dergisi*, sayı: 3, Güz, Ankara 2001, s. 19-33.

[5] Çetişli, age., s. 58.

Bu ifadeler, Cubran'ın da mensubu olduğu akımın ve bu akıma mensup sanatçıların eserlerini yorumlamak açısından mühim bir ipucudur. Nitekim söz konusu kötümserliğin sonucu olarak eserlerinde hep olumsuzluklar vardır. Romantik sanatçı ne yaparsa yapsın bu olumsuzluklardan sıyrılamaz. Ne kadar iyimser olmaya çalışırsa çalışsın eserlerinde hep kendi iç dünyasının tezahürü göze çarpar. Bu durumda da doğal olarak, sanatçının iç dünyasını şekillendiren yaşam hikayesinin önemi ön plana çıkar.

Cubran Halil Cubran 1883 yılında Kuzey Lübnan'ın bir vadi kasabasında dünyaya geldi. 1895'te annesi ve kardeşleriyle birlikte Amerika'ya göç edip Boston'a yerleşti. Burada İngilizce dersleriyle birlikte resim dersleri de almaya başladı. Üç yıl sonra tekrar Lübnan'a dönüp, Beyrut'ta dört yıl sürecek medrese eğitimine başladı. Eğitimini tamamlayıp Boston'a dönüşünden kısa bir süre sonra tüm yaşantısını etkileyecek olan "ölüm gerçeği" ile tanıştı. İlkönce kız kardeşini, peşinden de üvey erkek kardeşini kaybetti. Onu asıl yıkan şey ise bu acıların üstüne; herşeyden çok sevdiği annesini kaybetmesiydi. Kısa aralıklarla yaşadığı bu acı olaylardan oldukça etkilendi ve ilk kez ciddi anlamda ölümü düşünmeye başladı.[6] İlk tohumlarının, Boston'da yerleştikleri Çin mahallesinde atıldığı sanılan "reenkarnasyon" inancının filizlenmeye başlaması da muhtemelen bu çalkantılı döneme rastlar.[7]

Cubran henüz küçük bir çocukken, babası, hapse atılınca tüm sevgisini annesine yöneltmiştir ve bu sevginin büyüklüğünü her fırsatta dile getirmiştir. En yakın dostlarından birine söylediği:

"Anne denince, sıcak yemekler pişiren, elbiselerimi temizleyip ütüleyen biri değil, benliğimin kumaşını ilmek ilmek dokuyan ve ruhumun en ücra

[6] Günday, age., s. 24-36.
[7] Günday, age., s. 183.

köşelerinde sıcaklığını duyduğum o kutsal varlık aklıma geliyor.[8] cümlesi, annesine olan sevgisinin ne düzeyde olduğunun en açık göstergesidir.

Böylesine derin bir sevgiyle sevdiği annesini vakitsiz kaybetmesinin acısı ömür boyunca bir eksiklik olarak bilinçaltında yer etmiş ve hemen hemen bütün eserlerinde aslında bu acıyı dile dökmüştür. Öyle ki bu eksiklik onun gözünde ölümü kutsal bir olgu haline getirmiştir. "Martâ el-Bânî" (Banlı Marta)[9] adlı hikayesinde, ölmek üzere olan Marta, *"Yakında ölüm, kesik son nefeslerimi mezarın rahatlığı karşılığında benden satın alacak"*[10] sözüyle ölümü, rezil insanlarla dolu bir dünyadan kurtarıp yüceleştiren bir mükafat gibi görmektedir ki bunun nedeni yukarıda da bahsedildiği gibi aslında ölümün güzelliği değil doyamadan kaybettiği annesini öbür dünyada mutlu ve huzurlu olarak düşünme isteğindendir. Nitekim bu ölüm onda ruhun tekrar dirileceği inancını daha da güçlendirmiştir. Zaten ölüm dışında böylesine yürekten inandığı başka bir olgu yoktur. Denilebilir ki yazar çok dindar biri olmadığı halde isyan etmeden kabullendiği tek dini olgu ölümdür.

Romantizm akımının yayılmaya başlamasıyla "reenkarnasyon" inancı da kendine Avrupa'da yayılma zemini bularak ve kısa zamanda bilim çevrelerinde tartışılan bir konu olmuştur. Edebiyat çevrelerini daha derinden etkilemiş ve birçok edebiyatçının ilham kaynağı olmuştur. Bu inancın, romantizm akımıyla zirveye taşınmış olması son derece mantıklı sebeplere dayandırılabilir. Zira aşırı duygusal, melankolik yapıya sahip olan romantik sanatçının, sevdiği bir varlığın ölümünü kabullenişi ile ruhsal yönden daha güçlü bir insanın kabullenişi doğal olarak farklı olacaktır.[11] Cubran'ın reenkarnasyon

[8] Cebr, age., s. 12'den naklen Günday, age., s. 25.

[9] Bu öykü, Cubran'ın üç öyküden oluşan 'Arâisu'l-Muruc adlı eserinin ikinci öyküsüdür.

[10] Cubran, age., s. 34.

[11] Çetişli age., s. 55.

inancının altında yatan gerçek de işte tam bu noktada başlamaktadır. Bunun dışında gençliğinde, Beyrut'ta medrese, Avrupa'da resim eğitimi almış olması da bu ikilemde etkin bir faktördür. Aslında bu özelliği Doğu-Batı kültürünü sentezlemiş olmasından kaynaklanır. Onun Doğulu yönü masum, ezilmiş, kadere dolayısıyla Tanrı'ya ve O'nun kurallarına inanır. Batılı yönüyse dinsiz, isyankar, toplumun değer yargılarını kabul etmeyen, hayata sosyalist felsefe gözlüğüyle bakan, hep kavgacı hep uyumsuz biridir.

1906 yılında yayımladığı üç öyküden oluşan *'Arâisu'l-Murûc* (Vadinin Perileri)[12] adlı ilk öykü kitabında hayatı boyunca ısrarla savunacağı ya da şiddetle karşısına dikileceği konulardan üçünü işlemiştir ki bu konular belki de ileride onu Cubrân Halîl Cubran yapan ve gerek Arap yarımadasında gerekse Avrupa'da tanınmasını sağlayan vesilelerin ilkidir.

1. Rimâdu'l-Ecyâl ve Nâr Hâlide (Çağların Külü ve Sonsuz Ateş)

Yazarın diğer birçok hikayesinde olduğu gibi bu hikaye de iki bölümden oluşmaktadır. Hikayenin ana konusu, yazarın reenkarnasyon inancı yani ölümü zoraki kabullenişinin tek tesellisi, ruhun başka bir bedende dünyaya tekrar dönenceği inancıdır.

Hikayenin birinci bölümü, M.Ö. 116 yılı sonbaharında, sevgilisi ölmek üzere olan Nâsân'ın tapınağa gidip; sevgilisini kendisine bağışlaması için aşk ve ölüm tanrıçasına yakarışları; sevgilisinin ise tekrar kavuşacakları başka bir zaman dilimi olacağını anlatarak onu teselli etmesi ve ölmesiyle noktalanır.

İkinci bölüm, M.S. 1890 yılının ilkbaharında geçer. Çoban Ali koyunlarını otlatırken, tapınağın kalıntılarına bakıp hayallere dalar.

[12] Cubran Halil Cubran, *Vadinin Perileri*, Çev: Kenan Demirayak, Babil Yay., İstanbul 2000. (Çalışmamızda eserin bu tercümesinden faydalanılmıştır.)

Aradan yaklaşık iki bin sene geçmiştir. Düşle uyanıklık arasında, iki bin sene önce Nâsân'ın yaşamış olduklarını sanki kendisi yaşamış gibi anımsamaktadır. Uzun düşüncelerin ardından, testisini doldurmak üzere pınara gelen genç bir kızı görür ve elinde olmayan bir gücün kendisini bu kıza doğru çektiğini hisseder. Bir müddet bakışmadan sonra kız da, Ali'nin gözlerinde geçmişin izlerini görür. Nihayet iki bin yıl sonra iki aşık tekrar kavuşmuştur.

Hikayenin, "reenkarnasyon" inancını empoze etmek için mi yoksa aşkın ölümsüzlüğünü anlatmak için mi kaleme alındığını tespit etme noktasında bazı tereddütler ortaya çıksa da hikayenin genelinde ön plana çıkan asıl temanın aşk olduğu aşikardır; aşkın güzelliği, yüceliği ve ölümsüzlüğü hep ön plandadır.

Hikayede anlatıcı, üçüncü şahıs anlatıcıdır. "O" anlatıcı, olaylara nesnel bakış açısıyla bakmaktadır; olayın akışına müdahale etmeyip kendi görüşlerini neredeyse hiç katmadığından dolayı ilk bölüme daha çok bir destan havası hakimdir. Özellikle monologlar okuyucuda, epik Yunan mitolojilerinden bir bölüm okumuş hissi uyandırmaktadır:

"*Merhamet, ey Yüce Astarte, merhamet ey aşk ve güzellik tanrıçası, bana acı ve ölümün elini ruhumun senin dileğinle seçtiği sevgilimin üzerinde kaldır… Doktorların ilaçları ve tozları bitti, rahiplerin ve alcıların okumaları boşa gitti ve bana yardımcı olmak için senin kutsal adından başka bir şey kalmadı…*"[13]

"Tanrılar beni çağırdı, ey ruhumun güveyi ve beni senden ayırmak üzere ölüm geldi, sakın korkma, çünkü tanrıların dilekleri kutsal, ölümün arzuları adildir."[14]

İkinci bölümde yine "O" anlatıcı vardır ve anlatıcı, bu bölümde olaylara "Tanrısal bakış açısı" ile bakmaktadır. Birinci bölümde nesnel bakış açısıyla, anlatma-gösterme tarzı bir anlatım kullanılmasının

[13] Cubran, age., s. 10.
[14] Cubran, age., s. 12.

aksine bu bölümde tasvir ağırlıklı bir anlatım söz konusudur. Romantik akımın temsilcisi olmasına paralel olarak tasvirlerin çeşidi hep romantiktir.

Hikayenin ana karakteri, birinci bölümde Nâsân, ikinci bölümde Ali Hüseynî'dir. Hatta denilebilir ki Nâsân ana karakter değildir. Çünkü olay tamamen Ali'nin çevresinde gelişmektedir. Nâsân, Ali karakterinin hazırlayıcısıdır; okuyucunun Ali'yi tanıyabilmesinin şartı, Nâsân'ı tanımasına bağlıdır. O, Ali'nin ruhsal durumunu daha iyi anlamamıza yardım edecek bir vasıtadır. Gerek birinci bölümdeki gerekse ikinci bölümdeki sevgili de, hikayenin kahramanı olmaktan çok Nâsân ve Ali'nin düşlerindeki birer figürdür. İlk bölümdeki destansı anlatıma rağmen oradaki sevgili, ikinci bölümdeki sevgiliden daha gerçek görünür. Zira ikinci bölümdeki sevgilinin varlığı daha çok bir düş izlenimi vermektedir.

İlk bölümde Nâsân'ın tapınağa girmesiyle başlayan olaylar zinciri, sevgilisinin ölümü üzerine kendini dağlara vurmasıyla bitmektedir. Küçük bir geçiş bölümüyle ikinci bölüm başlamaktadır. İki bölüm arasındaki zaman, yaklaşık iki bin yıldır. İkinci bölüm, koyunlarını otlatan bir gencin, eski bir tapınağın kalıntılarını seyrederken düştüğü ruh halini tasvirle başlayıp dere kenarına gelen köylü kızla ikisinin de anlam veremediği ruhsal bir etkileşim sonucu bir araya gelip tutsağı oldukları aşkın gözetimi altında birliktelikleriyle sona ermektedir. İki bölüm arasındaki iki bin yıla ve anlatılan iki ayrı olaya rağmen bölümler arası geçiş herhangi bir kopukluk ya da eksikliğe meydan vermeyecek şekilde bağlanmaktadır.

Cubran'ın hikayelerinde en çok göze çarpan şey, mekanların seçimindeki hassasiyettir. Zira mekan, onun olay kurgusunun temelini teşkil etmektedir. Anlatılacak yeri seçtikten sonra konuyu ve karakterleri o yerin bir parçası yapmaktadır.

"Sessizliğin büyüsüyle dolu uyuyanların ruhlarıyla sonsuzluğun düşlerini birleştiren bu saatte rahip Hiram'ın oğlu Nâsân geldi, bir lamba ile Astarte tapınağına girdi, titreyen elleriyle lambaları yaktı, buhurları tutuşturdu, mürrü ve günnük kokuları yükselip tanrıçanın heykelini insan kalbini kuşatan dileklerin yamasına benzeyen hoş bir perde ile sardı. Sonra Nâsân, fildişi ve altın parçalarıyla kaplanmış sunağın önünde eğildi, ellerini yukarıya doğru kaldırdı, gözlerinden yaşlar inci gibi dökülüyordu…"[15]

Hikayenin ikinci paragrafından bir bölümü teşkil eden bu satırlar, birbiriyle özdeşleştirilerek anlatılan mekan ve karakter hakkında daha hikayenin başında önemli bilgiler vermektedir. İkinci bölümde ise mekan, yazarın bütün eserlerinde vazgeçemediği doğadır. Ve doğayla özdeşleştiridiği kahramanları da vadi köylerinden seçtiği sefil ama namuslu bir hayat yaşayan çaresiz insanlardır. Bütün çaresizliğine rağmen onurundan ve gururundan taviz vermeyen insan tipi, tüm hikayelerinin vazgeçilmez kahramanlarıdır. Çünkü yazar her şeye rağmen bütün insanların bu şekilde olmasını arzulamaktadır. Bu arzulayış ise onun romantik görüşünün vazgeçilmez bir parçasıdır.[16]

Sonuç olarak; "Rimâdu'l-Ecyâl ve Nâr Hâlide" (Çağların Külü ve Sonsuz Ateş) adlı hikaye, "reenkarnasyon" görüşünü benimseyen yazarın bu inancını aşk olgusuyla harmanlayıp aşık ya da maşuk ölse de aşkın ebediyyen ölmeyeceğini anlatan destansı bir aşk hikayesidir.

2. Martâ el-Bânî (Banlı Marta)

Martâ el-Bânî adlı öyküde de Cubran, Romantizm akımının etkilerini hikayenin bütününde okuyucuya hissettirmektedir. *Rimâdu'l-Ecyâl ve Nâr Hâlide* (Çağların Külü ve Sonsuz Ateş) adlı öyküde bireysel bir yaraya dokunurken, Martâ el-Bânî (Banlı Marta)

[15] Cubran, age., s. 9.
[16] Çetişli age., s. 63.

adlı öyküde toplumun bir yarasına parmak basmaktadır. Bütün romantikler gibi Cubran da, toplumun ıslahını ferdin ıslahından daha lüzumlu görmekte ve suçu ne olursa olsun; bir insanı dışlamak yerine ona el uzatmanın gerekliliğini dile getirmektedir.[17] Bu bağlamda ele alınınca denilebilir ki *Marta el-Bânî* (Banlı Marta), Cubran'ın en dramatik olay örgüsüyle kurgulanan hikayelerinden birisidir.

Anne ve babasını küçükken kaybeden Marta, bir ailenin yanında evlatlık olarak yaşamaktadır. Olumsuz koşullar onu ineklerin yaşantısına imrendirecek kadar kötüdür. Yetişkin bir genç kız olana kadar inekleri güden Marta, birgün çeşme başında inekleri sularken iyi giyimli bir atlı gelir. Yolunu kaybettiğini ve nasıl bulacağını sorar. Marta, kendisinin bilemeyeceğini, babalığına sorması gerektiğini söyleyerek oradan uzaklaşmak ister. Adam ona mani olur, kendisini çok beğendiğini eğer isterse alıp oralardan götürebileceğini ve bolluk içinde yaşatacağını vaat eder. Marta henüz çok genç ve tecrübesizdir, adamın niyetini anlayamaz. Üstelik son derece sıkıldığı bu hayattan kurtulmak isteğiyle kendini atlı adamın vaatlerine kaptırır ve elinde olmadan adama inanıp onunla birlikte gider.

Aradan yıllar geçmiştir. Yazar, tatilini geçirmek için geldiği Beyrut'ta, pansiyondan dışarıyı seyrederken küçük bir çocuk yanına gelir ve sattığı çiçeklerden bir tane almasını rica eder. Yazar, bu çelimsiz oğlana son derece müşfik davranır ve kim olduğunu sorar. Oğlan, Banlı Marta'nın oğlu olduğunu söyler. Marta'nın hikayesini daha önce duymuş olan yazar merak eder ve çocuğa annesinin nerede olduğunu sorar. Evde hasta yatıyor cevabını alınca çocuktan kendisini eve götürmesini ister. Bakımsız bir odada sefalet içinde yaşayan Marta, yatakta ömrünün son anını beklemektedir. Yazarı görünce öfkelenir, onun da diğerleri gibi belli bir amaç için geldiğini zanneder. Ancak yazar, Marta'ya yaşadıklarının kendisinin suçu değil toplumun suçu

[17] Çetişli age., s. 57-67.

olduğunu söyleyerek utanmaması gerektiğini uzun uzun anlatır. Bir süre sonra Marta ölür. Aforoz edildiği için cenazesine kimse gelmez. Papaz ona ve geride kalanlara dua etmeyi kabul etmez.

Kısaca özetlenen bu hikayede asıl anlatılmak istenen, farkında olmadan yaptığı bir hatanın sonucu olarak, mecbur kaldığı için bedenini satan bir fahişenin, sebepleri araştırılmadan toplum tarafından haksız yere dışlanmasıdır. İşte bunun içindir ki yazar, bu haksızlığın karşısına dikilir ve sonuna kadar Marta'yı savunur. Çünkü ona göre, düşmüş bir kadını dışlamak, çaresiz durumda olan bütün kadınların aynı duruma düşmesine davetiye çıkarmak demektir ki bu, toplum için tedavisi imkansız, ölümcül bir yaradır.[18]

Aynı konu, Fransız edebiyatının ünlü Romantiği Victor Hugo'nun,[19] dünya klasiklerinin en iyilerinden biri olarak kabul edilen *Les Miserables* (Sefiller)[20] adlı romanında da görülmektedir. Gayrı meşru ilişkisi yüzünden işinden kovulan bir kadının, babasız doğan çocuğuna bakmak için vucudunu satmak zorunda kalışı; Marta'nın yaşadıklarıyla bire bir örtüşür. Her iki olayın kahramanı da kadındır, her ikisinin de başına gelen aynı şeydir ve nitekim her ikisi de arkalarında gayrı meşru çocuklarını bırakarak, acı bir şekilde ölüme mahkum edilir. Yine her ikisinde de geride bırakılan çocuklar, güvenilir bir koruyucuya teslim edilir. Yalnız bir farkla ki Sefiller'de, öksüz ve yetim kalan kız çocuğu olayın akışı içerisinde, annesinin ölümünden kendisini sorumlu tutan belediye başkanı tarafından büyütülür ve her türlü hayat garantisi sağlanır. Banlı Marta'da ise geride kalan çocuğun akıbeti, hikaye sonlandığı için bilinmemektedir.

---

[18] Romantikler, toplumun sahip olduğu problemler üzerinde durur gördükleri olumsuzlukları eleştirirler. Özellikle zavallılara, fakirlere kimsesizlere, sakatlara yönelen merhamet ve acıma duygusu şeklinde muşahhaslaşan toplumculuk şeklinde. Bkz. Çetişli, age., s. 70.

[19] Victor Hugo (1802-1885), Cromwell Önsözü ile, Romantizmin ilkelerini tespit eden Fransız şair, tiyatro ve roman yazarı. Çetişli, age., s. 68.

[20] Victor Hugo, *Sefiller* (Çev: Ali Çankırılı), Timaş Yay. İstanbul 2005.

Tanzimat döneminde bu tür konuları kendi edebiyatımızda da görülmektedir. Aynı konunun farklı milletlerin edebiyatına aynı şekilde yansımasının sebebi; Fransız İhtilali'nden sonra bütün dünyada bir kaos yaşanmasının sonucu olarak insanların çaresizlik içinde kalıp yaşamak için her yolu mübah saymasından kaynaklanmış olsa gerektir. Buna paralel olarak toplumda en ağır yarayı alan kesim, yaşamak için bedenlerini satmak zorunda kalan kadınlardır. 18. Yy. sonlarıyla 19. Yy. başlarında Avrupa'nın birçok önemli şehirlerinde durum bu minval üzeredir.[21] Bu, hikayenin ana kahramanı olan Marta'nın ağzından da duyulmaktadır:

"*Sokaklar bedenlerini ve ruhlarını sana en düşük bedele satacak kadınlarla dolu*."[22] diyen Marta, o dönemin yaşam koşullarını tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermektedir. Bu da, "Sanat, toplum içindir" ilkesine bağlı kalarak sanatkarane bir dil ve duygu yüklü ifadelerle aşk, tabiat ve ölüm gibi konuları işleyen Romantizm'in, toplumdan önce ferdin ıslahını gerekli gören farklı bir toplumcu yönünün varlığından kaynaklanmaktadır. Zira ilk kez Fransız İhtilali ile duyulmaya başlanan hak, adalet, eşitlik gibi kavramların en ciddi savunucusu onlardır. Bundan dolayıdır ki güçsüzler, kimsesizler ve zavallılar Romantikler için vazgeçilmez birer malzemedir.[23]

Martâ el-Bânî adlı hikayenin başkişisi çaresizlikten dolayı fahişe durumuna düşen ancak hastalanıp yatağa düştükten sonra son derece dindar bir Hristiyan teslimiyeti ile kendini Tanrı'nın ve ölümün kollarına atmayı arzulayan bir kadındır. Marta henüz on altı yaşındayken bir hata yapıp yaşadığı hayatı beğenmeyerek daha iyi şartlarda yaşama arzusuyla hiç tanımadığı bir adamın peşinden gider. Bu hatasında dolayı Tanrı'nın onu cezalandırdığına kanaat getirir.

[21] Çetişli, age., s. 64.
[22] Cubran, age., s. 34.
[23] Çetişli, age., s. 63.

"Sizin ruhunuzu dolduran şefkat bana temizliğimi geri getirmez, utançlarımı da silip götüremez, ölümün güçlü elini de yüreğimden çekip alamaz. Bahtsızlığım ve günahlarımın verdiği hüküm sürgün etti beni bu derin karanlıklara." der.[24]

Derin bir pişmanlık içinde ve yaptıklarından dolayı sürekli Tanrı'dan af diler:

Ey bu korkunç şekillerin arkasında gizlenen Yüce Adalet! Sen, yalnız sen duyarsın veda etmekte olan ruhumun çığlığını ve terkedilmiş kalbimin çağrısını. Yalnız senden istiyor, yalnız sana yalvarıyorum. Beni bağışla…"[25]

"Ey göklerdeki babamız… Adın kutsal olsun… Hükümranlığın gelsin… göklerdeki hükmün yeryüzüne de aynı olsun… Günahlarımızı bağışla!"[26]

Yazar, babasız büyümesinin acısını da birçok öyküsünde okuyucuya yansıtmaktadır. Marta da, babasını çok küçükken kaybetmiştir. Belki de yazarın vermek istediği mesaj bu gerçeğin altında gizlidir. Marta'nın acıklı öyküsünü okuyucuyla paylaşırken: Eğer babası hayatta olsaydı bunların hiçbirinin yaşanmayacağı mesajını vermeye çalışmaktadır. Nitekim Marta, hasta yatağında başından geçenleri yazara anlatırken:

"Sonra bana yaklaştı, kucaklayıp göğsüne bastı ve öptü. O ana kadar birinin beni öpmesinin tadını bilmiyordum. Yetim ve kimsesiz biriydim çünkü…"[27] derken aslında yazar, Marta'nın ağzından hayatta en çok eksikliğini duyduğu, en çok yokluğunu hissettiği özlemini, baba sevgisini dile getirmektedir.

Hikaye, iki ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde "O" anlatıcı, Marta'nın çocukluğunun geçtiği yerleri ve onun yaşadığı koşulları "tanrısal bakış açısı" ile anlatmaktadır. Anlatıcı, olayın

[24] Cubran, age., s. 35.
[25] Cubran, age., s. 39.
[26] Cubran, age., s. 39.
[27] Cubran, age., s. 38.

akışına ve karakterlerin davranışına hakimdir. Yani olayın nasıl akacağını, kahramanların nerede ne yapacağını çok iyi bilir hatta kahramanların özlemlerini, hayallerini ve aklından geçenleri bile bilmektedir. Marta'nın çocukluğunu anlatırken kullandığı ifadeler, anlatıcının bakış açısına iyi bir örnek teşkil etmektedir:

"Sonra hasırı yatak, kollarını da yastık yapar, iç çekip: "Keşke yaşamın bütünü düşlerin bölmediği ve arkasında uyanmanın olmadığı derin bir uyku olsa" diye temenni ederek uykuya dlardı."[28]

Marta'nın atlı yabancıyla gidişine kadar süren birinci bölüm boyunca "O" anlatıcı hakim bakış açısıyla olayları anlatmaktadır. İkinci bölümde kahraman-anlatıcı devreye girmektedir. Yani anlatıcı, hikayenin kahramanlarından biridir. Dolayısıyla sadece yaşadıklarını ve duyduklarını anlatmak zorunda olduğu için anlatacakları daha sınırlıdır. "o" anlatıcı gibi her şeyi göremez, hissedemez.[29]

"Ufak solgun yüzüne baktım, yoksulluk ve perişanlığın karaltılarıyla sürmelenmiş gözlerini, acılı bir göğüsteki derin bir yara gibi biraz açılmış ağzını, çıplak ince kollarını, çiçek sepetine sanki yeşil otlar arasında solmuş sarı bir gül dalı gibi eğilmiş küçüçük boyunu düşündüm."[30]

Olayın başlangıç tarihi birinci bölümde tam olarak belirtilmemiş olsa da ikinci bölümde geçen: *"1900 yılının sonbaharı geldi ve ben tatilimi Lübnan'ın kuzeyinde geçirdikten sonra Beyrut'a döndüm."*[31] cümlesinden yola çıkarak hikayenin 1870-1900 yılları arasında geçtiği söylenebilir.

Her iki bölüm de Lübnan'da geçmektedir. Ancak birisi Lübnan'ın ücra vadilerinde bir köyde, ikinci bölüm ise Beyrut'ta, şehir merkezindedir. Seçilen bu mekanlar "bir doğa aşığı" olan yazarın gözüyle mukayese edilmektedir.

---

[28] Cubran, age., s. 27-28.

[29] Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yay., 5. Baskı, Ankara 2000, s. 105.

[30] Cubran, age., s. 32.

[31] Cubran, age., s. 31.

"Dün vadinin ağaçları arasında güvenlikteyken bu gün şehirde yoksulluk ve acıların kemirmesinde acı çeken o kızcağız; genç kızlığını güzel kırlarda inek güderek, doğanın avuçlarında geçiren o yetim kızcağız çürümüş şehrin ırmağının köpükleriyle birlikte akıp, yoksulluk ve perişanlığın pençeleri arasında bir ava dönüşmüştü"[32] ifadeleriyle Marta'nın bu duruma düşmesinin asıl sorumlusu olarak "şehir yaşamı"nı gösterilmektedir. Onu kandırıp yemyeşil vadilerden koparan atlı adam ne kadar suçluysa; bir lokma ekmek için onu fahişe olmaya zorlayan şehir yaşamı da o oranda suçludur. Zira Marta o vadilerde, genç bir kız olarak zaman zaman aç kalmış, kısıtlı imkanlarla yaşamış ancak herşeye rağmen iffetini muhafaza etmeyi başarmıştır.

"On altı yaşına bastı Marta, ruhu kırların güzelliklerini yansıtan cilalalnmış bir ayna, kalbi de vadinin her sesi yankılandıran derinlikleri gibiydi."[33]

Hikayenin ana kahramanı, hikayeye adını veren Marta'dır. Baştan sona kadar bütün olaylar onun çevresinde gelişir. Ancak herşey çok güzel giderken hem olayın akışını hem de Marta'nın kaderini değiştiren başka bir kahraman vardır: Marta'yı kandıran atlı adam. Diğer kişiler; yani Marta'nın oğlu Fuad ve kahraman-anlatıcı, yardımcı kahramanlardır. Çünkü olayın akışına doğrudan hiçbir etkileri yoktur. Marta'nın oğlu, Marta'nın kaderini dolaylı yoldan etkileyen kişi olarak kabul edilebilir. Zira Marta, çocuğuna bakabilmek ve onu iyi yetiştirebilmek uğruna kendini feda etmiştir. Kahraman-anlatıcı ise hikaye dahilinde olmasa bile okuyucunun dilekleri doğrultusunda, Marta'nın oğlunun kaderini doğrudan etkileyebilecek kişidir. Çünkü Marta'nın ölümüyle biten hikayede, küçük çocuk en son bu kahraman-anlatıcının yanında görülmektedir.

[32] Cubran, age., s. 33.
[33] Cubran, age., s. 29.

Hikayenin karakterlerinden biri olan atlı adam, olayın seyrini değiştirdikten sonra aniden ortadan kaybolmaktadır. Onun hakkında çok şey bilinmemektedir. Sadece kötü niyetli bir insan olduğu yansıtılmış ancak hikayede ortaya çıktığı tek yerde, yani Marta ile çeşme başında karşılaştığında gayet iyi giyimli, oldukça kibar ve yakışıklı bir adam olarak tanıtılmıştır.

"Pınara yaklaştığında – ki kılık kıyafeti zenginliğini ve konforunu gösteriyordu- atından indi ve bir erkekten görmeye hiç alışık olmadığı bir kibarlıkla selamladı onu."[34]

Ancak daha sonra Marta'nın sarfettiği:

"Atını sırtında beni arkasına aldı ve müstakil, güzel bir eve götürdü. Sonra ipek elbiseler, güzel parfümler, leziz yiyecekler ve hoş içecekler getirdi… Bütün bunları gülümseyerek, çirkin eğilimlerini ve hayvansal arzularını yumuşacık sözler ve sevimli davranışlarla gizleyerek yapıyordu. Arzularını bedenimde tatmin ettikten ve ruhumu aşağılanmışlıkla ağırlaştırdıktan sonra beni içimde canlı, ciğerimden beslenen, hızla büyüyyen, sonra da acıların dumanları ve ağrıların sızıları arasından bu karanlığa çıkan bir ateşle bırakıp gitti…"[35] cümleler, atlı adamın ilk göründüğü gibi masum olmadığını göstermektedir. Görünüş olarak iyi giyimli, kibar davranmaya çalışan insanların her halukarda iyi olamayacağını mesajı verilmektedir. Diğer hikayelerinde de yazar, özellikle düşman gibi gördüğü rahipleri son derece gösterişli giysiler içinde tasvir etmektedir.

İkinci bölümdeki anlatıcı kahraman insanları seven, ne durumda olurlarsa olsunlar onları hor görmeyen; iyi niyetli ve müşfik bir insandır. Marta'nın yanında yer alıp ona yapılan haksızlıkların karşısına tek başına dikilmiştir.

"Okul başlamadan önce bir hafta boyunca yaşıtlarımla şehirde dolaştım. Bu sırada gençliğin aşık olduğu, ailede ve okulun duvarları arasında

[34] Cubran, age., s. 29.
[35] Cubran, age., s. 38.

mahrum kalınan özgürlüğün tadını çıkardım. Sanki biz, önünde kafeslerin kapısı açılıp da kalbi uçmaya ve ötmeye doymuş kuşlar gibiydik… Gençlik öyle bir rüyadır ki; onun tatlılığını kitapların gizemleri çalar ve acı bir uyanıklığa dönüştürür."[36] cümlelerinden onun gençlik ve öğrencilik psikolojisini öğrenilebilmektedir.

Hikayede Marta'dan sonra en iyi tanınan karakter, hikayede çok fazla görünmese de Marta'nın oğludur. Anlatıcı kahramanın onunla ilgili olarak:

"Eski bir elbise giymiş, omuzunda çiçek demetleri taşıyan çocuk, ırsi bir aşağılanma ve kederli bir kırgınlığın alçalttığı zayıf bir sesle sordu."[37]

"Onun küçük, sarı yüzüne baktım. Mutsuzluk ve fakirlik tahayyülleri ile sürmelenmiş gözlerini, acı çeken bir kalpteki derinleşmiş bir yaraya benzeyen hafif açık ağzını, zayıf, çıplak kollarını, parlak otlar arasında kurumuş sarı bir gülün dalına benzeyen, çiçek demetlerine doğru eğilmiş ince, küçük boyunu düşündüm."[38]

"Zira o da diğer fakir yaşıtları gibi kaba saba sözler dışında bir şey duymaya alışkın değildi. Çünkü insanlar sokak çocuklarına, feleğin oklarıyla yaralanmış küçük insanlar olarak değil de hiçbir değeri olmayan kötü varlıklar gözüyle bakıyordu."[39] ifadelerinden olanlardan ve olacaklardan habersiz, iradesi dışında gelişen olayların kurbanı olan masum bir çocuk olarak tanınmaktadır.

Hikayenin dili fasihtir. Üslup, yazarın romantik kimliğinden dolayı süslü ve ağırdır. Anlatı üslubu ağırlıklı olarak tahkiye tarzı olsa da monolog ve diyaloglar da önemli bir yer tutmaktadır. Dil, hikayenin kahramanlarının statü ve kültür durumlarına göre değişmektedir. Doğanın kollarında genç bir kız iken Marta, son derece ürkek ve utangaçtır. Atlı adam ona yolu sorduğunda:

---

[36] Cubran, age., s. 31.
[37] Cubran, age., s. 32.
[38] Cubran, age., s. 32.
[39] Cubran, age., s. 32.

"Bilmiyorum efendim fakat gidip babama sorayım, o bilir"[40] diye cevap vermiştir.

Bu ifadeler onun mahcubiyetini, iffetli bir genç kız olarak kendisine en yakışan tavrı sergilemek durumunda olduğunu göstermektedir. Aynı şekilde, ölmek üzereyken anlatıcı-kahramanı evinde gördüğü zaman kullandığı:

"Ne istiyorsun be adam? Yaşamının son parçalarını satın almak ve arzularınla onu kirletmek için mi geldin? Git başımdan, sokaklar bedenlerini ve ruhlarını sana en düşük bedele satacak kadınlarla dolu."[41] derken kullandığı ifadeler ise mahcubiyetten yoksun, kaba bir üsluptur. Anlatıcı-yazar görgülü, tahsilli biri olarak nazik ve kibar bir üslup kullanmıştır. Marta'nın küçük oğlu, hikayenin akışı içerisinde çok fazla konuşmasa da, bir sokak çocuğunun ezikliği içerisinde olduğunu hissettirecek cümleler kurmuştur.

Ayrıca yine dil ve üslupla ilgili olarak hikayede; *"…üzerinde deneyimin ayaklarının gezmediği, yeni sürülmüş tertemiz bir toprağa benzeyen…"*[42]

"*Yiyeceğinin bolluğu için ineği kıskanır…",*[43] *"düşüncelerinin, bir şairin düşleminden kurtulması gibi topraktaki esaretinden kurtulan bir pınarın başı…",*[44] *"ruhumu aşağılanmışlıkla ağırlaştırdıktan sonra…"*[45] gibi birçok edebi ve sanatsal kullanım hikayenin akıcılığında önemli rol oynamaktadır.

Bununla birlikte gerek Romantiklerin gerekse Realistlerin mekan unsurunu kullanmada sık sık başvurduğu:

---

[40] Cubran, age., s. 29.
[41] Cubran, age., s. 34.
[42] Cubran, age., s. 28.
[43] Cubran, age., s. 27.
[44] Cubran, age., s. 29.
[45] Cubran, age., s. 38.

"…günahkarların karanlığın perdeleri arkasına gizlenerek günahlarını işledikleri bu harap evler arasında, engerekler gibi bir sağa bir sola kıvrılan bu dönemeçlerde…",[46] *"Rutubetli, içerisinde sarı ışıkların oklarıyla karanlığa karşı koymaya çalışan zayıf bir lamba…"*[47] gibi tasvir ağırlıklı ifadelere de sıkça rastlanır.

3. Yuhannâ el-Mecnûn (Deli Yuhanna)

Cubrân, fikirleri ve sanatıyla kendini hem Doğu'da hem de Batı'da kabul ettirmiş bir edebiyatçı, ressam ve düşünürdür. Ne var ki göründüğü kadar uyumlu olmayan hayatı, talihsizlikler ve tezatlarla dolu olan yazar, ömrü boyunca hep bir arayış içinde olmuş; aradığını bulamamanın ezikliğiyle de hep mutsuz olmuştur. Dindar bir anne ve dini pek önemsemeyen bir babanın çocuğu olarak dünyaya gelmesi, belki de onun en büyük bahtsızlığıdır. Zira daha dünyaya gözlerini açar açmaz, kendi anne ve babası arasında dini açıdan bir ikileme şahit olması, kendisinin de bütün yaşamında din-dinsizlik arasında bir ikilem yaşamasının en önemli sebebidir. Bunun gibi birçok neden, söz konusu tezatın oluşmasında etkili olmuşsa da en mühim sebebi kendi ailesi içerisinde yaşanan çelişkidir. Hikayelerinin çoğunda bu sıklıkla görülmektedir. Öyle ki bazen bir öyküsünde dindar bir kahramanına dini mesajlar verdirirken bazen de dini kabul etmeyen, kilise ve papazları eleştirip onların karşında duran kahramanları seçmektedir.

Yuhannâ el-Mecnûn adlı öyküsünde bu ikilem açık bir şekilde görülmektedir. Yuhanna son derece dindar, vaktinin çoğunu, babasının yasaklamasına rağmen gizlice İncil okumaya adayan sığır çobanı bir gençtir. Sığırlarını otlatmakta olduğu bir gün okumaya dalınca sığırlarının kaybolduğunu fark eder. Aramaya çıkar, yolda bir keşişe rastlar. Sığırlarını görüp görmediğini sorar. Keşiş, sığırların

[46] Cubran, age., s. 33.
[47] Cubran, age., s. 34.

manastırda tutulduğunu söyler. Gerekçe olarak da manastıra ait otlaklara girmiş olmalarını gösterir. Yuhanna çok üzülür ve özür diler. Sığırlarının kendisine verilmesi durumunda bir daha aynı hatayı yapmayacağına dair söz verir. Olayı duyan baş rahip, ancak üç dinar getirmesi durumunda sığırların serbest bırakılabileceğini söyleyince Yuhanna yoksul olduğunu, sığırlarından başka birşeyi olmadığını esefle anlatır. İnsaf ve merhamet etmelerini diler. Beklediğini bulamayınca koynunda sakladığı İncil'i göstererek, yaptıklarının çok yanlış olduğunu; İsa'ın ikinci kez dünyaya geldiğinde, yaptıklarından dolayı kendilerini cezalandıracağını söyler. Bu öfkeli çıkışa çok kızan rahipler, başrahibin emriyle Yuhanna'ya saldırır, elini kolunu bağlar ve iyice hırpalarlar.

Yuhanna'nın manastırda tutulduğunu öğrenen yaşlı anne ve babası manastıra gelerek, oğullarını affetmesi için başrahibe yalvarırlar. Yaşlı annesi, gençliğinden beri sakladığı değerli bir gerdanlığı başrahibe vererek çocuğunu serbest bırakması için yalvarır. Bunun üzerine Yuhanna, sığırlarla birlikte serbest bırakılır. Ancak kalbindeki bu eziklik zamanla yakıcı bir kine dönüşür. Bir Paskalya günü meydanda toplanan halka vaaz eden başrahibin sözünü keserek; kilisenin yaptığı şeylerin çok yanlış olduğunu haykırır. İncil'deki İsa ile Nasıralı İsa'nın çok farklı şeyler arzuladığını ve doğru olanın kilisenin savunduğu İsa'nın değil de Nasıralı İsa'nın fikirleri olduğunu haykırır. Halkın olumlu ve olumsuz değerlendirmeleri arasında rahipler onu yakalayıp polise teslim ederler. Yuhanna, valinin huzuruna çıkarılır. Sorulan hiçbir soruya cevap vermez. Yaşlı babası, oğlunun saçma sapan şeyler yapan bir deli olduğunu ve böyle bir delinin affedilmesi gerektiğini valinin huzurunda ağlayarak söyler. Yuhanna affedilir. Ancak onun deliliği her tarafa yayılır. O halkın gözünde "Deli Yuhanna"dır artık. Kendisinin gözü ise hep uzaklardadır. Kiliseyi olduğu gibi değil de olması gerektiği gibi

düşlemektedir. Tek başına olsa da zulüm ve haksızlıklarla mücadele etmeye yemin eder.

Yazarın, hikayesinde dindar bir genci kahraman olarak seçmesi ve kahramanının kiliseyle karşı karşıya gelene kadar olan yaşantısını hissi olarak yansıtması bakımından, kendisinin de özlem duyduğu bir yaşam tarzıdır. Ancak belli bir dönemden sonra kilise kurumunun ve din görevlilerinin, din adına keyfi uygulamalarına vakıf olduktan sonra kazandığı isyancı kişiliği hemen devreye girmekte ve dindar genci kiliseye ve papazlara adeta düşman olmaya zorlamaktadır. Ancak hikayenin kahramanı Yuhanna'nın kendisinde de görüldüğü gibi yazarın kiliseye olan kini, dine karşı oluşundan değil din adamlarının, dini kendilerine göre yorumlamalarındandır.

Onun hayalinde canlandırdığı din, Yuhanna'nın yaşadığı ve savunduğu dindir. Dolayısıyla o dini yaşayanların da Yuhanna gibi dindar ancak yeri geldiğinde bazı değerlere karşı çıkacak kadar cesur olmaları gerekir. Nitekim Cubrân, hayatı boyunca yanlış yorumlanan tüm inançlara cephe almıştır. Aslında onun cephe aldığı dinler değil; dini kendi çıkarlarına göre yorumlayan din adamlarıdır. Çünkü onun Nasıralı İsa'sı vardır. Onun mensup olduğu inanç sitemi de, Nasıralı İsa'nın savunduğu inanç sitemidir.[48] Bu düşüncesini:

"Ne zaman kiliseye gitse üzüntülü dönerdi. Çünkü kürsüden ve kutsama masasından konuşanların söyledikleri, İncil'de okudukları olmadığı gibi inananların yaşadıkları da Nasıralı'nın kitabındaki gibi güzel bir yaşam değildi."[49] cümleleriyle dile getirmektedir.

Hikaye iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Yuhanna'nın masumiyetine rağmen kilise tarafından cezalandırılması, ikinci bölümde de bu cezayı içine sindiremeyen saf çobanın tek başına

[48] İmanquliyeva, age., s. 140-141.

[49] Cubran, age., s. 44.

kilisenin karşısına dikilmesi; bunun sonucu olarak da "deli" yaftasıyla damgalanması anlatılmaktadır.

Eserlerinden anlaşıldığı kadarıyla yazarın yaşantısı, hikayenin kurgusuyla bire bir örtüşmektedir. İlk zamanlar Yuhanna kadar saf ve masumdur o; bütün vakti, Yuhanna gibi, bir şeyler yapıp kendini yetiştirmeye çalışmakla geçmektedir. Ancak bir süre sonra inanç sisteminde gördüğü aksaklıklar üzerine –özellikle Nietsche'nin felsefesini tanıyıp benimsedikten sonra- tıpkı öykünün ikinci bölümde Yuhanna'nın saldırganlaşması gibi adeta bir pantere dönüşmüş ve düzenin karşısına dikilmiştir. Kilise, Yuhanna'yı "deli" ilan etmiştir. Yazar ise aforoz edilmekle kalmamış; eserlerinin ciddiyeti kilise tarafından yıllarca tartışılmış ve ancak onun ölümünden sonra kabul görebilmiştir.[50]

Hikayenin başkahramanı Yuhanna'dır. Diğerleri ise başkahramanın portresini tamamlamaya çalışan figürlerdir.

Yazar bu hikayede de anlatıcı tipi olarak "o" anlatıcıyı seçmiştir. Anlatıcı da her zaman olduğu gibi yine hakim bakış açısıyla bakmaktadır olaylara; kahramanların hüzünlerini, sevinçlerini kısaca her şeylerini en iyi bilen "o"dur.

Hikayede geçen zaman, diğer hikayelerindeki zamanın aksine daha küçük bir zaman dilimidir. Genelde, anlattığı olaylar arasında uzun bir zaman dilimi vardır ancak "Deli Yuhanna" da, dar bir zaman aralığında geçen olayları anlatmaktadır. Başka bir ifadeyle; Cubran'ın diğer hikayelerinde olaylar bir sonuca bağlanırken bu hikayede kesin bir sonuca bağlanmamıştır.

Mekan kavramı, yukarıda da bahsedildiği gibi yazarın ressam kimliğinden dolayı ziyadesiyle yararlandığı bir unsurdur.

Dış mekan tasviri romantik yazarların, "moral mekan" denilen iç mekanlar, daha çok realistlerin ve natüralistlerin başvurduğu bir

[50] İmanquliyeva, age., s. 141.

unsurdur. Romantikler ise iç mekandan ziyade dış mekana; yani kişinin ruh halini tasvirden ziyade yaşadığı çevrenin tasvirine ağırlık vermektedirler. Çünkü onlara göre kişinin yaşadığı çevre, ruh halini daha iyi yansıtır.

"Kış günlerinde ısınmak için ateşin yakınına yaslanır, rüzgarların iniltisini ve doğadaki varlıkların sesini dinler, duvardaki küçük baca deliğinden, karlarla kaplı vadilere ve dışarıda şiddetli soğuk ve rüzgarların pençeleri arasına terkedilmiş yoksullar topluluğu gibi yapraklarından arınmış çıplak ağaçlara bakarak mevsimlerin nasıl birbirini kovaladığını düşünürdü."[51]

"Bahar geldi, tarladaki ve bayırdaki karlar eridi, dağların tepelerinde kalan karlar ise eriyor, vadilerin kıvrımlarında kanallar, derecikler halinde akıyor sonra da şırıltısı ile doğanın uyandığını haber veren coşkun ırmaklar haline geliyordu. Badem ve elma ağaçları çiçek açtı, kehribar ve söğüt ağaçlarının dalları yapraklandı, bayırları ot ve çiçekler kapladı."[52]

[51] Cubran, age., s. 43.
[52] Cubran, age., s. 45.

SONUÇ

Modern Arap Edebiyatı'nın en önemli isimleri arasında gösterilen Cubrân Halîl Cubrân, küçük yaşlardan itibaren Arap yarımadası dışında yaşayan bir yazar olarak, sürekli etkileşim içerisinde bulunduğu Batı kültürünü kendi öz kültürüyle mukayese edip hayatı boyunca bu iki kültürü sentez etme kaygısıyla yaşamış bir yazardır. Ayrıca bu sentezin bir sonucu olarak Arap edebiyatını Romantizm akımıyla ilk tanıştıran kişidir.

Genel olarak ele alındığında Cubran'ın tüm hikayeleri aslında onun Romantik kişiliğinin tezahürüdür. Gerek ruhi gerekse fiziki tasvirleri, iç dünyasında bizzat kendisiyle olan mücadelesinin sonuçlarını gözler önüne sermektedir. Aşırı duygusal ve melankolik olan yazar, baktığı şeyleri ne denli güzel görürse görsün hep bir ezilmişliğin etkisiyle anlatmaktadır. Bu da onun yaşantısının etkisinden kaynaklanmaktadır. Ancak ruh hali ne olursa olsun eserlerinde işlediği her konu, yaşadığı toplumda başlı başına bir yenilik olarak kabul görmüştür ve Doğu-Batı kültürlerinin sentezi olarak halen de kabul görmektedir.

KAYNAKÇA

Aktaş Şerif, *Roman Sanatı Ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yay., 5. Baskı, Ankara 2000.

Cebr Cemil, *Cubran Halîl Cubran Fî Hayâtihi'l-'Âsife*, Müessese Nevfel, Beyrut 1981.

Cubrân Halîl Cubrân, *Vadinin Perileri*, Çev: Kenan Demirayak, Babil Yay., İstanbul 2000.

Cubran Jean, *Cubrân Halîl Cubrân Hayâtuh Ve 'Âlemuh*, Beyrut 2009.

Çetişli İsmail, *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, Akçağ Yay., İstanbul 2000.

Çotuksöken Yusuf, *Dil Ve Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Cem Yayınevi, İstanbul 1992.

Günday Hüseyin, *Cubran Halil Cubran Ve Çağdaş Arap Edebiyatındaki Yeri*, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, Bursa 2002.

Hugo Victor, *Sefiller* (Çev: Ali Çankırılı), Timaş Yay. İstanbul 2005.

İmanquliyeva Aida, *Modern Arap Edebiyatının Usta Kalemleri*, Çev: Reşad İlyasov, Qiyas Şükürov, Iq Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul 2007.

Karabela Nevin, "Cubran Halil Cubran'ın Banlı Marta Adlı Öyküsü", Nüsha Şarkiyat Araştırmaları Dergisi, Sayı: 3, Güz, Ankara 2001.

Nu'ayme Mihail, *Cubrân Halîl Cubrân Hayâtuh, Mevtuh, Edebuh Ve Fennuh*, Müessese Nevfel, Beyrut 1978.

Tekin Mehmet, *Roman Sanatı (Romanın Unsurları I)*, Ötüken Yay., İstanbul 2001.

EBU'L-KÂSIM EŞ-ŞÂBBÎ'NİN "İRÂDETÜ'L-HAYÂT" KASİDESİ ÜZERİNE TEMATİK VE EDEBÎ BİR İNCELEME

M. Selim İpek[53]

Özet

Ebu'l-Kâsım eş-Şâbbî, 1909 yılında Tunus'ta doğmuştur. Araştırma ve inceleme konusunda gayretli biri olan edip, Kuran'ı ve Arapça'yı iyi bir şekilde öğrenmiş ve edebiyatla ilgilenmeye başlamıştır. Özellikle Fransız romantizminden çok etkilenmiş ve on beş yaşındayken şiir yazmaya başlamıştır. Endülüs ve Mehcer dönemi şairlerinin şiirlerinden etkilenmiştir. Şairin şiirleri, sanatsal bir üslûba sahip olmasının yanında yaşadığı toplumu devrim ilkelerine ulaştırmada katkı sunabilecek bir araç olmuştur. Zira Şabbî, ülkesindeki işgalden çok işgale karşı yeterince direnmeyen halkını uyandırmak istemektedir. Yenilikçi akımlardan Divan ve Apollo grubundan etkilenmiştir.

Ebu'l-Kâsım eş-Şâbbî, ölümsüz kasidelerinden en bilineni olan İrâdetü'l-Hayât (Yaşama İradesi) kasidesi ile tanınmıştır. Bu kasideyi ölümünden yaklaşık bir yıl önce yazmıştır. Kasidenin ilk beyitleri Tunus Milli Marşı'nın sözlerini de oluşturmaktadır. Kasidenin genelinde verilen mesaj ise halkın müreffeh bir yaşamı arzulaması ve sömürgeciliğe karşı direnç göstermesidir.

Anahtar Kelimeler: Tunus edebiyatı, Ebu'l-Kâsım eş-Şâbbî, İrâdetu'l-Hayat.

[53] Doç. Dr., Kafkas Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, mselimipek25@gmail.com, Kars/Türkiye, ORCID:0000-0002-8743-7648

A THEMATIC AND LITERARY REVIEW ON "IRADATU'L-HAYAT (THE WILL TO LIVE)" EULOGY BY ABU'L-QASIM AL-SHABBI

Abstract

Abu'l-Qasim al-Shabbi was born in Tunisia in 1909. Being a diligent person in research and analysis, he learned the Qur'an and Arabic well and started to take an interest in literature. He was particularly influenced by French romanticism and began writing poetry at the age of fifteen. he was influenced by the poems of Andalusian and Mehcer period poets. His poems, besides having an artistic style, have been a tool that can contribute to the society in which he lives to reach the principles of revolution. Because Shabbi wants to wake up his people, who do not resist enough against the occupation, rather than the occupation in her country. He was influenced by the innovative movements of Divan and Apollo groups.

Abu'l-Qâsım al-Shabbi is known for her "Irâdetü'l-Hayât (The Will to Live)" eulogy, which is the most well-known of her immortal odes. He wrote this eulogy about a year before his death. The first couplets of the eulogy also form the words of the Tunisian National Anthem. The message given throughout the eulogy is that the people desire a prosperous life and resist colonialism.

Kes Words: Tunusian Literature, Abu'l-Qasim al-Shabbi, The Will to Live

GİRİŞ

1. EBU'L-KÂSIM EŞ-ŞÂBBÎ (1909 – 1934)

Ebu'l-Kâsım eş-Şâbbî, 1909 yılında Tunus'un Tevzer şehrinin dış mahallelerinden birinde doğmuştur. Kadı olan babasının işinden dolayı farklı yerler ve çevreler görme imkanı bulmuştur. Araştırma ve incelemeye büyük bir meyli olan Ebu'l-Kâsım eş-Şâbbî, 1920 yılında Zeytûne Enstitüsüne girmiş, Kuran'ı ve Arapça'yı iyi bir şekilde öğrenmiş ve edebiyatla ilgilenmeye başlamıştır. Klasik ve modern edebiyatı geniş kültürüyle bir araya getirmiş, Nahda edebiyatıyla yeteneklerini beslemiş, Batı edebiyatından Arapça'ya tercüme edilen eserleri inceleyerek edebiyata olan yeteneğini artırmıştır. Özellikle Fransız romantizminden çok etkilenmiş ve on beş yaşındayken şiire olan yeteneği zuhûr etmiştir (el-Fâhûrî, 1986: 555)

Duyarlı bir kişiliğe sahip olan Ebu'l-Kâsım eş-Şâbbî, önceleri Endülüs edebiyatının etkisinde kalarak Endülüs dönemi şairlerinin tarzında şiirler yazmış, ancak çok geçmeden Mehcer edebiyatçılarından özellikle Cibran Halil Cibran, Mihâil Nuayme, İliyyâ Ebû Mâdî'nin şiirlerinden etkilenmiştir. Mehcer edebiyatını iyice tanıdıktan sonra bu edebiyat mensuplarının düşüncelerini savunmaya başlamıştır. Arap şiirine yeni bir üslup, yeni bir dil ve yeni bir anlayış getirmiş; şiirde insan kavramını, topluma başkaldırmayı ve çeşitli alanlarda yenilikler için çağrı yapmayı işlemiştir (Yazıcı, 2002: 54)

Ebu'l-Kâsım eş-Şâbbî'nin şiirleri, sanatsal bir üslûba sahip olmasının yanında yaşadığı toplumu devrim ilkelerine ulaştırmada katkı sunabilecek bir araç olmuştur. Zira, şiirleriyle halkının uykudan uyanmasını ve ülkesine çöken karanlığın sona ermesini arzulamaktadır. Yaşamın ve onun güzelliklerinin farkına varmaları için halkını uyarmakta, bunun için de önce insanların kendilerini düzeltip yaşamın önemini idrak etmelerini, ardından özgürlüğün değerini anlamalarını istemektedir (Dîvân, 2005: 8). Ülkesindeki asıl

sorunun işgal olmadığını aksine işgale karşı yeterince karşı çıkmayıp direnmeyen halkının olduğunu düşünmektedir. Bu sebeple halkının bu uykudan uyanmasını istemektedir (Hacâvî, 2018: 472)

20. yüzyılın başlarında hız kazanan şiirdeki yenilikçi çabalar bir edebî ekol haline dönüşmüş ve Ebu'l-Kâsım eş-Şâbbî de Batı medeniyetiyle bir şekilde ilişki kurmuş olan entelektüellerden oluşan şairlerin liderlik ettiği bu gruplardan etkilenmiştir. Bu ekollerden olan Divan ve özellikle Apollo grubu, Ebu'l-Kâsım eş-Şâbbî'nin doğrudan doğruya etkilendiği ekollerdir. "*el-Hayâlu'ş-şi'r inde'l-Arab*" adlı eserinin Apollo dergisinde yayınlanmasından sonra artık bir Apollo şairi olarak Arap dünyasının tamamında adını duyurmuştur (Parıldı, 2011: 336)

Şiirlerinde hastalıklarını, sıkıntılarını, korkularını, hüzünlerini, şikayetlerini, ölümü vb. psikolojik duygularını bazen gerçek anlamlarıyla bazen de duygu, düşünce ve bakış açılarının zayıflığını hastalığa benzeterek farklı anlam ve içeriklerle kullanmıştır (Yeşildağ, 2018:53)

Şiirde eski şairlerde yaygın olan Amûdî/Taklîdî şiir tarzını kullanmıştır. İngiliz ve Fransız edebiyatından tercüme edilmiş eserlerden çok etkilenmiştir. Daha on dokuz yaşına gelmemiş bir genç olarak zalimlere karşı dik durup haykırmış ve bu durum Arap şiir tarihine geçmiştir (Ürün, 2015: 57). Kısa bir ömrü olmasına rağmen Arap coğrafyasında geniş bir şöhret sahibi olmuştur. Gençliğin ve özgürlüğün şairi olarak nitelendirilmiştir. (Yeşildağ, Cemâliyyatu'l-Üslûb, 2018: 17)

Kalbinden rahatsız olan şairin, babasını kaybettikten sonra hastalığı ilerlemiş ve 9 Ekim 1934 yılında Tunus'ta vefat etmiştir (Tülücü, 2010: 216).

2. KASİDENİN TEMATİK YÖNÜ

İrâdetü'l-Hayât (Yaşama İradesi) kasidesi (Dîvân, 2005: 70), Ebu'l-Kâsım eş-Şâbbi'nin ölümsüz kasidelerinden en bilinenidir. Bu kasideyi ölümünden yaklaşık bir yıl önce yazmıştır. Kasidenin ilk beyitleri Tunus Milli Marşı'nın sözlerini de oluşturmaktadır. Kasidenin geneline bakıldığında 1-5. beyitlerde halkın iradesi ve seçme hürriyeti; 6-18. beyitlerde rüzgâr, arz ve tabiatın konuşması; 19-22. beyitlerde geceye hitap edilmesi; 23-56. beyitlerde ormanın konuşması ve yeniden diriliş; 57-63. beyitlerde kutlu bir yaşamın nağmeleri dile getirilmektedir. Kasidenin genelinde verilen mesaj ise halkın yaşamı arzulaması ve sömürgeciliğe karşı direnç göstermesidir (Cuha, 1999: 61).

Şair, kasidesine imkansızı gerçekleştiren, gayret, sabır ve şuurlu bir şekilde mucizeler ortaya koyan halkların iradesinden söz ederek şöyle başlamaktadır:

إِذَا الشَّـــعْـبُ يَـوْمًـا أَرَادَ الْـحَـيَـاةَ فَـلاَ بُـدَّ أَنْ يَسْـــتَـجِـيـبَ الْـقَـدَرْ
وَلاَ بُـدَّ لِـلَّـيْـلِ أَنْ يَـنْـجَـلِـيَ وَلاَ بُـدَّ لِـلْـقَـيْـدِ أَنْ يَـنْـكَسِـــرْ

Bir gün yaşamayı isterse halk, kaderin buna cevap vereceği muhakkak
Gecenin ışığa kavuşacağı şüphesiz, zincirlerin kırılacağı bir hakikat.

Şâir, onurlu bir hayatı planlamanın onu gerçekleştirmek için tek yol olduğunu, kaderin de bu isteğe duyarsız kalmayıp boyun eğeceğini ifade etmektedir. Karanlık olarak ifade ettiği sömürgeciliğin bir gün yok olacağını ve kölelik olarak tanımladığı prangaların da kesinlikle kırılacağını haykırmakta, devrime ve rahat bir yaşam üzerine odaklanmaktadır. Halkı, sömürgecilere karşı dik durmaya, tümüyle cehalete ve geri kalmışlığa karşı devrim yapmaya teşvik etmektedir. Azim ve gayretle direnen insanların özgürlüklerine kavuşmalarının kaçınılmaz olduğunu haykırmaktadır.

Ardından aynı hırslı ve coşkulu insanla çevresini saran tabiata seslenmektedir. Bu insan, hiçbir zorluğun bu hırsını durduramayacağı ve onu hedeflerini gerçekleştirmekten alıkoyamayacağı bir insandır:

وَمَنْ لَمْ يُعَانِقْهُ شَوْقُ الْحَيَاةِ تَبَخَّرَ فِي جَوِّهَا وَانْدَثَرْ
فَوَيْلٌ لِمَنْ لَمْ تَشُقْهُ الْحَيَاةُ مِنْ صَفْعَةِ الْعَدَمِ الْمُنْتَصِرْ

Yaşama arzusuyla kucaklaşmamış kişi, atmosferde buharlaşıp yok olur,

Hayatın gayrete getirmediği kişiye, galip gelen yokluğun tokadından dolayı ne yazık!

Bu beyitlerde şâir, hayatı sevmenin, ona tutunmanın ve hayata bağlı kalmanın zorunluluğunu vurgulamaktadır. Bu hayata tutunamayanların burada yeri olmadığını söylemektedir. Çünkü bu bağlılık, insanı hayatın tuzaklarında dağılmaktan koruyan şeydir. Daha sonra şair, acımasız tokatları olan tabiata hitap edip onun gerçeklerini ispata yönelmektedir. Fakat bu sıkıntıların sonunda da beklenen bir zaferin kaçınılmaz olduğunu ifade etmektedir.

كَذَلِكَ قَالَتْ لِيَ الْكَائِنَاتُ وَحَدَّثَنِي رُوحُهَا الْمُسْتَتِرْ
وَدَمْدَمَتِ الرِّيحُ بَيْنَ الْفِجَاجِ وَفَوْقَ الْجِبَالِ وَتَحْتَ الشَّجَرْ
إِذَا مَا طَمَحْتُ إِلَى غَايَةٍ رَكِبْتُ الْمُنَى وَنَسِيتُ الْحَذَرْ

Böyle söyledi kâinat, saklı ruhu bunları anlattı bana

Rüzgar, dağlar arasındaki geniş yollardan, dağların tepesinden ve ağaçların altından böyle fısıldadı.

Bir amaca yönelirsem ben, belaya atılır, tedbiri unuturum.

Şâir, rüzgârı konuşan bir insan suretine büründürmekte ve bu insanın karşılaştığı sıkıntılara göğüs gerdiğini söylemektedir. Şerefli yaşamayı sevmeyen ve bu yolda gayret göstermeyen insanın varacağı tek yerin sefillik olacağını ifade etmektedir. Ülkesindeki durumu, kasvetli sonbahara benzese de sonrasında umut ve iyimserlik bulunan

bir bahar gelecektir. Gelecek olan bu bahar, ülkesini bu uzun sonbaharın ardından zulmetten ve sömürgeciliğin boyunduruğundan kurtarıp özgürlük ve barış ışığına çıkaracaktır. Yeni nesil azim, irade ve fedakârlıkla ülkenin ihtişamlı günlerini yeniden inşa edecek ve özgürlüğünü geri getirecektir. Ve artık bahar mevsimi melodileri, hayalleri ve mis kokulu gençliğiyle geri gelecektir.

Şair, sonrasında sömürgecilerin emellerine ulaşmasını engelleyecek ve kendisinin gerçekleşmesi mümkün olan beklentilerini anlatmakta ve mutluluk, esenlik ve güven dolu bir hayat hakkındaki sözleriyle hayalini kurduğu bu resmi çizmeye çalışmaktadır:

وَلَـمْ أَتَـجَـنَّـبْ وُعُـورَ الشِّـــعَـابِ وَلاَ كُـبَّـةَ الـلَّـهَـبِ الْمُسْـــتَـعِـرْ
وَمَـنْ لاَ يُـحِـبُّ صُـــعُـودَ الْـجِـبَـالِ يَـعِـشْ أَبَـدَ الـدَّهْـرِ بَـيْـنَ الْـحُـفَـرْ
فَـعَـجَّـتْ بِـقَـلْـبِي دِمَـاءُ الشَّـــبَـابِ وَضَـــجَّـتْ بِصَـــدْرِي رِيَـاحٌ أُخَـرْ

Ne engebeli yollardan sakınırım ne de tutuşmuş alev toplarından.

Dağlara tırmanmayı sevmeyen kişi, ömür boyu çukurlarda yaşar.

Gençliğin coşkusu çınladı kalbimde, bambaşka rüzgârlar gürledi göğsümde.

Şair rüzgârdaki inatçı ruha işaret ederek bu devrimin gerçekleştirilmesine katılıp devrimin planlanmasını istemektedir. Derin vadilerin zorlu yollarından, yamaçlarından ve sömürgecilerin ateşlerinden korkmadığına işaret etmektedir. Aksine kendisinin hayattan vazgeçmeyen, devrime cevap veren asi bir ruh sahibi olduğunu ifade etmektedir. Şair tekrar yaşamdan söz ederek bireylerin alçaklarda ve çukurlar arasında perişan olmamaları için zirvelere ulaşmayı istemeleri gerektiğini söylemektedir. Sonra kendisini ruhunda gençlik ateşi olan biri olarak tanımlamakta ve delice çarpan kalbinin gençlik ateşi ve ruhuyla dolduğunu tasvir etmektedir. Ulaşmak istediği emellerini gayretinin ve çabasının delili olan

rüzgârlarla açıklamakta; özgürlüğün seçimi ve zilletten kurtulmak için gerekli olan aklî gücü ortaya koymaktadır.

وَأَطْرَقْتُ أُصْغِي لِقَصْفِ الرُّعُودِ وَعَزْفِ الرِّيَاحِ وَوَقْعِ الْمَطَرْ
وَقَالَتْ لِيَ الْأَرْضُ لَمَّا سَأَلْتُ أَيَا أُمُّ هَلْ تَكْرَهِينَ الْبَشَرْ
أُبَارِكُ فِي النَّاسِ أَهْلَ الطُّمُوحِ وَمَنْ يَسْتَلِذُّ رُكُوبَ الْخَطَرْ

Susup başımı eğdim ve kulak verdim şimşeklerin sesine, rüzgârların melodisine ve yağmurun sesine

"Anne! İnsanlardan nefret mi ediyorsun?" diye sorduğumda yeryüzü bana şöyle dedi:

"-Arzuları olan ve tehlikeye atılmaktan haz duyan insanları kutluyorum."

Şair bu mısralarda insanlığı kucaklayan bir anne olması sıfatıyla yeryüzüne seslenmekte ve betimleme yapmaktadır. Gök gürültüsünü ağaçların kırılma sesi, rüzgârların sesini çalan bir ud melodisi ve yağmurun sesini bir dans sesi olarak nitelemektedir. Yine yeryüzünü bir anneye benzeterek "*ona insanlardan nefret mi ediyorsun*" diye sormaktadır. Ardından dağlara tırmanmayı seven yani zorluklara göğüs gerebilen insanlar hakkında konuşup onların, arzuları olan insanlar olduğunu ve her güçlü insanın tehlikelere atılmaktan ve yeryüzünü bütün ruhuyla savunmaktan korkmayacağını haykırmaktadır.

وَأَلْعَنُ مَنْ لاَ يُمَاشِي الزَّمَانَ وَيَقْنَعُ بِالْعَيْشِ عَيْشِ الْحَجَرْ
هُوَ الْكَوْنُ حَيٌّ يُحِبُّ الْحَيَاةَ وَيَحْتَقِرُ الْمَيْتَ مَهْمَا كَبُرْ
فَلاَ الْأُفْقُ يَحْضُنُ مَيْتَ الطُّيُورِ وَلاَ النَّحْلُ يَلْثِمُ مَيْتَ الزَّهَرْ
وَلَوْلاَ أُمُومَةُ قَلْبِي الرُّؤُومِ لَمَا ضَمَّتِ الْمَيْتَ تِلْكَ الْحُفَرْ
فَوَيْلٌ لِمَنْ لَمْ تَشُقْهُ الْحَيَاةُ مِنْ لَعْنَةِ الْعَدَمِ الْمُنْتَصِرْ

Zamana ayak uyduramayanlara ve taş gibi yaşamaya kanaat edenlere de lanet ederim,

Varlık, yaşamayı seven bir canlıdır, katlanılmaz hale geldiğinde ölüyü hor görür.

Hiçbir ufuk kucaklamaz ölü kuşları ve hiçbir arı öpmez ölü çiçekleri.

Kalbimdeki anne şefkati olmasaydı o çukurlar ölüleri barındırmazdı.

Hiçliğin ezici lanetine rağmen yaşama şevkine gelmemiş kişinin vay haline!

Şair; yaşama arzusunu, düzgün bir yaşam arayışını ve bir taşın altında yaşamaya benzettiği sefil yaşamla mücadeleyi anlatan dizeleriyle kasideye devam etmektedir. Varlığı, hayatı seven insan olarak; tembel insanı da ölümü seven insan olarak tanımlamaktadır. Ölü bir insanın yaşamayı reddetmesini; ufukların ölü kuşları kucaklamayı reddedip arının da çiçeğe yaklaşmayı reddetmesine benzetmektedir. Yeryüzünü şefkatli bir anne olarak nitelemekte ve bu şefkatinden dolayı bütün ölüleri bağrına basarak kucakladığını tasvir etmektedir. Yaşadığı zillete ve zulme rağmen yaşama arzusu olmayan insanları içine düştükleri bu umutsuzluktan ve tembellikten dolayı kınamakta ve onlara acımaktadır.

وَفِي لَـــــــيْلَةٍ مِنْ لَـــــــيَـــــــالِيَّ الْخَرِيفِ مُثَقَّلَـةٍ بِـالْأَسَـى وَالضَّـجَرْ
سَـــكِـرْتُ بِهَـا مِـنْ ضِـيَـاءِ الـنُّـجُـومِ وَغَـنَّـيْـتُ لِـلْـحُـزْنِ حَـتَّى سَـــكِـرْ
سَـــأَلْـتُ الـدُّجَى هَـلْ تُـعِـيـدُ الْحَيَـاةُ لِمَـا أَذْبَـلَـتْـهُ رَبِـيـعَ الْـعُـمُـرْ
فَـلَـمْ تَـتَـكَـلَّـمْ شِـــفَـاهُ الـظَّـلامِ وَلَـمْ تَـتَـرَنَّـمْ عَـذَارَى السَّـــحَـرْ
وَقَـــالَ لِـيَ الْـغَـابُ فِـي رِقَّـةٍ مُـحَـبَّـبَـةٍ مِـثْـلَ خَـفْـقِ الْـوَتَـرْ

Tasa ve sıkıntı dolu sonbahar gecelerinden birinde

Yıldızların parlamasından sarhoş oldum ve hüznüm sarhoş olana dek şarkı söyledim.

Karanlığa sordum, "hayat, gençliğin baharında soldurduğunu geri verir mi?" diye.

Karanlık dudakları konuşmadı ve seher vaktinin başakları bir şey mırıldanmadı.

Orman bana bir ipin titreşmesi gibi tatlı bir incelikle cevap verdi:

Şair içine düştüğü sıkıntılı ve hüzün dolu bir gecede yaşadıklarını tasvir ederek geceye hayat hakkında soru sormaktadır: "*Hayat soldurup zayıflattığı şeyi geri getirir mi?*" Burada gece, konuşmayan ve sessiz kalan insandır. Karanlıkta güzel görünen başakları da konuşmayan suskunlar olarak tanımlamaktadır. Aynı şekilde inceliği ve sesinin tatlılığıyla ormanı nitelendirmekte ve onu konuşan ve kendisine cevap veren bir insan olarak sunmaktadır. Sorduğu soruya ormanın cevabı şöyledir:

يَجِيءُ الشِّتَاءُ شِتَاءُ الضَّبَابِ شِتَاءُ الثُّلُوجِ شِتَاءُ الْمَطَرْ

فَيَنْطَفِئُ السِّحْرُ سِحْرُ الْغُصُونِ وَسِحْرُ الزُّهُورِ وَسِحْرُ الثَّمَرْ

وَسِحْرُ السَّمَاءِ الشَّجِيُّ الْوَدِيعُ وَسِحْرُ الْمُرُوجِ الشَّهِيُّ الْعَطِرْ

Sisli, karlı ve yağmurlu kış gelir

Dalların, çiçeklerin ve meyvelerin büyüsü söner.

Söner gökyüzünün hüzünlü ve sakin büyüsü; kokulu iştah açıcı otlakların büyüsü.

Bu beyitlerde şair, baharın hayat dolu günleri karşısında ormanı konuşturarak kış mevsimini tanımlamaktadır. Kışın niteliklerini karlarıyla, sisiyle ve yağmurlarıyla zikretmekte fakat kış mevsiminin, gelişiyle var olan bütün saklı güzellikleri gizlediğini ifade etmektedir. Oysa kış mevsimin hemen ardından gelmesi kaçınılmaz olan bahar mevsiminin çiçekleri, otlakları, meyveleri ve kokularıyla güzelliğini gizlediğini ve bu güzelliklerin günü geldiğinde mutlaka zuhur edeceğini anlatmaktadır. Bu yolla, baharın güzelliklerine benzettiği yaşama arzusu ile yaşama umudunun kaybedildiği kış mevsimi

arasında gizli bir karşılaştırma yapmaktadır. Orman, konuşmaya devam etmektedir:

وَتَهْوِي الْغُصُونُ وَأَوْرَاقُهَا وَأَزْهَارُ عَهْدٍ حَبِيبٍ نَضِرْ
وَتَلْهُو بِهَا الرِّيحُ فِي كُلِّ وَادٍ وَيَدْفَنُهَا السَّيْلُ، أَنَّى عَبَرْ
وَيَفْنَى الْجَمِيعُ كَحِلْمٍ بَدِيعٍ تَأَلَّقَ فِي مُهْجَةٍ وَانْدَثَرْ
وَتَبْقَى الْبُذُورُ الَّتِي حُمِّلَتْ ذَخِيرَةَ عُمْرٍ جَمِيلٍ غَبَرْ
وَذِكْرَى فُصُولٍ وَرُؤْيَا حَيَاةٍ وَأَشْبَاحَ دُنْيَا تَلاَشَتْ زُمَرْ
مِعَانِقَةً وَهِيَ تَحْتَ الضَّبَابِ وَتَحْتَ الثُّلُوجِ وَتَحْتَ الْمَدَرْ
لِطَيْفِ الْحَيَاةِ الَّذِي لاَ يُمِلُّ وَقَلْبِ الرَّبِيعِ الشَّذِيِّ الْخَضِرْ
وَحَالِمَةً بِأَغَانِي الطُّيُورِ وَعِطْرِ الزُّهُورِ وَطَعْمِ الثَّمَرْ

Dallar ve yaprakları devrilir ve güzel sevimli bir dönemin çiçekleri.

Rüzgar onlarla eğlenir her vadide, sel gömer toprağa onları.

Hepsi bir ruhun içinde parlayıp yok olan güzel bir rüya gibi kaybolur.

Güzel hayatın zahiresini yüklenen tohumlar tozlu kalır.

Mevsimlerin anıları, yaşam düşleri ve dünyanın silüetleri topluca yok olur.

Fakat sisin, karın ve yağmurun altında,

Bıktırmayan yaşama hayalleriyle ve yeşil güzel kokulu baharın hayaliyle kucaklaşırlar.

Kuşların şarkılarını, çiçeklerin kokularını ve meyvelerin tadını hayal ederler.

Şair, sonbaharda çoraklaşan tabiatı, ormanı konuşturarak tasvir edip bunun yeniden dirilişin habercisi olduğu gerçeğine vurgu yapmaktadır. Tohumları hayata tutunan ve varlığın sırrını taşıyan insan olarak nitelendirmektedir. İnsan aynı zamanda yaşadığı anılarını ve olup biten her şeyi içinde barındırmaktadır. Meydan okuyan ve hayattan korkmayan, hatta iradesine sıkı sıkıya tutunan bu

tohumlar, üstleri örtülse de, karlarla kaplansa da hayalini kurdukları bahar mevsimi geldiğinde içlerindeki güzelliklerin meyvelerini verme umuduyla birbirlerine tutunup günü geldiğinde neşv u nema bulacaktır. Bu yönüyle bu tohumları her şeye rağmen yaşama arzusuyla dolu insanlara benzetmektedir. Orman konuşmaya devam etmektedir:

وَيَمْشِي الزَّمَانُ، فَتَنْمُو صُرُوفٌ وَتَذْوِي صُرُوفٌ وَتَحْيَا أُخَرْ
وَتُصْبِحُ أَحْلاَمُهَا يَقْظَةً مُوَشَّحَةُ بِغُمُوضِ السَّحَرْ
وَتُسَائِلُ: أَيْنَ ضَبَابُ الصَّبَاحِ؟ وَسِحْرُ الْمَسَاءِ؟ وَضَوْءُ الْقَمَرْ؟
وَأَسْرَابُ ذَاكَ الْفَرَاشِ الْأَنِيقِ؟ وَنَحْلٌ يُغَنِّي، وَغَيْمٌ يَمُرْ؟
وَأَيْنَ الْأَشِعَّةُ وَالْكَائِنَاتُ؟ وَأَيْنَ الْحَيَاةُ الَّتِي أَنْتَظِرْ؟
ظَمِئْتُ إِلَى النُّورِ فَوْقَ الْغُصُونِ ظَمِئْتُ إِلَى الظِّلِّ تَحْتَ الشَّجَرْ
ظَمِئْتُ إِلَى النَّبْعِ بَيْنَ الْمُرُوجِ يُغَنِّي وَيَرْقُصُ فَوْقَ الزَّهَرْ
ظَمِئْتُ إِلَى نَغَمَاتِ الطُّيُورِ وَهَمْسِ النَّسِيمِ وَلَحْنِ الْمَطَرْ
ظَمِئْتُ إِلَى الْكَوْنِ! أَيْنَ الْوُجُودُ وَأَنَّى أَرَى الْعَالَمَ الْمُنْتَظَرْ؟

Zaman geçiyor, felaketler artıyor, azalıyor. Başka şeyler hayat buluyor.

Tohumların hayalleri, seherin gizemleriyle giydirilmiş halde uyanıyor.

Merakla soruyorlar: Sabahın sisi, akşamın büyüsü, ayın ışığı nerede?

O güzel kelebek sürüleri, cıvıldaşan arılar, hareket eden bulutlar?

Nerede ışıklar ve kâinat? Nerede beklediğim hayat?

Dalların altında ışığa susadım; ağaçların altında gölgeye susadım.

Otlakların arasında şarkı söyleyip çiçeklerin üzerinde dans eden kaynaklara susadım.

Kuşların nağmelerine, nesîmin fısıldamasına, yağmurun melodisine susadım.

Varlığa susadım: Nerede varlık? Beklenen dünyayı nerede göreceğim?

Şair, tohumları ve onların karşılaştıkları sıkıntıları ormanın ağzıyla tasvir etmeyi sürdürmektedir. Zaman akıp gitmekte ve felaketler artmaktadır. Fakat günü geldiğin de saklanan tohumlar uyanacak ve kaybolan güzelliklerin hesabını soracaktır. Şair, tohumları susamış bir insan olarak nitelendirmektedir. Işığı ve gölgeyi de tohumlara can verecek, onları canlandıracak su olarak tanımlamaktadır. Bununla yetinmeyip susuzluğu başka yönleriyle de anlatmaktadır. Hepsi bütün güzellikleriyle doğaya ve yaşama rücû etmektedir. Bu durum, yaşama arzusunu kaybetmiş kişinin bu şekilde bu dünyada varlığını kaybedeceği duruma teşbihdir. Bu resmin sonunda susuzluk, suyun gelmesiyle varlığını kaybederek bütünüyle yaşama dönüşecektir.

هُوَ الْكَوْنُ، خَلْفَ سُبَاتِ الْجُمُودِ وَفِي أُفُقِ الْيَقَظَاتِ الْكُبَرْ
وَمَا هُوَ إلاَّ كَخَفْقِ الْجَنَاحِ حَتَّى نَمَا شَوْقُهَا وَانْتَصَرْ
فَصَدَّعَتِ الْأَرْضُ مِنْ فَوْقِهَا وَأَبْصَرَتِ الْكَوْنَ عَذْبَ الصُّوَرْ
وَجَاءَ الرَّبِيعُ بَأَنْغَامِهِ وَأَحْلاَمِهِ وَصِبَاهُ الْعَطِرْ
وَقَبَّلَهَا قُبَلاً فِي الشِّفَاهِ تُعِيدُ الشَّبَابَ الَّذِي قَدْ غَبَرْ
وَقَالَ لَهَا: قَدْ مُنِحْتِ الْحَيَاةَ وَخُلِّدْتِ فِي نَسْلِكَ الْمُدَّخَرْ
وَبَارَكَكِ النُّورُ، فَاسْتَقْبِلِي شَبَابَ الْحَيَاةِ وَخِصْبَ الْعُمُرْ

İşte o, tembellik uykusunun ardındaki ve büyük uyanışın ufkundaki varlıktır.

İnsan arzusunu ancak bir kanadın çırpınması gibi büyütüp muzaffer olur.

Ve toprak, üstündekileri savurup varlığa gösterir güzelliklerini.

Bahar geldi, nağmeleri, hayalleri ve mis kokulu tazeliğiyle;

Kaybolan gençliği geri getiren dudaklarına öpücükler kondurdu.

Doğaya şöyle dedi bahar: Sana hayat bahşedildi, bekleyen neslinde ölümsüzsün.

Işık seni kutsadı, artık hayatın gençliğini ve ömrün bereketini karşıla.

Bu beyitlerde şair, tohumların neşv u nema bulmasındaki iddiasını tamamlamaktadır. Tohumları, ışığı görmek isteyen insana; ışığı da kuş kanadının çırpınmasına benzetmektedir. Ardından toprağı ve taşı yararak çıkan ve hayat bulan tohumlar, insana benzetilerek resim tamamlanmaktadır. Sonunda insanın tatlı ve hoş manzaraları göreceğini vurgulamaktadır. Çünkü artık bahar gelmiş ve toprağın altında saklı kalan bütün güzelliklerini cömertçe açığa çıkarmıştır. Bundan sonraki günler uzun, bereketli ve mutlu geçecektir.

وَمَنْ تَعْبُـــدُ النُّـــورَ أَحْلَامُـــهُ يُـبَـارِكُـهُ الـنُّـــورُ أَنَّـــى ظَـهَـرْ
إِلَـيْـكِ الْـفَضَـــاءَ، إِلَـيْـكِ الضِّـيَـــاءَ إِلَـيْـكِ الـثَّـرَى، الْـحَـالِـمَ، الْمُـزْدَهِـرْ
إِلَـيْـكِ الْـجَـمَـالَ الَّـذِي لاَ يَـبِـيـــدُ! إِلَـيْـكِ الْـوُجُـودَ، الـرَّحِـيـبَ الـنَّـضِـرْ
فَـمِـيـدِي كَـمَـا شِـئْـتِ فَـوْقَ الْحُـقُـولِ بِـحُـلْـوِ الـثِّـمَـارِ وَغَـــضِّ الـزَّهَـــرْ
وَنَـاجِي الـنَّـسِـيـمَ وَنَـاجِي الْـغُـيُـومَ وَنَـاجِي الـنُّـجُـومَ وَنَـاجِي الْـقَـمَـرْ
وَنَـاجِـي الْـحَـيَـاةَ وَأَشْـــوَاقَـهَـا وَفِـتْـنَـةَ هَـذَا الْـوُجُـودِ الْأَغَـرْ

Hayalleri ışığa köle olan kişiyi, ışık göründüğü yerde kutsar.

İşte uzay, işte ışık, işte parlayan toprak.

İşte sonsuz güzellik! İşte geniş parlak varlık!

Şimdi dilediğin gibi tarlaların üzerinde dolaş, tatlı meyveler ve taze çiçeklerle.

Rüzgara sırrını aç, bulutlara, yıldızlara, aya sırrını aç.

Hayata ve onun özlemlerine sırrını aç ve bu beyaz varlığın câzibesine…

Şair, ümitleri olan kişilerin bir gün bu emellerine kavuşacağını ifade etmektedir. İçinde bulunduğu uğursuz durumlara rağmen değişime olan ümidi çok büyüktür. En nihayetinde batıl ortam uzun sürse de hakkın batıla galip geleceğinden şüphesi yoktur. Bu, Allah'ın kanunudur. Beklenen zafer günü geldiğinde özgürlüğüne düşkün

olan ve bu uğurda çaba sarf eden insan dilediği gibi fikirlerini söyleyip doyasıya haykıracaktır.

Kasidenin sonunda şair, bir kez daha kasidesine başladığı kalıcı gerçeği vurgulamaktadır. Yani halkın iradesinin, hangi milletten olursa olsun, asaletin ve dirilişin temeli olduğu gerçeğini vurgulamaktadır.

وَشَفَّ الدُّجَى عَنْ جَمَالٍ عَمِيقٍ يُشِبُّ الْخَيَالَ وَيُذْكِي الْفِكَرْ
وَمُدَّ عَلَى الْكَوْنِ سِحْرٌ غَرِيبٌ يُصَرِّفُهُ سَاحِرٌ مُقْتَدِرْ
وَضَاءَتْ شُمُوعُ النُّجُومِ الْوِضَاءِ وَضَاعَ الْبَخُورُ، بَخُورُ الزَّهَرْ
وَرَفْرَفَ رُوحٌ غَرِيبُ الْجَمَالِ بِأَجْنِحَةٍ مِنْ ضِيَاءِ الْقَمَرْ
وَرَنَّ نَشِيدُ الْحَيَاةِ الْمُقَدَّسُ فِي هَيْكَلٍ حَالِمٍ قَدْ سُجِرْ

Karanlık, hayalleri gerçekleştirip fikirleri tutuşturarak derin güzelliğinde sıyrıldı;

Muktedir bir büyücünün hareket ettirdiği müthiş bir sihir varlığın üzerine yayıldı,

Parlak yıldızların mumları yandı ve çiçeklerin tütsüleri yayıldı.

Büyülü güzelliğiyle Ruh, ay ışığından olma kanatlarını çırptı,

Yaşamın kutsal marşı çaldı ve halim heykelde yaşam buldu.

Şair, yaşama arzusundan ve ümitlerinden söz etmeye devam etmektedir. Karanlığın içinde saklı olan güzelliğin gün ışığıyla ortaya çıkacağını ve insanın arzularına kavuşacağını ifade etmektedir. Arzuların gelişi güzel bir kuşun ayın ışığını ve onun güzelliğini kanatlarıyla taşımasına benzetilerek vurgulanmaktadır. Yaşama arzusu gerçekleştiğinde hayat daha güzel ve coşkulu olacaktır. Bu sebeple mukaddes marşın yani dirilişin daha büyüleyici bir şekilde yankılandığını söylemektedir. Bu güzellik, hayat gerçekleşince var olacak ve iradeyi sağlamlaştıracaktır.

وَأُعْـلِـنَ فِي الْـكَـوْنِ: أَنَّ الـطُّـمُـوحَ لَـهِـيـبُ الْـحَـيَـاةِ وَرُوحُ الـظَّـفَـرْ
إِذَا طَـمَـحَـتْ لِـلْـحَـيَـاةِ الـنُّـفُـوسُ فَـلاَ بُـدَّ أَنْ يَسْـتَـجِـيـبَ الْـقَـدَرْ

Kainatta ilan edildi: "Arzu, yaşamın ateşi ve zaferin ruhudur."
Hayatı arzuladığında nefisler, kaderin cevap vermesi kaçınılmazdır.

Bu son beyitlerde şâir arzunun; hayatın ve ruhun ateşi olduğunu vurgulamaktadır. Ruhlar arzularına ve yaşamlarını tutundukça kaderin onlara cevap vermesi kaçınılmazdır. Bu kasidede yaşama arzusu, birçok beyitte şairin ruhunun derinliklerinden kaynaklanan değişim için gerçek iradeyi ortaya koymaktadır. Bu beyitlerde şair, halkın yaşam ve iradesine tutunduğuna işaret ederek hayat kelimesini defalarca kullanmıştır.

Kaside, basiretli ve derin duyguların halkasında başından sonuna kadar geliştirilen tek bir konu etrafında dönmektedir. Bu konu şudur: Bağımsızlığı benimsemiş insanlar asla yok edilemez. Onlar büyük bir arzuyla beklenen insanlardır. Onlar baharın toprağın altındaki tohumlara can verip onları yeniden diriltmesi gibi insanları kölelikten kurtarıp onlara özgürlüklerini ve itibarlarını geri verir. Aşağılanma ve kölelik ne kadar şiddetli olursa olsun halkın bağımsızlığa olan özlemi ve köleliğe meydan okumaları onları feraha ve saadete ulaştıracaktır.

3. KASİDENİN EDEBÎ YÖNÜ

Şabbî, Arap şiirindeki geleneksel söz sanatlarına bağlı kalmaktan uzak bir şairdir. Şiirinde çok az miktarda söz sanatı kullanmaktadır. Şiirdeki asıl amacı, öncelikle duygularını ve hayata dair düşüncelerini ifade etmektir. Bunların içinde tabiat, sosyal hayat, gayb alemi ve insan psikolojisi yer almaktadır (Umrân, 2009: 19).

Kaside, mütekârib bahriyle yazılmıştır. Bu bahir, "feûlun (فَعُولُنْ) tef'ilesinin bir mısrada dört, bir beyitte sekiz defa tekrar edilmesidir. Mütekârib bahri, tef'ilenin tekrarı sebebiyle müzikal bir ritim ve düzenli bir hareketi çağrıştırması yönüyle temayüz etmektedir. Bu sebeple hamâsî şiirlerde ve marşlarda sıklıkla kullanılan bir bahirdir (Topuzoğlu, 2006: 189).

İrâdetü'l-Hayât kasidesinde söz sanatlarından en çok istiare, teşbih, tıbâk, teşhis ve kinâye gibi bedî' sanatlar kullanılmıştır. Bunların yanında seci, cinâs ve lafzî tekrarlar kasidedeki ahengi daha canlı bir hale getirmektedir:

إِذَا الشَّعْبُ يَوْمًا أَرَادَ الْحَيَاةَ فَلاَ بُدَّ أَنْ يَسْتَجِيبَ الْقَدَرْ

Şair bu beyitte "kader"i, halkın iradesine cevap veren "insan"a benzeterek "istiâre" sanatını kullanmıştır. İstiarenin türü "istiare-i mekniyye"dir. "Kader" müşebbeh; "insan" ise mahzuf olan müşebbehün bih"tir. "يستجيب" lafzı ise kârinedir.

وَلاَ بُدَّ لِلَّيْلِ أَنْ يَنْجَلِي وَلاَ بُدَّ لِلْقَيْدِ أَنْ يَنْكَسِرْ

Bu beyitte şâir, "ihtilalin karanlığını" aydınlanacak olan "gece"ye benzetmiştir. Yine "zincir"i ise sonunda kırılacak olan "cam"a benzetmiştir. Bu da "istiare-i tasrihiyye"ye örnektir. Mahzuf olan "ihtilalin karanlığı" ve "cam" müşebbehtir. Müşebbehün bih ise gece ve zincir kelimeleriyle açıklanmıştır.

وَمَنْ لَمْ يُعَانِقْهُ شَوْقُ الْحَيَاةِ تَبَخَّرَ فِي جَوِّهَا وَانْدَثَرْ

Şair "şevk" kelimesini kucaklaşan insana; "hayat" kelimesini de özlenen insana benzetmiştir. Hayatı kucaklamayan insanı sonunda buharlaşan ve kaybolan insana benzetmiştir. İstiarenin türü mekniyyedir. Müşebbehün bih hazfedilmiş, müşebbeh zikredilmiştir. Karinesi "يعانق" fiilidir.

كَـذَلِـكَ قَـالَـتْ لِـيَ الْـكَـائِـنَـاتُ وَحَـدَّثَـنِـي رُوحُـهَـا الْمُسْـتَـتِـرْ

Şair, kainatı ve ruhunu konuşan insana benzetmiştir. İstiarenin türü mekniyyedir. Kainat kelimesi müşebbeh; müşebbehün bih ise mahzuf olan insandır. قالت kelimesi karinedir.

وَدَمْـدَمَـتِ الـرِّيـحُ بَـيْـنَ الـفِـجَـاجِ وَفَـوْقَ الْـجِـبَـالِ وَتَـحْـتَ الشَّـجَـرْ

"Rüzgar" kelimesi, fısıldayıp terennüm eden insana benzetilmiştir. Kapalı istiare vardır. Müşebbeh olan "rüzgar" zikredilip müşebbehün bih olan "insan" hazfedilmiştir. دمدمت kelimesi müşebbeh ve müşebbehün bih arasındaki karinedir. Ayrıca iki zıt kelime olan تحت ve فوق kelimeleri arasında da tıbak sanatı vardır.

إِذَا مَـا طَـمَـحْـتُ إِلَـى غَـايَـةٍ رَكِـبْـتُ الْمُـنَى وَنَسِـيـتُ الْـحَـذَرْ

Beyitte "rüzgâr" özgürlüğü arzulayan insana benzetilmiştir. "Belalar" ise üzerine binilen bir bineğe; "tedbir" unutulan bilgiye benzetilmiştir. Kapalı istiare yapılmıştır. Müşebbeh olan "rüzgâr" ve "tedbirler" zikredilmiş ve müşebbehün bih olan "özgürlük" ve "binek" hazfedilmiştir.

وَمَـنْ لاَ يُـحْـبُّ صُـعُـودَ الْـجِـبَـالِ يَـعِـشْ أَبَـدَ الـدَّهْـرِ بَـيْـنَ الْـحُـفَـرْ

Zillete rıza göstermek çukurlar arasında yaşamaya benzetilmiştir. Açık istiare vardır. Müşebbehün bih olan بين الحفر zikredilmiş, müşebbeh olan "zillete razı olmak" hazfedilmiştir.

فَـعَـجَّـتْ بِـقَـلْـبِـي دِمَـاءُ الشَّـبَـابِ وَضَـجَّـتْ بِصَـدْرِي رِيَـاحٌ أُخَـرْ

Beyitte عجت ve ضجت kelimeleri arasında cinas vardır. Ayrıca şair, "kalbi" gençlik iksiriyle dolu kaseye; "rüzgarı" sesi yükselen kızgın insana ve "göğsü", gürültü çıkaran mekana benzetmiştir. Cümledeki teşbih bir tür kinayedir. "Gençliğin coşkusu ve rüzgarlar",

hayatı aktif olarak yaşayıp gayret gösteren kişinin çabalarına nispet edilmiştir.

وَأَطْرَقْتُ أُصْغِي لِقَصْفِ الرُّعُودِ وَعَزْفِ الرِّيَاحِ وَوَقْعِ الْمَطَرْ

Beyitte "rüzgarın sesi" ve "yağmurun yağması" bir müzik aletinden seslere benzetilmiştir. Kinaye türünden bir teşbih yapılmıştır. Şimşekler, rüzgarlar ve yağmur; insanın karşı karşıya kaldığı sıkıntılara nispet edilerek nispetten kinâye yapılmıştır.

وَقَالَتْ لِيَ الْأَرْضُ لَمَّا سَأَلْتُ أَيَا أُمُّ هَلْ تَكْرَهِينَ الْبَشَرْ

"Yeryüzü", konuşan insana ve bir anneye benzetilmiştir. Kapalı istiare vardır. Çünkü şair, yeryüzünü, insana ait niteliklerle tanımlamaktadır. Müşebbehün bih hazfedilip müşebbeh zikredilmiştir.

SONUÇ

Modern Tunus Şiiri, Arap ülkelerindeki özgürlük hareketlerini ve Arap ülkeleriyle ilgili sorunları işleyerek modern Arap şiiri içinde önemli bir yer edinmiştir. Fransız işgali altında büyük baskılara rağmen ülkesinin bağımsızlığı için mücadele veren Ebu'l-Kâsım eş-Şâbbî de şiirlerinde sömürgecilere karşı isyanını haykırmış ve halkını bağımsızlık mücadelesi vermeleri için teşvik etmiştir. Bu amaçla yazdığı İrâdetu'l-Hayât kasidesi, kaynağını şairin kalbinin derinliklerinden alan, sömürgeciliğe bir başkaldırı niteliği taşıyan, milli duyguları ön plana çıkaran, bağımsızlığa vurgu yapan, azim ve gayretin umutsuzluğa galip geleceğini anlatan duygusal ve coşkulu bir kasidedir. Kurgu ve heyecanın süreklilik arz ettiği, sebep – sonuç ilişkisinin sürekli tekrarlandığı, lafzî tekrarlar ve sıfatlarla tasvirlerin canlandırıldığı, secili ifadelerle iç ahengin sağlandığı sağlam bir üsluba sahiptir. Bu kasidede şâir, betimleme yerine tabiatı kişiselleştirerek onu hüzünlerine, kaygılarına, heyecanlarına ve coşkularına ortak etmiştir. Yaşamında maruz kaldığı hastalık ve felaketlere rağmen hayata bağlılığını dile getirmiştir. Emperyalizmin hâkim olduğu vatan topraklarında halkını bu duruma kayıtsız kalmamaları noktasında uyararak yeniden diriliş için onları teşvik etmiştir.

KAYNAKÇA

Cuhâ, Mişâl Halîl (1999). *A'lâmu'ş-Şi'ri'l-Arabiyyi'l-Hadîs* (Min Ahmed Şevkî ilâ Mahmûd Dervîş), Dâru'l-Avde, Beyrût.

Dîvânu Ebi'l-Kâsım eş-Şâbbî (2005). Şerh: Ahmet Hasan Besec, Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye, Beyrût.

el-Fâhûrî (1986). *el-Câmi fi Târihi'l-Edebi'l-Arabî: el-Edebu'l-Hadîs*, Dâru'l-Cîl, Beyrût.

Hacâvî, Ârif (2018). *Âhiru'ş-Şi'r, Rihletu'n-nihâye li'ş-şi'ri'l-âmûdî fi'l-karni'l-işrîn*, Dâru'l-Maşrık, Kâhire.

Köroğlu, Remziye (2019). *Ebu'l-Kâsım eş-Şâbbî, Hayatı ve Şiirleri*, (Yüksek Lisan Tezi), Harran Üniversitesi, SBE, Arap Dili ve Belagâtı Bilim Dalı, Şanlıurfa.

Parıldı, Metin (2011). *İşgal Dönemi Tunus Şiirinde Avangard Bir Romantik: Ebu'l-Kâsım eş-Şâbbî*, Avrasya Etütleri, 40/2011-2 (325-354)

Topuzoğlu, Tevfik Rüştü (2006). "Mütekârib", *TDVİA*, C. 32, İstanbul.

Tülücü, Süleyman (2010). "Ebu'l-Kâsım eş-Şâbbî", *TDVİA*, C. 38, İstanbul.

Umrân, Seher Abdullah (2009). *Ebu'l-Kâsım eş-Şâbbî*: *Abkariyye Ferîde ve Şâiriyye Müteceddide*, Dımaşk.

Ürün, Ahmet Kâzım (2015). *Modern Arap Edebiyatı*, Çizgi Kitabevi, Konya.

Yazıcı, Hüseyin (2002). "Tunus'ta Modern Arap Edebiyatı ve Ebu'l-Kâsım eş-Şâbbî", *Nüsha*, Yıl: II, Sayı: 5, Bahar, Ankara. (49-67).

Yeşildağ, Abdussamed (2018). "Psikolojinin Şiire Yansıması: Ebu'l-Kâsım eş-Şâbbî'nin Şiirlerinde Hastalık İsimlerinin Teşbih ve Teşhisde Kullanılması"ı, 6.*Uluslararası Çin'den Adriyatik'e Sosyal Bilimler Kongresi*, 29-31.03.2018, Ankara, s. 51-59

Yeşildağ, Abdussamed (2018). *Cemâliyyâtu'l-Üslûb fi Şi'ri Ebi'l-Kâsım eş-Şâbbî*, Dâru'l-Mi'râc, Şam.

ÇEŞM-İ AFET HANIM'IN DİVANINDA GÜL VE BÜLBÜL

Tuğba Egemen[54]

Özet

Divan şiiri Fars ve Arap edebiyatlarının etkisinde gelişen ve daha sonra kendi şiir geleneğini kurmuş olan kadim bir edebiyattır. Divan geleneği içinde yazılan şiirler doğadan, hayattan ve şairin bakış açısından beslenir. Bunun doğal bir sonucu olarak şiirlerin hemen hepsinde kullanılan ortak mazmunlar varolmuştur. Fars kültüründen beri süregelen gül-bülbül hikayeleri de bunlardan biridir. Alegorik bir işlenişi olması sebebiyle okuyucuyu daha çok cezbeden bu hikayede bülbülün güle olan aşkı ve bunun sonucunda çektiği çile konu edilir. Türk kültüründe de ayrı bir önemi olan gül ve bülbül divan şairlerince sıkça beyitlerde kullanılarak, farklı anlam birliktelikleri kurulmuştur. Gül, renginden, kokusundan ve görünüşünden dolayı divan şiirinde adı en çok geçen çiçektir. Bülbül ise yakarışları ve aşkı temsil edişiyle aşıklarla arasında en çok benzerlik kurulmuş hayvandır. Gül ve bülbülün hikayesi ise bazen başlı başına bir eser, bazense şairlerin beyitlerine müstakil birer ilham kaynağı olmuştur. Bu çalışmada divan şiirinde gül ve bülbülün klasik şairlerce nasıl işlendiği ele alınmış, Çeşm-i Afet Hanım'ın gazelleri bu konu ekseninde incelenerek gül ve bülbül beyitleri açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Gül, bülbül, Çeşm-i Afet, Divan Şiiri.

[54] Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, tuba2894tuba@gmail.com, Kırıkkale / Türkiye. ORCID: 0000-0002-1772-1977.

THE ROSE AND THE NIGHTINGALE IN THE DIWAN OF ÇEŞM-I AFET HANIM

Abstract

The diwan poetry is an ancient literary form that developed under the influence of Persian and Arabian Literature and established its own poetic tradition. The poems that were written in the Diwan Tradition are fed by nature, life, and the viewpoint of the poet. As a natural result of this, common propositions appeared that were used almost in all poems. The rose-nightingale stories that has existed since the Persian culture are among these. In this genre, which the reader is attracted more since they have an allegorical nature, the love of the nightingale to the rose and the resulting ordeal are mentioned. The nightingale and the rose, which have a separate importance in the Turkish Culture, has been used frequently by Diwan poets in their poems, and various semantic components have been established. The rose is the most frequently mentioned flower in Diwan Poetry due to its color, smell, and image. The nightingale, on the other hand, is the animal that has been likened to lovers due to its representation of the jeremiads and the love itself. Sometimes, the story of the nightingale and the rose has been a separate literary work, and sometimes it has been an independent inspiration to the poems of poets. In the present study, the way the nightingale and the rose was dealt with by the classic poets in Diwan Poetry was discussed, the odes of Cesm-i Afet Hanım were examined in this respect, and the nightingale and the rose couplets were explained.

Keywords: The Rose, the Nightingale, Cesm-i Afet, Diwan Poetry

GİRİŞ

Alegori, bir olay, nasihat, dilek veya düşünceyi, başka varlıklar vasıtasıyla ve onlara ait özelliklere boyayarak anlatmaktır. Bundan maksat, konuyu daha canlı ve vurgulu bir şekilde anlatma ve okuyucuya zihnî bir zevk vermektir. Bir hikâyenin alegorik olabilmesi için kahramanların ve diğer varlıkların adlarının yanısıra, hikâyedeki olayın da istiareli bir şekilde kurgulanması gerekir. Alegorik bir eserde okuyucu zevkini hikâyenin ikiz mânâsının birbiriyle olan ilintilerini keşfetmekten alır.[55] 19. Asır Türk belâgatçileri Batı retoriğindeki metaforu açık istiare; alegoriyi ise istiâre-i temsiliyye, istiâre-i mürekkebe veya mecâz-ı mürekkebe terimleriyle karşılamışlardır.[56] Divan şairleri oluşturdukları mazmunlar dünyasında alegoriyi zirveye taşımışlar, beyitlerinde pekçok hayvan ve bitkiyi kullanarak müstakil eserler vermişlerdir.

Gül ve bülbül hikayesi farklı edebiyatlarda eski zamanlardan bu yana söylenegelmiştir. Bu hikayenin bu kadar sevilmesi ve hiç eskimemesinin sebebi gülün de bülbülün de insan üzerinde bıraktığı etkidir. Mitolojide eski Yunanlıların güzellik Tanrıçası Aphrodite'in doğuşu sırasında vücudundan akan köpüklerden oluştuğuna inanılan gülün, Hint efsanelerinde de dinî ve kozmogonik bir mânâsı vardır. Eski Suriye ve Mısır'da gül üzerine efsaneler bulunmaktadır. Roma döneminde aşk ve neşe çiçeği sayılan gül, geniş çaplı ziyafetlerde vazgeçilmez bir çiçek olarak dikkat çekmektedir. Hrıstiyanlığın ilk çağlarında Hz. İsa'nın sembolü olmuştur. Hz. Meryem'e de "*dikensiz gül*" denmiştir[57]. İslam dininde ise gül Hz. Muhammed'i temsil etmektedir. Miraç gecesi Burak'a binerek Cebrail'le birlikte Allah'ın

[55]Menderes Coşkun, "Klâsik Türk Şiirinde Mürekkep İstiare, Temsilî İstiare ve Alegori", ***Bilig,*** S. 38, 2006, s.58-64.

[56]Victoria R. Holbrook, ***Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler***, hzl. Mehmet Kalpaklı, İstanbul,1999, s. 403.

[57]Kâşif Yılmaz, ***"Gül"*** *TDEA*, C.3, DergâhYayınları, İstanbul,1973, s. 382-383.

huzuruna çıkan Hz. Muhammed'in bu sırada oluşan terinden kırmızı gül çıktığı rivayet edilmektedir. Burak'ın terinden sarı ve Cebrail'in terinden beyaz gül meydana geldiği de riayetler arasındadır. Kırmızı gülün kokusu Hz. Muhammed'i çağrıştırdığından mevlidlerde ve kandil gecelerinde camilerde gül kolonyası ikram edilmektedir.[58]

Divan şiirinin yadsınamaz bir bölümü gülün etkisindedir. Hz. Muhammed'i anlatan naatlarda gül vazgeçilmez bir unsurdur. Bu naatlarda gül Hz.Muhammed'in yanağına, saçına, kokusuna teşbih edilirken, gülün goncası ağzına ve boyu da Hz.Muhammed'in boyuna benzetilmektedir. Gül aynı zamanda divan şiirinde "*sevgili*" demektir. Sevgilinin yüzü ve yanağı ile sıkı münasebeti vardır. Bazen gül bunlara; bazen de bunlar güle benzetilmetedir. Gerek koku, gerekse renk bakımından çok güzel olan gül, daima tazedir. Bu yönüyle bağın, çemenin ve baharın vazgeçilmez bir öğesidir. Bizzat kendisine mahsus gülistân, gülşen ve gülzârlar vardır. Hatta ona bazen sultan olarak rastlamaktayız. Baharın diğer adının gül mevsimi oluşu da güle verilen önemden ileri gelmektedir. Gül yetiştirmenin çok zahmetli bir iş oluşu onun âdetâ nazla beslenip büyümesi şeklinde ele alınmaktadır. Sabah vakti saba yelinin esmesi gülün yapraklarının açılmasını sağlamaktadır. Açılmış gül, baharın gelişini müjdelemektedir. Aynı zamanda saba yeli sayesinde o muhteşem kokusu bütün aleme yayılmakta ve herkesi mest etmektedir. Ömrünün kısa oluşu da yine önemli bir detaydır ve şiir de bu aşığın ömrüne benzetilmektedir. Gülün solmasının sebebi ise esen hazan rüzgarlarıdır, açılıp etrafa hoş rahiyalar saçan yapraklar sert esen rüzgarlarla dağılır ve solar. Bu da şairlerce sık sık dile getirilen konulardan biridir.

Bülbül, "andelip" ve "hezar" olarak da bilinmekte ve kullanılmaktadır. Aslı Farsça olan bu kelime sonradan Arapça'ya da

[58]İskender Pala, ***Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü***, Kapı Yayınları, İstanbul, 2010, s.182.

girmiştir. Bülbül için andelîb ve hezârdan başka sesinin güzelliği dolayısıyla hezâr-destân (bin bir türlü hikâye söyleyen), hoş-hân (güzel okuyan), hoşgû (güzel söyleyen), hoş-âheng (güzel sesli) kelimeleri de kullanılmaktadır. Bunların yanında zend-hân (güzel sesli kuş), zendvâf, zendbâf, zendlâf (bülbül), mürg-i bâğ (bahçe kuşu), mürg-i çemen (çimen kuşu), şeb-hân (gece öten kuş), mürg-i şeb-hîz (gece uyanık duran kuş), hezâr-âvâz (bin bir sesli) gibi kelime ve terkipler de bülbülü ifade etmektedir.[59]

Gül ve bülbül hikâyesi Doğu ve Batı edebiyatlarına aynı derecede kaynaklık etmiş olan ortak bir kültürdür. Bu hikâye, edebiyatımızda Bülbülname, Bülbüliye, Gül ve Bülbül adlı alegorik mesnevilerde anlatılmaktadır. Hikâyenin ilk örnekleri olarak Türk edebiyatına kaynaklık eden Fars edebiyatında Feridüddin Attar'ın Hüsrevname'si içinde yer alan "*Gül ü Hüsrev"* ve yine Attar'a ait olan "*Bülbülname"* örnek gösterilebilir. Klasik edebiyatta hikâyenin ana tema olduğu müstakil eserler XIII. Yüzyıldan itibaren yazılmaya başlanmıştır. Mevlânâ Celâleddin Rûmî'nin kaleme almış olduğu küçük bir mesnevi olan "*Bülbülname*" Türk edebiyatında Anadolu sahasında yazılan ilk eser olarak kabul edilmektedir. Mevlana'nın "*Hikâye-i Bülbül-nâme"* adlı başka bir mesnevisi daha bulunmaktadır. XIV. ve XV. yüzyılda ise Rifaî'nin "*Bülbülname*"si dikkat çekmektedir. XVI. Yüzyılda ise Vahidî'nin "*Gül ü Bülbül*" mesnevisini bu mesnevilerin en meşhuru olan Fazlî'nin "*Gül ü Bülbül*" mesnevisi takip etmektedir. Bu ve benzeri mesneviler XIX. Yüzyıla kadar farklı şairlerce kaleme alınmaya devam etse de bu alanda en meşhuru ve en güzeli olarak Fazlî'nin mesnevisi kabul edilmiştir.

Gül ve Bülbül'ün hikayesinde Bülbül aşık, Gül ise maşuk kavramlarını temsil etmektedir. Hikâyeye göre gülün rengi başta beyazdır ve şekli gonca halindedir. Bu gonca gülü gören bülbül gelip

[59] Cemal Kurnaz, "Bülbül", ***TDVİA***, 6. Cilt, 1992, s. 485-486.

yaprağına konar ve açılması için yalvarmaya başlar. Fakat gül, bülbüle hiç yüz vermemektedir. Bülbül günlerce güle dil döker, yakarışlarını duymasını istemektedir. Gül hiç oralı olmaz ve yüzünü bülbüle göstermek istememektedir. Bülbül ah ve figanlarla bütün bir kışı güle açılması için yalvararak geçirse de gülden yanıt gelmemektedir. Bahar geldiğinde artık iyice harap düşen bülbül gülün açtığını kaçırmamak için günlerce uykusuz kaldığından daha fazla dayanamayıp gülün yaprağında uyuya kalmaktadır. Bu sırada gülün dikeninin, göğsüne batmasıyla kanı akmaya başlamaktadır. Bülbülün kıpkırmızı kanı gülün damarlarından yapraklarına doğru çıkmakta ve güle kırmızı rengi vermektedir. Gül canlanmaya ve açılmaya başladıkça bülbül de can verip ölmektedir. Bütün kanı güle geçen bülbülün bedeni gülün dibine düşmektedir.

Böylece bülbül daima feryat ve yakarışlarıyla zihinlere kazınırken gül de aşığa yüz vermeyen maşuk olarak adını ölümsüzleştirmektedir.

Seḥer gülzāra girdim nā-gehānį
Bahāra reşkider gördüm ḫazānı
Bozulmuş ‘andelįbiñ āşiyānı
Ne gül ḳalmış ne bülbül dāsitānı
Derilmiş devşirilmiş bį-müdānį
Bisāṭ-ı inbisāṭ-ı şādumān

Ḫazān gülzārıbaḳ vįrān ḳılmış
Cihānıkülbe-i aḥzān ḳılmış
Dıraḫtānberginirįzān ḳılmış
Felek bülbülleri nālān ḳılmış
Bozulmuş bezm-i ẕevḳ u zindegānį
İrişmiş miḥnet ü mātemzamān (Müs 5)

Çeşm-i Afet Hanım, divanının başında yer alan müseddesinin genelinde bahar, hazan, gül ve bülbül üzerinde durmuştur. Gül ve bülbül hikâyesi bu mevsimlerle iç içe geçmiş bir hikayedir. Bahar, gül'ün açtığı can bulduğu ve bülbülün diğer üç mevsime katlanmasını sağlayan mevsimdir. Gül, tüm güzelliğini sergileyerek diğer bütün çiçekleri kıskandırmaktadır. Hazan mevsimi tam tersi her şeyi tarumar etmekte sarartıp soldurmakta ve bülbülü gülden ayrı düşürerek ayrılık rüzgarlarını estirmeye başlamaktadır. Gülün yapraklarını darmadağın eden bu bad-ı hazan sevilmeyen ve sürekli sitem edilen bir rüzgardır.

Müseddesinde hazan mevsiminin önüne kattığını götürmesi, doğaya ölüm saçması, çiçekleri soldurması, kuşların yuvasını bozması gibi özelliklerini sıralayan şair kendi duygularından da bahsetmektedir. Derin bir kedere büründüğünü, kuşları ve çiçekleri kısaca doğayı bu halde gördükçe içini hüzün kapladığını anlatmaktadır. Şair için de aşk mevsimi geçmiştir. Onun ömrüne de hazan mevsimi oturmuş ve gülünü kaybetmiştir.

Oldı Ya'ḳūb-ı ḥayāliñbeyt-i aḥzān meskeni
Yūsuf'uñ irmez meşāmanefḥa-i pīrāheni
Ḳıldı pejmürde ḥazān her berg-i verd ü sūseni
Çeşm-i bülbül görmesün artıḳ bu köhne gülşeni (Mur 8)

Şairin "bu köhne gülşeni artık bülbülün gözleri görmesin" redifli murabbası bülbülü anlamak üzerine kurulmuştur. Bülbül, hazan mevsiminde matemi yaşamakta, sevgilisinin dağılan yaprakları canını yakmaktadır. Sonraki bahara değin yas tutacaktır. İnsan, sevdiğinin canı yanmasını istemediği ve ona zarar geldiğini görmeye dayanamadığı gibi şair de hazan mevsimiyle beraber yerle bir olan gül bahçesini bülbülün görmesini istememektedir. Canı daha çok yanacak ve özlemi kat kat artacaktır.

Çeşm-i Afet! dünyanın gül bahçesinde bana münasip yer perişan bülbülün kemikleridir.

Çeşm-i Āfet gülsitān-ı dehrde olsa becā

*Üstüḫˇān-ı bülbül-i şūrịdeden mesken baña (*G 2 / 11)

Bu beyitte gül ve bülbül hikayesinin sonuna telmihte bulunulmuştur. Aşık hikâyede bülbüldür ve gülün yüz çevirmesinden dolayı dermansız kalmış, vücuduna batan dikenler yüzünden de kanını güle akarak hazin bir sonla ölmüştür. Bu hikayede aşık, şairin kendisidir ve kendisine seslenerek yerini tarif etmektedir. Sevdiğini kaybeden şair için artık dünyanın gül bahçesindeki yeri aşkı uğruna ölen bülbülün kemikleridir. Şair de tıpkı onun gibi aşkı uğruna perişan olmuştur. Vefat eden eşini anarak hüznünü yaşayan Çeşm-i Afet hanım, eşinin mezarını da kastetmektedir.

Her seher gül bahçesinde bülbül güllere rağmen nağmelerle sevgiliye (sevdiğini) söyler. Ben işittim.

Ben işitdim güllere raġmen terennümler ile

*Her seḥer gülşende söyler bülbül-i gūyā ḥabịb (*G 10 / 5)

Seher vaktinin ve saba yelinin gül-bülbül hikayesindeki yeri oldukça önemlidir. Bu yüzden şairler genellikle gül ve bülbülden bahsederken seher vaktine de değinmektedirler. Bülbül bu vakitte gül için ötmeye başlamaktadır. Seher vakti gülün de yavaş yavaş yapraklarını açtığı zamandır. Şair, beyitte seher vakti güllerin nazına rağmen bülbülün yine nağmeler söylemeye devam ettiğini be bu duruma şahit olduğundan bahsetmektedir. Bu da aşığın yani bülbülün, aşkını haykırmaya günün en erken saatlerinde başlayıp hiç susmadan ve bıkmadan devam ettiğinin kanıtıdır. Aşık, daima ısrar eden, yılmayan ve sevgiliden bir cevap alana dek beklemeye devam eden bir karakterdir.

İlahi! Bülbülün yuvası baykuşa mesken oldu.Kâinat sarayının düşmanları gülistana girdi.

Lāne-i bülbül İlāhį oldı bayḳuşa maḳar

Gülsitāna girdi a'dā-yı sarāy-ı kā'ināt (G 15 / 11)

Her perişan bülbülün gönlü perişan olduğu için kalbim gibi hep yıkılmış kuş yuvasını söylüyor.

Dil-perįşān oldıġıñ her bülbül-i şūrįdeniñ

Ḳalbim-āsā hep yıḳılmış āşiyānı söylüyor (G 32 /2)

Şair, eşini kaybetmenin acısını yüreğinde derinden hissetmektedir.Şairin yuvasının bozulduğu an eşini yani ailesinin bir parçasını kaybetmiş olmasıdır. Bu sebeple boynu bükük kalmıştır. Yuvası yıkılmış mateme bürünmüştür. Şair, burada kendini yuvası bozulan bülbüle benzetmektedir. Bülbül de gülünün gittiği zamanlarda darmadağın olup perişan olmaktadır. Aynı zamanda mevsim, hazan mevsimi olduğu için şiddetli esen bad-ı hazanlar ne varsa alıp götürmekte ve her şeyi tarumar etmektedir. Bunlardan biri de bülbülün yuvasıdır. Şairin de eşiyle paylaştığı her şeyi ölüm rüzgarı önüne katıp götürmüştür. Çeşm-i Afet Hanım da şiir söylemeye başlamasını bülbülün durmadan ötüşlerine benzetmektedir.

Çeşm-i Afet! destanın bülbülü baharda toprağına gelse yuvasında beni misafir bulur.

Çeşm-i Āfet bülbül-i destān-serā-yı nev-bahār

Gelse gülzāra yuvasında beni mihmān bulur (G 34 /9)

Mesela gülün şahından bülbüle bir kafes yapsan çorak yeri gülistan zanneder durmaz, gider.

Şāḫ-ı gülden bir ḳafes yapsañ meṡelā bülbüle

Ẓann ider bir şūrezārı gülsitān ṭurmaz gider (G 39/7)

Bülbülün kafese konmasına değinen şair bu kez bülbülü gülden bir kafese koymaktadır. Maşukundan meydana gelen bir kafese konan bülbül ise artık rüyada gibidir. Aşkın şarabıyla sarhoş olmuştur. Ona o kafes cennet bahçesi gibi gelmektedir. İkinci mısrada aşıkların halini anlatan şair, bülbülün çorak yeri dahi gülistan hayal edeceğini

söylemektedir. Aşk, insanı bulutların üstüne çıkaran ve aşırı mutlu olmasını sağlayan bir duygudur. Aşık olan kişi her şeyi toz pembe görmekte ve en kötü yerler gözüne güzel görünmektedir. Nitekim Mecnun'u çöle düşüren de budur. Bu sebeple de bülbül, aşkından çöle düşmüş dahi olsa gül bahçesi hayal edebilmektedir.

Çeşm-i Afet ! Gül fidanı elimde güzel bir kalem oldu ki bülbül yaş kalbimin tercümanıdır.

Nihāl-i gül elimde ḫāme-i rengin-edā oldı

*Ki bülbül Çeşm-i Āfet tercemān-ı ter-żamirimdir (*G 40 /9)

Şair kendini gül-bülbül hikayesinde bir yere konumlandırmaktadır bu beyitte. Şiirlerini gül fidanından elde ettiği bir kalemle yazmakta ve bu sebeple bülbül onun kapısında inlemektedir. Onun bu feryatları şairin kederli duygularına tercüman olmakta, bülbülün acı acı inleyişinde kendi iniltisini duymaktadır. Gül kalemiyle yazdıkça bülbül daha çok ağlamakta ve şairle birlikte aynı acıyı paylaşmaktadır. Şairin iniltisi yazdığı şiirlerdir. Şair, burada bülbülün ötüşüyle kendi şiirlerini bağdaştırmaktadır.

Hazanın rüzgarı gül bahçesini tarumar eder. Bu sözü her bahar söyleyen bülbül değil de ya nedir?

Bād-ı ḫazān-ı rūzgār gülzārı eyler tārumār

*Bu ḳavli bülbül her bahār gūyā degil de yā nedir (*G 44 /7)

Bu dünya meyhanesinde benim için saf şarabı bülbülün gözyaşından tutup yapmışlar.

Bu 'işretgāh-ı dünyāda benimçün bāde-i nābı

*Sirişk-i çeşm-i bülbülden ṭutup taḳṭir ḳılmışlar (*G 46 / 5)

Gülün, sabahın ilk vakitlerinde yapraklarında görülen çiy tanesi aslında bülbülün gece boyu döktüğü gözyaşları olarak nitelendirilmektedir. Şair, dünyayı koca bir meyhane olarak tahayyül etmektedir. Bu meyhanede sunulan şarap ise inleyerek ağlayan bülbülün gözyaşından meydana gelmiştir. Şair bunun özel olarak

kendisi için yapıldığından bahsetmektedir. Çünkü kendisi de bülbül gibi dertli ve gözü yaşlıdır. Ona normal şarap sunulmaz, derdinin ortağı olan bülbülün gözyaşları gelmektedir önüne.

Bir seher (vakti) gül bahçesine girdim. Ayrılık acısı ve keder ile bülbüller Allah yeter gerisi boş hevestir (diye) nağmeler söyler.

Bir seḥer gülzār[a] girdim iftirāḳ u ye's ile

*Bülbülān eyler neġam Allāh bes bāḳį heves (*G 51 /4)

Bazı Bülbülnamelerde gül ve bülbül üzerinden tasavvufi öğeler kullanılarak ilahi aşk anlatılır. Şair de bu beytinde buna telmihte bulunmuştur. Seher vakti yani gülün açılıp bülbülün ortaya çıkmaya ve ötmeye başladığı vakitte gül bahçesine giren şair kederden inleyen bülbülü dinlemektedir. Bülbüller, acıdan sarhoştur ve bu beşeri aşk bir süre sonra ilahi aşka dönüşmüş ve "Allah bes baki heves" diyerek inlemeye başlamışlardır. Bu deyim dergahlarda ve tekkelerlerde sıkça kullanılmaktadır. Her şeye Allah'ın yeterli geleceğini geri kalan tüm hevesin geçici ve boş olduğunu anlatmaktadır.

Baharın gül ve laleden kandili gülşende yandı. İlahi yine bülbülün yuvasına letafet verdi.

Bahārıñ yandı verd ü lāleden ḳandįli gülşende

Yine virdi İlāhį bülbül-i cān lāneye revnaḳ (G 57 /7)

Bahar geldiğinde bülbülün yuvası şenlenir. Çünkü maşuğunu göreceği için sevinçle şakımaya başlar. Baharın kendini iyice hissettirmesiyle de artık laleler ve güller çimenlikte boy göstermeye başlamaktadır. Lale, divan şiirinde kandile teşbih edilmektedir. Gül ise sevgilidir. Bülbülün yuvasını aydınlatan, onu güzelleştiren sevgili artık boy göstermiştir. Bunun sevincini tüm bahçe bülbüllerle birlikte hissetmektedir. Bülbüle de bir letafet ve güzellik yansımaktadır.

Mumun gözyaşından pervane su getirmiş olsa da güllerin ateşinin bülbülleri yakmaması mümkün mü?

Yaḳmamaḳ mümkin mi güller āteşi bülbülleri

Şem'iñ eşkinden getürmüş olsa da pervāne ṣu (G 82 /4)

Mum ve pervane hikayesi ile gül-bülbül hikayesini aynı beyitte kullanan şair güzel bir anlam birlikteliği yakalamıştır. Pervane yani kelebek muma aşıktır. O yandıkça ve yakdıkça etrafında dönmeye ve ona doğru ilerlemeye devam etmektedir. İlerledikçe kanatları tutuşmakta ve yanmaktadır. Aşkı için yanmayı göze alan bir diğer aşk kahramanıdır. Bülbül, hikayesinde pervanedir. Diken göğsüne battıkça aşkı uğruna can vermektedir. Kanının son damlasına kadar vazgeçmemektedir. Pervane aynı aşk derdine düştüğü için bülbüle mumun gözyaşından yani damlasından su getirmiş olsa da bu, bülbülü yakan aşk ateşini söndüremmektedir.

Bu gül kokusudur, Hoten miski değildir. Bu nağmesiz perişan bülbülün nağmesidir.

Degildir nāfe-i müşg-i Ḫoten bir būy-ı güldür bu

Nevā-yı bülbül-i şūrīdegān-ı bī-nevādır bu (G 84 /2)

Gül, kokusuyla aşıkları mest etmektedir. Bülbülü sarhoş eden de bu kokudur. Misk kokusu da divan şiirinde yine sıkça kullanılan güzel kokulardan biridir. Çin'in Hoten bölgesinde yetişen ceylanların iç derisinde oluşan misk ile gülün kokusunu kıyaslayan şair, gül kokusunu daha üstün tutmaktadır.

İkinci mısrada bu kokunun bülbülü ağlamaktan, inlemekten nağmesiz bıraktığına değinmektedir. Gülü görmesiyle bülbül yeniden ötmeye başlamaktadır. Bülbülü ağlatan da güldüren de güldür.

Alemin gül bahçesinde açılmış bir gülüm vardı. Bahar bağının tutkulu aşığı bülbülüm vardı.

Var idi gülzār-ı 'ālemde açılmış bir gülüm

Bülbül-i şūrīde-i bāġ u bahārım var idi (G 98 /3)

Şair, dünyayı büyük bir gül bahçesi olarak tasavvur etmektedir. Sevgilisini de bu gül bahçesinde yetişmiş bir gül olarak

nitelendirmektedir. Kendisi de bu güle tutkun bir bülbüldür yani aşıktır. Bahar mevsimi, şair ve eşinin birlikte geçirdiği güzel zamandır. Tıpkı baharda gülün açılıp bülbülün ortaya çıkmasında yaşanan şenlik gibi bir hayat yaşamışlardır. Fakat eşinin vefat etmesiyle o günler geride kalmıştır. Şair bu beyitle eşini yad etmekte ve hala ona tutkuyla aşık olduğunu dile getirmektedir.

Hazanın işvesi bülbüle elem ve sızı verdi. Kırmızı gülde dahi tazelik rengi kalmadı.

Bülbüle virdi ḫazān şivesi renc ü elemi

Ḳalmadı reng-i ṭarāvet gül-i aḥmerde daḫi (G 102 /15(

Gül bahçesinin çiğ damlası bülbülün gözyaşıdır.Onun için baharın lalesi yara tutar olmuş.

Eşk-i bülbüldür gülistān-ı cihānıñ jālesi

Dāġ-dār olmuş anıñçün nev-bahārıñ lālesi (G 108 /1)

"*Jale*" Farsça bir kelimedir. Gece yağan ve bitkiler üzerinde görülen ince bir su damlasıdır. Bülbülün gece boyu ağlaması sebebiyle seher vakti gülün yapraklarında çiy meydana gelmektedir. Bunlar güle bir canlılık katar ve dikkat çekicidir. Lalenin renkli yapraklarının tam orta kısmında bir siyahlık mevcuttur. Divan şiirinde bu aşığın yarasına teşbih edilmektedir. Bülbül ağladıkça bahçedeki lale de yara tutmaya başlamıştır.

Bülbül niçin bu gülşende inler ve feryat edersin? Gül bahçesinde henüz açılmış taze bir gül yetişmez mi?

Niçün bülbül bu gülşende idersiñ nāle vü zārį

Henüz işküfte ter bir verd-i gülzārıñ yetişmez mi (G 113 /8)

Gül bahçesinde perişan bülbül neden inler olmuş? Gül hazana uğradıysa ona bir diken yetmez mi?

Niçün nālān olmuş bülbül-i şūrįde gülşende

Ḫazāna uġradıysa gül aña bir ḫār yetmez mi (G 116 /5)

Gül ve bülbül hikayesine baktığımızda bülbülün yaralanmasına sebep olanın diken olduğu anlaşılmaktadır. Diken, bülbül için rakiptir. Onu hem güle yaklaştırmaz hemde sonunda canını alarak sevgiliden tamamen ayrı düşmesine sebep olmaktadır. Kimi aşk hikayelerinde de iki sevgili arasındaki aşkı bitiverip onları sonsuza kadar ayırmaktadır.

Şair, bülbülün perişan halini sormaktadır. Çünkü aşık olmak demek her türlü ayrılığa katlanmak ve sabretmek demektir. Bülbül de hazan mevsiminin gülün yapraklarını dağıtmasıyla gülden ayrı düşmüştür. Gül dalında yalnızca dikenler kalmıştır. Gerçek bir aşık için sevgiliden geriye kalan her şey makbul ve güzeldir. Şair de ikinci mısrada dikeniyle yetinip yetinemeyeceğini sorgulamaktadır.

Bakın şu bülbülün haline her an nağme yapar. Sanki bu gülistan kapısına gelmiş köledir durur.

Baḳıñ şu ʻandelîbiñ ḥāline naġme-künān her dem

*Gülistān bābına gelmiş ṭurur ṣanki gedādır bu (*G 84 /4)

Bülbül bahar geldiğinde gülün yanından ayrılmadan şakımaya başlamakta ve devamlı ona aşkını dillendirmektedir. Gül, yüz vermese de gülün yanından ayrılmamaktadır. Şair, bülbülü gül bahçesinin kapısından ayrılmak bilmeyen bir köleye teşbih etmektedir. Zira, köleler sahiplerinin yanından ayrılmamaktadırBülbül de olur ki gül ona bir naz, bir cilve yapar yahut güzel yapraklarını açar diye yanından ayrılamamaktadır. Bir köle gibi daima gül bahçesinde hazır beklemektedir.

SONUÇ

Gül ve bülbül hikâyesi divan şiirinin en vazgeçilmez aşk hikâyelerinden biridir. Çok eski zamanlara dayanan ve neredeyse tüm dünya edebiyatlarında ele alınan bu hikaye aşık ve maşuk kavramını en güzel haliyle okuyucuya sunmaktadır. Bülbülün aşkından perişan halde sevgilisinin dikenleriyle can vermesi, güle kırmızı rengini kanıyla vermiş olması ve gülün yani sevgilinin oralı olmayan halleri şairlerin sıkça kullandığı mazmunlar olmuştur. Ağlayan, inleyen aşığı bülbül temsil ederken, kapısına köle olan aşığına yüzünü dönmeyen sevgiliyi gül temsil etmiştir. Gül, sevgili denildiğinde akla ilk gelen çiçektir. Sevgilinin yanaklarının gülün yapraklarına, dudaklarının gülün rengine ve kokusunun da gülün kokusuna teşbih edilmesi tesadüf değildir. Bahar mevsiminin kavuşmayı ve aşkı temsil etmesi, hazan mevsiminin ise ayrılığı ve hüznü içinde barındırması gibi temaları da kullanan şairler bunu bülbülün güle olan aşkı üzerinden vurgulamıştır. Bülbülün sevinç çığlıkları baharda duyulurken, inleme ve feryatları hazan mevsiminde ortaya çıkmaktadır.

Çeşm-i Afet Hanım'ın bülbülü kendiyle özdeşleştirdiği birçok beyit ve bendinde sevgili yani gül de eşidir. Onu kaybetmenin acısıyle bülbül gibi inlemelerini konu edindiği şiirleriyle gül ve bülbül hikâyesini günümüze kadar ulaştıran şairlerden olmuştur.

KAYNAKÇA

Coşkun, Menderes "Klâsik Türk Şiirinde Mürekkep İstiare, Temsilî İstiare v eAlegori", ***Bilig,*** S. 38, 2006, s.58-64.

Çatıkkaş, Atâ, ***Şiirimizin Beyitler ve Mısralar Sözlüğü,*** Sütun Yayınları, İstanbul , 2009.

Devellioğlu, Ferit, "***Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat***", Aydın Kitabevi, İstanbul, 2019.

Holbrook, Victoria R. ***Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler***, hzl. Mehmet Kalpaklı, İstanbul,1999.

Kanar, Mehmet "***Kanar Örnekli Etimolojik Farsça Türkçe Sözlük***", Bayrak Yayınları, İstanbul, 1985.

Kurnaz, Cemal, "Bülbül", ***TDV Ansiklopedisi***, 6. Cilt, 1992, s. 485-486.

Pala, İskender ***Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü***, Kapı Yayınları, İstanbul, 2010.

Şokûn, Ziya, ***Farsça-Türkçe Lügat Gencinei Guftar Ferhengı Ziya***, MEB Yayınları, İstanbul,1984.

Tunç, Semra, Kahire ***Sarayında Bir Hanım Şair Çeşm-i Âfet ve Dîvânı***, Palet Yayınları, Konya, 2012.

Yeğin, Abdullah, Badıllı, Abdulkadir, Hekimoğlu, İsmail, Çalım, İlham, "**Osmanlıca-*Türkçe Ansiklopedik Büyük Lugat***", Türdav Yayınları, İstanbul, 1992.

Yılmaz, Kâşif ***"Gül"*** *TDEA*, C.3, DergâhYayınları, İstanbul ,1973, s. 382-383.

KARA FAZLÎ DİVANINDA XVI. YÜZYIL'DA SÜNNET TÖRENLERİ

Ezgi Görgünoğlu[1]

Öz

XVI. yüzyıl şairi olan Kara Fazlî, Kanunî Sultan Süleyman döneminde yaşamıştır. Bu dönemde Pâdişah'ın üç Şehzâdesinin sünnet törenine şahit olan Fazlî, Sûrîyye türünde yazdığı şiirleriyle o dönemin bütün örf-adet ve kültür unsurlarını ayrıntılarıyla anlatmaktadır. Bu çalışmada, Kara Fazlî'nin Sûrîyye türündeki şiirleriyle birlikte o dönemde yapılan sünnet törenlerinin nasıl olduğuna dair bir fikir oluşturulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sosyal Hayat, Kara Fazlî Divânı, Sûrîyye

CİRCUMCİSİON CEREMONİES İN THE 16TH CENTURY BASED ON KARA FAZLİ'S DİWÂN

Abstract

Kara Fazli, a 16th century poet, lived during the reign of Suleiman the Magnificent. Witnessing the circumcision ceremony of the three Princes of the Sultan in this period, Fazli describes in detail all the customs and cultural elements of that period with his poems written in the Sûrîyye type. In this study, together with Kara Fazli's Sûrîyye poems, an idea will be formed about the circumcision ceremonies held at that time.

Keywords: Social Life, Kara Fazlî's Dîwan, Sûrîyye

[1] Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ezgiiatsurenn@gmail.com, Kırıkkale/Türkiye, ORCİD:0000-0002-3057-9055.

GİRİŞ

XVI. yüzyıl, Osmanlı Devletinin en kuvvetli olduğu, en geniş sınırlarına ulaştığı her alanda zirveye ulaştığı en ihtişamlı dönemidir. XVI. yüzyılda Osmanlı Devleti güçlü padişahların yönetimi ile büyüme ve gelişmesini sürdürerek büyük bir imparatorluk haline gelmiştir. Bu yüzyılda, Hemen hemen yarım yüzyıl süren Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanatı döneminde ise Avrupa seferlerine ağırlık verilmiş, Avrupa ortalarına kadar yürüyen Osmanlı orduları Viyana kapılarına dayanmıştır. Kanunî Sultan Süleyman döneminin sonunda Osmanlı gücü, geniş topraklara sahip, zengin, haşmetli bir imparatorluk olmuştur. Bu yüzyılda şiirde İran şairlerinin etkileri görülmekle birlikte, XVI. yüzyılda şiir tekniğinde ulaşılan başarı ve aruzun kullanılışındaki ustalık dolayısıyla en parlak devrini yaşamış, İran şairlerinin şiirlerinde görülmeyen bir incelik ve derinlik kazanmıştır. Ayrıca Türk şiiri, İran şiirinin benzeri olmaktan kurtularak klasik bir Türk şiiri haline gelmiştir. (Mengi, 2005, s.137-138) Kara Fazlî ise XVI. yüzyıl şairlerinin gölgesinde kalsa da kendi çağında Türkçeyi iyi kullanan bir şair olarak tanınmıştır. Şiirlerinde Türkçe atasözü ve deyimlere de yer veren şair, Hocası Zâtî'nin etkisiyle gündelik konuşma dilini şiirlerine yansıtmıştır. Kanunî Sultan Süleyman'ın Şehzâdelerinin sünnet töreninde sunduğu kasideler, onun saray çevresinde tanınmasını sağlarken bugün ise bizlere o günün kültür unsurlarını anlatan birer belge niteliğindedir.

Fazlî'nin sunduğu bu kasideler, genel olarak Surnâme ve Sûrîyye olarak adlandırılmaktadır. Sûrnâmeler, Klasik şiirde günlük yaşamdan izler taşıyan ve bize o dönem hakkında bilgi verebilecek türlerde şiirlerdir. Klasik Türk edebiyatında Şehzâdelerin sünnet düğünleri ile Hanım Sultânların doğum ve evlilik törenlerini konu alan şiir veya düzyazı eserlerinin genel adına Sûrnâme denilmektedir. Birçoğu caize amacıyla yapılan Sûrnâmeler, sürekli savaşlar ve iç isyanlarla bunalan halkın günlerce süren düğünlerdeki eğlencelerini

konu edinir. Yazıldıkları dönemin sosyal hayatını anlattıkları için tarih açısından önemli olan surnâmelerde, düğünlerde kullanılan araç ve gereçler, yenilip içilen şeyler, düzenlenen eğlence ve oyunlar vs. en ince detaylara kadar aktarılır. Saray çevresinin yaşama biçimi, duyguları, zevk ve eğlence anlayışlarını, giysilerini, törenlerini, gelenek ve göreneklerini, musiki aletlerini vs. hayatın akışı içinde anlatan bu vesikalar çok zaman sanatlı bir üslupla yazılmış olurdu. (Pala, 2013, s.409)

Kara Fazlî'nin Şiirlerinden Hareketle Sünnet Törenleri

Sünnet törenleri, erkek çocukların sünnetleri gerçekleştikten sonra verilen eğlencedir. Osmanlı'da soyun devamı olan Şehzâdelere yapılan sünnet düğünleri, çok ihtişamlı olmaktaydı. Bir XVI. yüzyıl şairi olarak Kara Fazlî de kasidelerinde Kanunî Sultan Süleyman'ın Şehzâdelerine düzenlenen görkemli sünnet düğünlerini anlatmış, anlatmakla kalmamış adeta gözümüzde canlandırmamızı sağlamıştır. Divânı'nda Şehzâde Mustafa, Mehmet ve Selim'in sünneti için yazılan iki kaside bulunan Fazlî'nin, bunlara ek olarak Sultan Selim'in oğlu III. Murad için de Surîyye türünde bir kaside yazdığı görülmektedir. Bu kapsamda, kasideler ışığında o dönemdeki sünnetlerin nerede yapıldığı, görünümü ve sünnette olan unsurlar incelenecektir.

Törenin İcra Edildiği Yer

Günler öncesinden planlanmaya başlayan çok ihtişamlı ve kalabalık olan sünnet törenleri elbette ki geniş bir meydanda yapılacaktır. Bu meydan ise At Meydanı'dır. At Meydanı, Osmanlılar zamanında İstanbul'da Sultân Ahmed Camii'nin önündeki meydana verilen addır.(Cantay, 1991, s.82-83) Buraya At Meydanı Denilmesinin sebebi ise Bizans döneminde buranın hipodrom(at koşusu alanı) olarak kullanılmasıdır. At Meydanı kentin en geniş alanıydı ve burada

atlı sporlar, okçuluk, güreş gibi spor gösterileri yapılırdı. Şenlikler de burada düzenlenirdi. (And, 2019, s.55)

Sultân Süleyman'ın Şehzâdelerine düzenlenen şenlik de At Meydanında yapılmıştır. Kaynaklarda, *"Düğün mahalli Atmeydanı olmak üzere hazırlıklar yapıldı. 21 Zilkade 936 günü düğüne başlandı ve gelenlere yer gösterildi. Orada Padişah için de bir taht kuruldu. Tahta gölge yapmak için yüksek çatı yapıldıktan sonra türlü türlü kıymetli kumaşlarla süsletildi. Yan taraflarına altın kaplanmış, yere de pek kıymetli halılar serilmişti,"* Şeklinde anlatılır.(akt. Kapanşahin, 2015 s.101)

Kara Fazlî de şiirlerinde o meydanı aynı bu şekilde anlatmaktadır.

Demidür ḫurrem ol iy dil ki irdi sūr-ı sulṭānī

Ser-ā-ser ḫūb-rūlarla pür oldı At Meydānı (K.12/1)

Şair, Gönlüne seslenerek Sultân'ın şöleninin başladığını ve At Meydanı'nın baştanbaşa güzellerle dolduğunu müjdelemektedir. Sevgiliyle buluşma noktası olma işlevini taşıyan meydan, âşıklar için çok önemlidir. Bu bağlamda şair, gönlüne mutlu olma zamanının geldiğini söylemektedir.

Göricek lāleler zeyn itdi ṣandum rūy-ı ṣaḥrāyı

Ḫıyām-ı lāle-gūn ile pür olmış At Meydānı (K.12/12)

Birçok hazırlığın yapıldığı At Meydanı, kırmızı çadırlarla bezenmiştir. Şair, çadırları kırmızı lalelere benzeterek her yerin lalelerle süslendiğini düşünmüştür.

Bir seḥer-gāh meger ḫüsrev-i çārüm-eyvān

Sūr-ı eflākda dikdi ʿalem-i nūr-efşān (K.13/1)

Düğünün olduğunu gösteren nur saçan bayrak, sabah vaktinde meydana asılmıştır. Düğünlerde bayrak takma geleneği hala uygulanan bir adettir. Düğünün olacağını haber vermekle beraber bayrağa sahip çıkan evlatların varlığına ve yetiştiğine işaret etmektedir.

O meydān-ı vesīʿa ʿarṣa-i maḥşer disem lāyıḳ
Ki cemʿ olmış ḳamu anda cihānuñ insi vü cānı (K.12/5)

İrişdi bir ḳıyāmet-dem bu şehr oldı meger maḥşer
Ki ḥaşr oldı ser-ā-ser ins ü cinn ü pīr ile bernā (K.29/5)

Şenlikler herkesin birbiriyle kaynaşmasını sağlar. Toplumun bütün dereceleri katılır ve bağlar kuvvetlendirilir. Her dereceden insanın katıldığı şenlik oldukça kalabalık olmaktadır. Fazlî'ye göre meydan o kadar kalabalıktır ki sanki insanlar ve cinler bütün varlıklar mahşer meydanına toplanmıştır. Yani Şenlik kıyamet kadar kalabalıktır.

Her güni ʿīd olup her gicesi Ḳadr ola
Bir nice gün ola bu sūr ile ʿālem ḫandān (K.13/24)

Bu şenlikler, halkın gözünde bayram günleri gibidir. Kadir Gecesi kadar değerlidir ve şenlikler sürdüğü müddetçe herkes neşeyle doludur. Çünkü şenlikler vesilesiyle açların karnı doymakta, mutsuzlar mutlu olmakta ve âşıklar sevgililerini görmektedir. Bütün dertler ortadan kalkmaktadır.

İhsanlar

İhsanlar, Pâdişah'ın yaptığı iyilik ve bağışları temsil etmektedir. Şenliklerde Padişâh'ın verdiği ziyafetler ise sadece saray içinde kalmamış dışarıya da çıkmıştır. Yaklaşık üç hafta süren sünnet töreni boyunca Padişâh, her gün halkına ziyafetler vermiştir.

Şiirde de anlatıldığı üzere şölenlerde Sultân'ın cömertlik sofraları kurulmuş ve insanlar paylaştıkça nimetler bereketlenmiştir. Zengin ve fakir gözetmeksizin insanlar bu sofralarda bir araya gelerek beraber yemek yemişlerdir. Bu alanda o kadar çok insan doyurulmuştur ki Sultân'ın ve yaptığı bağışların büyüklüğü ortaya çıkmıştır.

Ziyāfet oldı hep begler gelüp sulṭān işiginde
Cihān ḫalḳı bugün anda ṭoyınca gördi iḥsānı (K.12/16)

Çekildi süfre-i şāhī niʿamdan muġtenim oldı
Eger bāy u eger müflis eger aʿlā eger edna (K.29/13)

Fazlî'nin gözünde Padişâh, şölene gelen her canlıyı, insanları, cinleri, vahşi hayvanları, karıncaları, kuşları yılanları her varlığı baştanbaşa doyurmuştur.

Ser-ā-ser ins ü cinn vaḥş u ṭuyūrı cümle ṭoyurdı
Bugün irişdi mūr u māra iḥsān-ı Süleymān'ı (K.12/25)

Mehter Takımı

Düzenlenen şenliklerde Mehter Takımı da bulunurdu. Meydanda kös, zurna, tabl, nevbet gibi çalgılarla insanların eğlenilmesi sağlanmıştır. Sünnet törenlerinde davul ve zurnaların çalınması bugün hala rastladığımız unsurlardır. Şair de bu eğlenceyi coşkuyla anlatmıştır.

Cihān güm güm öter pür-şevḳ-i ʿālem irdi eflāke
Ṣadā-yı sūr-nāy u ṣīt-i senc ü ṭabl efġānı (K.12/2)

Çalınup sūr-nāy u ṭabl irişdi çerḫa āvāzı
Melekler yañılup tesbīḥin anuñ oldı ḫayrānı (K.12/3)

Zurnanın sesi, davulun feryadıyla ve söz söyleyenlerin sesleriyle tüm dünya adeta güm güm ötmektedir. Melekler bile yanılmış bu seslere hayran olmaktan kendini alamamıştır.

Teʾessüf eyleyüp müşt ile dögdi sīnesin her ṭabl
Ki niçün ḫaşre dek olmaz bu şādī günleri ibḳā (K.29/7)

Öyle ki davullar bu güzel günün kıyamete kadar sürmeyeceğini, geçeceğini anlayıp üzüntüden bir insanın yas tutması gibi göğüslerine vurarak dövünmektedirler.

At Oyunları

Cirit, at üzerinde oynanan spor dallarından biridir. At üzerindeki sporcunun süngü veya mızrağını rakibe karşı isabetli bir şekilde atmasını, muharebe anında kendisine ve bineğine olan hâkimiyetini ve bu yolla rakibine üstün gelmesini amaç edinen, kuralları olan bir spordur. Cündî denen sipahiler, atlar üzerinde cirit oynuyorlar, bunların yanlarında piyade olarak bulunan yardımcıları atılan ciritleri topluyorlardı. (Kapanşahin, 2015 s.105) Sünnet şenliklerinde Cirit haricinde oynanan bir diğer oyun ise savaş oyunlarıdır. Bu oyunda ise tören meydanında bir savaşın canlandırması yapılmaktadır. Yapma kalelerde gerekli teçhizatlarla beraber oynanan yalancı savaş oyunları oldukça dikkat çekmektedir.

Şair de bu oyunlara şiirlerinde yer vermiştir.

Göricek ʿarṣada cündīlerinüñ cengini şāhuñ

Muḳārin oldı ṣandum çerḫde Behrām u Keyvān'ı (K.12/9)

Padişahın atlı askerlerini meydanda görmek o kadar heyecan vericidir ki sanki Behrâm (Mars) ve Keyvân (Satürn) bir araya gelmiş gibidir. Bu gezegenler otuz yılda bir araya geldiği için canlandırılan savaş da bu denli önem taşımaktadır. Ayrıca Behram'ın savaş temsilcisi ve başkomutan, Keyvân'ın ise yeryüzünün koruyucusu olma özelliğine Telmihte bulunularak bir savaş sahnesi canlandırılmıştır.

Girüp meydānına cündīlik oynamaġa ol şāhuñ

Felek nīze idindi pertev-i ḫūrşīd-i raḫşānı (K.12/10)

Bu beyitte ise güneşin ışığı bir mızrağa benzetilmiştir. Padişâh'ın atlı askerleriyle oynamak hevesiyle de bir mızrak gibi meydana inmiştir.

Yaraġ u yatla cümleten yarar at ile meydānda
Ḳamusı ceng ider gerçi murādı ṣulḥdur amma (K.29/35)

Şair, yukarıdaki beyitte törende canlandırılan savaş oyununu anlatmaktadır. Meydanda padişahın kahraman askerleri bulunmaktadır. Silah ve teçhizatlarıyla savaşan askerlerin istekleri barıştır. Kurguyla oynanan bu savaş oyununun kazananı zaten önceden belirlenmiştir.

Şeker Sanatı

Osmanlı saray düğünlerinde şekerden yapılan heykeller, düğünün önemli bir unsuru sayılmaktaydı. Şekerden muhtelif hayvanlar, çiçekler, meyve bahçeleri, köşkler, canavarlar, Şadırvanlar, çömlek, vazo, ibrik gibi eşyalar, taşlarıyla birlikte satranç takımları vs. gibi hemen her şey yapılıyordu. Bunları yapmak için özel ustalar tutuluyor, bunlar ve şeker harcı için büyük meblağlar harcanıyordu. (Kapanşahin, 2015 s.103) Fazlî de şiirlerinde, değişik şekillere giren şekerlere herkes tarafından duyulan hayranlıktan bahsetmiştir.

Girüp ṣūretlere şol deñlü ṣīrinkārlıḳ itdi
O şekker işleri anda ki ʿālem oldı ḥayrānı (K.12/13)

Gelüp ferzāne şeh naṭʿında şekker işleri ḫalḳuñ
Kimine at virdi kimine fīl itdi iḥsānı (K.12/14)

Meydan, bir satranç tahtasına benzetilmiştir. Satrancın at ve fil taşları şeklinde yapılan şekerlerin halka dağıtılmasından söz edilmiştir.

Sofra Yağmalama

Çevgan sopası, eski şark milletlerinde, özellikle Türklerin oynamış oldukları bir çeşit oyunda kullanılan sopadır. Karşılıklı takım halinde oynanan çevgan oyununda, taraflar atların üzerinde elinde değneklerle topu hedefe sürerlermiş. Belirli bir zaman diliminde topu hedefe ulaştıran takım, oyunun galibi olurmuş.(Pala, 2013, s.102)

Şair de Çevgan oyununa Telmih yaparak oradaki insanların, genciyle ve yaşlısıyla yemeği yağmalamasını bu oyuna benzetmiştir. Aşağıdaki beyitlerde de ellerini çevgan sopası gibi yaparak o meydandaki Me'munîyye tatlılarını, bir top gibi kaçırmakta olan insanlar resmedilmiştir.

O meydān içre meʾmūniyyeler ṣan ṭōplardur kim
Anı ḳapmaġa çevgān itdi destin pīr ile bernā (K.29/21)

Veyāḫūd ḳılmaġ-içün iştihānuñ ḳalʿasın vīrān
Olupdur her biri bir ṭōp o meydān ʿarṣa-i heycā (K.29/22)

Ateşbâzlar

Sünnet törenlerinde bir başka unsur olarak karşımıza ateşlerle gösteri yapan Ateşbâzlar çıkmaktadır. Törenin yapılacağı alanın kandiller, mumlar ve meşalelerle süslenerek ışıl ışıl olması sağlanmaktaydı. Bu doğrultuda, ateş gösterileri önemli bir yer tutmaktaydı. Şiirde ise düşmanın harap olan ateşli kaleleri gibi büyük ateşler yakan,

Ḳalʿa-i düşmen-i sulṭān gibi her āteş-bāz
Od urup itse gerek niçe ḳılāʿı vīrān (K.13/26)

Ateş yakıp meydanda şimşek gibi at binen ateşbâzlarla karşılaşmaktayız.

Yürüdi cümle āteş-bāzuñ işi od gibi ol dem
Od urup ata cevlān idicek meydānda berḳ-āsā (K.29/41)

Havai Fişek Gösterileri

Sünnet törenleri, geceleri de devam etmekteydi. Havai fişekler, geceleri törenin en büyük eğlencelerden bir tanesiydi. İzleyicileri hayran bırakan bu gösteri Fazlî'nin şiirlerine de yansımıştır. Patlayan fişekleri, gökyüzünün yanmış eteğine;

Görinenler kevākib ṣanmañuz kim āsümānīler

Çıḳup eflāke çaḳ yer yer sipihrüñ yandı dāmānı (K.12/29)

Fişeklerin hızla göğe yükselmesiyle ortaya çıkan görüntü ise altın zincirle çizilen bir ejderhaya benzetilmiştir.

Hevāya āsmānīler ḫurūş ile ṣuʿūd itdi

Göge zencīr-i zerle çekdiler gūyāki ejderha (K.29/39)

Nahıllar

Nahıl, Gümüş veya balmumundan yapılma ağaç taklidi süstür. Düğünlerde insan boyunu aşan nahıllar yapılır, dallarında yaprak ve meyve olarak süs eşyası takılırdı. Bu nahıllar daha sonra gelinin veya sünnet çocuğunun önünden geçirilirdi. Surnâmelerde nahıllar hakkında geniş bilgiler verilmektedir.(Pala, 2013, s.347) Aşağıdaki beyitte de şairimiz, çok gösterişli bir nahıldan bahsedilmektedir. Bu nahıl, üzerinde binlerce lale ve gül takılarak süslenmiş kudretli bir nahıldır.

Ne ḳudretdür gör ol naḫli ki bitmiş bir dıraḫt üzre

Hezārān lāle envāʿı şükūfe biñ gül-i raʿnā (K.29/27)

Seyirlik Oyunlar

Seyirlik Oyunlar, kukla oyunu da o dönemlerde düzenlenen şenliklerde önemli bir rol oynamaktaydı. Şair de Kukla oyunundan, maskaralardan, her biri farklı kılığa giren ve herkesin hayran olacağı tiplerden bahsetmektedir.

Nedīm ü masḫara envāʿınuñ gel heyʾetin seyr it
Niçe luʿbetnümādur gör sipihr-i bī-ser ü bī-pā (K.29/29)
Girüp her birisi bir ṣūrete görsen ne kār eyler
Bu ṣūretlerle ol kāra olur ḥayrān niçe dānā (K.29/30)

Törenlerdeki Yiyecek ve İçecekler

Törenlerde, herkesin doyması için çeşit çeşit yiyeceklerin olduğu zengin sofralar kurulmuştur. Sofraları zenginleştiren yiyeceklerden biri de çöreklerdir. Çörekler, tatlı ve tuzlu çeşidi olan minik ekmeklerdir. Şair, sofrayı gökyüzüne, çörekleri de ay ve güneşe benzetmiştir.

Simāṭını göricek ol büyük ġarrā çöreklerle
Didüm bir āsümāndur kim pür itmiş mihr ü māh anı (K.12/17)

Şerbet, çeşitli aromalar katılarak elde edilen tatlı bir içecektir. Şiirde ise şerbet, cennetten bir ırmak gibi bol bol akar, ölümsüzlük suyu olur ve hemen ağzın tadını yerine getirir.

Sebīl oldı şeker şerbetleri hep selsebīl-āsā
Anı nūş eyleyenler istemezler āb-ı ḥayvānı (K.12/15)
Sükkerī şerbetine kim dil uzatsa anuñ
Aġzı dadını hemān virse gerekdür ol ān (K.13/19)

Et, her zaman kültürümüzde çok değerli olmuştur. Düğünlerden davetlere, evimize gelen misafire kadar herkesi tok göndermek bizim için önem arz etmektedir. Kebap ise etin pişirilmesiyle ortaya çıkan bir yemektir ve değişik çeşitleri bulunmaktadır. Şiirde ise Kuşların gökyüzünde dönmesi gibi ateşte döne döne pişen kebaplar karşımıza çıkmaktadır.

Kebāb oldı kebūterler muʿallaḳlar dönüp cümle
Şikārı ögdi anda olayın āvārenüñ ānı (K.12/22)

Me'muniyye, tavuk etinin, bal, süt ve pirinç unuyla karıştırılması sonucu elde edilen bir tatlı çeşididir. Bu tarif günümüzdeki Tavuk Göğsü olarak adlandırılan tatlıya benzemektedir. Adını Harun Reşid'in oğlu Me'mun'dan aldığı rivayet edilir. Bu tatlı 1469'da II. Mehmed'in sofrasında, 1539 yılındaki bayram şenliklerinde ve 1574'te Venedik elçisi Andrea Badoero'ya Divan'da sunulan yemekler arasında yer almıştır. (Yerasimos, 2002, s.130) Aşağıdaki beyitte de görüldüğü üzere tatlı, şekil itibariyle savaş zamanında düşmana atılan bir Top'a, İştah ise bu topla yerle bir olan düşman kalesine benzetilmiştir. Tatlıyı yeme isteği olanlar fazlasıyla doymuştur.

Ṭōpdur anda olan sükkeri meʾmūniyye
İştihā ḳalʿasını eylemek-içün vīrān (K.13/17)

Bugün bile davetlerin olmazsa olmazı pilavlar, pirinç veya bulgurdan bir yemektir. Bu törenlerde de yapıldığını görmekteyiz.

Meydan parlak tane tane olan pirinçlerle doludur. Tıpkı incilerle dolu bir denize benzer.

Ṣaḥnı her dāne pirincüñ ki ṭolu revnaḳ ola
Beñzer ol incü ile ṭopṭolu bir baḥre hemān (K.13/16)

Büryan ise tandır içine asılarak ya da şişte çevirerek kebabı yapılan kuzu, tavuk ya da balık türü yemektir. Bazen içi doldurularak pişirilir. (Ağarı, 2018, s.112) Şiirde ise koç etinden yapılan bir büryan kebapla karşılaşmaktayız.

Cān virürler ikisi de ḳulı ḳurbānı durur
Ḥamel ü sevr bugün olmaġa anda biryan (K.13/12)

SONUÇ

Toplumsal bir belge niteliğinde olan Sûrnâmeler sünnet ve düğün törenlerini konu etmektedir. Bu doğrultuda, Sünnet törenlerinin çok sayıda işlevi bulunmaktadır. İlk olarak İnsanları bir araya getirip sosyal uyum ve kaynaşmayı sağlar. İkinci olarak bir yardımlaşma vasıtasıdır. Sultân ihsanlarıyla herkesin gönlünü kazanır ve ihtiyacı olanları sevindirir. Üçüncü olarak eğlendirme işlevi vardır. Şenliğe katılan bütün insanlar dertlerini bir kenara bırakır müziğin, oyunların ve görkemli gösterilerin tadını çıkarır. Şenlikte yapılan uygulamalar başlıca; Büyük sofraların kurulup ihsanların verilmesi, at oyunları, hokkabâz ve ateşbâzlar, nahıllar, şeker işleri, havai fişek gösterileri, alay geçitleri, yapma hisarlar, seyirlik oyunları ve mehter takımıyla birlikte verilen konserlerdir.

Bugün ise bu uygulamalarının değişik varyantlarını hala yapmaktayız. Sünnet için düğün düzenlemek, düğünün yapılacağı yere bayrak asmak ve süslemek, yemek vererek davetli-davetsiz misafirleri doyurmak, sünnette şekerlerin ve ikramlıkların dağıtılması, müziklerin çalınması gibi uygulamalar genel olarak bakıldığında bizlere atalarımızdan kalan miraslar olarak sürdürülmektedir.

XVI. yüzyıl şairi olan Kara Fazlî'nin Divânı bulunduğu dönemin yaşantısıyla ilgili geniş bilgilere sahiptir. Sûrîyye türündeki kasideleri ise buna örnek olmaktadır. O dönemin sünnet törenlerinin oyunlarını, eğlencelerini, yemeklerini kısacası her şeyini bize en ince ayrıntısına kadar göstermektedir. Pek çok kültürel unsuru barındıran bu şiirler o günün şartlarını eğlenceli bir şekilde aksettirmektedir.

KAYNAKÇA

Ağarı, Ş. (2018). Gelibolulu Âlî'nin Surnâmesinde Osmanlı Yemek Kültürü. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* , 7 (1) , 106-123.

And, M. (2019). *16. Yüzyılda İstanbul, Kent-Saray-Günlük Yaşam*, İstanbul: YKY Yay.

Cantay, T. (1991). "Atmeydanı" *İslam Ansiklopedisi*, 4:82-83 İstanbul: TDV Yay.

Kapanşahin, M. (2015) *Kanunî Sultan Süleyman'in Çocuklarinin Sünnet Düğününde Oynanan Oyunlar*, Türk Halklarının Geleneksel Spor Oyunları Uluslararası Sempozyumu, Manas Üniversitesi, Bişkek, 20-22 Kasım.

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

Özkat, M. (2005). *Kara Fazlî'nin Hayatı, Eserler, Edebî Kişiliği ve Dîvânı (İncelemeTenkitli Metin)*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

Pala, İ.(2013). Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü. İstanbul: Kapı Yay.

Yerasimos, S. (2002). *Sultan Sofraları-15. ve 16. Yüzyılda Osmanlı Saray Mutfağı*, İstanbul: YKY yay.

REŞAT NURİ GÜNTEKİN'İN YAĞMUR HİKÂYESİNE GÖSTERGEBİLİMSEL BAĞLAMDA BİR YAKLAŞIM DENEMESİ

Murat Yiğit[1], Cansu Durna [2]

Özet

Metin inceleme yöntemleri, yazınsal bir metnin sanat değerinin ortaya konulmasında önemli bir araç durumundadır. Böylece, metnin görünmeyen anlamlarının ve sanatsal yönünün ortaya çıkarılması ve değerlendirilmesi daha kolay olabilir. Dilsel göstergelerin ustalıkla kullanıldığı hikâye metinlerindeki karmaşık ilişkiler ve anlamlar keşfedilmeyi bekleyen hazineler gibidir. Bu bağlamda göstergebilim dilsel ve dil dışı göstergeler üzerinden farklı anlamların ortaya çıkarılmasında ve karmaşık ilişkilerin çözümlenmesinde kullanılabilecek önemli bir bilimsel perspektif sunabilir. Bu yönüyle göstergebilim bir metni çözümlerken, metnin yüzey yapısından hareketle, derin yüzeydeki yapısına açıklık getirmeye çalışırken birtakım araçlardan yararlanır. Algirdas Julien Greimas'ın "Eyleyenler Modeli" de bu araçlardan biridir. Bu çalışmanın amacı; Reşat Nuri Güntekin'in "Yağmur" hikâyesine göstergebilimsel çözümleme gerçekliğinde bir yaklaşım denemesidir. Bu bağlamda, Güntekin'in "Yağmur" hikâyesi göstergebilimsel perspektifte Greimas'ın geliştirmiş olduğu "Eyleyenler Modeli" üzerinden kesitlere bölünerek "anlam haritaları"

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Kırıkkale Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Ana Bilim Dalı Öğretim Üyesi, Kırıkkale, Türkiye, muratyigit06@gmail.com, ORCID: 0000-0001-7487-0007

[2] Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türkçe Eğitimi Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi, Kırıkkale, Türkiye, cansudurna0@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5511-0173

oluşturulmuş ve bu sayede derin yapıdaki örtük anlam ilişkilerine ulaşılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Göstergebilim, Anlatı, Eyleyenler Modeli, Reşat Nuri Güntekin, Yağmur Hikâyesi.

A SEMIOTIC APPROACH TO THE REŞAT NURİ GÜNTEKİN'S YAĞMUR STORY

Abstract

Text analysis methods are an important tool in revealing the artistic value of a literary text. Thus, it can be easier to reveal and evaluate the invisible meanings and artistic aspect of the text. Complex relationships and meanings in story texts where linguistic signs are used skill-fully are like treasures waiting to be discovered. In this context, semiotics can offer an important scientific perspective that can be used to reveal different meanings through linguistic and non-linguistic signs and to analyse complex relationships. In this respect, semiotics uses a number of tools while analyzing a text, trying to clarify its structure on the deep surface, starting from the surface structure of the text. Algirdas Julien Greimas' "Action Model" is one of these tools. The aim of this study; It is an attempt to approach Reşat Nuri Güntekin's "Yağmur" story in the reality of semiotic analysis. In this context, Güntekin's "Yağmur" story was divided into sections on the "Agents Model" developed by Greimas in a semiotic perspective, and "meaning maps" were created, and in this way, implicit meaning relations in the deep structure were tried to be reached.

Keywords: Semiotic, Narrative, Acting Model, Reşat Nuri Güntekin, Yağmur Story.

1. GİRİŞ

Göstergebilim, insanın iletişim sürecinde kullandığı dilsel ve dil dışı göstergeleri bilimsel kurallara göre çözümlemeye yarayan bir bilim dalıdır. 1960'lı yıllarda Algirdas Julien Greimas ile başlayan göstergebilimsel inceleme süreci zaman geçtikçe bu alanda çalışan bilim insanları tarafından kabul görmüş ve gelişimini sürdürmeye devam etmiştir. Greimas etrafında toplanan bazı bilim insanlarıyla göstergebilimsel çözümleme yöntemini disiplinler arası perspektifle farklı türden anlatıya (öykü, şiir, tiyatro, hukuk, siyaset, dinsel söylem, reklam dili vb.) uygulayarak, insanoğlunun ürettiği çeşitli bağlamlar içinde anlam taşıyan yazılı ürünlerin ortak özelliklerini tespit etmeye çalışmıştır (Kıran ve Kıran, 2006: 324).

Greimas tarafından temelleri atılan göstergebilimsel bakış açısı, üretici bir süreç içerir ve bu süreç, derin yapıdan yüzeye doğru bir ivme kazanır. Göstergebilimsel çözümleme sürecinde anlatısal bir metni çözümlerken, metnin kabuğu denilen yüzey yapısından hareketle, ilk bakışta görünmeyen derin yüzeydeki yapısına ulaşılmaya çalışılırken bazı metin çözümleme yöntemlerine başvurulur. Buradan hareketle, bir metnin göstergebilimsel bağlamda çözümlenebilmesi için öncelikle metnin küçük parçalara yani kesitlere ayrılması gerekmktedir. Bu öncelikli adım karmaşık bir kurguya sahip olan metinlerin daha iyi anlaşılmasını ve görünmeyen derin anlam katmanlarına ulaşılmasını kolaylaştırır. Bu yönüyle kesitleme, bir anlatının ya da bir metnin anlam duraklarını bulmak ya da metnin anlam haritasını çıkarmak olarak tanımlanabilir (Rifat, 1996: 81). Anlatı ya da metinlerde derin yüzey, bağlamsal bütünlük içinde anlam oluşumunun nüvesinin bulunduğu temel çekirdek aşamadır. Metnin ya da anlatının yüzeysel düzey ise temel anlam birimlerinin anlatı izleği içinde yer alarak, işlevsel birimlere yani eyleyenlere dönüşmesidir (Çetinkaya, Edizer ve Gündüz, 2018: 501). Bu durumda göstergebilimsel bir çözümleme anlatının yüzey yapısından hareketle

derin yapısına yönelir ve metnin derin yapısında saklı gizli anlamlara ulaşarak anlamın söylem düzeyine nasıl çıktığını irdelemeye çalışır.

Bu çalışmanın amacı; Reşat Nuri Güntekin'in "Yağmur" hikâyesine göstergebilimsel çözümleme bağlamında bir yaklaşım denemesidir. Bu bağlamda, Güntekin'in "Yağmur" hikâyesi kesitlere bölünerek "anlam haritaları" oluşturulmuş ve bu sayede derin yapıdaki örtük anlam ilişkilerine ulaşılmaya çalışılmıştır.

2. BULGU VE YORUMLAR

2.1. Yağmur Hikâyesinin Anlatı Düzeyi

Anlatısal düzey metnin yüzeysel yapısını oluşturur. Göstergebilimsel çözümleme işlemine başlamadan önce incelenecek metin kendi bağlamsal yapısı içinde bulunan anlamsal okuma birimlerine ayrılır. Başka bir deyişle, göstergebilimsel bir çözümlemede bağlam içinde anlam kazanmış bir metni, anlamlı kesitlere ayırarak incelemek gerekir (Günay, 2007: 183). Göstergebilimsel inceleme öncesi metnin anlamsal döngüleri dikkate alınarak kesitlere ayrılmasıyla yüzey yapı ve derin yapı arasındaki anlamsal bağlantılara ulaşmak daha da kolaylaşır. Bu bağlamda, incelenecek metni kesitlere ayırmaya yarayan çeşitli ölçütler bulunmaktadır. Bunlar; "1. Basımsal ayrılığa göre kesitleme, 2. Zamansal ayrılığa göre kesitleme, 3. Uzamsal ayrılığa göre kesitleme, 4. Kişi ayrılığına göre kesitleme, 5. Mantıksal ayrılığa göre kesitleme" (Rıfat'tan; Akt. Yiğit, 2021: 56) olarak sıralanabilir.

Bu çalışmada Reşat Nuri Güntekin'in "Yağmur" hikâyesinin kesitlere ayrılmasında "zamansal ayrılığa göre kesitleme" ölçüt olarak alınmıştır. Zamansal ayrılığa göre kesitleme, bir metinde olayların geçtiği zamanın değişmesiyle belirlenen kesitleme yöntemidir (Barthes, 1996: 23).

2.1.1. Yağmur Hikâyesinin Kesitlere Ayrılması

I. Kesit

Reşat Nuri Güntekin hikâyeye kahramanları, zamanı ve mekânı anlatarak başlamaktadır. Hikâyedeki dönem büyük muharebe sonrasıdır. Asıl kahraman ana mektebi muallimesi Sitare'dir. Harpte babasını ve büyük kardeşini kaybetmiştir. Küçük kardeşi Mısır'da yaşamaktadır. Kendisi de ihtiyar ve hasta annesiyle birlikte yaşamaktadır. Sitare'nin çocuksu şımarık, nazlı, neşeli bir yapısı vardır.

Mektepten döndüğü bir gün annesi Sitare'ye bir müjdesi olduğunu söylediğinde Sitare'nin sırılsıklam olduğunu görmüş ve haberi anlatmayı bırakıp kızı için endişelenmeye başlamıştır. Sitare annesine müjdeyi anlatması için ısrar ederken annesi kızının üstünü değiştirip kurulanması için iyice telaşa kapılmıştır. Bu sırada Sitare'nin neşeli halleri devam etmiştir ve annesine müjdeyi anlattırmıştır. Müjde: Mısır'da yaşayan kardeşinin çocuğu olacağı haberidir. Sitare hala olduğu için mutlu olmuş; yeğenini göremeyeceği için de biraz üzülmüştür.

II. Kesit

Sitare sırılsıklam olmasının sebeplerini anlatmaya başlar. Havanın çok güzel olması sebebiyle müdürden izin alarak öğrencilerini dışarı çıkarmış ve onlara doğada yürüyüş yaptırmıştır. Fakat okulun karşısındaki çayır atlar ve sporcularla doludur. Bu durumdan memnun olmayan çocukların isteğiyle çayırdan çıkarak başka yerlere doğru yürüyüşe çıkmışlardır. Hiç farkında olmadan çok fazla yol kat etmişler, yağmur bulutlarını fark etmedikleri için bir anda yağmur bastırmış ve ıslanmışlardır. Bu durumda, Sitare, çocukları alıp bir çatının altına aceleyle götürmüş fakat o sırada iki çocuğun orada olmadığını fark etmiştir. Sitare korkuyla kayıp ikizleri aramaya

çıkmıştır. Onları bulduğunda paltosunu çıkarıp ıslanan çocukların üstüne örten Sitare ve çocuklar yağmur hafifleyince yola koyulmuşlardır. Sitare'nin saçı başı açık mahvolmuş haldedir ancak yine de çocukların moralini bozmamak için şarkılar söyletip onları neşelendirmeye çalışmaktadır. Onların bu durumunu gören insanlar kahkahalarla gülmektedirler. Arabacı kılıklı bir genç de alay etmeye başlayınca Sitare yardım etmesi gerektiği yönünde gence çağrıda bulunmuştur. Daha sonra, genç ile birlikte çocukları okula götürmüşlerdir.

III. Kesit

Ertesi günlerde Sitare hastalanarak şiddetli bir zatürre geçirir. Sitare'nin bir süre dinlenmesi ve mektebe gitmemesi gerekmektedir. O sırada bir sabah gazetelerde şöyle bir haber yayımlanır: "... Mektebi ana sınıfı muallimlerinden Sitare Hanım'ın bir mektep gezisi esnasında örtünme kuralı gereğine muhalif olarak başını açtığı ve yalnız bununla da iktifa etmeyerek açık saçık bir halde dolaştığı, ayak takımı güruhundan bir kimseyi refakatine aldığı görülerek Maarif Nezareti Celilesi'ne ihbar edilmiş ve muallimlik vekâr ve haysiyeti ile gayrı kabili telif olan bu uygunsuz durum sebebiyle Sitare Hanım'ın yüce eğitim mesleğiyle istihdam edilmemek üzere azil ve ihracı Nezareti Celile'den Maarif Müdüriyeti'ne iş'ar edilmiştir.'' Sitare'nin içinde bulunduğu durum ve yaptığı fedakârlık önemsenmeyerek haksızlığa uğratılmış ve görevine son verilmiştir.

2.1.2. Yağmur Hikâyesinin Anlatı İzlencesi

Anlatı izlencesi, bir edim sözcesinin bir durum sözcesini etkileyerek yeni bir durum sözcesine dönüştürme sürecidir. Anlatıyı çözümleme işi, durum sözcelerini tespit etmek ardından bu durum sözcelerinin dönüşümlerini izlemektir. Greimas, "anlatı izlencesini,

herhangi bir özne (Ö1) tarafından gerçekleştirilen ve herhangi bir özneyi (Ö2) etkileyen durum değişimi olarak görür" (Yücel, 2008: 152). Göstergebilimsel döngü içindeki gönderenin özneyi harekete geçirmek için etkide bulunduğu ve yönlendirdiği anlatı aşamasında "eyletim" gerçekleşmiş olur. Gönderenin etkisiyle harekete geçmek isteyen öznenin eyleme geçebilmek için ihtiyacı olan donanıma sahip olup olmadığını kontrol ettiği aşamaya "edinç" aşaması ortaya çıkar. Öznenin harekete geçmesi için ihtiyacı olan donanıma sahip olup olmadığını kontrol ettikten sonra eylemi gerçekleştirdiği ya da gerçekleştirmediği aşama ise "edim" sürecini temsil eder. Bu döngünün son aşamasında ise özne eylemin sonucuna göre gönderen ya da bizzat kendisi tarafından ödüllendirilir ya da cezalandırılır (Uzdu Yıldız, 2019: 185). Greimas tarafından geliştirilen bu aşamalar, alt işlevleri ve evreler (Akt. Günay, 2004: 29-45) arasındaki ilişkiler şu şekilde ifade edilebilir:

Tablo 1. Greimas'ın Anlatı İzlencesinin Evreleri

Eyletim	Edinç	Edim	Yaptırım
Yaptırtmak	Yapmanın oluşu	Oldurum	Olmanın durumu
Gönderen ile işlemci özne	İşlemci özne ile işlemler	İşlemci özne ile durumlar	*Gönderen ile işlemci özne arasındaki ilişki
Arasındaki ilişki	(kipsel nesne arasındaki ilişki)	(Değer nesne arasındaki ilişki)	*Gönderen ile durum öznesi arasındaki ilişki
Bildirmek (nesne ve değerler hakkındaki bilgi)			Bilmek (özne ve/ya da nesne ve/ya da gönderen hakkında bilgi)
Bilinmesini istemek Yapmasını istemek (İnandırmak Yaptırtmak)	Yapmak-zorunda olmak Yapmak-istemek Yapmaya-muktedir olmak Yapmayı-bilmek	Yapmak	İnandırmak
İkna edici tutum			Yorumlayıcı tutum
Bilişsel boyut	Edimsel Boyut	Edimsel boyut	Bilişsel Boyut

A. J. Greimas'ın eyleyen modeli, mevcut yaklaşımların sentezi ve görece en tutarlısıdır. Bu bağlamda çalışmada Greimas'ın altı eyleyenli: Gönderen (Gön); Gönderilen (Gln); Özne (Ö); Nesne (N); Yardımcı (Yrd); Engelleyici (Eng) modelinden faydalanılmıştır. Buradan hareketle; Reşat Nuri Güntekin'in "Yağmur" hikâyesinde bulunan yüzey/derin yapı arasındaki ilişki ve değer düzeylerini görebilmek için üç kesite ayırılan hikâyenin anlatı izlencesi ve eyleyenler şeması şu şekilde incelenebilir:

I. kesitin anlatı izlencesinde; Sitare eve geldiğinde annesi ona müjdesi olduğunu söyler ve anlatının "eyletim" aşaması gerçekleşir. Sitare'nin merakla müjdeyi öğrenmeye çalışması "edinç" aşamasını oluşturur. Sitare'nin ıslak olması annesinin haberi/müjdeyi vermesine engel olur. Annesi de Sitare'ye ne olduğunu merak etmektedir. Sitare kurulanıp ne olduğunu anlatacağını ama önce annesinin anlatmasını ister ve "edinç" aşaması gerçekleşir. Sitare kurulanıp müjdeyi annesine anlattırdığında "edim" aşaması tamamlanmış olur. Sitare'nin müjdeyi yani hala olacağını öğrenmesi ile yaptırım aşaması gerçekleşir. Bu durumda, I. kesitin eyleyenler şeması Tablo 2.'de şu şekilde gösterilebilir:

Tablo 2. I. Kesitin Eyleyenler Şeması

Gönderen		**Nesne**		**Gönderilen**
"Merak"	→	"Müjde"	→	"Hala" olması"
		↑		
Yardımcı		**Özne**		**Engelleyici**
"Anne"	→	"Sitare"	←	"Islanmış olması"

Tablo 2'deki eyleyenler şeması incelendiğinde; öznenin göndereni annesinin Sitare'ye vereceği müjdedir. Özne Sitare'dir.

- Öznenin değer nesnesi olan "müjde" soyuttur.
- Öznenin değer nesnesine ulaşmasındaki engelin öznenin ıslanmış olmasıdır.
- Anlatının başlangıç durumunda özne değer nesnesinden ayrıdır.
- Anlatının başlangıç durumunda özne değer nesnesinden ayrıdır ve anlatının sonuç durumunda özne değer nesnesine kavuşmuştur.

II. Kesitin anlatı izlencesinde; gönderen unsur "geziye gitme isteğidir". Öznenin değer nesnesine ulaşmasını yani keyifli bir gezi yapılmasını engelleyen "yağmura yakalanmalarıdır". Özne değer nesnesine yaklaştıkça uzaklaşmıştır. Çocuklarla birlikte ıslanmış, çocukları kaybetmiş ve bulmuştur. Öznenin değer nesnesine ulaşmasına müdür izin vererek yardım etmiştir. Yol dönüşünde de yardımcı genç yardımcı durumundadır. Bu durumda II. kesitin eyleyenler şeması Tablo 3'te şu şekilde gösterilebilir:

Tablo 3. II. Kesitin Eyleyenler Şeması

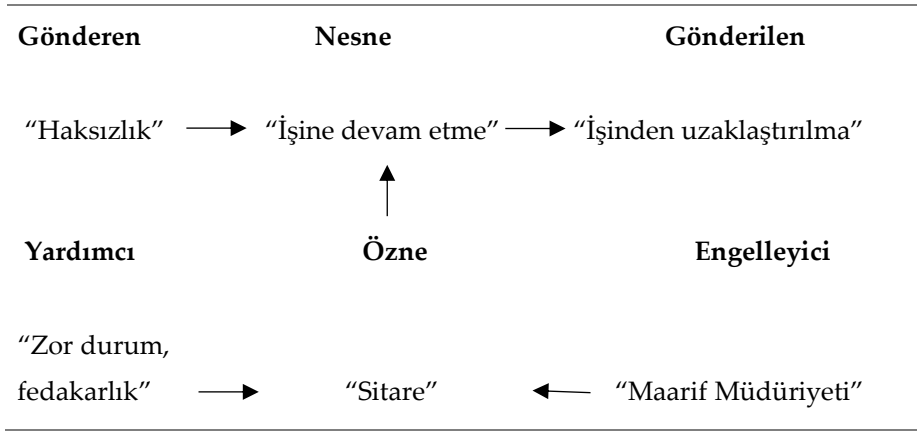
Gönderen	**Nesne**	**Gönderilen**
"Geziye gitme isteği" →	"Doğa gezisi" →	"Çocukların ıslanması, İkizlerin kaybolması"
	↑	
Yardımcı	**Özne**	**Engelleyici**
"Müdürün izni, Yardımcı genç" →	"Sitare, Çocuklar" ←	"Yağmura yakalanma"

Tablo 3'teki eyleyenler şeması incelendiğinde; özne gönderenin etkisi ile değer nesnesine ulaşmak istemiştir.

- Öznenin değer nesnesi "doğa gezisidir" ve somuttur.
- Öznenin değer nesnesine tam anlamıyla ulaşmasındaki engel "yağmura yakalanmalarıdır".
- Öznenin yaptığı eylemin sonuçlarından etkilenen "çocuklardır."
- Anlatının başlangıç 3 durumunda özne değer nesnesinden ayrıdır.
- Anlatının sonuç durumunda ise özne değer nesnesine kavuşmuştur fakat ıslanmak ve çocukları kaybetmek ile cezalandırılmıştır.

III. Kesitin anlatı izlencesinde; gönderen unsur "ihbar edilmedir". Öznenin değer nesnesine ulaşmasını engelleyen "müdüriyettir". Özne ihbar edilerek kuralları ihlal etme gerekçesiyle haksızlık yapılarak işten atılmış yani cezalandırılmıştır. Özne değer nesnesinden uzaklaşmıştır. Bu durumda, III. kesitin eyleyenler şeması Tablo 4.'te şu şekilde gösterilebilir:

Tablo 4. III. Kesitin Eyleyenler Şeması



Tablo 4'teki eyleyenler şeması incelendiğinde; öznenin değer nesnesine yani "işe devam etme" isteğine yönelik gönderenin diğer bir deyişle yapılan "haksızlık" sonucunun değer nesnesinden uzaklaştırılarak "işten atılma" durumu gerçekleşmiştir.

- Öznenin değer nesnesi olan "işe devam etme" durumu somuttur.
- Öznenin değer nesnesine ulaşmasındaki engel "Maarif Müdüriyeti'dir".
- Öznenin eylemleri sonucunda "işten atılması" gönderilendir.
- Öznenin göndereni "haksızlıktır".
- Anlatının başlangıç durumunda özne değer nesnesiyle birliktedir.
- Anlatının sonuç durumunda ise özne değer nesnesinden cezalandırılarak uzaklaşmıştır.

2.2. Yağmur Hikâyesinin Söylem Düzeyi

2.2.1. Yağmur Hikâyesinde Uzam

Uzam 1: Doğa → hikâyede uzam net olarak verilmiştir. Öznenin II. Kesitte yaşadığı olaylar doğada gerçekleşmektedir. "Doğa" dilsel göstergesinin → göstereni [d][o][ğ][a] ses dizgesidir. "Doğa" göstereni → gösterilen düzeyde birçok anlam birimi barındırır. "Doğa" Türkçe kökenli bir sözcüktür. Bu bağlamda Türk Dil Kurumu'na göre "doğa" şu anlam ve görevlerde kullanılabilir: "1. İsim: Kendi kuralları çerçevesinde sürekli gelişen, değişen canlı ve cansız varlıkların hepsi, tabiat, natür, 2. İsim: İnsan eliyle büyük değişikliğe uğramamış, doğal yapısını koruyan çevre-tabiat, 3. İsim (Mecaz): Bir kimsenin eğilimlerinin, içgüdülerinin hepsi, huy."

Uzam 2: Ev → hikâyede uzam net olarak verilmiştir. I ve III. Kesitte yaşanılan olaylar evde gerçekleşmektedir. "Ev" dilsel göstergesinin → göstereni [e][v] ses dizgesidir. "Ev" göstereni →

gösterilen düzeyde birçok anlam birimi barındırır. "Ev" Türkçe kökenli bir sözcüktür. Bu bağlamda Türk Dil Kurumu'na göre "ev" şu anlam ve görevlerde kullanılabilir: 1. İsim: Yalnız bir ailenin oturabileceği biçimde yapılmış yapı, 2. İsim: Bir kimsenin veya ailenin içinde yaşadığı yer, konut-hane, 3. İsim (Mecaz): Aile, 4. İsim (Eskimiş): Soy, nesil.

2. 3. Yağmur Hikâyesinde Mantıksal-Anlamsal Düzey

Bu düzey, anlamın en derin aşamasıdır ve metnin temel mesajının verildiği düzeydir. Anlatıdaki temel dönüşümler bu düzeyde işlenir (Gürbüz, 2017: 56). Göstergebilimsel okumada, mantıksal-anlamsal düzeydeki karşıtlıklardan da faydalanarak anlamsal bütünü sınıflandırıp yeniden üretme söz konusudur (Tekinarslan ve Yiğit, 2020: 3803). Çözümleme yapan bir göstergebilimci, metinde gerçekleşen durumlardan derin yapılara ulaşırken metnin üretim aşamasına da gitmiş olacaktır (Rıfat, 2018: 35). Bu bölümde A. J. Greimas'ın göstergebilimsel dörtgen yöntemindeki karşıtlık, çelişiklik, içerme, durumları incelenmiş ve metinlerdeki zıt durumlar tespit edilmiştir.

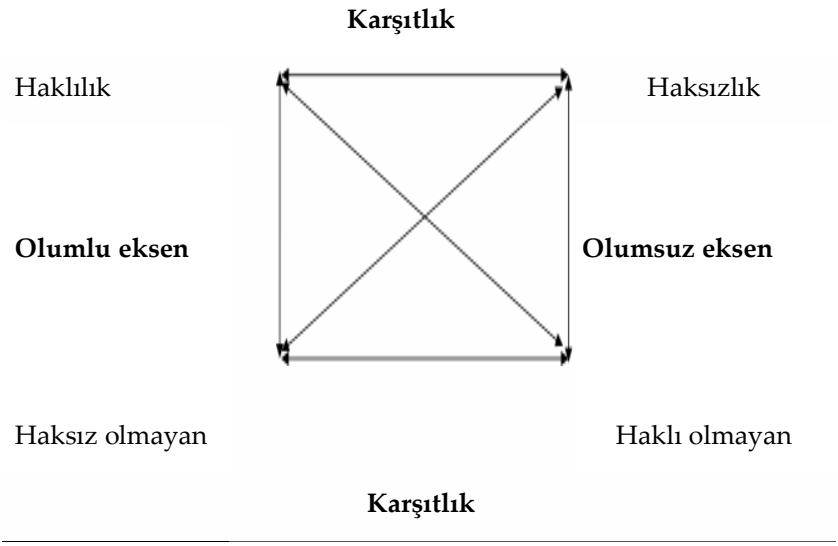
Hikâye, hüzünlü ve kayıplarla dolu geçmişe sahip Sitare'nin her şeye rağmen neşeli, eğlenceli, mutlu oluşu anlatılarak başlamıştır. Sitare yağmura yakalanıp sırılsıklam olduğunda bile eve şarkılar söyleyerek girmiştir. Annesinin vereceği müjdeyi merak ederken annesi de kızının niye o halde olduğunu merak etmiştir. Annesi Sitare için endişelenirken Sitare gayet neşelidir.

Sitare müjdeyi öğrendikten sonra hem mutlu olmuş hem de hüzünlenmiştir. Annesi güzel habere rağmen Sitare'nin hasta olmasından korkmaktadır. Eşini ve çocuğunu kaybeden annenin kaybetme korkusu bu noktada öne çıkmaktadır.

Sitare'nin, güneşli havanın etkisiyle öğrencilerini -eğlenceli bir şekilde- doğaya geziye çıkarmak istemesi ile yolda çok ilerleyince yağmurun bastırması ve kaçışmaları zıtlık oluşturmuştur. Durumun güzel yanlarına odaklanıp olumsuzlukları yani yağmur bulutlarını görmeyen Sitare, dikkatsizliğinin ve temkinli olmamanın sonuçlarına katlanmak zorunda kalmıştır. Yağmur öncesi kuru ve mutlu olan çocuklar, yağmur sonrasında sırılsıklam ve endişeli hale gelmişlerdir. İkizlerin gruptayken bir anda kaybolması ve geri bulunması bir karşıtlık oluşturmuştur.

Muallime Sitare'nin sorumluluk bilinciyle üstündekileri çıkarması ve çocukların hasta olmaması için üstünü örtmesindeki iyilik ve fedakârlık toplumun dar görüşü ve önyargısı sebebiyle yanlış anlaşılmıştır. Üstelik yardım eden gencin yaptığının yanlış yorumlanması da bir zıtlık oluşturmaktadır. Sitare, sorumluluk bilinci, iyi niyeti, fedakârlığı ve çocuklar için yaptıkları yüzünden işten atılarak cezalandırılmış yani kötülük bulmuştur. Ona, haklı olmasına rağmen haksızlık yapılmıştır. Son tahlilde, "Yağmur" öyküsü, o dönemdeki yasa hükmündeki törelerin kimi zaman ne tür haksızlıklara yol açabileceğinin en manidar göstergesi durumundadır. Bu durum Tablo 5.'te "Göstergebilimsel Dörgen" üzerinden şu şekilde gösterilebilir:

Tablo 5. Göstergebilimsel Dörtgen



Göstergebilimsel dörtgene bakıldığında; "haklılık" ile "haksızlık" ve "haksız olmayan" ile "haklı olmayan" arasında karşıtlık ilişkisi vardır. "Haklılık" ile "haksız olmayan" olumlu eksende; "haksızlık" ile "haklı olmayan" olumsuz eksende içerme ilişkisi içindedir. "Haklılık" ile "haklı olmayan" ve "haksızlık" ile "haksız olmayan" kavramlarının birbirleriyle çelişkinlik ilişkisi içerisinde oldukları görülmektedir.

3. SONUÇ

Bu çalışmada, Reşat Nuri Güntekin'in "Yağmur" hikâyesi Greimas'ın eyleyenler modeli bağlamında göstergebilimsel çözümlemeye tabi tutulmuştur. Öncelikle hikâyenin yüzey yapısı çözümlenmiş ve daha sonra çalışmanın ikinci aşamasına geçilmiştir. Çalışmanın ikinci aşamasında; "Anlatı Düzeyi"nde zaman ayrılığına göre kesitlere ayrılmış ve her kesit "Eyleyenler Şeması" üzerinden çözümlenmeye çalışılmıştır. "Söylemsel Düzey"de uzamsal, izleksel yapılar incelenmiş; "Mantıksal-Anlamsal Düzeyde" ise metnin derin yapısına inilerek A. J. Greimas'ın göstergebilimsel dörtgen yöntemindeki karşıtlık, çelişiklik, içerme, durumları incelenmiş ve metinlerdeki zıt durumlar tespit edilmiştir. Göstergebilimsel çözümlemenin ikinci aşamasında hikâyenin anlatı izlencesi oluşturulmuştur. Bu izlence üzerinden; "gönderen-nesne-gönderilen; yardımcı-özne-engelleyici" unsurları arasındaki eyleyenlerin "eyletim, edinç, edim, yaptırım" durumları işlevsel olarak açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışma sonucu elde edilen verilerden hareketle; göstergebilimsel çözümleme yönteminin özellikle kurgusal metinlerin yüzey ve derin yapıları arasındaki anlam ve değerlere ulaşmada etkin bir şekilde kullanılabilmektedir.

KAYNAKÇA

Barthes, R. (1996). *S/z* (Çev. Sündüz Öztürk Kasar). Yapı Kredi Yayınları.

Çetinkaya Edizer, Z. & Gündüz, A. C. (2018). Prensi olmayan masal kitabı adlı metnin eyleyenler modeli çerçevesinde değerlendirilmesi. *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt: 20, Sayı: 2, s.501.

Günay, V. D. (2004). Fransız göstergebiliminde yeni açılımlar. *İstanbul Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı A.B.D., Dilbilim Dergisi*, Sayı: 12.

Günay, D. (2007). *Metin bilgisi*. Multilingual Yayınları.

Gürbüz, A. (2017). Ömer Seyfettin'in Şefkate İman adlı öyküsüne göstergebilimsel bir yaklaşım. *Edebi Eleştiri Dergisi* 1.1: 46-58.

Kıran Z. & Kıran, A. (2006). *Dilbilime giriş*. Seçkin Yayınları.

Rifat, M. (2018). *Homo semiotius ve genel göstergebilim sorunları*. Yapı Kredi Yayınları.

Rifat, M. (1996). *Göstergebilimcinin kitabı*. Düzlem Yayınları.

Tekinarslan, E. S & Yiğit, M. (2020). İlköğretim sekizinci sınıf ders kitaplarındaki okuma metinlerine göstergebilimsel bağlamda bir yaklaşım denemesi. *Turkish Studies*, 15 (8), 3793-3806. https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.46588

Uzdu Yıldız, F. (2019). Murathan Mungan'ın Çarpışma adlı öyküsünde anlatı izlencesi ve eyleyenler şeması. *Journal of International Social Research*, 12 (67).

Yiğit, M. (2021). Mehmet Akif Ersoy'un Asım Şiirindeki Semerci hikâyesine göstergebilimsel bağlamda bir yaklaşım denemesi, *NewEra International Journal of Interdisiplinary Social Researches*, Vol: 7, s.54-64. https://dx.doi.org/10.51296/newera.40

Yücel, T. (2008). *Yapısalcılık*. Can Sanat Yayınları.

SABAHATTİN ALİ'NİN AYRAN HİKÂYESİNE GÖSTERGEBİLİMSEL BAĞLAMDA BİR YAKLAŞIM DENEMESİ

Murat Yiğit[1], Mehmet Onur Altun [2]

Özet

Göstergebilim metinleri dilsel ve şekil olarak inceleyen bir bilim dalıdır. Metinlerin incelenmesi, içerisindeki yapıların çözümlenmesi, bunların nesnel olarak ifade edilmesi noktasında göstergebilimden yararlanılır. Göstergebilim vasıtasıyla metinleri incelerken çeşitli yöntem ve teknikler kullanılır. Metinlerin anlam ve söylem haritalarını ortaya koymak için birçok dilbilimci göstergebilimi işaret etmiştir. Bu perspektifte dilbilimciler metnin altında yatan karmaşık ve derin yapıya ulaşmayı hedeflemişlerdir. Roland Barthes, Algirdas Julien Greimas, Vladimir Propp ve diğer göstergebilimciler anlatısal metinleri çözümlemek için göstergebilimsel yaklaşım ve yöntemlerden faydalanmış, metinlerin söylem ve anlam haritalarını ortaya koyarak karmaşık ve derin yapıya ulaşmaya çalışmışlardır. Greimas metinleri incelerken "Eyleyenler Modeli" ni kullanmıştır. Bağlamdan hareketle bu çalışmada Algirdas Julien Greimas'ın "Eyleyenler Modeli" kullanılarak Sabahattin Ali'nin "Ayran" hikâyesi incelenmiştir. Hikâye kesitlere bölünerek anlam haritaları oluşturulmuş ve sayede metnin derin katmanları içindeki örtülü anlam ilişkilerini ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

[1] Dr. Öğr. Üyesi, Kırıkkale Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Ana Bilim Dalı Öğretim Üyesi, Kırıkkale, Türkiye, muratyigit06@gmail.com, ORCID: 0000-0001-7487-0007

[2] Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türkçe Eğitimi Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi, Kırıkkale, Türkiye, onuraltun-@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-8219-992X

Anahtar Kelimeler: Göstergebilim, Anlatı, Eyleyenler Modeli, Sabahattin Ali, Ayran Hikâyesi.

A SEMIOTIC APPROACH TO THE SABAHATTIN ALI'S AYRAN STORY

Abstract

Semiotics is a branch of science that examines texts linguistically and figuratively. Semiotics is used to analyse texts, analyse the structures in them, and express them objectively. Various methods and techniques are used when examining texts through semiotics. Many linguists have pointed to semiotics to reveal the meaning and discourse maps of texts. In this perspective, linguists aimed to reach the complex and deep structure underlying the text. Roland Barthes, Algirdas Julien Greimas, Vladimir Propp and other semiotics have benefited from semiotic approaches and methods to analyse narrative texts and tried to reach a complex and deep structure by revealing the discourse and meaning maps of the texts. Greimas used the "Actants Model" while analyzing the texts. Based on the context, in this study, Sabahattin Ali's "Ayran" story was examined by using the "Action Model" of Algirdas Julien Greimas. By dividing the story into sections, semantic maps were created and it was tried to reveal the implicit meaning relations in the deep layers of the text.

Keywords: Semiotics, Narrative, Acting Model, Sabahattin Ali, Ayran Story.

1. GİRİŞ

İnsan, tabiatı gereği sosyal bir varlıktır. Sosyalleşmenin gereksinimlerinden biri de iletişimdir. Yeryüzünde yaşayan bütün canlılar hayatta kalabilmeleri için beraber yaşadıkları diğer canlılarla çeşitli sesler, hareketler, işaretler vb. göstergelerden oluşan çok karmaşık sistemler üzerinden iletişim kurulduğu ve bu iletişimin bu yolla devam ettiği bilinmektedir (Elden, 2009: 21). Dünyada yaşayan canlılar içinde sadece insanın kullanabildiği yazının bulunmasıyla birlikte, iletişim sadece sözlü iletişimin tekelinden kurtulmuş ve yeni bir boyut kazanmıştır. Fakat insanoğlu yazının bulunmasından önce de çeşitli sembol ve araçlara birtakım manalar yükleyerek iletişim kurmayı başarmıştır.

Yazılı bir dil oluşturabilmenin en eski yolu görsel göstergeler üzerinden kurulan iletişim şekli olmuştur. İnsanoğlu ilk önce piktogramlardan, yani resim yazılarından yararlanmış, kelimelerin sözsüz ve jestsiz bir iletişim biçimi olarak kullanılmasının ilk denemeleri olmuştur (Uçar, 2004: 2170). Buradan hareketle, iletişimde görsel ögelerin yazı öncesine kadar dayandığı söylenebilir. Göstergeler üzerine kurulu iletişim sürecinin karmaşık yapısının bilimsel olarak çözümlenmesi ve bu süreçte bağlamlar içinde oluşan anlamların arka arkaya oluşturduğu dizgesel yapının bilimsel olarak incelenmesi ihtiyacı "göstergebilim"in ortaya çıkmasına neden olmuştur (Denli, 1997: 25).

En genel anlamıyla göstergebilim, göstergeleri, gösterge dizgelerini ele alan bir bilim dalıdır. Kimi bilginler göstergebilimin alanı içine doğal dilleri de katarken, kimileri de göstergebilimin sadece dil dışı göstergeleri inceleyen bir dal olduğunu savunur (Atabek ve Atabek, 2007: 66). Bu yönüyle bu çalışmada, Algirdas Julien Greimas'ın "Eyleyenler Modeli" kullanılarak Sabahattin Ali'nin "Ayran" hikâyesi incelenmiştir. Hikâye kesitlere bölünerek anlam

haritaları oluşturulmuş, hikâye içerisindeki örtülü ve karmaşık anlam ilişkilerini ortaya çıkarmak hedeflenmiştir.

2. BULGU VE YORUMLAR

2.1. Ayran Hikâyesinin Anlatı Düzeyi

Anlatıyı daha anlaşılır kılmak için uzun parçaları belirli özellikler göz önünde bulundurularak parçalamak gerekebilmektedir. Anlatısal düzeyi kesitler belirli bağlamlar içinde kesitler halinde vermek metni gösterge bilimsel olarak çözümlemeyi kolaylaştıracaktır. Anlatısal düzey, metnin yüzeysel yapısını oluşturmaktadır. Göstergebilimsel çözümleme işlemine başlamadan önce incelenecek metin kendi bağlamsal yapısı içinde bulunan anlamsal okuma birimlerine ayrılmalıdır. Bu bağlamda, incelencek metni kesitlere ayırmaya yarayan çeşitli ölçütler bulunmaktadır. Bunlar: "1. Basımsal ayrılığa göre kesitleme, 2. Zamansal ayrılığa göre kesitleme, 3. Uzamsal ayrılığa göre kesitleme, 4. Kişi ayrılığına göre kesitleme, 5. Mantıksal ayrılığa göre kesitleme" (Rifat'tan; Akt. Yiğit, 2021: 56) olarak sıralanabilir. Bu çalışmada Sabahattin Ali'nin "Ayran" hikâyesinin kesitlere ayrılmasında "zamansal ayrılığa göre kesitleme" ölçüt olarak alınmıştır. Sabah, sabah-akşam-akşam olmak üzere üç zaman belirlenmiştir. Zamansal ayrılığa göre olaylar üç farklı zamanda, üç farklı şekilde geçmektedir.

2.1.1. Ayran Hikâyesinin Kesitlere Ayrılması

1. Kesit

Sabahattin Ali bu öyküsünde genç bir delikanlı olan Küçük Hasan'ın ailesine bakmak için tren garına giderek ayran satmasını hikâyeleştirmiştir. Hikâye, Küçük Hasan'ın tren garına gitmek için çektiği zorluklar üzerine kurgulanmıştır. Hasan, neredeyse her gün yağmur, çamur, yaz, kış demeden elindeki ayranını satmak için

yaklaşık iki saatlik yolu yürümektedir. Yolun inişli çıkışlı olması, havanın soğuk olması, erimekte olan karların yolda yürümeyi zorlaştırması, ayakkabısının bu hava için uygun olmaması, çoraplarının olmaması Hasan'ın işini zorlaştırmaktadır. Bunun yanında annesi de evlerine dört saat uzaklıkta bir yerde çalışmaktadır. Aynı durumlar annesi için de geçerlidir. Evde kendilerini bekleyen küçük kardeşleri de olan Hasan'ın aklındaki tek şey ayranını satıp evine para götürmektir.

2. Kesit

Küçük Hasan yorucu bir yolculuk sonunda tren garına varmıştır. Garın tahta kapısını iterek içeri girer. Burası büyük bir gar değildir. Hatta oranın tren garı olduğunu bilmeyenler, eski bir harabeye benzetmektedir. İstasyon mevsimden dolayı çok kalabalık değildir. Burada tren bekleyen birkaç kişi vardır. Gözü tren raylarına takılır. Trenin akıttığı yağların, raylardaki parlamasını izlerken birden bir düdük sesi duyar. Bu trenin geldiğine işarettir. Hemen güğümünü ve bardağını alarak trenin yanında koşmaya başlar. Hava soğuk olmasına karşın Hasan yazın da ayran satarken kullandığı kelimelerini kullanarak bağırmaya başlar: "Ayraaan! Buz gibi ayran!" Bağırırken bir taraftan da gözleri trenin içindedir ve ayran satabileceği kişilere bakmaktadır. Uzun süredir ayran sattığı için kimin alıp kimin almayacağını bilmekte zorlanmayan Hasan'ın içinde biraz umutsuzluk vardır. Hiç değilse dört bardak satsa bu tren için iyidir diye umut ederken annesi aklına gelir ve onlara ekmek götürmek için ne zorluklar çektiğini düşünür. Bunun için Hasan, annesi, kardeşleri ve kendisi için bir şeyler yapmalıdır. Bu sebeple ayranını satacak kişileri bir an önce bulması gerekmektedir. Tüm treni kafasında bu düşüncelerle koşarak ve bir yandan da bağırarak bitirir. O sırada birisi trenin camını indirerek bir bardak ayran ister. Hasan ayranı uzatır. Sonra ikinci bardağı ister. Hasan ikinci bardağı verdiğinde trenin hareket saati

yaklaşmaktadır. Adam, parasını verir ve para üstü ister. İstasyonda çok kişi olmadığından Hasan, parayı bozdurmakta güçlük çeker. İstasyon memuru da Hasan'a yardım etmez. Adam parasını geri ister. Hasan, kendi parasını alamadan adamın parasının hepsini iade eder. Tren harekete geçmeye başlar. Adam trenin camından "Hakkını helal et çocuk" diyerek yavaş yavaş gözden kaybolur. Ayranını da alıp bir köşeye çekilir. İşler, istediği gibi gitmemektedir. Soğuk kendini iyiden iyiye belli etmiştir. Kendisine hoş gelecek bir şeyler düşünüp hayal edip akşam trenine kadar zaman geçirmek ister. Fakat Hasan'ın aklına çok iyi anılar gelmez. Annesi ve kardeşleri ile ilgili birşeyler düşünür. Morali bozulur eve gitmek ister. İstasyon memuru, trenin 4.30'da geleceğini söyler. Hasan akşam trenini beklemeye devam eder. Fakat akşam treninde de işler istediği gibi gitmez. Tren istasyonda çok kısa durur. Hasan daha turunu tamamlamadan tren hareket eder ve uzaklaşır. Bunun üzerine Hasan köyünün yolunu tutar.

3. Kesit

İstasyonda o gün için istediğini alamayan Hasan umutsuz bir biçimde evin yolunu tutar. Hava karanlık ve soğuktur. Yola çıkar çıkmaz aklında kötü şeyler canlanır. Kafasındaki olumsuzluklarla yolan çıkan Hasan bata çıka soğuğa ve çamura rağmen yoluna devam eder. Hava daha da karanlıklaşmaya başlamıştır ve civardan gelen yabani hayvan sesleri içini rahatsız etmeye başlar. Adımlarını sıklaştırır. Tek isteği bir an önce evine gitmek ve evde güvende olduğunu hissetmektir. Rahatsız edici sesler git gide yaklaşmakta ve soğuk etkisini artırmaktadır. Elinde taşıdığı ayran kabı ve bardaklar, her adım attığında bacaklarına çarpmakta ve O'na acı vermektedir. Korkuya kapılan Hasan yarı yoldan sonra koşmaya karar vermiş ama bacaklarında yeterli güç kalmamıştır. Eve yaklaştığı sırada son bir kuvvetle hızlansa da yine bacaklarındaki güç yetersiz gelir ve yere düşer. Kar, yavaş yavaş Hasan'ın üzerini kapatmaya başlamıştır.

Hasan bu durumda hırıltılı bir biçimde annesini sayıklamaktadır. Bu sırada, Hasan'ın evde bulunan küçük kardeşleri de civardaki kurt seslerinden korkarak birbirlerine sarılıp ağlamaktadır.

2.1.2. Ayran Hikâyesinin Anlatı İzlencesi

Göstergebilimsel döngüde eyleyenler "gönderen, özne, nesne, gönderilen, yardımcı ve engelleyici" altılısından oluşmaktadır. "Eyleyenler, eylemleri ve diğer eyleyenlerle ilişkileriyle tanımlanırlar. Temel eyleyenler gönderen, özne ve nesnedir" (Kıran, 2003: 124). Anlatının temel kişisi olan özne, anlatıbilimde başkişi (protagonist) olarak adlandırılan karakterdir. "Başkişiler iç dünyaları ve hayatları en ayrıntılı bir şekilde belirtilen karakterlerdir. Çünkü bu kişiler hikâyenin izleğini belirleyen, bu izlek doğrultusunda hikâyenin gelişimi ve sonuçlanmasında birinci derecede rol oynayan, çatışma ve değişme süreçlerini yaşayan, tepkilerimizi sürekli ve tam olarak yönlendiren karakterlerdir" (Stevick-Crane, 2004: 173).

Göstergebilimsel döngüde eyleyenler şemasında "gönderen"in özneyi harekete geçirmek için etkilediği, yönlendirdiği anlatı aşaması "eyletim" ile başlar. Gönderen etkisiyle harekete geçmeye hazırlanan öznenin eyleme geçmek için yeterli donanım ve güce sahip olup olmadığını kontrol etmesiyle "edinç" aşamasına geçilir. Öznenin kendini ve yeterliliklerini kontrol ettikten sonra eylemi gerçekleştirmesi ya da gerçekleştirmemesi durumunda "edim" gerçekleşmiş olur. Yaptırım aşamasında ise özne eyleminin sonucuna göre gönderen ya da bizzat kendisi tarafından ödüllendirilir ya da cezalandırılır. Anlatı izlencesindeki bu dört aşama, başta özne olmak üzere eyleyenlerin birbirlerini ve kendileri üzerinde çeşitli kipsel yapıları kontrol edip uyguladıkları aşamalar olarak da değerlendirilir. "Eyletim" aşamasında gönderen özne arasında; "edinç" ve "edim" aşamasında öznenin kendisi, yardımcı ve engelleyici arasında; yaptırım aşamasında yine özne ve gönderen arası kipsel ilişkiler söz

konusudur (Uzdu Yıldız, 2019: 185). Bu ilişkiler Greimas tarafından geliştirilen anlatı izlencesinin evreleri ve alt evreleri (Akt. Günay, 2004: 29-45) şu tablo ile gösterilebilir:

Tablo 1. Greimas'ın Anlatı İzlencesi'nin Evreleri

Eyletim	Edinç	Edim	Yaptırım
Yaptırtmak	Yapmanın oluşu	Oldurum	Olmanın durumu
Gönderen ile işlemci özne Arasındaki ilişki	İşlemci özne ile işlemler (kipsel nesne arasındaki ilişki)	İşlemci özne ile durumlar (Değer nesne arasındaki ilişki)	*Gönderen ile işlemci özne arasındaki ilişki *Gönderen ile durum öznesi arasındaki ilişki
Bildirmek (nesne ve değerler hakkındaki bilgi)			Bilmek (özne ve/ya da nesne ve/ya da gönderen hakkında bilgi)
Bilinmesini istemek Yapmasını istemek (İnandırmak Yaptırtmak)	Yapmak-zorunda olmak Yapmak-istemek Yapmaya-muktedir olmak Yapmayı-bilmek	Yapmak	İnandırmak
İkna edici tutum			Yorumlayıcı tutum
Bilişsel boyut	Edimsel Boyut	Edimsel boyut	Bilişsel Boyut

I. Kesitin anlatı izlencesinde: Hasan'ın ailesine yardım etmek için kendisi hazırladığı yoğurdu ayran yapması sonucunda anlatının eyletim aşaması başlar. Hasan'ın ayranı satmak için tren garına doğru uzun ve yorucu bir yolculuk gerçekleştirmesi, ayranını yolculara satmaya çalışması edinç aşamasını oluşturur. Yolda karşılaştığı zorluklar, havanın soğuk olması, ayranını istediği kadar satamaması Hasan'ın karşılaştığı engellerdir. Tren garına varıp ayranını yolculara satması anlatının edim aşamasını göstermektedir. Ayranını sattıktan sonra para kazanıp eve dönmesi hikâyenin yaptırım aşamasıdır. Bu bağlamda, I. kesitin eyleyenler şeması şu şekilde oluşturulmuştur:

Tablo 2. I. Kesitin Eyleyenler Şeması

Gönderen	**Nesne**	**Gönderilen**
"Para kazanmak" →	"Aileye bakmak"	→ "Ayran Satmak"
	↑	
Yardımcı	**Özne**	**Engelleyici**
"İstansyon Memuru" →	"Hasan	← " Soğuk, Uzaklık"

Yukarıda I. kesitin eyleyenler şeması incelendiğinde öznenin Hasan olduğu görülmektedir. Öznenin göndereni ise Hasan'ın yaptığı ayranı satıp para kazanıp ailesine bakma istediğidir.

- Öznenin değer yargısı "Aileye bakmak" soyuttur.
- Öznenin değer yargısına ulaşmakta önündeki engeller havanın soğuk olması ve mesafenin uzaklığıdır.
- Başta özne değer nesnesinden uzaktır.
- Anlatımın sonuç noktasında özne değer nesnesine ulaşamamıştır.

II. kesitin anlatı izlencesinde; gönderen ayran satmaktır. Tren garında para kazanmak için ayran satmaya çalışan özne bunun sonucunda engellerle karşılaşmıştır. Havanın soğuk olması ve sattığı ayranın parasını alamaması öznenin değer yargısına ulaşmasını engellemiştir. Parasını bozdurmak için yardım istediği istasyon şefi yardımcıdır. Özne II. kesitin sonunda değer nesnesine ulaşamamıştır. Bu durumda II. kesitin eyleyenler şeması şu şekildedir:

Tablo 3. II. Kesitin Eyleyenler Şeması

Gönderen	**Nesne**	**Gönderilen**
"Ayran satmak" →	"Para kazanmak" →	"Para kazanamamak"
↑		
Yardımcı	**Özne**	**Engelleyici**
"İstasyon memuru" →	"Hasan"	← "Soğuk" "Parasına vermeyen adam"

Şema incelendiğinde özne ayran satarak değer nesnesi olan para kazanmak arzusunu yerine getirmeye çalışmaktadır.

- Öznenin değer nesnesi "Para kazanmak" somuttur.
- Öznenin değer nesnesine ulaşmasını engelleyenler havanın soğuk olması ve ayranı içen adamın parasını vermemesidir.
- Başlangıç durumda özne değer nesnesinden uzaktır.
- Sonuç noktasında özne değer nesnesinden daha da uzaklaşmıştır.

III. kesitin anlatı izlencesine bakıldığında; Hasan'ı -özneyi- harekete geçiren havanın kararmasıdır. Hava kararmadan evde olmak

isteyen öznenin değer nesnesi eve dönmektir. Özneyi birden çok durum engellemektedir. Bu durumlar; soğuk, mesafenin uzaklığı ve korkudur. III. kesitte öznenin bir yardımcısı yoktur. Bu durumda III. kesitin eyleyenler şeması şu şekilde gösterilebilir:

Tablo 4. III. Kesitin Eyleyenler Şeması

Gönderen	**Nesne**	**Gönderilen**
"Havanın kararması" →	"Eve dönmek" →	"Eve ulaşamamak"
	↑	
Yardımcı	**Özne**	**Engelleyici**
"Yok" →	"Hasan"	← "Soğuk, Mesafe, Korku"

Yukarıdaki eyleyenler şeması incelendiğinde özne değer nesnesine ulaşamamıştır. Engelleyiciler öznenin sonuca ulaşmasına engel olmuştur.

- Öznenin göndereni havanın kararmasıdır.
- Öznenin değer nesnesi "Eve dönmek" durumu somuttur.
- Öznenin bir yardımcısı yoktur.
- Özne engelleyiciler tarafından engellenmiştir.
- Özne başlangıçta değer nesnesinden uzaktır.
- Anlatının sonuç durumunda özne değer nesnesine ulaşamamıştır.

2.2. Ayran Hikâyesinin Söylem Düzeyi

2.2.1. Ayran Hikâyesinde Uzam

Uzam I: Yol ⟶

Hikâyedeki birinci uzam yoldur. Hikâyede öznenin I. ve III. kesitte başından geçen olaylar yolda gerçekleşmektedir. Uzam net olarak verilmiştir.

- Yol dilsel göstergesinin ⟶ göstereni [y] [o] [l] ses dizgisidir.

⇒ Yol dilsel göstergesinin göstereni ⟶ gösterilen düzeyde birçok anlam birimi barındırır.

Bu bağlamda Türk Dil Kurumu'na göre "Yol" şu anlam ve görevlerde kullanılabilir: 1. İsim: Karada, havada, suda bir yerden bir yere gitmek için aşılan uzaklık, tarik, 2. İsim: Karada insanların ve hayvanların geçmesi için açılan veya kendi kendine oluşmuş, yürümeye uygun yer, 3. İsim: Genellikle yerleşim alanlarını birbirine bağlamak için düzeltilerek açılmış ulaşım şeridi, 4. İsim: İçinden veya üstünden bir sıvının geçtiği, aktığı yer, 5. İsim: Yolculuk, 6. İsim: Gidiş çabukluğu, hız, 7. İsim: Davranış, tutum, gidiş veya davranış biçimi. 8. İsim: Uyulan ilke, sistem, usul, tarz, tarik, 9. İsim: Kumaşta bulunan çizgi, 10. İsim: Kez, defa, kere, sefer 11. İsim (Argo): Hile, tuzak, 12. İsim: Halk ağzında düğünde oğlan evinin kız evine verdiği para, mal veya armağan, 13. İsim (Mecaz): Gaye, uğur, maksat, 14. İsim: (Mecaz) Bir amaca ulaşmak için başvurulması gereken çare, yöntem.

Uzam II: Gar ⟶

Hikâyedeki II. uzam gardır. II. Kesitte öznenin başından geçen olaylar garda yaşanmaktadır. Uzam net bir biçimde verilmiştir.

⇒ Gar dilsel göstergesinin ⟶ göstereni [g] [a] [r] ses dizgisidir.

⇒ Gar sözcüğü dilimize Fransızca "gare" sözcüğünden gelmiş gösteren ⟶[g] [a] [r] ses ve [gar] yazı dizgesi ile Türkçeleştirilmiştir.

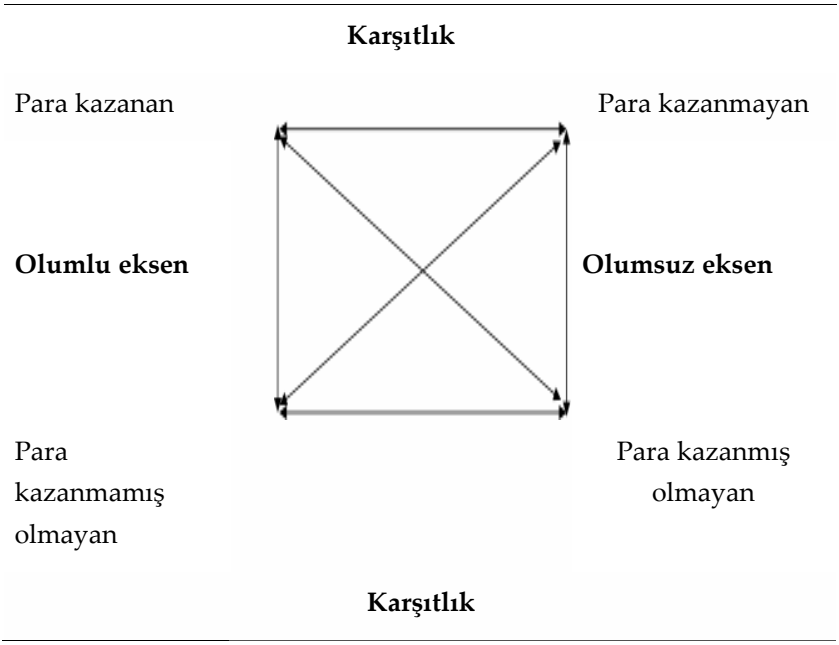
⇒ Gar dilsel göstergesinin göstereni ⟶ gösterilen düzeyde tek bir anlam birimi barındırır. Bu bağlamda Türk Dil Kurumu'na göre "gar" şu anlam ve görevde kullanılabilir: Demir yolu ile yolculuk edenlerin gereksinimlerinin geniş ölçüde karşılandığı büyük tren istasyonu.

2. 3. Ayran Hikâyesinde Mantıksal-Anlamsal Düzey

Anlatıda en önemli, derin ve çözümlenmesi en zor evren mantıksal-anlamsal düzey olarak bilinir. "Göstergebilimsel çözümlemede metinlerin görünmeyen derin düzeyine inildikçe; yan anlamlar, çağrışımlar, simgeler, imgeler üzerinden değerlere ulaşılan bölüm mantıksal-anlamsal düzeydir" (Günay & Parsa, 2012: 39). Bu bölümde A. J. Greimas'ın göstergebilimsel dörtgen yöntemindeki karşıtlık, çelişiklik, içerme, durumları incelenmiş ve metinlerdeki zıt durumlar tespit edilmiştir.

Hikâye, Küçük Hasan'ın ailesine katkıda bulunmak için çalışmak zorunda olduğunu anlatmaktadır. Türlü zorlukların üstesinden gelerek her gün çalışan Hasan'ın amacı para kazanmak ve kardeşlerine daha iyi bakmaktır. Bunun için kendi mayaladığı yoğurttan ayran yaparak her gün tren garına gider ve oradaki yolculara satmaya çalışır. Çevresindekiler onun bu halini gördükleri halde yardımda bulunmazlar. Üzerinde büyük bir yük olan Hasan'ın etrafından da destek alamaması onu daha da üzer. Her şeyi kendi yapmak zorundadır. Hasan ve ailesinin hayatta kalmaları için paraya ihtiyaçları vardır. Kendisi de bunun bilincindedir. Bu uğurda sürekli çabalar ve çalışır.

Tablo 5. Göstergebilimsel Dörgen



Göstergebilimsel dörtgene bakıldığında; "para kazanan" ile "para kazanmayan" ve "para kazanmamış olmayan" ile "para kazanmış olmayan" arasında karşıtlık ilişkisi vardır. "Para kazanan" ile "para kazanmamış olmayan" olumlu eksende; "para kazanamayan" ile "para kazanmış olmayan" olumsuz eksende içerme ilişkisi içindedir. "Para kazanan" ile "para kazanmış olmayan" ve "para kazanmayan" ile " para kazanmamış olmayan kavramlarının birbirleriyle çelişkinlik ilişkisi içerisinde oldukları görülmektedir.

SONUÇ

Bu çalışmada, Sabahattin Ali'nin "Ayran" adlı hikâyesi göstergebilimsel olarak ele alınmıştır. Öncelikle hikâyenin biçimsel özellikleri incelenmiş ve sonrasında kesitlere geçilmiştir. Hikâyenin yüzey yapısı incelenirken Algirdas Julien Greimas'ın "Eyleyenler Modeli" kullanılmıştır. Hikâyenin anlatı düzeyi kesitlere ayrılırken "zamansal ayrılığa göre kesitleme" ölçüt olarak alınmıştır. Eyleyenler şemaları üzerinden hikâyenin çözümlemesi yapılmıştır. Zamana göre ayrılan üç kesitin de eyleyenler şeması üzerinden tabloları çalışmada verilmiştir. Hikâyenin söylem düzeyi ve mantıksal-anlam düzeyi Algirdas Julien Greimas'ın göstergebilimsel dörtgen yöntemindeki karşıtlık, çelişiklik, içerme, durumları ile alınmış ve çalışmada yer verilmiştir. Çalışmada izlenilen yol ve kullanılan yöntem/teknikler düşünüldüğünde, göstergebilim; metinleri çözümleme, anlama, kavrama, farklı bakış açıları geliştirme, örtük ve gizil ögelere ulaşma noktasında faydalı ve etkili bir biçimde kullanılabilecektir.

KAYNAKÇA

Atabek, G. & Atabek, Ü. (2007). *Medya metinlerini çözümlemek: içerik, göstergebilim ve söylem çözümleme yöntemleri*. Siyasal Kitabevi.

Denli, S. (1997). *Gösterge bilim açısından grafik gösterge anlamlarının incelenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Elden, M. (2009). *Reklamcılık iletişim dizisi 1: reklam ve reklamcılık*. Say Yayınları.

Günay, V. D. (2004). Fransız göstergebiliminde yeni açılımlar. *İstanbul Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Dilbilim Dergisi*, sayı: 12.

Günay, V. D. & Parsa, A. F. (2012). *Görsel göstergebilim imgenin anlamlandırılması*. Es Yayınları.

Kıran, A. (2003). Bir yaz gecesi rüyası. *Türkoloji Dergisi*, Sayı XVI. Cilt 2, s. 117-130.

Stevick, P. (2004). *Roman teorisi*. 2. Baskı. Çev: Sevim Kantarcıoğlu. Akçağ Yayınları.

Uzdu Yıldız, F. (2019). Murathan Mungan'ın Çarpışma adlı öyküsünde anlatı izlencesi ve eyleyenler şeması. *Journal of International Social Research*, 12 (67).

Uçar, F. (2004). *Görsel iletişim ve grafik tasarım*. İnkılap Kitabevi.

Yiğit, M. (2021). Mehmet Akif Ersoy'un Asım şiirindeki Semerci hikâyesine göstergebilimsel bağlamda bir yaklaşım denemesi. *New Era International Journal of Interdisiplinary Social Researches*. Sayı 7, No: 1, https://dx.doi.org/10.51296/newera.40

TÜRKÇEDEKİ FİİLİMSİLERİN FRANSIZCAYA AKTARIMININ ÖRNEKLEM ÜZERİNDEN İNCELENMESİ [3]

Emel Öztürk[4], Ziya Tok[5]

Özet

Duyguların, düşüncelerin ve isteklerin aktarılmasında kullanılan, kaynağını yaşamdan alan ve nesiller boyu süregelen dil, yaşanılan bir süreçtir. Bu sürecin içerisinde kaçınılmaz bir biçimde var olan iletişim ise toplumların kendilerini yeniden üretebilmelerinde ve yenileyebilmelerinde gerekli olan verileri başka sistemlerden almak için kullanılan bir araçtır. Toplumlar arası iletişim ise ancak çeviri yoluyla gerçekleşir. Bilindiği üzere Türkçe sondan eklemeli ve kelime köklerine gelen yapım ekleriyle yeni kelimeler üreten bir dildir. Avrupa dillerine göre farklı bir dil bilgisel yapıya sahip olan Türkçeden başka bir dile çeviri yaparken zorluklarla karşılaşmak olası bir durumdur. Bu zorlukların ortaya çıkabileceği dil bilgisel yapılardan biri de Türkçedeki fiilimsi yapılardır.

[3] Bu çalışma Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Dilleri ve Edebiyatları anabilim dalında hazırlanan "*Türkçedeki Fiilimsi Yapıların Fransızcaya Çevirilerinin Örneklem Üzerinden İncelenmesi*" başlıklı Yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

[4] Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, emel_uzunoglu_06@hotmail.com, Kırıkkale/Türkiye. ORCID: 0000-0003-3040-5415

[5] Doç. Dr., Kırıkkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, ziyatok@kku.edu.tr, Kırıkkale/Türkiye. ORCID: 0000-0002-7686-9808

Bu çalışmanın amacı Orhan Pamuk'un "Benim Adım Kırmızı" adlı romanı ile Türkçedeki fiilimsi yapılarının Fransızcaya çevirilerinin incelenmesidir. Çalışmaya örneklem olarak seçilen roman, Gilles Authier tarafından Fransızcaya "Mon nom est rouge" olarak çevrilmiştir. Adı geçen çalışma Gideon Toury erek odaklı çeviri bilim kuramının öngördüğü "öncül" "süreç öncesi" ve "çeviri süreci" normları kapsamında ele alınmıştır. Bu normlar bağlamında çalışmamızdaki örnek çözümlemelerin "yeterlilik" ve "kabul edilebilirlik" kutuplarından hangisine daha yakın olduğu belirlenmeye çalışılmıştır. Örneklemde geçen fiilimsiler betimleyici çeviri çalışmaları doğrultusunda karşılaştırmalar yapılarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çeviribilim, Fiilimsiler, Fransızca

EXAMINATION OF THE TRANSFER OF VERBALS IN TURKISH INTO FRENCH THROUGH A SAMPLE

Abstract

Language, which is used to convey feelings, thoughts and wishes, takes its source from life and continues for generations, is a lived process. Communication, which inevitably exists in this process, is a tool used to obtain the data necessary for societies to reproduce and renew themselves from other systems. Inter-communal communication takes place only through translation. As it is known, Turkish is a agglutinative language and that produces new words with derivational affixes. It is possible to face the difficulties when translating from Turkish into another language which has a different grammatical structure compared to European languages. One of the grammatical structures in which these difficulties may arise is the gerundial structures in Turkish.

The purpose of this study is to examine of translations the gerundial structures in Turkish into French by analyzing Orhan Pamuk's novel called "My Names is Red". The novel chosen as a paradigm for the study was translated into French by translator Gilles Authier by the name of "Mon Nom est Rouge". The translation work has been studied within the "initial norms", "preliminary norms" and "operations norms" prescribed by the target-oriented translation approach of Gideon Toury. Within the context of the norms, it is tried to determine whether the translations is closer to the "adequacy" pole or the "acceptability" pole. The gerundial structures in the paradigm were analyzed using descriptive and comparative strategies.

Keywords: Translation Studies, Verbal, French.

Giriş

Dil insanlar arasında iletişim için kullanılan sözlü ve yazılı göstergeler dizgesidir. İletişimin en temel unsuru olan dil kavramı pek çok araştırmacı tarafından farklı şekillerde tanımlanmıştır. Türk Dil Kurumu (TDK) sözlüğünde dil "*İnsanların düşündüklerini ve duyduklarını bildirmek için kelimelerle veya işaretlerle yaptıkları anlaşma*" şeklinde tanımlanmıştır. Berke Vardar, dili "*belli bir insan topluluğuna özgü, çift eklemli sesli göstergeler dizgesi*" (Vardar, 2002: 71) şeklinde ifade etmiştir. İnsanlığın varoluşundan bu yana incelenmekte olan "*dil, insanlık tarihi boyunca bireylerin ve toplumların birbirleriyle iletişim kurabilmek için ihtiyaç duydukları en önemli gereksinimlerden biridir*" (Tok, 2019). Dolayısıyla dil, iletişimin gereksinimleri arasında oldukça önemli bir yere sahiptir. Tüm bu tanımların ortak noktası "*iletişim*" kavramıdır.

Dil bir iletişim aracı olup tam anlamıyla çevirinin kendisidir. İnsanlar arasında bir iletişim aracı olan dil şekil ve anlam bütünlüğünden kaynaklanan bir sistemdir. İletişim kurmayı

amaçlayan bir insan, ileteceği bildiriyi belirledikten sonra bu bildirinin içerdiği anlamı sözcüklere dönüştürerek tümceler oluşturur. Çeviri de bir dilde gerçekleştirilen bu eylemin bir başka dile aktarımını ifade etmektedir. Başka bir ifadeyle, çeviri bir dilde oluşturulan anlamsal bütünlüğün hedef dildeki anlam bütünlüğü ile eşleştirilmesi ancak aktarma yapılırken de diğer bir dilde anlam bütünlüğünün korunmasına dikkat edilmesi demektir.

Bu çalışmanın amacı Türkçedeki fiilimsilerin Fransızcaya çevirilerini bir örneklem üzerinden incelemek ve bu yapıların Fransızcaya aktarımında karşılaşılması muhtemel güçlüklere çözüm önerileri sunmaktır. Türkçe sondan eklemeli ve kelime köklerine gelen yapım ekleriyle yeni kelimeler üreten bir dildir. Avrupa dillerine nazaran karmaşık bir dilbilgisi yapısına sahip olan bu dilden, farklı dil ailesinden bir dile çeviri yaparken zorluklarla karşılaşmak olağan bir durumdur. Türkçeden Fransızcaya çeviride ve Fransızca öğreniminde en çok zorlanılan konulardan biri Türkçedeki fiilimsi yapılardır. Fiilimsiler, fiil köküne gelen eklerle üç alt başlıkta incelenen dilbilgisel bir yapıdır. Gerek Türkçenin yabancı dil olarak öğreniminde gerekse Türkçeden Fransızcaya çeviri sürecinde Türkçedeki fiilimsilerin içerdiği güçlükler dikkate alındığında böyle bir çalışma yapmanın gerekliliği daha iyi anlaşılmaktadır.

Bu çalışma Türkçedeki fiilimsi yapılar ve bu yapıların türleriyle Fransızca karşılıklarının çeviri açısından değerlendirilmesini kapsamaktadır. Bu çalışmada betimleyici çeviri çalışmaları doğrultusunda "*yerlileştirme*" ve "*yabancılaştırma*" stratejileri temel alınmıştır. Bu stratejilerin yanı sıra bazı durumlarda diğer çeviri stratejilerine de başvurulmuştr. "*Yerlileştirme stratejisi*" genel anlamıyla kaynak ve hedef dil kültürü arasında var olan farklılığı gözetmeden hedef kültürdeki iletinin tam olarak anlaşılabilmesi ve hedef kitle tarafından benimsenmesini amaçlayan bir strateji olup hedef odaklı bir yaklaşıma dayanmaktadır. "*Yerlileştirme stratejisi*"

kaynak dilden hedef dile çeviri yaparken kültürle ilgili unsurların ön planda tutulması, bazı durumlarda bu unsurlar üzerinde değişiklikler yapılması, bazı durumlarda ise bu unsurlara eklemeler yapılması ve hedef kitleye uyarlanması gibi çeşitli çeviri yöntemlerini kapsayabilmektedir. "*Yabancılaştırma stratejisi*" ise çeviride yabancı unsurların korunduğu, kültürel unsurların hedef kültüre taşındığı ve hedef dil okuruna büyük oranda yansıtıldığı bir çeviri yöntemidir. Bu stratejide ise çevirmen dipnot kullanabilir, açıklama ekleyebilir ve böylelikle yabancılaştırma stratejisini gerçekleşebilir.

Bu çalışmaya örneklem olarak Orhan Pamuk'un "*Benim Adım Kırmızı*" adlı romanı ve aynı romanın Fransızcaya Gilles Authier tarafından "*Mon nom est rouge*" adıyla yapılan çevirisi seçilmiştir. Bu örneklemin seçilmesinin en önemli sebepleri, yazarın romanda Türkçe fiilimsi örneklere fazlasıyla yer vermesi ve çevirmenin bir yabancı olarak romanı Türkçe aslından Fransızcaya çevirmesidir.

Çeviri

Geçmişi insanlık tarihi kadar eski dönemlere uzanan çevirinin tanımı konusunda da günümüze kadar birçok tanım yapılmıştır. Berke Vardar'a göre çeviri "*bir dilde (kaynak dil) düzenlenmiş bildirileri anlam ve biçem bakımından eşdeğerlik sağlayarak bir başka dile (erek dil) aktarma işlemidir*" (Vardar, 2002: 60). Bu tanımda da görüldüğü gibi çeviri, bir dildeki unsurların dil bilgisel, anlambilimsel ve sözdizimsel bağlam dikkate alınarak başka bir dile taşınması anlamına gelir.

Çeviriyle ilgili bu tanımdan hareketle, çevirinin basit bir aktarım olmadığı, kaynak ve hedef dillerin kültürleri başta olmak üzere, birçok unsurun göz önünde bulundurulduğu ve bu bağlamda çeşitli aşamalar içeren çok katmanlı bir işlem olduğu söylenebilir. Zira çeviride amaç sadece kaynak dildeki metni hedef dilde basitçe ifade etmek değil, kaynak metindeki iletinin hedef dil kitlesince doğru bir şekilde anlaşılmasını sağlamaktır. Bu da aslında çevirinin başarısının

tam olarak ortaya konulmasında bir ölçüt olarak değerlendirilmesi gereken bir durumdur.

Çeviri eylemi oldukça karmaşık bir aşamalar zincirini içerir. Bu aşamaların ortaya konulması ve uygulanabilmesi adına ilk çağlardan bugüne kadar çeşitli yöntem ve yaklaşımlar benimsenmiştir. Antik çağdan beri üzerinde çeşitli incelemelerin yapıldığı çeviri konusuna dair o dönemlerde başlayan yöntem tartışmaları günümüz çeviri çalışmalarına önemli ölçüde ışık tutmuştur. Özellikle kutsal metinlerin çevirisinde kullanılan sözcüğü sözcüğüne ve birebir çeviri yöntemlerinin ardından başlayan anlamın çevirisi kavramı sonraki yöntemlere bir tür kaynak oluşturmuştur. Bu bağlamda, daha çok 1970'li yıllardan itibaren çeviri üzerine yoğunlaşan çalışmalarla birlikte, kuramsal çerçevenin daha belirgin hale geldiği bilinmektedir. Bu kuramlar arasında betimleyici çeviri çalışmaları, eylem kuramı, bağıntı kuramı, skopos kuramı, çoğul dizge kuramı ve yorumlayıcı çeviri kuramı gibi öne çıkan kuramlar sayılabilir. Örneğin skopos kuramında H.J. Vermeer (1984) "Zweck-Amaç", (ve Ziel-hedef), "Funktion-İşlev" ve "Skopos"u eş anlamlı kullanacağından söz etmekte ve Skopos'un Yunanca=Amaç, hedef anlamına geldiğini belirtmektedir (Reiss. K. Vermeer, H.S,1984: 96 Akt. Şevik, Gündoğdu, & Tosun, 2015: 190). Bu kuramlarla birlikte, çeviriye dair bu dönemde geliştirilen yöntem ve stratejiler de bu alanda önemli bir yer tutmaktadır. Çeviriye dair geliştirilen tüm bu kuramsal çalışmalar, çevirinin basitçe bir aktarım olmadığını, iki dil arasında sağlanacak eşdeğerlik doğrultusunda bu aktarımın birçok ölçütle birlikte gerçekleştirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır.

Bir dili ana dili olarak konuşan bir kişi ile yabancı dil olarak öğrenen kişinin o dile karşı yaklaşımları farklıdır. Ana dili olarak öğrenen kişi o dili ana dili olduğu için sorgulamaya/çok fazla bir incelemeye gereksinim duymadan kullanır. Kişi ana dili olarak öğrendiği dilde ana dili olmasından dolayı dil kullanımında dilsel,

anlamsal ve sözdizimsel bağlamları dikkate almadan, herhangi bir sorgulama yapmadan kullanmaktadır. Ama o dili yabancı dil olarak öğrenen kişi bu durumun aksine birçok bağlamı sorgulamakta ve kendi dili ile karşılaştırarak öğrenmeye çalışmaktadır. Hâlbuki dil öğrenirken iki farklı dili karşılaştırmak, aralarında benzerlikler saptamaya çalışmak bu süreçte her zaman sağlıklı sonuçlar ortaya koymayabilir. Çünkü dil yapıları birbirinden farklı olan, farklı dil ailesi gruplarında olan diller karşılaştırıldıklarında öğrenim sürecine her zaman verimli bir katkı sunmayabilir. Bu duruma örnek olarak Türkçe ve Fransızca dilleri verilebilir. Özellikle Fransızca gibi ana dili eklemeli bir dil ailesinden olmayan öğrenciler örneğin Türkçedeki fiilimsileri öğrenirken güçlüklerle karşılaşabilmektedirler. Türkçedeki bu yapıların kendi dillerindeki karşılıkları farklı olduğundan bu güçlüklerin öğrenim sürecinde ortaya çıkması olasıdır. Çünkü Türkçedeki fiilimsi yapıların birçok dilde tam karşılığı yoktur ya da bu yapılar farklı şekillerde ifade edilmektedir. Öğrenim sürecinde güçlükler içeren fiilimsi yapıların Fransızcaya çevirileri de bazı durumlarda güçlükler taşıyabilmektedir.

Bu çalışmada incelenen örneklem, Toury'nin "*betimleyici çeviri kuramı*" çerçevesinde incelenmiş ve inceleme yöntemi olarak Toury'nin kuramında da benimsenen "*eşdeğerlik yöntemi*" kullanılmıştır.

Daha sonra, Türkçede fiilimsi yapılarına değinildikten sonra çözümleme aşamasına geçilmiştir. Örneklem incelemelerinde çeviriler bu bölümde verilen bilgiler doğrultusunda kuram ve stratejiler açısından incelenmiş olup ilgili kuramın öne sürdüğü "öncül normlar", "sürec¸ öncesi normlar" ve "çeviri süreci normları" bağlamında "yeterlilik" kavramına mı yoksa "kabul edilebilirlik" kavramına mı yakın olduğu konusunda değerlendirmeler yapılmıştır.

Betimleyici Çeviri Çalışmaları

Toury, Betimleyici çeviri çalışmalarının temelini 1980 yılında yayımlamış olduğu "*In Search of a Theory of Translation (Tr. Bir Çeviri Kuramının Peşinde)*" adlı eseri ile başlatmış ve daha sonrasında 1995 yılında yayımladığı "*Descriptive Translation Studies and Beyond (Betimleyici Çeviri Çalışmaları ve Ötesi)*" eseri ile de çalışmalarını farklı bir boyuta taşımıştır. Toury'nin betimleyici çeviri çalışmaları kapsamında öne sürdüğü önemli kavramlardan biri de erek odaklı çeviri kuramıdır.

Erek Odaklı Çeviri Kuramı

Toury, erek odaklı çeviri kuramını Even-Zohar'ın çoğul dizge kuramından hareketle geliştirmiştir. "*Çoğul dizge kuramına göre, çeviri kendi içinde bir dizge oluşturur ama aynı zamanda edebiyat çoğuldizgesini oluşturan parçalardan biridir*" (Gürçağlar, 2011: 131). Tanrıkulu ise çoğul dizge kuramında "yeterlik" ve "kabul edilebilirlik" kavramlarının kuramın temel konusu olduğuna, çeviri metinlerinin etkileşimlerine değinmiştir (2018).

Toury'e göre çeviri erek kültür odaklı olmalıdır ve çeviri, erek kültürde çeviri olarak kabul edilen veya çeviri olduğu varsayılan her tür metindir (Toury, 1995: 31). Toury'nin tanımında varsayılan her tür metni çeviri olarak kabul etmesi çeviriyi "*varsayılan çeviri*" olarak tanımladığını göstermektedir. Onun çeviri tanımı betimleyici çeviri çalışmalarında erek odaklılığın en önemli göstergesidir. Toury'nin bu çalışmalarıyla birlikte çeviride eşdeğerlik kavramına dair fikirler de öne sürdüğü bilinmektedir.

Toury'nin eşdeğerlik kavramı sayesinde betimleyici çeviri kuramlarında çevirinin nasıl olması gerektiği değil, nasıl olduğu incelenmektedir. Çeviride eşdeğerlik kavramı, çevirmenin hedef metin odaklı, betimleyici, işlevsel ve çok boyutlu bir bakış açısına sahip

olması ile ön plana çıkmaktadır. Toury "eşdeğerliği 'işlevsel - gerçek' (functional – dynamic) olarak tanımlamaktadır ve eşdeğerliliğin temelinde diller arası farklılıklar ve yapısal ayrım yer almaktadır (Aksoy, 2002: 46). Berk'e göre eşdeğerlik "*kaynak dildeki dilsel öğelerin erek dilde bunlara karşılık gelen dilsel öğelerle yer değiştirmesidir*" (Berk, 2005: 121).

Toury'nin eşdeğerlik kavramına bakış açısında belirleyici etmen kendi "normlarıdır". Norm kavramı betimleyici çeviri çalışmalarının yöntemini belirleyen temel unsur olmuştur. Bu yönteme göre çeviride sadece çevrilecek metinler değil, çevrilecek metinlerin bağlamı dikkate alınmaktadır. Toplumsal ve kültürel bağlam bu noktada en önemli iki durumdur. Toury, "*öncül normlar*", "*süreç öncesi normlar*" ve "*süreç normları*" olmak üzere üç adet normun varlığından söz etmektedir. Bu normlar çeviriyi ve çevirmeni sınırlandıran normlardır. Toury iki kavramı öne çıkarmaktadır. Bunlar "*yeterlilik*" ve "*kabul edilebilirlik*" kavramlarıdır. Buna göre eğer çeviri metin kaynak dilin normlarına yakın bir yapıya sahip ise "*yeterli çeviri*" olarak, hedef dilin normlarına yakınsa "*kabul edilebilir*" çeviri olarak değerlendirilmektedir (Toury, 1995: 56-57).

Türkçede Fiilimsi Kavramı

Fiil, Türk Dil Kurumu (TDK) sözlüğünde "*olumlu veya olumsuz olarak çekimli durumda zaman kavramı taşıyan veya zaman kavramı ile birlikte kişi kavramı veren kelime, eylem*" (TDK, 2011: 874) olarak tanımlanmıştır. Sondan eklemeli bir dil olan Türkçede fiilimsiler TDK sözlüğüne göre, "*fiile gelen fiilimsi ekleri ile türetilen, olumsuzu yapılabilen mastar, sıfat-fiil, zarf-fiil vb. türleri bulunan ad, eylemsidir*" (TDK, 2011: 874). Fiilimsiler anlamları ve görevleri bakımından isim-fiil, sıfat-fiil ve zarf-fiil olmak üzere üç grupta incelenir. Fiilimsi türleri konusunda bazı kaynaklarda birden fazla adlandırmanın yapıldığı görülmektedir. Örneğin, isim-fiiller için; "eylemlik, mastar, ad-fiil"; Sıfat-fiiller için,

"ortaç, sıfat-eylem"; zarf- fiiller için ise "bağ-fiil, ulaç, zarf-eylem" gibi terimlerin kullanıldığı görülmüştür. Bu çalışmada fiilimsi türleri için kavramsal bir bütünlük oluşturmak adına çalışma boyunca "isim-fiil, sıfat-fiil ve zarf-fiil" terimleri tercih edilmiştir.

İsim-Fiil

Türkçede isim görevinde bulunan sözcükler tümce içerisinde bazen tek başlarına kullanılabiliyorken, bazen de başka türdeki sözcüklerle bir araya gelerek yeni bir görev üstlenmek suretiyle sözcük grupları oluşturmaktadır. Genel olarak bu tür sözcük grupları isim-fiil olarak adlandırılmaktadır. İsim-fiiller cümlede bir eylemin adı olabileceği gibi cümlede nesne, özne ve tümleç aldıkları için de fiil görevini de üstlenen kelimelerdir. Türkçede-(X)ş, - ma, ve –mak ekleri isim-fiil ekleridir.

Sıfat-Fiil

Türkçede sıfat görevinde bulunan sözcükler tümce içinde hem isim hem de fiille birlikte yeni bir görev üstlenebilir hem adlaşma hem de fiilleşme özelliklerini gösteren sözcük grupları oluşturabilirler. Bu sözcük grupları Türkçe de genel olarak sıfat-fiil olarak adlandırılırlar. Cümlede hem isim hem de fiil gibi kullanılan sıfat-fiiller cümlede sıfat görevindedirler. Sıfat-fiiller fiil kök ve gövdelerine sıfat-fiil ekleri getirilerek yapılır. Türkçede -An (-an, -en), -r, (I)r, -AcAk (-acak, -ecek), -mIş (-mış, -miş, -muş, -müş), -mAz (-maz, -mez), -Ar (-ar, -er), -Dık+I (-dık, -dik, -duk, -dük, -tık, -tik, -tuk, -tük) ve -AsI (-ası, -esi) ekleri sıfat-fiil yapan eklerdir. Bu ekler fiil kök ve gövdelerine doğrudan getirilir.

Zarf-Fiil

Zarf-fiiller ana cümlenin ve/veya başka bir fiilimsinin geçici zarfı görevinde cümlede yer alır. Ayrıca zarf-fiiller cümleleri bağlama görevi olduğu için bağ-fiil veya ulak olarak da adlandırılırlar. Cümleleri bağlarken cümlede bulunduğu anlama göre ana cümlenin zarfı görevini üstlenirler. zarf-fiiller, cümlede zarf görevindedirler. Belirli ekler ile yapılmaktadır: -ArAk (-arak, -erek), -IncA (-ınca, -ince, -unca, -ünce), A...A (-a, -e), -AlI (-alı, -eli), -mAdAn (-madan, -meden), -mAksIzIn (-maksızın, -meksizin), -(I)r ...mAz (-r...maz, -r...mez), -Ip (-ıp, -ip, -up, -üp), ken, -Dıkça (-dikçe, -dıkça, -dukça, -dükçe, -tikçe, -tıkça, -tükçe, -tukça), -DIğIndA (-duğunda, -düğünde, -dığında, -diğinde, -tığında, -tiğinde, -tuğunda, -tüğünde) ekleri zarf-fiil yapan eklerdir.

Çeviri Çözümlemesi

Bu çalışmada, örneklem üzerinden Türkçedeki fiilimsi yapıların Fransızcaya çevirileri incelenmiştir. Çeviri incelemesi çizelgeler halinde yapılmıştır. Her çizelgenin altında Toury'nin çeviri çalışmalarından hareketle fiilimsi kavramı ile ilgili açıklamalara ve çözümlemelere karşılaştırmalar yapılarak yer verilmiştir. Çeviri yöntemi olarak "*eşdeğerlik yöntemi*" kullanılmıştır.

İncelemeye geçmeden önce, hedef metin hakkında kısa bilgiler vermek yerinde olacaktır.

Mon Nom Est Rouge

Hedef metin yazarı Gilles Authier Hedef metin olarak ele alınan çeviri romanı Mon Nom est Rouge, Gallimard-Folio 2011 yayınevinin 1998 tarihli baskısından incelenmiştir. Roman 736 sayfa olup kaynak

metin ile çevirisi arasında sayfa sayısı bakımından farklılık olduğu gözlemlenmiştir.

Çözümlemeler

İsim-fiil Çözümlemeleri

Tablo 1. "-ış,-uş" isim-fiil çözümlemesi

KM	HM
"Bir iki kere gördüğüm babasına benziyor: Uzun boylu, ince, biraz asabice el kol hareketleri var, ama bu ona yakışıyor. Ellerini dizlerine *koyuşu*, ben önemli bir şey söylerken "anlıyorum, hürmetle dinliyorum", diyen bakışlarla gözlerimin içine içine istekle *bakışı* ve sözlerimin veznine uygun gizli bir makamla başını sallayışı çok yerinde" (Pamuk, 1998: 65).	"Il ressemble à son père, que j'ai vu une ou deux fois: grand et mince, avec des mouvements nerveux des mains et des bras, mais qui lui vont bien. *Sa façon de poser* ses mains sur ses genoux, *de me regarder* attentivement dans les yeux avec l'air de dire: «Je comprends, je suis tout ouïe», quand je prononce quelque chose d'important, le balancement de sa tête, sur un rythme mystérieux qui semble scander mes propos, tout est parfait" (Pamuk, 2001: 49).

KM'de kullanılan "*koyuşu*" isim-fiili HM'de "*Sa façon de poser*" ifadesi ile karşılanmıştır. Burada ellerini dizlerinin üzerine koyma şekli ifadesi anlatılmak istenmiştir. Yukarıdaki örnekte yer alan diğer fiilimsi ise "*bakışı*" isim-fiilidir. Bu ifade de hedef dile "*de me regarder*" ifadesi ile mastar(infitinif) kullanılarak aktarılmıştır. Bu fiilimsi örneklerinin çevirileri incelendiğinde her ikisinin de isim-fiil olmasına karşın farklı biçimlerde hedef dile aktarıldığı görülmektedir. Başka bir ifade ile KM'de -uş ve -ış isim-fiillerin Türkçede yapıları aynı iken bu isim-fiiller birbirinden farklı yöntemlerle hedef dile aktarılmıştır. Bunun sebebi şu şekilde ifade edilebilir: ellerini dizlerine koyuş şekli kişiden kişiye değişebilir dolayısıyla çevirmen bu anlamdan yola çıkarak hedef dilde de buna karşılık "*sa façon de poser*" ifadesini

kullanmıştır. Oysa diğer bir isim-fiil olan "bakışı" kelimesi KM'de istekle bakışı olarak verilmiş ve bu durumda HM de bakışı isim-fiilinin ifade edilme şeklini açıklanmasına gerek duyulmamıştır. Çevirmen bu amaçla tekrar bakış şekli demeden mastar yapısı ile KM'deki anlamı verebilmiştir. Bu açıklamalarla birlikte kaynak metin normlarına bağlı kalınmış ve erek dile doğru bir şekilde aktarıldığından dolayı kabul edilebilir bir çeviri olduğu sonucuna varılmıştır. Birinci örnekte eylemin yapılış şekli, ikinci örnekte ise eylemin ne olduğu ifade edildiği için çevirmen de bu ayrımı doğru bir şekilde yakalayarak çevirisine yansıtmıştır. Dolayısıyla hedef kitleyi dikkate alarak yapılan bu çevirinin kabul edilebilir bir çeviri olduğu söylenebilir.

Tablo 2. "-mak" isim-fiil çözümlemesi

KM	HM
"Biz kışları nakış odası olarak kullandığım odadaydık. Bitişikteki odadaki Şekure'nin varlığını Kara'nın hissettiğini sezdim. Onu İstanbul'a *çağırmak* için Tebriz'e yolladığım mektupta anlattığım asıl konuya girdim hemen" (Pamuk, 1998: 71).	Nous nous trouvions dans la pièce que j'utilise comme atelier pendant l'hiver. J'ai senti que Le Noir devinait la présence de Shékuré dans la pièce d'à côté. Sans plus tarder, j'ai abordé la raison essentielle de la lettre que je lui ai envoyée à Tabriz pour *le faire revenir à* Istanbul (Pamuk, 2001: 52).

Çözümlemesi: KM'de yer alan "*çağırmak*" isim-fiili HM'de "*le faire revenir à place*" ifadesi ile karşılanmıştır. Fransızcada bu ifade "geri getirmek" anlamında kullanılan kalıplaşmış bir yapıdır. Buradaki çağırmak ifadesi "seslenmek" anlamını değil "davet etmek" anlamını taşıdığından dolayı çevirmen de buradaki bağlamı dikkate alarak hedef kitlenin bağlamı daha iyi anlayabilmesi amacıyla bu fiil için

Fransızcada "seslenmek" anlamına gelen "appeler" fiilini değil de "*le faire revenir à*" kalıbını tercih etmiştir. Bu bakımdan bu ifadenin çevirisinde erek odaklı bir yaklaşımın söz konusu olduğunu ve kabul edilebilir bir çeviri yapıldığı söylenebilir.

Tablo 3. "-ma" isim-fiil çözümlemesi

KM	HM
"Ölülere mi, onca yıldan sonra tuhaf bir şekilde hâlâ hayatımın başında olmama mı, yoksa tam tersini sezdiğim, hayat yolculuğumun sonuna geldiğimi hissettiğim için mi ağlıyordum, bilmiyorum. Belli belirsiz bir kar *atıştırmaya* başlamıştı" (Pamuk, 1998: 17).	Était-ce pour le défunts que je pleurais, ou parce que après tant d'années je me trouvais encore au seuil de la vie? ou peut-être au contraire sentais-je que j'arrivais au bout du voyage… Une neige à peine visible *s'était mise à tomber* (Pamuk, 2001: 21).

Çözümlemesi: KM de yer alan "*atıştırmaya*" isim-fiili HM'de bir şey yapmaya koyulmak anlamında "*se mettre à faire quelque chose*" yapısı ile ifade edilmiştir. Ancak Türkçedeki kar atıştırması fiili karın henüz yavaş yavaş yağmaya başladığını ifade eden bir fiildir ve Fransızcadaki ifadesi tam olarak bu anlamı karşılamamaktadır. Dolayısıyla hedef kültür odaklı bir çeviri yapılmış olup kabul edilebilir bir çeviri söz konusudur.

Sıfat-Fiil Çözümlemeleri

Tablo 4. "-mış" sıfat-fiil çözümlemesi

KM	HM
"Tâ Timur zamanından kalma iki yüz yıllık kitaplarla, meraklı gavurların altınları verip tâ memleketlerine götürdükleri ciltler aklıma gelince ürperirim: Belki de benim şu hikâyemi öyle tâ uzaklardan biri, bir gün dinleyecektir. Kitaplara geçme isteği bu değil mi, bütün padişahlar, vezirler, kendilerini anlatan, kendilerine *adanmış* kitapları yazanlara keseler dolusu altını bu ürperti için vermiyorlar mı?" (Pamuk, 1998: 127-128).	Quand je pense, aussi, à ces manuscrits du temps de Tamerlan, deux fois centenaires, que des collectionneurs chrétiens achètent ici à prix d'or pour les emporter dans leur pays, il me vient un frisson: un jour sans doute, quelqu'un, dans un royaume tout aussi lointain, écoutera cette histoire qui est la mienne. N'est-ce pas pour ce désir de passer dans les livres, pour ce frisson, que tous les rois, tous les vizirs, prodiguent leur or à ceux qui écrivent des livres qui racontent leur histoire, ou *qui portent leur nom*? (Pamuk, 2001: 85).

Çözümlemesi: KM'de "*adanmış*" sıfat-fiili hedef dilin dilbilgisel yapısı dikkate alınarak bir önceki çevirideki qui ilgi zamiri yapısı devam ettirilmek istenmiş "*qui portent leur nom*" ifadesi ile çevrilmiştir. Çevirmen burada kaynak metne çok fazla bağlı kalmaksızın "bir şeyi taşımak" anlamına gelen "porter qqch" fiilini kullanmıştır. Ancak burada taşımak ifadesi ile birinin ismini taşımak anlatılmak istenmiştir. Çevirmen değiştirme stratejisine başvurmuştur. Ayrıca bu strateji Fransızcadaki "qui" ilgi zamiri ile gösterilmiştir. Kullandığı strateji ve cümle yapısı ile daha ziyade hedef kitleyi ön planda tutan

bir çeviri yaklaşımı görüldüğünden bu çevirinin kabul edilebilir bir çeviri olduğu söylemek mümkündür.

Tablo 5. "-en" sıfat-fiil çözümlemesi

KM	HM
"Darphanede eskiden yüz dirhem gümüşten beş yüz akçe kesilirken şimdi Safeviler ile *bitip tükenmeyen* savaşlar yüzünden sekiz yüz akçe kesilmeye başlanmış, Yeniçeriler, aldıkları akçenin Haliç'e düştüğünde, sebze iskelesinden denize dökülen kuru fasulyeler misali suda yüzdüğünü görüp isyan etmişler ve düşman kalesiymiş gibi Padişahımızın sarayını muhasara etmişlerdi" (Pamuk, 1998: 23).	Alors que jadis, pour battre cinq cents blancs, on fondait cent drachmes d'argent, maintenant, avec la guerre contre la Perse *qui n'en finissait pas*, on s'était mis à en battre huit cents: et quand les janissaires ont vu que les pièces dont on les paie, si on les laisse tomber dans la Corne d'Or, se mettent à flotter comme les haricots secs qu'on débarque sur le quai des maraîchers, ils se sont mutinés et ont mis le siège sous le murs du palais impérial, comme si c'était une forteresse ennemie (Pamuk, 2001: 24-25).

Çözümlemesi: KM'de "*bitip tükenmeyen*" sıfat-fiili HM'de "*qui n'en finissait pas*" olarak çevrilmiştir. Kaynak dildeki -en sıfat fiili hedef dilde ilgi zamirlerinden (les pronoms relatifs qui, que, où, dont) "qui" ilgi zamiri ile ifade edilmiştir. KM'de olumsuzluk durumu HM'de "*ne… pas*" yapısı ile karşılanmıştır. '*finissait*" kelimesi ise hedef dildeki zaman yapısına göre çevrilmiş olup bitmek anlamında kullanılmıştır. Buradaki çeviri dil ve anlam bakımından hedef dilin özellikleri dikkate alınarak yapıldığı için kabul edilebilir bir çeviri olarak değerlendirilebilir.

Tablo 6. "-mez" sıfat-fiil çözümlemesi

KM	HM
"Yüzünde tâ çocukluk yıllarımızda onda gördüğüm masum bakış benim çizdiğim atlara dalıp gitmişti. Bize sipariş ederler, biz de en gizli, en *erişilmez* atı eski üstatların çizdiği gibi çizmeye çalışırız, o kadar. Sipariş ettikleri şeyden sonra bizi sorumlu tutmaları haksızlık" (Pamuk, 1998: 58).	Il plongeait de tous ses yeux, se perdait dans mon dessin: je le voyais à ce regard plein d'innocence que je lui ai toujours connu, depuis notre enfance, et qu'il avait alors, en comtemplant mes chevaux. «On nous passe commande, nous tâchons de dessiner le cheval le plus mystérieusement *parfait*, selon la tradition. Il est injuste de nous tenir rigueur des æuvres qu'on nous a commandées» (Pamuk, 2001: 45).

Çözümlemesi: KM'de "*erişilmez*" sıfat-fiili HM'de "*parfait*" ifadesi ile karşılanmıştır. "*parfait*" kelimesi Fransızcada "*kusursuz, eksiksiz, mükemmel*" anlamlarında kullanılmaktadır. Ancak çevirmen çevirisinde farklı bir anlam olarak erişilmez ifadesini karşılamak üzere "*parfait*" sözcüğünü kullanmıştır. Çevirmen burada değiştirme stratejisine başvurmuştur. Dolayısıyla çevirmenin kaynak metindeki sözcüğün anlamını hedef dilde farklı bir sözcükle karşılayarak çeviri yaptığı söylenebilir. Bu değerlendirmeler sonucunda yapılan çeviri hedef kitle dikkate alınarak yapıldığı için çevirinin kabul edilebilir olduğu söylenebilir.

Zarf-fiillerin Çözümlemeleri

Tablo 7. "-madan" zarf-fiil çözümlemesi

KM	HM
"Bir köpek için hiçbir şey, içten gelen bir öfke ve hırsla berbat bir düşmanın etine dişlerini daldırmak kadar zevkli olamaz. Böyle bir fırsat önümde belirdiğinde, ısırılmayı hak eden kurbanım salak salak önümden geçerken zevkten gözlerim kararır, dişlerim sanki sızlayarak kamaşır ve *farkına varmadan* gırtlağımdan sizleri korkutan hırlamalar çıkarmaya başlarım" (Pamuk, 1998: 30).	Pour un chien, il n'y a rien de plus savoureux que d'enforcer rageusement et férocement ses canines dans la chair d'un ennemi exécré. Quand une telle occasion se présente, qu'une victime digne d'être mordue passe, stupide, devant moi: mes pupilles noircissent de convoitise, mes dents grincent à m'en faire mal, et ma gorge se met à émettre, *involontairement*, des grognements terrifiants (Pamuk, 2001: 28).

Çözümlemesi: KM'de "*farkına varmadan*" zarf-fiili" HM'de "*involontairement*" ifadesine karşılık gelmektedir. Ancak "*involontairement*" ifadesi hedef dilde "*istemeyerek, elinde olmadan*" anlamlarında kullanılan bir zarf olup çevirmenin yorumlamasıyla KM'deki zarf-fiile karşılık olarak söylendiği görülmektedir. KM'de yer alan "*farkına varmadan*" ifadesi Fransızcaya sözcüğü sözcüğüne "*sans le savoir*" veya "*machinalement*" zarfları ile aktarılabilir. Bu değerlendirmeler ışığında çevirmenin burada değiştirme stratejisine başvurduğu ve hedef kültür odaklı bir çeviriyi benimsediği görülmektedir. Hedef dil odaklı olarak değerlendirilebilen bu çevirinin kabul edilebilir bir çeviri olduğunu söylemek mümkündür.

Tablo 8. "-eli" zarf-fiil çözümlemesi

KM	HM
"Şimdi bir ölüyüm ben, bir ceset, bir kuyunun dibinde. Son nefesimi *vereli* çok oldu, kalbim çoktan durdu, ama alçak katilim hariç kimse başıma gelenleri bilmiyor" (Pamuk, 1998: 4).	Maintenant, je suis mon cadavre, un mort au fond d'un puits. J'ai *depuis longtemps rendu* mon dernier souffle, mon cœur depuis longtemps s'est arrêté de battre, mais, en dehors du salaud qui m'a tué, personne ne sait ce qui m'est arrivé (Pamuk, 2001: 13).

Çözümlemesi: KM'de "*vereli*" zarf-fiili HM'de "*rendre quelque chose*" fiili ile ifade edilmiştir. Fransızcada bu fiil "birşeyi kılmak, vermek, teslim etmek" anlamlarına gelir. "*Vereli*" sözcüğündeki -eli zarf-fiil eki -den beri anlamına gelen bir ek olduğundan çevirmen hedef dilde buna karşılık gelen "*depuis longtemps*" ifadesini eklemiştir. Dolayısıyla çevirmenin burada hedef dil odaklı bir yaklaşım benimsediği ve hedef kültürde okunabilirliği ön planda tutmak amacıyla ekleme stratejisine başvurduğu görülmektedir. Çevirmenin kullandığı strateji ve KM'deki "*vereli*" sözcüğünü hedef dile birden fazla sözcük kullanarak aktarmasıyla daha çok hedef dil odaklı olduğu görülmektedir. Bu değerlendirmeler sonucunda çevirinin kabul edilebilir bir çeviri olduğu söylenebilir.

Tablo 9. "-ken" zarf-fiil çözümlemesi

KM	HM
"Dostlarımın, akrabalarımın, mahallemdeki tanıdıkların çoğu bu on iki yılda ölmüşlerdi. Haliç'e bakan mezarlığa gittim, annem ve yokluğumda ölen amcalarım için dua ettim. Çamurlu toprağın kokusu hatıralarımla karıştı; birisi annemin mezarının kenarında bir testi kırmıştı, nedense kırık parçalara *bakarken* ağlamaya başladım" (Pamuk, 1998: 17).	Beaucoup de mes amis, parents ou voisins de quartier, étaient morts pendant ces douze ans. Je me suis rendu au cimetière qui surplımbe, sur la Corne d'Or, où j'ai prié pour ma mère et mes oncles, décédés en mon absence. J'ai été frappé par une odeur de terre mouillée. Quelqu'un avait cassé le vase à fleurs près de la tombe de ma mère, et je ne sais pourquoi, *en regardant* les morceaux brisés, je me suis mis à pleurer (Pamuk, 2001: 21).

Çözümlemesi: KM'de "*bakarken*" zarf-fiili Fransızcada bir zarf-fiil formu olan Gérondif yapısı ile karşılanmış olup "*en regardant*" ifadesi ile karşılanmıştır. "*Regarder*" fiili bakmak, görmek anlamlarına gelen bir fiildir. Hedef dildeki bu gérondif yapısı kullanıldığı cümlelerde genellikle eşzamanlılık bildirir. Buradaki KM'de de bir eşzamanlılık söz konusu olup çevirmenin de her iki dildeki anlam özelliklerini göz önünde bulundurarak bir çeviri yaptığını söylemek mümkündür. Her iki dilin de dil ve anlam özelliklerini dikkate alındığı görülse de daha çok kaynak metin odaklı bir çeviri yapıldığı görülmektedir. Dolayısıyla yapılan bu çeviri yeterli bir çeviri olarak değerlendirilebilir.

SONUÇ

Bu çalışmada Toury'nin "*Erek Odaklı Çeviri Kuramı*" ve "*Çeviri Stratejileri*" çerçevesinde , Orhan Pamuk'un"*Benim Adım Kırmızı*" adlı eserinin Fransız bir çevirmenden "Mon Nom mest Rouge" adlı Fransızcaya çevirisi incelenmiştir. İncelemeler her fiilimsi türünden üçer örnek olacak şekilde toplamda dokuz tablo halinde yapılmıştır. Söz konusu çeviri eser Gideon Toury'nin betimleyici çeviri çalışmaları kapsamında erek odaklı çeviri kuramları dikkate alınarak ele alınmıştır. Bu kuramlar bağlamında çalışmamızdaki örnek çözümlemelerin "yeterlilik" ve "kabul edilebilirlik" kutuplarından hangisine daha yakın olduğu belirlenmeye çalışılmıştır.

Bu incelemeler sonucunda, özele indirgendiğinde isim-fiil yapılarının Fransızcaya mastar ve cümle içinde fiil yapılarıyla aktarıldığı; sıfat-fiillerin ilgi zamirleri ve sıfat sözcük türü ile çevrildiği zarf-fiillerin ise Gérondif zarf yapısı, zarf sözcük türü ve zaman bağlaçları ile aktarıldığı gözlemlenmiştir. Genel bir değerlendirme söz konusu olduğunda ise çevirmenin çeviri stratejilerinden ekleme ve çıkarma stratejilerine daha çok başvurduğu gözlemlenmiştir. Söz konusu çevirinin kaynak metinden daha ziyade hedef dil ve kültüre daha uygun olarak çevrildiğini söylemek mümkündür. Dolayısıyla örneklemimizin Toury'nin yeterlilik ilkesinden çok kabul edilebilirlik ilkesine daha yakın olduğu görülmektedir.

Bu değerlendirmeler sonucunda Türkçedeki fiilimsi yapıların genellikle fiilimsilerde kullanılacak kelimeye göre ayrı bir cümle yapısı olarak Fransızcaya çevrildiği tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

Aksoy, N. B. (2002). *Geçmişten Günümüze Yazın Çevirisi.* Ankara: İmge Yayınevi.

Berk, Ö. (2005). *Kuramlar Işığında Açıklamalı Çeviribilim Terimcesi.* İstanbul: Multilingual Yayınları.

Gürçağlar, Ş. T. (2011). *Çevirinin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.

Pamuk, O. (1998). *Benim Adım Kırmızı.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Pamuk, O. (2001). *Mon Nom est Rouge.* (Gallimard, Dü., & G. Authier, Çev.) Folio.

Şevik, N., Gündoğdu, M., Tosun, M. (2015). Skopos Kuramını Yeniden Anlamak: Skopos Kuramında Amaç Kavramına Geniş Ölçekli Bir Bakış. *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*, cilt: 1, sayı: 1.

Tanrıkulu, L. (2018). "Çoğuldizge Kuramı Işığında Sabahattin Ali'nin İçimizdeki Şeytan Adlı Romanının İncelenmesi". *Uluslararası Sosyal Bilimler Eğitimi Dergisi, 4*(1), 27-38.

TDK. (2011). *Türkçe Sözlük.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Tok, Z. (2019). Türkçe ve Fransızca Yazışma Metinlerinin Çeviri Yönünden İncelenmesi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (16), 559-576.

Toury, G. (1980). *In Search of a Theory of Translation.* Tel-Aviv: Porter Institute for Poetics and Semitics.

Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond.* Amsterdam ve Philadelphia: John Benjamins.

Vardar, B. (2002). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü.* İstanbul: Multilingual Yayınları.

Vermeer, H. (1978). Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie. *Lebende Sprachen*.

ARAP ŞİİRİNDE "ANNE" İMGESİNİN SEMBOLİK KULLANIMI

Sara Şeyma Can[1]

Öz

Annelik her insanın dünyaya geliş sebebidir. Hemen hemen her kadının tatmak isteyeceği annelik olgusu sadece kadında değil çocuk için de özeldir. Ancak bazen çocuk bu değerin farkına sonradan varır. Kuşkusuz bunu etkileyen çeşitli faktörler mevcuttur. Önemli olan ise onunla birlikteyken kıymetini bilmektir.

Bu makalede gelenekselden, feministe pek çok perspektifi kapsayan kadın temasının, annelik rolü üzerinde durulmuştur. Zengin Arap edebiyatı neredeyse her konuya değinmiştir. Bunlardan biri de anne imgesidir. Şiir sanatı ise Arapların hazinesi gibidir. Bu makalede farklı dönemlerde yazılan şiirlere bakılarak, örnek beyitler bulunmuş ve anne rolünün Arap şairleri için ne ifade ettiği incelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler; Anne, Şiir, İmge

SYMBOLİC USE OF "MOTHER" İMAGE İN ARABİC POETRY

Abstract

Motherhood is the reason why every human being is born. The fact of motherhood which almost every woman would like to taste is special not only for the woman but also for the child. But sometimes the child realizes this value later. Undoubtedly there are several factors

[1] Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doğu Dilleri ve Edebiyatı Bölümü cansaara58@gmail.com Kırıkkale/Türkiye, ORCID no:0000-0003-0325-9336.

that affect this. The important thing is to know your worth when you are with her.

This article focuses on the motherhood role of the traditional to feminist theme of women. Rich Arabic literature has touched on almost every subject. One of them is the mother image. The art of poetry is like the treasure of the Arabs. In this article by looking at the poems written in different periods, sample couplets have been found and it has been tried to examine what the role of mother means for Arab poets.

Keywods; Mother, Poem, İmage.

GİRİŞ

Şiir şairin hissettiklerini düzyazıdan farklı olarak kendine has üslubuyla kafiyeli, vezinli olarak yazılan edebi bir türdür. Verilmek istenen his yoğunluğunu okuyucuya da yansıtmayı amaçlayan bir sanat dalıdır. "*Şiir güzelliğini ve gücünü yoğunlaşmada roman ise ayrıntı da bulur."*[2] Az sözle çok anlam ifade etmek şiirin özelliğidir. Bu yüzden derin anlam ve estetik ön planda tutularak, söz sanatlarına başvurulur. Şiirin kendine özgü bir dili vardır o nedenledir ki bu tür duygusal tecrübenin sözlere dökülmüş hali, olgunlaşan üslubun dizelerdeki yeridir.

Şairinin ruhsal yönünün ürünü olan şiirde şairi etkileyen her türlü olay kendini gösterir ve şiir etkilendiği coğrafyayı, adetleri, siyasi, sosyal hadiseleri yansıtır. Şair için şiir aslında vermek istediği mesaja dair bir araçtır. Yani şiir sadece duygudan ibaret farazi sözler değil, yaşamın hislerle yoğrulup şekillenmiş halidir.

Arap edebiyatı tarihine bakıldığında Cahiliye Döneminden itibaren var olan en büyük ve köklü sanat eseri nesirden önce şiir

[2]Tekin, Mehmet, ***Roman Sanatı Romanın Unsurları 1,*** Ötüken Yayınları, İstanbul, 2012, s. 171.

görülmektedir. "*İlk uzun kasidenin hicretten en fazla yüzyıl önce Mühelhil b. Rebia tarafından ortaya konulduğu kabul edilmektedir."*[3] Öyle ki panayırlarda, şiir yarışmalarında en güzel şiirler okunur beğenilenler Kabe'nin duvarına asılır, şairler övülürdü. Şairlerin şiir yazma yeteneği kendilerini ve kabilelerini, rakipleri karşısında bir adım öne geçirmede adeta bir silah olmuş ve şairin bu gücü ona toplum içinde itibar kazandırmıştır. Şairinin hayal dünyasının belli olduğu bu sanatta *"bir kısım Araplar vezinli, kafiyeli olmasa da hayal içeren her söze şiir demişlerdir."*[4] Yeteneğin konuştuğu bu söz sanatında zengin kişiler tarafından pohpohlanan kimi şairler için şiir meslek haline dahi getirilmiştir.

Araplarda şiir yaşam tarzıdır ve kadından, çöle, savaşlardan, deveye kadar her türlü konuda şiir yazılmıştır. *"Klasik Arap şiirine baktığımızda şiir söylemeyen aşık, evladına şiirle hitap etmeyen anne, çocuğuna şiirle seslemeyen baba yok gibidir."*[5] İslamiyetin gelmesiyle konuda birtakım değişiklikler olmuş, dini öğeler, doğruluk, inanç gibi temalar şiirlerde yerini almıştır. İslam dininin etkileri Emevi Döneminde de devam etmiş, insanları doğruluğa, takvaya yönlendiren şiirler söylenmiştir. Şiir asıl çıkışını Abbasi Döneminde yapmış, dönemin siyasi yapısı şiiri de etkilemiş, hükümdarları, komutanları öven ya da yeren dizeler yazılmıştır. Yelpazesini genişleten şiir halktan saraya taşınmıştır. Görüldüğü üzere şiir yaşanılan dönemin şartlarından bağımsız değildir.

İslamın gelmesiyle, "*Hz. Peygamber, şiirin araplar nezdindeki gücünü bildiğinden müşrik ve diğer dinlerden islama saldıran şairlere karşı sert bir tutum takınmış ve bazılarını öldürtmüştür. Bunlar arasında Hubeyre*

---

[3] Durmuş, İsmail, "Şiir", ***TDVİA***, c. 39, İstanbul, 2010, s. 158-161, s. 146.

[4] Durmuş, ***Şiir, c.*** 39, s. 144

[5] Uylaş, Rumeysa Zeynep, ***Arap Edebiyatında Çocuk Şiiri***, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslam Bilimler Anabilim Dalı Arap Dili ve Belâgâtı Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2017, s. 26.

b. Ebu Vehb, Ebu Ifk bulunmaktadır."[6] Burada yapılmak istenen İslam dininin insana değer vermesidir ki yergide haddini aşan şairler cezalandırılmıştır. İnsanları incitici, küçük düşürücü, abartılı hicv hoş karşılanmamıştır. Şiire karşı olumsuz tavır takınanların bulunmasına rağmen, Kur'an-ı Kerim'de "Şuarâ" (şairler) suresinin bulunması İslam'ın şiirin yanında olduğunu ve bu sanata önem verdiğini vurgulamaktadır.

Annelik Üzerine

Arapça bir terim olan ve annelik imgesini kapsayan "ولادة" kelimesi sözlük anlamı olarak "doğum" demektir. والدة ve أم kelimeleri "anne" anlamındadır ve yan anlamlarına baktığımızda temel, kaynak, öz, mecazi olarak ise yol gösteren, rehber kişiyi ifade etmektedir. Bu ifadeler gösteriyor ki; ailenin temelinin baba olduğu söylense de baba aslında ailenin destek aldığı, dayandığı direğidir. Anne ise aileyi şekillendirmesi, çekip çevirmesiyle ve babanın da güç aldığı kişi olmasıyla ailenin esas temeldir. Kadın, çocuğunun büyümesinde ve karakterinin şekillenmesinde kaynaktır, onun üzerinde ilk izleri atmasıyla rehberdir. Çocuk için eğitim daha cinsiyeti bile belli değilken anne rahminde başlar. Annenin öğreticiliğinde hayat boyu devam eden bu eğitimin donanımlı ya da vasat olması muhakkak ki rehberi, yol göstereni ilk öğretmeni olan anneye bağlıdır.

Bazı olgular vardır ki belli bir kalıba sığdırılamaz. Annelik bunlardan sadece biridir. Irk, kültür, coğrafya fark etmeksizin annelik aynı değerdedir ve hangi millet olursa olsun anneliğin önemi, hissettirdikleri tüm insanlar nezdinde aynıdır. Bazı kişiler renkler gibidir, filan kişi kırmızı, filan kişi mavi denebilir. Anne ise bitmek

[6] Gürkan, Nejdet, ***Cahileyede ve İslami Dönemlerde Arap Şiir Sanatının Mücadele/Sırâ İşlevselliği Üzerine***, Ekev Akademi Dergisi, Sayı 72, 2017, s. 225-239, s. 233.

bilmeyen şefkati, sevgisi, sabrıyla tüm renkleri temsil etmekte ve çocuğuna bunları aşılamaya çalışmaktadır. Hangi yaşta olursa olsun kişinin annesiz kalması ise siyah renge yüklenen anlam gibi hayatı karanlıkta bırakmaktadır.

Anne için de çocuğundan farklı değildir durum. Çocuğu dünyaya geldikten sonra yaşaması için atması gerekli olan annenin kalbi, göğüs kafesinden çıkmış ve dışarıda vücut bulmuştur artık. O zamana kadar ki kadın kimliğine yeni bir dünya yani "*anneliğin*" eklenmesiyle kendi benliğinin sınırlarını aşarak yaşamına yeni anlam kazandırır ve kadın artık başka bir hayatın sorumluluğuyla yaşamına devam eder. Kimse için yaşamı boyunca yapmayacağı şeyleri evladı için yapan bir kahramana dönüşür. Annenin ruh hali ve hayata bakışı büyümekte olan çocuğa da sirayet eder. Yani annenin yaşam felsefesi büyüttüğü çocuğuna bulaşıcıdır. *"Bal yaşamın tatlılığını, ona duyulan sevgiyi ve yaşamanın mutluluğunu simgeler. Annelerin büyük çoğunluğu 'süt' verebilmektedir ama onların pek azı 'bal' da ekleyebilirler."*[7] Bilinçli bir anne, meyvesi olan çocuğunu büyütürken ham bırakmaz. Önemli olan çocuğun büyürken hayati değerlerle büyütülmüş olmasıdır.

İslamiyet'in cenneti bile ayakları altına serdiği bu değerli rolün kıymeti geçmiş, şimdi ya da gelecek zaman dilimi fark etmeksizin her insan nezdinde aynı kalarak, konumunu muhafaza edecektir. *"Hz. Peygamber'e; "benim güzel hizmet ve ülfet etmeme insanlar içinde en layık ve en haklı olan kimdir" diye soran bir adama, Hz. Peygamber "annendir" cevabını vermiştir. Daha sonra kimdir, diye iki kere üst üste sorduğunda, Hz. Peygamber yine aynı cevabı tekrarlamıştır. Adam üçüncü defa "annendir" cevabını aldıktan sonra dördüncü defa aynı soruyu sorana "babandır"*

[7] Fromm, Erich, Çev:Işıtan, Gündüz, ***Sevme Sanatı,*** Say Yayınları, İstanbul, 2015, s. 55.

cevabını vermiştir."[8] Dördüncü defada babaya hak verilmesi de gösteriyor ki, bu yüce makamın değeri dini çerçevede de en yüksek mevkidedir.

Arap Edebiyatında Annelik Motifi

Kan bağına dayalı kabile anlayışının hakim olduğu Cahiliye döneminde *"ailelerin birleşmesinden fasileler, fasilelerin birleşmesinden ammareler, ammarelerin birleşmesinden fahzlar, fahzların birleşmesinden batınlar, batınların birleşmesinden de kabileler ortaya çıkmıştır."*[9] Toplumun çekirdek birimi ailedir. Erkeğin her alanda egemen olduğu ataerkil bir toplum yapısına sahip Araplarda, aile içinde de erkek baskın konumdadır ve kadının hakimliği kabul edilmemekteydi. Buna, kişinin ismi zikredilirken babasının soyuna dayandırılarak adının söylenmesi kanıttır. Bununla birlikte annelerinin adını künyesinde gördüğümüz kişilerde yok değildir.

"الا هل اتاها والحوادث جمّةٌ

بأن إمر القيس بْنَ تملِكَ بَيْقرا"[10]

Sıkıntılar bir bir yağarken geldi mi haber,

İmru'l-Kays b. Temlik seferdedir, diye

Felaketlerin çok olduğu bir zamanda İmru'l-Kays b. Temlik'in (seyahat etmekten sakınmayan biri) olduğu haberi o (Esma'ya) ulaştı mı?"

İmru'l-Kays'ın annesi "Temlik" ile bu dizelerde anılmıştır. Şu gerçekte vardır ki şairin annesinin ismiyle anılması kadını

[8] Demir, Safa, ***Kuran Öncesinde ve Kuranda Kadının Annelik Konumu,*** Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslami Bilimleri (Tefsir) Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi**,** Ankara, 2007, s. 71.

[9] Günaltay, Şemsettin, ***İslam Öncesi Araplar ve Dinleri,*** Ankara Okulu Yayınları, Ankara, 1997, s. 31.

[10] el- Kays, İmru, ***Dîvânu İmri'l-Kays,*** Dâru'l-Maʿârif, Beyrut, 2014, s. 392

onurlandırmak için değil, aksine özgür kadın imajını kullanarak şairin kendini yüceltmesi içindir.[11]

İslamiyet öncesinde kadın hakir görülür, değersiz sayılırdı. "*Kadının nikahlı olduğunda bile kocasının ailesinden sayılmaması, ancak çocuk doğduğunda aileye dâhil olabiliyor olması değer kazanmanın şartlarından biri olan annelik olgusu ile örtüşmektedir.*"[12] Kadının bekar ya da evli olması fark etmiyor ancak evlenip anne olduğunda özellikle erkek çocuk dünyaya getirdiğinde değerli görülüyordu. "*Kadın doğurmadığı sürece aileden sayılmaz, hatta kadın doğurmadan önce ölse kocası taziye edilmez.*"[13] Anne olmadan, eşinin vefatı durumunda bile hoş görüye layık görülmeyen kadının bu durumu İslamiyet'in gelmesiyle değişmiş, nikâhla birlikte kadın, aileden sayılmaya başlamıştır.

Anne, bir ev içinde mutfaktan gelen tabak sesi, üzerine kokusu sinmiş kıyafet ve evin içindeki sesler, nesnelerdir. Evin içerisindeki her köşeye sinmiş annelik şefkati, sevgisi o yüce hissiyat, çocuğunun geri kalan hayatında iyi ya da kötü hatıralarla yaşamaya devam edecektir. *"İnsanın kokusu, annenin güzel kokusu, merhametinin sırrı hayallerimin sıcaklığındaki bu bileziğe dönüştü*,"[14] Ali b. Cabir el-Feyfi bileziklerin sahibine yani annesine ithafen yazdığı eserinde para, araba gibi metaların dünya için zenginlik unsuru sayılmasının tersine, annesinin kullandığı bir bileziğe onun kokusunun sinmesini büyük bir hazine olarak nitelemiştir. "*Bu bileziğin varlığı, annemin kucaklamasına onun*

[11] Fidan, İbrahim, ***Cahiliye Şiirinde Kadın İmgesi,*** Dini Araştırmalar Kadın Özel Sayısı, 2016, s. 293-320***, s.*** 295.

[12] Günaltay, ***İslam Öncesi Araplar ve Dinleri, s.*** 30.

[13] Koçak, Zeynep Canan, ***İslam Öncesi Arap Aile Yapısının Hz. Peygamber ve Hadisler Üzerindeki Etkisi***, Kilis 7 Aralık Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı,7, 2017, s. 237-271, s. 244.

[14] el-Feyfi, Ali b. Cabir, ***Sivâru Ummi***, Dâru'l-Hadâra, Lübnan 2017, s. 20.

kalbine benziyor,"[15] annesine olan özlem bileziğin bilekteki sıcaklığıyla bağdaştırılmış ve kucaklamasıyla özdeşleşmiştir.

Arap Edebiyatı Şiirinde Anne İmgesi

Yoğunluk ve derinliğin hüküm sürdüğü edebiyat alanında, az sözle çok anlam ifade edilen şiir sanatı değerini Arap dünyasında hep muhafaza etmiştir. Şiir, şairinin yeteneği, kelimelerle münasebeti ve his derinliğiyle meydana gelmektedir. Bu sanatta birbirinden farklı kavramlar aynı manayı içerebilir. Şairler her konuda şiir yazmaktan çekinmemişlerdir. Anne kavramı bunlardan sadece biridir. Şairin ustalığının ve hünerinin imkanı dahilinde anne imgesi dizelere farklı şekillerde sirayet etmiştir:

Şiirde Özlemin Sebebi

Anne, çocuk için ilk aşk ve ilk kopuştur. Çocuğun rahimde belirmesiyle bağ kurulur ve doğumla gerçekleşen göbek bağının kesilmesiyle anneden ilk ayrılış yaşanır. Anneyle ikinci ve kutsal bağ kurma anne sütünü bebeğin içmeye başlamasıyla gerçekleşir ve bu aynı zamanda annesiyle de tanışma sahnesidir. Biraz büyüyüp de çocuk anne sütünden kesilince ikinci ayrılış da yaşanmış olur. Bu birleşme ve kopuşlarda hem aralarındaki sürenin çok kısa olmasıyla hem de tamamen kopuş olmamasıyla çocuk annesinden ayrılamayacağını kavramaya başlar. Bir gün fiziksel olarak bir ayrılık olsa da çocuk anılarıyla annesini unutmaz.

es-Seyyâb, annesini küçük yaşta kaybetmiştir ve ona olan özlemini içtenlikle anlattığı şiirlerinde görülebilmektedir:[16]

[15] el-Feyfi, ***Sivâru Ummi, s.*** 19.

[16] ez-Ziyadât, Tayseer, Karuko, Semira, ***Bedr Şakir es-Seyyab'ın Şiirlerinde Özlem,*** Yakın Doğu Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, c. 2, 2016, ss. 59-78, s. 69.

"آه لعل روحا في الرياح

هي روح أمي هزها الحب العميق

آه يا ولدي البعيد عن الديار

ويلاه كيف تعود وحدك لا دليل ولا رفيق

أماه ليتك ترجعين

أين أنتِ أتسمعين"[17]

Belki rüzgarda bir ruh
O derin sevginin sarstığı annemin ruhudur
Ey diyarından uzaktaki yavrucuğum
Rehberin, arkadaşın olmadan tek başına nasıl döneceksin
Anne keşke dönsen
Duyuyor musun, neredesin sen?

es-Seyyâb bu beyitlerde annesine olan özlemi açık şekilde ifade etmiştir. Onu aradığını "neredesin?" diyerek dile getirirken, aynı zamanda annesi karşısındaymış gibi oğlunu merak eden tavırla onun yerine de cevap vermiş ve okuyucuda anne, oğul arasındaki şefkat, merhamet bağını hissettirmiştir. Bilimsel verilerde yıllara rağmen unutulmayan tek yüzün anne siması olduğu kanısını şair de burada geçen zamana rağmen annesinin yüzünü unutmadığını söyleyerek teyit etmiştir.

Yine şu beyitlerde de es-Seyyâb annesine olan hislerini işlemiştir:

"كأن طفلا بات يَهْذِي قبل أن ينام

بأنّ أمهُ التي أفاق منذ عام

فلم يجدها، ثم حين لجّ في السؤال

[17]es-Seyyâb, Bedr Şakir, ***Şenâşîl İbnetu'l-Celebî ve İkbâl,*** Muessesetu Hendâvî li't-Talim ve's-Sekâfe, Kahire, 2017, s. 19-20.

قالوا له: بعد غد تعود

وإن تهامس الرفاقُ أنّها هناك

في جانب التلّ تنام نَوْمَةَ اللُّحود"[18]

Bir çocuk sayıklıyor sanki uyumadan önce
Annesinin döneceğini söylüyor
–Ki yoktur bir yıldır yanında uyandığında
Sorunca nerede olduğunu
Yarın dönecek diyorlar her seferinde–
Oysa fısıldaşıyor arkadaşları: Oradaydı annesi
Tepenin eteğinde ve uyuyor bir lahit gibi[19]

Genç yaşta şair kimliğine sahip olan es-Seyyâb'ın bir çocuk gibi, annesini sayıklaması his ettiği anne özleminin açık göstergesidir. Ölmüş olan annesini bulamayınca yine çocuk saflığıyla, bulma ümidiyle onu insanlara sorduğunu ve bu çocuğu avutma mahiyetinde sakinleştirmek için 'dönecek' demektedirler. Bir yakınının annesinin ölmüş olduğunu hatırlatmasıyla bu acılı koca çocuk bir kez daha gerçekle yüzleşmiştir.

es-Seyyâb'la aynı kaderi paylaşan bir başka şairde Mahmud Derviş'tir:

Mahmut Derviş daha çocukken İsrail tarafından Filistin'deki köyleri işgal edilmiş bu yüzden ailesiyle farklı yerlere göç etmek zorunda kalmıştır. Daha sonra eğitimi dolayısıyla kendi başına yaşamış hem okumuş hem de çalışmıştır. Çocukluğunda bile rahat yaşayamayan şair şu şiirinde o günlere özlemini dile getirir:

---

[18] es-Seyyâb, Bedr Şakir, ***Unşûdetu'l-Matar,*** Muessesetu Hendâvî li't-Talim ve's-Sekâfe, Kahire, 2012, s. 124

[19] es-Seyyâb, Bedr Şakir, ***Yağmurun Şarkısı***, Çev. Suçin. Kayıp Edebiyat Kültür ve Sanat Dergisi Sayı:1, 2021, s. 18-19, s. 18.

"أحن الى خبز أمي

وقهوة لأمي، ولمسة أمي"[20]

Ekmeğini özledim annemin,

kahvesini, dokunuşunu.

Annesine ithafı şiirlerinde sıkça kullanan şairin bir diğer dizeleri ise şöyledir:

"ماذا جنينا نحن يا أماه؟

حتى نموت مرتين

وأنت يا أماه ووالدي واخوتي والأهل والرفاق

لعلكم احياء ولعلكم اموات"[21]

Biz ne yaptık anne?

İki kez ölmek için

Ve sen anneciğim, babam, kardeşlerim, akrabalarım, arkadaşlarım

Belki yaşıyorsunuz, belki de öldünüz

İnsanın ölümü iki türlüdür. İlki kalp atışının durmasıyla hayattan kopuş ki gerçek ölümdür diğeri ise değer verilen olgu ve kavramlardan, yurttan ya da bir kişiden ayrılmak zorunda kalınan duygusal kopuştur. Yukarıdaki dizelerde siyasi çalkantıların eksik olmadığı Ortadoğu da, şair bu dizelerinde yaşadıklarını hak edecek ne yapmış olabileceklerini annesine sormuştur. Ailesinin yaşayıp yaşamadığından emin olmamasını ifade etmesinden, bu dizeleri yazarken de onlardan uzakta olduğunu gösterir.

[20] Derviş, Mahmud, ***Divânû'l-A 'mâ'li'l-Ûlâ,*** Rıad el-Rayyes Books, Beyrut, 2005, s. 106.

[21] Derviş, ***Divânû'l-A 'mâli'l-Ûlâ,*** s. 46-47.

Sevgilide Anne

Küçük yaşta anne sevgisinden mahrum kalan şairler, hayatına giren kadınlarla huzurun simgesi olan bu sevginin yerini doldurmaya çalışmışlardır. Aynı sıcaklığı, şefkati aramışlar ancak bulamamışlardır. es-Seyyâb şu sözleriyle bunu doğruluyor; *"Çocukken annemi kaybettim, hayatımın tümü bu boşluğu dolduracak bir kadını aramakla geçti."*[22]

"Kadın şairi" olarak anılan Nizar Kabbani de yine şiirlerinde özlediği anne sevgisinin boşluğunu kadınlarla gidermeye çalışan şairlerdendir. O da hayatına giren sevgililerinde anneliğin özelliklerini görmek isteyenlerdendir.

"أنا محتاج منذ عصور

لامرئة تجعلني احزن

لامرئة ابكى فوق ذراعيها مثل العصفور"[23]

Ben senelerdir muhtacım

Beni üzen bir kadına

Kollarında serçeler gibi ağlayacağım bir kadına

Nizar Kabbani burada kendisini naif bir canlı olan serçeye benzetmiştir. Hayatta koruyup kollayan ve kanatları altına alan kişinin anneden başkası olmayacağı kanaatine binaen, böyle bir kadına yıllardır ihtiyaç duyduğunu dile getirmiştir.

Şairin annesine ithafen yazdığı "anneme beş mektup" adlı kasidesindeki şu dizeleri de buna örnek verilebilir:

"ولم اعثر ... على امرأة

تمشط شعري الأشقر

وتكْسوني إذا اعرى

[22] ez-Ziyadât, Karuko, ***Bedr Şakir es-Seyyâb'ın Şiirlerinde Özlem, s.*** 71.

[23] Kabbani, Nizar, ***el-A ʿmâlu'ş-Şi'riyyeti'l-Kâmile,*** Menşûrâtu Nizar Kabbani, Beyrut, 1978, s. 701.

وتنْشلُني إذا اعثر"[24]

Bulamadım bir kadın
Sarı saçlarımı tarayacak
Elbisesizsem giydirecek,
tökezlersem kaldıracak

Sevgililerinin de bu duruma ayak uydurduğunu yine şairin şu dizeleri göstermektedir:

"فأنت كالأطفال يا حبيبي
نحبهم... مهما لنا أساؤوا..."[25]

Çocuklar gibisin ey sevgilim
Ne kadar kötü olsalar da sevdiğimiz…

Kadınların hislerine ortak olup onların düşüncelerini işleyen şairin dizelerinde bu kadınların, onun çocuk görünüşünü kabul ettikleri, onu öyle sevdikleri görülmektedir.

Nizar Kabbani, bazen çocuk gibi hırçınlaşmış, sevgilileri annenin çocuğuna hitap tarzında yavrum, çocuğum şeklinde seslenerek onu sakinleştirmeye çalışmışlardır. Ancak hitap şekli, okuyucuyu Nizar Kabbani'nin bazı şiirlerinde sevgili mi kast ediliyor yoksa anne mi, ikileminde bırakabilmektedir:

"انت طفلي الصغير، انت حبيبيا
كيف اقسو على حبيبي وطفلي "[26]

Sen benim küçük çocuğumsun, sen sevgilimsin
Sevgilime, çocuğuma nasıl merhametsiz olurum

[24] Kabbani, ***el-A ʿmâlu'ş-Şiʿriyyeti'l-Kâmile***, s. 530.
[25] Kabbani, ***el-A ʿmâlu'ş-Şiʿriyyeti'l-Kâmile*, s.** 520.
[26] Kabbani, ***el-A ʿmâlu'ş-Şiʿriyyeti'l-Kâmile, s.*** 430.

Şairin, annenin çocuğuna ve aşığın maşukuna hitap şeklini bir arada kullanması, seslenen kişinin kim olduğunu seçilmesini zorlaştırmaktadır. Aynı durum şu dizelerde de görülmektedir:

"وعندما تحتاج كالطفل إلى حنيني

فعدْ إلى قلبي متى تشاء

فأنت في حياتي الهواء"[27]

Bir çocuk gibi beni özlemeye ihtiyaç duyduğunda

Ne zaman istersen, kalbime dön, bak

Sen yaşamımdaki havasın

Şairin çocuk yerine konulduğu bu üçlükte, kalbime bak, sen oradasın ve yaşamamı sağlayan hava, nefes gibisin diyen kişi, hayatındaki kadında olabilir, bir anne için yaşama sebebi çocuğu olan, annede olabilir. Şiirlerinde kadını ön plana çıkaran Nizar Kabbani onların dış görünüşlerini ya da kendisine hissettirdiklerini yazmasının yanında, burada olduğu gibi sanki onlar yazıyormuş havasıyla da dizelerini oluşturduğunu eklemek gerekir.

Annelik mahrumiyetini şairlerin dile getirmesi yaşları kaç olursa olsun, içlerindeki yaralı ve aciz denilebilen çocuğun hala yaşadığının göstergesidir. Bu iki şairle aynı kaderi paylaşanlar kaybettikleri acının yerini dolduracak bir kadını bulamadıkları için aslında hayatları boyunca kendi iç dünyalarında manevi bir gurbet yaşamışlardır.

Vatan'da Anne

Arap şairlerin arasında gerçek gurbeti yaşarken bunu hisleriyle bağdaştıranlar da olmuştur. es-Seyyâb'ın annelik hasretini memleketi Cikor'la bütünleştirmesi bir şiirine "Cikor'a Dönüş" adını verişi

[27] Kabbani, ***el-A 'mâlu'ş- Şi'riyyeti'l-Kâmile, s.*** 522.

insanın hayatında yaşamı boyunca iki yegane mefhum, "vatan ve anneyi" birleştirdiğini açıklamaktadır.

"أواه يا جيكور... لو توجدين

لو تنجبين الروح لو تجهضين"[28]

Ah ya Cikor… Eğer varsan

Eğer bir ruh doğurursan, düşük yaparsan

Burada şair anılarını bıraktığı Cikor'a çocuk dünyaya getirme özelliğiyle seslenmiştir.

Sembolizmin temsilcilerinden olan Mahmud Derviş de dizelerinde Filistin'i ve anneyi birbirinin yerine kullanmıştır. İşgal altındaki vatanını şiirlerinde savunmuş, *"Hz.Nuh'a seslenerek ondan kendisi için zeytin dalı, annesi (Filistin) için ise güvercin yani barış talep eder".*[29]

"يا نوح! هبني غصن زيتون

ووالدتي... حمامة!"[30]

Ey Nuh! Bana bir zeytin dalı ver

Anneme bir güvercin

Şair, barışın simgelerinden zeytin dalı ve güvercini Hz.Nuh (a.s) dan, anne diyerek Filistin için istemiştir. Pek çok kez savaş veren şairin yurdu Filistin için kurtuluşu Peygamberden barış simgesini istemekte bulmuştur.

---

[28] es-Seyyâb, ***Unşûdetu'l-Matar, s.*** 71.

[29] Akşit, Eyüp, ***Mahmud Derviş Şiirlerinde Dini Semboller,*** İzmir Katip Çelebi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslami Bilimler Anabilim Dalı Doktora Tezi, İzmir, 2017, s. 155.

[30] Derviş, ***Divânû'l-A 'mâli'l-Ûlâ,*** s.124-125.

Su da Anne

Çocuk annesinin sütünü emerken doyumdan ziyade, aralarında kopmaz bir bağ oluşur. Ancak çocuğun öksüz kalması bu bağı fiziksel anlamda yok etmektedir ama manevi açıdan ise bağları devam etmektedir. Kimi Arap şairlerinin bilinçaltına yer eden bu kopan bağın serzenişi ve ayrılığın verdiği kendine güven eksikliği, yazdıkları eserlerinin içine gizlenmiştir. Nizar Kabbani bu şairlerden biridir ve ondaki güçlü teşbih yeteneğiyle, okuyucuya şiirlerinde su temasını bu kadar fazla kullanmış olmasının nedenini düşündürmektedir. "*deniz anne rahmindeki plasentayı sembolize etmektedir,*"[31] düşüncesi bazı şiirlerinde deniz, nehir gibi benzetmelerle, bebeğin anne karnındaki haline gönderme yaptığı söylenebilir.

" وطفل ينام على ركبتي،

كعصفور حقل وكزهرة ماء..."[32]

Bir çocuk uyuyor dizlerimde

Tarladaki bir serçe, sudaki bir çiçek misali

Şairin bu dizelerinde serçe ve çiçeğin altındaki özne, bebeği; tarla ve sudan kasıt ise bebeğin anne karnında ve rahimde su içerisinde bulunmasını okuyucuya düşündürmesi olasıdır.

Aşk Nizar Kabbani'nin şiirlerinin ana temasıdır, aynı zamanda şair deniz, yağmur ve nehir gibi figürleri de beyitlerinde sıkça kullanmıştır. Yaşam kaynağı su ve mutluluğun kaynağı aşkı birleştirerek duyguları harmanlamıştır buna örnek olarak şu dizeler verilebilir;

[31]Tur, Salih, ***Nizar Kabbani'nin Aşk Şiirlerinde Annelik,*** Nüsha Şarkiyat Araştırmaları Dergisi, Sayı 20, Ankara, 2006, s. 117-132, s. 128.

[32] Kabbani, ***el-A ʿmâlu'ş-Şiʿriyyeti'l-Kâmile***, s. 516.

"الموج الأزرق في عينيك

يجرجرني نحو الاعمق

ازرق، ازرق لا شيء سوى اللون الازرق

...

فأنا عاشقة من رأسي حتى قدمي

إني أاتنفس تحت الماء

إني أغرق، أغرق، أغرق" [33]

Gözlerindeki mavi dalga

Derinlere sürüklüyor beni

Mavi, mavi mavi renkten başka bir şey yok

…

Tepeden tırnağa aşığım ben

Suyun altında nefes alabiliyorum

Ben boğuluyorum, boğuluyorum, boğuluyorum

Bu dizelerde şair sevdiğinin gözlerinde suyu görerek ona olan aşkını fısıldar bununla birlikte suyun altında nefes aldığını söylemesi bebeklerin anne karnında sıvı içindeki yaşamalarını çağrıştırır. Bu sıvının artması ya da azalması bebek için tehlikelidir ki Kabbani de boğuluyorum diyerek sıvının seviyesini kast etmiş olabilir.

Övgüde Anne

Kadın, Arap dünyasında hak ettiği konuma gelememiştir. Cahiliye döneminde kız çocuklarının diri diri gömülmesiyle başlayan kadının değersiz görülme anlayışı sonradan yumuşasa bile devam etmiştir. Kadına değer katan vasıf annelik özellikle erkek çocuk

[33] Kabbani, ***el-A ʿmâlu'ş-Şiʿriyyeti'l-Kâmile***, s. 676.

dünyaya getirmek olarak görülmüştür. Bu özellik şiirlere övgüyle nakşedilmiştir.

Kadın konusuna eserlerinde farklı vasıfları üzerinden yer veren şairlerden birisi de Ebu'l Ala el-Ma'arri'dir. Abbasi dönemi şairlerinden olan el-Maarri'nin şu dizelerinden annelik vasfını üstün tuttuğu görülmektedir:

"والأم أولى بإكرام وإحسان

وحسبها الحمل والأرضاع تدمنه

أمران بالفضل نالا كل انسان"[34]

Anne saygı ve ikramda daha önceliklidir

Çocuğu taşımak ve emzirmesi yeter ona "[35]

Modern dönem şairlerinin öncü isimlerinden olan Nizar Kabbani de bir şiirinde annesinden sevgi dolu ve övgüyle şöyle bahsetmiştir:

صباح الخير... يا حلوة

صباح الخير... يا قديستي حلوة [36]

Hayırlı sabahlar tatlım

Hayırlı sabahlar ey aziz tatlım

Nil şairi olarak Arap edebiyatı dünyasında ismini duyurmuş Hafız İbrahim'de anneyle ilgili kısa şiirinde şu övgü dolu sözleri kaleme almıştır:

---

[34] el-Hancı, Emin Abdulaziz, ***el-Luzûmiyyât li-Şâiri'l-Felasif ve Feylesof eş-Şu'ra Ebu'l-Ala el-Ma'rrî, c.*** 2, Mektebetu'l-Hancı, Kahire, 1332, s. 380.

[35] Aytaç, Bedrettin, ***Ebu'l Ala el-Maarri'nin el- Luzumiyat'ında Kadın***, Nüsha Şarkiyat Araştırmaları Dergisi, Sayı 3, Ankara, 2001, s. 13-18, s. 17.

[36] Kabbani, ***el-A 'mâlu'ş- Şi'riyyeti'l-Kâmile, s.*** 529.

"الأم أستاذ الأساتذة الأُلى

شغلت مآثرهم مدى الآفاق"[37]

Anne ilk hocaların hocası

Ufuklar boyu davranışlarıyla meşgul olan

Bir çocuğun ilk öğretmeni, ilk eğitim aldığı okulu, hiç kuşkusuz annesidir. Aynı şekilde ilk örnek alınan, taklit edilen model kişide odur. Bu rehberlik sıfatı hayat boyu devam eder ve asla bitmez.

[37] Emin, Ahmed, ez-Zeyn, Ahmed, el-Ebyari, İbrahim, ***Dîvânu Hafız İbrahim,*** Mısır Vizâratu'l-Ma'ârif, Kahire, 1937, s. 282.

SONUÇ

Arap toplumunda değersiz görülen kadın, annelik rolüyle önem kazanmıştır. Ancak bu önemde şarta bağlanmış kız çocuk doğuran kadından yine hayıflanılmıştır. Şairlerin, şiirlerinde kadının dişilik cazibesi, güzelliği, dış görünüşünün özellikleri ve zarafeti her dönem eserlerinde işlenen vazgeçilmeyen temalardandır. Annelik rolü ise saygı duyulan, değer verilen taraf olmuştur ve farklı perspektiflerden bakılarak şairlerce işlenmiştir.

Her çocuğun ilk kahramanı olan annesi, şairlerin şiirlerinde de kahramanlıklarını korumuştur. Araplarda şiir sanatı, ortaya çıkışından itibaren, yaşam tarzı olmuş ve her konu bu sanatta yerini bulmuştur. Övgü, bazen bir silah olarak kullanılan şiir sanatı anne konusunda da sessiz kalmamıştır. Birbirinden farklı temalar altında anne imgesi şairlerin kalemleriyle kimi zaman açıkça, kimi zamanda üstü kapalı olarak işlenmiştir. Arap şiirinde insanoğlu için geçerli olacak anne özlemi, anne sevgisi ve benzeri temalar, bu çalışmada isimlerine yer verilen şairlerin yapıtlarından bulunarak incelenmiştir. Örnek şiirler verilerek anne imgesi incelenen bu makalede şairlerin konuya birkaç açıdan baktıkları görülmüştür. Çıkarılan sonuç şairler anneleriyle çocukluktan itibaren hayatlarında hangi konumda olduysa, kalemlerinde de o şekilde anlatılmıştır.

Yaşanılan zaman farklı olsa da anne motifi önemini hep korumuş, kaleme alınan eserlerle asırlarca yerini muhafaza etmiştir. Sadece bu makalede yer alan şairlerle sınırlı kalmadan daha nice şairler aracılığıyla bu temanın işlendiği de muhakkaktır.

KAYNAKÇA

Akşit, Eyüp, **Mahmud Derviş Şiirlerinde Dini Semboller,** İzmir Katip Çelebi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslami Bilimler Anabilim Dalı Doktora Tezi, İzmir, 2017.

Aytaç, Bedrettin, **Ebu'l Ala el-Maarri'nin el-Luzumiyat'ında Kadın,** Nüsha Şarkiyat Araştırmaları Dergisi, Sayı 3, Ankara, 2001, ss. 13-18.

es-Seyyâb, Bedr Şakir, ***Yağmurun Şarkısı***, Çev. Mehmet Hakkı Suçin. Kayıp Edebiyat Kültür ve Sanat Dergisi Sayı: 1, 2021, ss. 18-19.

Derviş, Mahmud, ***Divânû'l- A'mâli'l-Ûlâ,*** Rıad el-Rayyes Books, Beyrut, 2005.

Demir, Safa, **Kuran Öncesinde ve Kuranda Kadının Annelik Konumu,** Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslami Bilimleri (Tefsir) Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2007.

Durmuş, İsmail, **Şiir**, TDVİA, c. 39, İstanbul, 2010, ss. 158-161.

Emin, Ahmed, ez-Zeyn, Ahmed, el-Ebyari, İbrahim, **Dîvânu Hafız İbrahim,** Mısır Vizâratu'l-Ma'ârif, Kahire, 1937.

el-Feyfi, Ali b. Cabir, **Sivâru Ummi,** Dâru'l-Hadâra, Lübnan, 2017.

el-Hancı, Emin Abdulaziz, **el-Luzûmiyyât li-Şâiri'l-Felasif ve Feylesof eş-Şu'ara Ebu'l-Ala el-Ma'arrî,** C. 2, Mektebetu'l-Hancı, Kahire, 1332.

el-Kays, İmru, **Dîvânu İmri'l-Kays,** Dâru'l-Ma'ârif, Beyrut, 2014.

Fidan, İbrahim, **Cahiliye Şiirinde Kadın İmgesi,** Dini Araştırmalar Kadın Özel Sayısı, 2016, ss.293-320.

Fromm, Erich, **Sevme Sanatı**, Çev: Işıtan Gündüz, Say Yayınları, İstanbul, 2015.

es-Seyyâb, Bedr Şakir, **Unşûdetu'l-Matar,** Muessesetu Hendâvî li't-Talim ve's-Sekâfe, Kahire, 2012.

es-Seyyâb, **Şenâşîl İbnetu'l-Celebî ve İkbâl,** Muessesetu Hendâvî li't-Talim ve's-Sekâfe, Kahire, 2017, s. 19-20.

ez-Ziyadât, Tayseer, Karuko, Semira, **Bedr Şakir es-Seyyab'ın Şiirlerinde Özlem,** Yakın Doğu Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, c. 2, 2016, ss. 59-78.

Günaltay, Şemsettin, **İslam Öncesi Araplar ve Dinleri,** Ankara Okulu Yayınları, Ankara, 1997.

Gürkan, Nejdet, **Cahileyede ve İslami Dönemlerde Arap Şiir Sanatının Mücadele/Sırâ İşlevselliği Üzerine,** Ekev Akademi Dergisi, Sayı 72, 2017, ss. 225-239.

Kabbani, Nizar, **el-A'mâlu'ş-Şi'riyyeti-l'Kâmile,** Menşûrâtu Nizar Kabbani, Beyrut, 1978.

Koçak, Zeynep Canan, **İslam Öncesi Arap Aile Yapısının Hz. Peygamber ve Hadisler Üzerindeki Etkisi,** Kilis 7 Aralık Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, c.4, sayı 7, 2017, ss. 237-271.

Tekin, Mehmet, **Roman Sanatı Romanın Unsurları 1,** Ötüken Yayınları, İstanbul, 2012.

Tur, Salih, **Nizar Kabbani'nin Aşk Şiirlerinde Annelik,** Nüsha Şarkiyat Araştırmaları Dergisi, Sayı 20, Ankara, 2006, ss.117-132.

Uylaş, Rumeysa Zeynep, **Arap Edebiyatında Çocuk Şiiri,** Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslam Bilimler Anabilim Dalı Arap Dili ve Belâgâtı Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2017.

SULEYMÂN EL-'ÎSÂ'NIN KALEMİNDEN ÇOCUK ŞİİRİ

Hatice Dede[1]

Öz

Modern Arap Edebiyatı şairlerinden biridir Suleymân el-'Îsâ. O, bir dönem yetişkinlerin şairi olduktan sonra çocuk şairi olmaya karar vermiştir. Ve uzun yıllar boyunca çocuk şiirleri yazmıştır. Suleymân el-'Îsâ kendisini çocuklar için yazmaya adayan büyük şairlerdendir. Şiirlerinde birçok konu ve içerik vardır ve yazılmış çocuğa ithaf ettiği bütün şiirlerini 'Çocuk Divanı' başlıklı divanında toplamıştır.

Bu çalışmada ise şiirlerinin incelenmesi yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Suleymân el-'Îsâ, Modern Arap Edebiyatı, Çocuk Şiiri.

CHILDREN'S POETRY FROM SULEYMÂN EL-'ÎSÂ

Abstract

Sulaiman al-Issa is one of the poets of Modern Arabic Literature. He decided to become a child poet after becoming a poet of adults for a while. And he wrote children's poems for many years. Suleyman al-Asa is one of the great poets who devoted himself to writing for children. There are many topics and content in his poems and he collected all his poems that he dedicated to the child in his divan titled 'Children's Diary'.

In this study, her poems will be examined.

Keywords: Sulaiman al-Issa, Modern Arabic Literature, Child Poetry.

[1] Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doğu Dilleri ve Edebiyatı Bölümü haticededede96@hotmail.com Kırıkkale/Türkiye, ORCID no:0000-0002-4540-9251.

GİRİŞ

Çocuk edebiyatı, çocukların düşünme ve anlatma becerisini geliştiren en güzel araçlardan biridir. Çocuklardaki cevheri ortaya çıkarır çocuk edebiyatı. Güzeli hissettirir, hayal güçlerine daha çok anlam katar. Küçüklükten itibaren bütün duyguları öğretir. Hobileri geliştirmenin de bir yoludur aynı zamanda.

Arap dünyasında, çocuk edebiyatı didaktik bir fonksiyona sahiptir.[2] Edebiyatta olduğu gibi çocuk edebiyatında da bazı unsurlar vardır. Bu unsurlar dörde ayrılır: Duygu, anlam, hayal gücü ve dildir. Yazar, her zaman bu unsurları gözeterek çocukları eğitmeye çalışır. Bu unsurlar konusunda her edebiyatçı güzel bir imaj geliştirerek, canlı bir renk katarak, sesi ve ahengi daha ilgi çekici, uyumlu hale getirerek güzel bir edebi eser oluşturur. Bu unsurlar çocuklar için çok önemlidir.[3] Çocuklar, her zaman bilinçlendirilmeye, yönlendirilmeye ve eğitilmeye muhtaçtırlar. Bu anlamda çocuk edebiyatı da çocukta kişilik oluşmasına katkıda bulunur.[4] Çocuk şiiri, çocuk karakterini her zaman olumlu yada olumsuz yönde etkilemektedir. Bu yüzden şairler verdiği mesajda, nasihatte ya da herhangi bir cümlesinde dikkatli olmalıdır**.** Çünkü sanat, hedefi ve gayesi olan bir alandır. Sanat, İslam'ın anlattığı gibi gerçek olmayan şeylerden değil gerçek ve doğru olanlardan beslenen bir alandır.[5]

Şairler çocuk şiirine yönelmişlerdir, yönelmekle kalmayıp hatta bazıları, büyükler için şiir yazmayı bırakıp çocuklar için şiir yazmaya

---

[2] Dünges, Petra**, *'Arabic Children's Literature Today: Determining Factors and Tendencies'*** *Pmla*, vol. 126, no. 1, 2011, *Jstor*, pp.172.

[3] Karâniyâ, Muhammed, ***Kasâidu'l-Etfâl fî Sûriye: Dirâse Tatbîkıyye***, min Menşûrât İttihadi'l-Küttabi'l-'Arab, Dımaşk, 2003, s. 12.

[4] Nasre'd-Dîn, 'Abîd, ***Ecnâsu Edebi'l-Etfâli'l-Kıssa Enmûzecen***, Câmi'atu'd-Duktûr et-Tâhir Mevlâyi -Sa'îde-, Külliyetu'l-'Âdâb ve'l-Luğât ve'l-Funûn Kısmu'l-Luğati'l-'Arabiyye ve Âdâbuhâ, Mîlâdî 2017-2018, s. 18.

[5] el-Celûlî, el-'Îd, ***'Edebu'l-Etfâl ve Eseruhu fî Binâi'ş-Şahsiyyeti'l-Lugaviyye'***, s. 130-131.

başlamışlardır. Suleymân el-Îsâ'da bu şairlerden biridir. Otuz yıl büyüklere şiir yazdıktan sonra çocuklara şiir yazmaya karar vermiştir. Bazıları bunun ilk sebebi olarak yaşı büyüklerden ümidi kestiğini düşünmüş, bazıları ise çocuk şiirine ihtiyaç olduğundan dolayı çocuklara umut ışığı olma düşüncesiyle çocuklara şiir yazmak istemiştir.[6]

Çocuk edebiyatı, insanın hayatını, psikolojisini ortaya çıkaran bir sanattır. Sanatsal bir ritimle, içindeki metaforları ve mecazi anlamlarıyla çocukların odak noktasında bulunup, onların hayatını her seviyede etkilemiş, ruh hallerini cezbedip, ruhlarına dokunan bir sanattır.[7]

Suleymân el-'Îsâ 1921 yılında doğmuştur. Ve daha çocukken 9 yaşında şiir yazmaya başlamıştır. İlk koleksiyonu köylülerin sefaleti ve yorgunluğu hakkındadır.[8] Ona göre Arap edebiyatı çocuk şiirinden yoksun bırakılmıştır. Şair her zaman geleceğin mimarı olan çocukların hayallerini yüceltmek ve unut aşılamak isteyen şairlerden biridir.[9]

---

[6] Fulûh, Fâleh, ***'el-Kıyemu't-Terbeviyyeti's-Sâ'ide ve Tekniyyâti'l-'Ameli't-Terbeviyye fî Enâşîdi'l-Etfâl li Suleymân el-'İsâ,*** Udv İttihâdi'l-Kuttâbi'l-'Arab-Dımaşk, s.64.

[7] Dâver, Enes, '***Edebu'l-Etfâl fi'l-Bedi.. Kanet el-Unşûde***', Dâru'l-Me'ârif, Kahire, 1993, s. 90

[8] The Syria Times Newpaper, ***'Sulaiman Alissa, We Will Never Forget You',*** 2013, August.

[9] Arab 282, ***'Edebu'l-'Etfâl',*** Külliyetu'l-Adâb ve'l-'Ulûmu'l-İnsâniyye, s. 55.

SULEYMÂN EL-ʻÎSÂ'NIN ÇOCUK ŞİİRLERİ

Şair, çocuklar için yazmayı "*geleceğe kaçış, geleceğe sarılış, aynı zamanda rüyama sarılıştı*" sözleriyle nitelemektedir.[10]

Suleymân el-ʻÎsâ, büyüklerden umudunu kaybedince küçüklere dönerek çocukların, geleceğin umut ışığı olacağına ve en çok da küçük nesillerin, geleceği onaracağı inancına bürünmüştür.

bir bakıma kendi neslinde umutlarını kaybetmiş olan şair, parlak bir gelecek için çocuklara şöyle seslenmektedir:

إليك يا صديقي الصغير

يقدم شاعر الجيل الممزق

هذه الأناشيد

وفي قلبه ملايين النوافذ

ملايين الأطفال ،

يزرعون بضحكاتهم الصافية ارض العرب

ويضعون في كل زاوية مظلمة،

يائسة .[11]

Sen, küçük arkadaşım.
Neslin yıpranmış şairi söylüyor
Bu şiirleri..
Onun kalbinde milyonlarca pencere,
Ve milyonlarca çocuk,
Masum kahkahalarla büyürler Arap diyarlarında.
Koyarlar, her karanlık, umutsuz köşeye.

---

[10] Ġassân Klâs, ***'Kırâ'a fî Dîvâni'l-Etfâl li Suleymân el-İsâ'***, Beytu Filistin li'ş Şi'r, Nisan, 2012.

[11] Ramadân, Kâfiye, "Dîvân el-Etfâl li'Suleymân el-ʻÎsâ Dirâse ve Tahlîl", ***el-Arşif li'l-Mecallâti'l-Edebiyye ve's-Sekâfiyye***, Aralık, sayı 225, 1-26, 1984, s. 81.

Şiirde dikkatleri çeken ilk husus metnin ilk bakışta özlüğü ve vermek istediği derin manaları bir kelimede hatta bir virgülde saklamasıdır. Şair, bir çocuğa seslenmiş; bölgedeki yaraya değinerek masum çocuğa umut olmuştur. Onun sessizliğine, duyulmayan hıçkırık ve kısık sesli kahkahasına ses olmuştur bir yerde. Şair, çocuğa seslenirken onu bir dost edinerek büyük biri olarak görmüş ve karşısına alıp konuşmuştur. Açıkça bir milletin yaşadıklarında en çok çocukların canı yandığına, sadece şiir mısralarında yer bulabilen *"çocuk"* kelimesine dikkat çekmiştir. Çocuğa hitabında ayrılığı hasreti de anlatmıştır. Buradaki masumiyet, gücü olmasa da bir çocuğun her şeye rağmen o minik yüzünden umutsuz da olsa, evinin annesinin geri gelmeyeceğini bile bile *"acı"* tebessümü şiirin son mısrasında zihnimize ok gibi saplanmaktadır. Şiir kurtarılamayan bahçesinde koşup oynayamayan çocuklarla devam etmektedir. O bahçenin hayali ve bahçedekilerin hayali ile büyüyen bazen büyümeyen çocuklarla.

Ayrıca zor olan dönemlere işaret ederek; bu eziyetler karşısında belki de yakından tanık olup elinden gelen bir şey olmamasına içerleyerek yazdığı bu şiiri kalbinde yaşattığı, kalbinde huzurla büyüttüğü çocuklara armağan ekmektedir.

Savaşın en masumu olanlara ses ve ayna olmaktadır. Şair, gülüşlerini haykırırcasına, ağlayışlarını gün ışığı olmadan, büyümelerini yapmacık olmadan bütün acı gerçekliği ile gözler önüne sermektedir.

Ayrıca şair burada aslında insanlığın boyutunu sessiz çığlığı ile anlatmaya çalışmaktadır. İstekli, azimli ve bir o kadar da umutsuz. Arap diyarında var olan sosyal ve siyasi problemleri mısralarda şekillendirerek aktarmaktadır. Temel aldığı topluluk ise çocuklardır. Onlar var olan geleceğin yeni nesilleri olmakla birlikte şahit olduğu ve yaşadığı olaylar bütünüyle umutsuzca tohumlar ekilen ve tarih sayfalarında bile bulunmayacak anlara şahit olan yegane anlara şahit olan çocuklardır.

نشيد الوحدة

طيروا في أرض العرب

لا تعترفوا بالأسوار

رباني أمي وأبي للحرية وألحرار

طرنا مثل العصفورة.

نحن ملايين الأولاد.

حررنا الأرض المقهورة

وحدنا وطن الأجداد.[12]

Birlik Marşı

Arap diyarlarında uçun.

Çevrilmiş surları yıkın.

Annem ve babam özgür ve hür büyüttüler beni.

Kuş gibi uçtuk.

Biz milyonlarca çocuğuz.

Gasp edilmiş dünyayı kurtardık.

Dedelerimizin topraklarını bir araya getirdik.

Burada şair çocukların içindeki özgürlük hissini büyütmeye çalışımaktadır. Arap vatanının ne kadar kıymetli olduğunu vurgulamaya ve esirliğin asla kabul edilmeyeceğini göstermektedir. Asıl amacı bu konularda çocukları olgunlaştırmaktır.

Şiirin serbest ölçüsü ve kısa özlüğü yadsınamaz. Şiirde özgürlük gibi güçlü bir kavram vardır. Bundan dolayı sevgi, hasret, bağımsız olma, koşma, uçma, dilediğince yapma gibi birçok duyguyu barındıran bu özgürlük kavramı şiirde adeta devleşmiş ve dikkatleri üzerine toplamıştır. Özgürlük kelimesi ulusal hasrete değinmeyi

[12] el-'Îsâ, Suleymân, ***'Dîvânu'l-Etfâl'***, Dâru'l-Fikr, Dımaşk, 1999, s. 85.

başarmıştır. Şiirde en önemli diğer husus ise Arap diyarına uçulmasından, aslında özgürlüğün vatana özgü bir hasret olduğu gözden kaçmamaktadır. Çocukların hasretini çektiği, belki de hiç yaşayamadığı o özgürlük hissiyatı uçma ile özdeşleşmiş vatanlarına hasretle kondurulmuştur. Özellikle çocuk şiirlerinde, vatana özlem söz konusu ise; uçmak, koşmak, yükselmek, tutunmak gibi filler vatana kavuşma ve içerisinde hür olma arzusunun dile getirilmesinde müthiş bir araçtır.

Çocuklar, barışı özgürlüğü kanatlarıyla simgeleyen, asil bir çağrışımla kuşlara benzetilmiştir. Şair sömürgeyi ve buna sebep olan her şeyi, herkesi, bir mekanı çevreleyen kapatan hapseden surlara benzetmiştir. Somut bir unsur olan sur, kahramanlık ve vatan aşkına hitaben duyguları ifade etmekte bir araç olmuştur. Acımasızca yapılan zulme karşılık kuş imgesi yüceltilmiş ve kurtarıcı görevi görmüş. Yapılanlar karşısında öylece durmak değil bir şeyler yapmak mesajı iletilmektedir okuyucuya. Kuş imgesi ile beraber çocukluğa değinilip ve özellikle kuşların çocuklara benzetilmesi de göz ardı edilmemelidir. Burada şair ve dönemindeki kişilerin çocuklukları ile beraber ellerinden alınan vatanları, anaları babaları da söz konusu olmaktadır. Şair kendi döneminde çoculuğundan itibaren yaşadığı dönemin olayları ile özdeşleşen unsurları kullanarak var olan ve devam etmekte olan zulmü dönemini yansıtarak anlatmaktadır. Ve arkadaşları ile çocukken yapmak isteyip muktedir olamadıkları, boylarının yetmediği, yumruklarının ulaşamadığı o hapsedilmiş dünyayı bu dizelerde kurtarıyorlar. Çocuk kalpleri ile değişen ve bozulan dengeyi el ele verip kurtarmayı, dedelerinin atalarının bıraktığı mirası temiz kalpleri ile bir araya getirmeyi anlatmaktadır.

"*ʾArḍ*" kelimesini kullanmasının nedenine gelince; Arap dünyasına birlik mesajı vermesidir. Vatan haritada coğrafi olarak var olan bir yer değildir, vatan okyanustan haliç'e kadar her yerdir.

الشمس التي تأخرت

جئت إليكم يا أولاد

سوف نكون على ميعاد،

كل صباح.

إني قادمة في الحال.

تبرا أصفر.

لن أتأخر يا أطفال،

لن أتأخر

إنتظروني في الساحات.

إنتظروني.

لي معكم أحلى الساعات.

إنتظروني.[13]

Geç Kalan Güneş

Sizin için geldim çocuklar.
Sözleştiğimiz gibi olacağız,
Her sabah
Geliyorum,
sapsarı halimle.
Geç kalmayacağım çocuklar,
Geç kalmayacağım.
Bekleyin beni meydanlarda.
Bekleyin
En güzel zamanlarda sizinleyim,
Bekleyin.

[13] el-'Îsâ, Suleymân, '***Urâcîh Tuğannî li'l-Etfâl,*** *Dâru's-Sadâ li's-Sahâfe ve'n-Neşr ve-t-Tevzî'*, Mecelletu Dubai es-Sekâfiyye, 26, Temmuz, 2009, s. 58.

Şair, güneşi sembol alarak, çocukların arkadaşıymış gibi seslenmiştir Bize verdiği yararlı ışık ve ısı sayesinde hayata tutunduğumuz güneş değerli bir yaşam kaynağıdır. Güneş yarar sağladığı temel özellikleri dışında toplumların medeniyet simgesi, ateşi hatta hayatın devamlılığını sağladığı için eski kültürlerde tanrı da sayılmıştır. Şairin güneşe değinmesi, başlıktan ve dizelerinde güneşi konuşturmasından da anlaşılacağı üzere güneş bir kaynak teşkil etmektedir. Hem de güneşi konuşturarak çocukların gözünde bunu ilgi çekici kılarak istediği mesajı iletmek istemiştir. Şairin güneşe yüklediği anlam geçmişte olan ve izleri devam eden toplumsal yaraları iyileştirmekten geçmektedir. Şiirde şairin betimlediği güneş umudu simgelemektedir. Hayat vermeye aracı olan yeşerten güneş bir gün geleceğini ve kötü olan her şeyin geçeceğini söyleyerek çıkmaktadır karşımıza. Ve güneş yaralı olan toplumda ilk olarak çocuklara seslenmektedir. Yaralı toplumların en masum yüzüne, gözlerindeki yaşa rağmen yüreklerindeki umutların zedelenmediği çocuklara seslenmektedir. Şair o kaynağı hangi toplumda olursa olsun en çok çocukların hak ettiğini anlatmaktdır aslında. Şiir, özünde yaralı toplumdaki zorluklara, hasrete, vuslata haykırsa da en güzel günleri o masum çocukların hak ettiği hissiyatıyla yansıtılmıştır. Temelde güneş gibi güçlü bir kavramın var olması şiirin kalitesini arttırdığı gibi anlamını da güçlü kılmıştır. *"Geç kalmayacağım"* ibaresi tekrarlanarak vurgu yapılmıştır. Burada, bekleyen, ümit var olan çocukların bekleyişleri vuslatla sonuçlanacak demektir. Şair, çocuklara umut etmeye devam etmelerini tembihlediği gibi bu umutlarında sonuçsuz kalmayacağını vurgulamıştır. Güneşin, bu umutların ertesinde ne yaşanırsa yaşansın ışığından bir şey kaybetmeyeceğini, aynı enerji ile yine geleceğini hep var olacağını dizelerine bezemiştir. Burada yarınların, yakın yarınların bugün ve geçmişten daha aydınlık olacağını, toplumun mimarı çocuklara müjdelemiştir. Meydanların yine onlara kalacağını, anlamını yitirmeyeceğini de eklemiştir.

Güneşin gelişi ile beraber en güzel zamanların, yağmurun, karın bile güneşle birlikte o toplumu daha güzel aydınlatacağını söylemektedir.

Güneş, şairin deyimine göre, kaynak, merkez, beklenen, çağırılan, istenen, özlenen, sevilendir güneş umuttur yaralı toplum çocuklarının umudu..! Zifiri karanlık içinde yaşayan insanların inanç ve umudunu yeşertmek ve er yada geç yeniden güneşin, aydınlığın var olacağını, ona kavuşacaklarını, bir zamanın sonunda yaşanılası vakte kavuşulacağını belirtmiştir.

أغنية الحجر

أنا الحجر..

أنا الحجر...

أشيّد المنازل الجميلة.

أسور البستان و الخميلة.

أنا الحجر.

أحمي البشر.

وراء جدرانى من العواصف المخيفة.

أعطيهم السلام والأمان،

والدفء والحنان

والصحبة الأليفية.

أنا الحجر..

أكون أحيانا سلاحا رائع الأكثر.

أرد عمن يحتمي بي صولة الخطر.

أشج رأس حية.

أصد بطش غزوة.

وأدفع العدوان والضرر.[14]

Taş Şarkısı

Taşım ben,
Taş.
Güzel evler yapar,
Bahçe ve bağları çeviririm.

Taşım ben.
Korurum, insanları
Duvarlarımın arkasında, büyük fırtınalardan.
Huzur ve güven kaynağı olurum onlara,
Sıcaklık ve şefkat,
Güzel dostluklar sunarım.

Taşım ben,
Bazen asil bir silah olurum.
Korurum tehlikeli saldırılardan.
Ezerim bir yılanın başını.
Bir savaşa karşı koyar,
Düşmanları ve kötülükleri kovarım.

Taş kelimesinin, taş maddesinin farklı sıfatlarla yapı oluşturması şiirin anlamını güçlü kılmıştır, madde olarak taşın yüzeyde gördüğümüz basit anlamından çıkılıp şiirde, taşın mahiyetleri üzerine gidilirken dikkat çeken bazı unsurlar vardır. Kötülükleri def eden barış

[14] el-'Îsâ, Suleymân, ***'Urâcîh Tuġannî li'l-Etfâl'***, s. 80.

taraftarı ve ortaya harikalar çıkaran bir taştan bahsedilmektedir. Bir tarafta koruma, savunma, barış, güven, sıcaklık ve şefkat gibi imgeler varken diğer tarafta silah düşman ve kötülük kelimelerinin verdiği hislerle donatılmıştır. Maddenin hangi tarafta olduğu da açık açık vurgulanmaktadır, şiirin tamamında istenilen amaç alınan ders bellidir:s İyinin yanında ol, güzel şeyler yap, muhtaca yardım et, elinden tut ve kötülüğü uzaklaştır.

نشيد بابا

لي و لأجل الوطن الغالي

يعمل بابا دون ملال

بابا يتعب حتّى نكبر

نبني نحن الوطن الأكبر

وطني الأكبر وطني العربي

ضاء وحرر عبر الحقب.[15]

Benim için ve canım vatanım için.

Çalışır, babam yorulmadan.

Çalışır, biz büyüyene dek.

İnşa ederiz, biz büyük vatanı.

Yüce vatanım, Arap vatanım.

Parladı ve kavuştu özgürlüğüne, çağlar boyunca.

Yukarıda, şairin vurguladığı konu; vatan şiir için özel bir değerdir. Özellikle çocuklar için sevgi, güzellik, sonsuzluk, bağımsızlık, bilim, kutsallık içermektedir.

Bu beyitlerde milliyetçiliği, vatan sevgisini çocuklara aşılanmaktadır. Şiirlerde vatan konusunun ağırlıklı olması, çocuğun ilk önce yaşadığı toprağı sevmesi gerektiğinden, değerlerini öğrenip,

[15] el-'Îsâ, Suleymân, ***'Dîvânu'l-Etfâl'***, s.45.

uygulaması ve en başta saygı göstermesi gerektiğinden vurgusundandır. Şair ilk önce bunu öğretmek istemektedir. Vatan en başta gelir ve bir bakıma insanın kendisini güvende hissettiği tek faktördür. Bu yüzden çocukların ilk öğrenmesi ve şairin ilk öğretmesi gereken şey; vatanın ne kadar önemli olduğudur. Ne kadar içten sevmesi gerektiğini bilmesidir. Suleymân el-Îsâ bunu haylice başarmıştır.

أحلى لغة

هذا صفي هذا كتبي

تشرق فيها شمس العرب

أهلا أهلا يا مدرستي

هيا نقرأ أحلى لغة

نكبر معها نحلو معها

لغتي الفصحى ما أروعها

لغتي شجرة تنمو أبدا.[16]

En Güzel Dil

işte sınıfım, işte kitaplarım

Arap güneşinin kaynağı.

Merhaba canım okulum

Hadi okuyalım, en güzel dili.

Onunla büyüyüp, güzelleşelim onunla.

Dilim Fushadır, ne de harika.

Benim dilim daima büyüyen bir ağaç.

Şiire başlarken okula ve okumaya atfedilmiş sınıf ve kitap imgeleri görülmektedir. Sınıf, aynı amaca odaklanmış aynı hayallerin

[16] el-'Îsâ, Suleymân, ***'Dîvân''l-Etfâl'*, s.** 222.

yolcusu, isteklilerin bir araya geldiği, eğitimin ilmek ilmek işlendiği sıcacık yuvadır. Sınıfı yuva yapan yuvayı sıcacık yapan da bu istekli varlıkların ilim öğrenme çabalarıdır. O sınıf, içerisinde birden fazla öğrenci ile beraber sayısız hayalleri de içerdiğinden sıcaktır. Kitap; kutsaldır. Araç gözükmesinin yanı sıra büyük amaçları vardır. Şiirin ana temasında bulunan okula odaklanmamız için tek başına yeterli olan bu imge, ilmi, anlayışı, sevgiyi ve saygıyı yansıtmaktadır.

"Arap Güneşi" dediğinde medeniyeti eğitimle bağdaştırmış ve güneş ile simgelemiştir. Güneş ışık saçar, ısıtır, merkezdedir. Burada şair eğitime ve okumaya ne denli önem verdiğini ve topluma eğitimi katmak istediğini vurgulamıştır. Çocukları güneşin yani eğitimin, okulun etrafındaki gezegenlere benzettiği, eğitime verdiği değerle birlikte dizelerde dile getirmiştir. Işığa benzettiği okulu ile öğrencileri mısralarında aydınlatmayı hedefleyen şair, insanları ve çocukları aydınlanmak ve kalkınmak üzere ışığa davet etmiştir. Bu ışığın onları büyüttüğüne, beslediğine ve kalkındırdığına işaret etmiştir.

Ayrıca Arap dilinin bu ışıktaki etkisini yabana atmayıp dillerinin saflığını, pürüzsüz ve akıcı oluşunu dile getirmektedir. Okumakla beraber dillerine övgüler biriktirmiş ve dizelerinde ortaya koymuştur. Dillerinin güzelliğine, sade ve akıcılığına "Fusha" diyerek dikkat çekmiş ve burada dilin yitip gitmesine izin vermek istemediğini belirtmiştir.

المدينة الجديدة

مدينة الأزهار..

مدينة الجمال..

يا موطن الآباء والأجداد،

يا وريفة الظلال.

عدنا إلى بيوتنا،

عدنا إلى السمر.

نجدد الحياة فيك،

نبعث الذكر.

في كل بيت..شارع.. رصيف..

في كل ركن هادئ لطيف..

نعيش ذكريات..

تموج بالحياة..[17]

Yeni Şehir

Çiçeklerin şehri..
Güzelliklerin şehri..
Atalarımızdan bize kalan vatan,
ey uzun gölgelerin şehri.
Döndük evlerimize,
mutluluğa döndük.
Seninle hayatı yeniler,
Seninle yakalarız anıları.
Her evde, sokakta, kaldırımda..
Her sakin güzel köşede..
Yaşarız anıları,
Hayatla hareketleniriz.

Bu beyitlerde vatanı çiçeklere, güzelliklere benzetmiştir şair. Vatan bir toprak parçası değildir. Vatan, içinde yaşanılan anlar, acılar, hüzünler ve mutluluklar bütünüdür. Bu, tarafsız duyguların ve anlamların yansımasının bir bütünüdür. Halkın dertlerini ve

[17] el-'Îsâ, Suleymân, ' ***Urâcîh Tuġannî li'l-Etfâl'*** , s. 112.

çaresizliği sonucunda mutlulukları ile yoğurarak aktarmıştır. Yaşam belirtisi verilen her yerde mutluluğun var edileceğini ifade etmektedir.

نشيد ماما

أنْتَ نَشيدي عيدُكِ عِيْدي

بَسْمَةُ أمّي سِرُّ وُجُودي

**

أنا عُصْفُورٌ مِلْءَ الدارِ

قُبْلَةُ ماما ضَوْءُ نهَاري

**

افْتَحُ عَيْنِي عِنْدَ الفَجْرِ

فأرى ماما تَمْسَحُ شَعْرِي

**

أهْوَى ماما أفْدِي ماما [18]

Anne Şarkısı

Sen benim şarkımsın, bayramın bayramım

Annemin gülümsemesi, varlığımın sırrı

**

Ben serçeyim, bir yuva dolusu

Anne busesi, gün aydınlığı

**

Açarım gözümü, seher vaktinde

Annemi görürüm, okşar saçlarımı

**

Aşığım anneme, ona fedayım.

[18] el-'Îsâ, Suleymân, ***'Dîvânu'l-Etfâl'*, s.** 43.

Süleyman İsa, şiirlerinde aile kavramını çokça kullanmıştır. Tek tek bütün aile fertlerini anlatan şiirler yazarak çocuklara bu aile üyelerine verilen isimlerin sadece bir isim olarak kalmayıp aksine bu isimlerin altında büyük bir sevgi ve derin duyguların toplanmasını hedeflemiştir. "Anne" de bu kavramlardan birisidir.

"Anne Şarkısı" isimli bu şiirde, şair bir çocuğun dilinden anneye olan o bağın gücünü göstermiştir. Annenin hiçbir karşılık beklemeden, riyasız bir şekilde onun bir gülümsemesinin dünyalara bedel ve varlığının sebebi olduğunu belirtmektedir. Bir çocuğun gözünden, annenin karşılık beklemeden çocuğu için yaptığı tüm fedakarlıkların betimlenişidir. Bu şiirde aynı zamanda çocuğun yaşamında annesine duyduğu övgüler öykülenmiştir.

SONUÇ

Bir çocuğu yetiştirme yöntemleri herkes için çok farklı olabilir. Burada en büyük rol ebeveynlere ve edebiyatçılara düşmektedir. Her çocuk bir toprak gibidir, eğer güzel yetiştirip güzel bakılırsa bu toprak büyür ağaç olur ve ağaçta meyve verir. Eğer iyi bakılmazsa da ağaç kötü çıkar, sadece kendisinin kötü olduğu yetmez etrafındaki her şeyi de mahveder, etkiler. Şiirin de çocuğun hayatındaki yeri bu anlamda çok önemlidir.

Çocuk edebiyatı genel edebiyatın bir parçasıdır. Bu edebiyat ince bir çizgide olduğu gibi aynı zamanda dil, üslup, hayal gücü, duygusallık kavramlarını da kapsamaktadır.

Süleyman el-İsa sadece bir şiir yazan biri aynı zamanda çocukların zihninin nasıl güzel bir şekilde beslenmesi gerektiğini düşünüp, kelimelerini özenle seçen bir şairdir.

Süleyman el-İsa çocuğa ithaf ettiği şiirlerini "Çocuk Divanı" başlıklı divanında toplamıştır. Şiirleri, çocukların üzerinde derin bir izler bırakmıştır. Şiirlerinin üzerinden kendi insani, milletçi, ahlaki, ailevi, eğitim, sosyal tecrübelerini ve nasihatlerini güzel, incelikli, profesyonel ve şeffaf bir dille gönüllere dokunmayı başarmıştır. Sadece sanat ve dil alanında değil aynı zamanda hayatlarını da etkilemiştir. Çocukların içine bir tohum eker gibi değer duygusunu ekmiştir. Değerleri ekleyerek kendi milletinin kim olduğunu, tarihini ve davalarının neler olduğunu hatırlatmıştır. Vatan sevgisi, bayrak ve toprak sevgisini ortak payda alarak bütün milletlerin bir olduğunu anlatmıştır.

KAYNAKÇA

Arab 282, ***'Edebu'l-'Etfâl'***, Külliyetu'l-Adâb ve'l-'Ulûmu'l-İnsâniyye.

Dâver, Enes, *'**Edebu'l-Etfâl fi'l-Bed'i.. Kanet el-Unşûde**'*, Dâru'l-Ma'ârif, Ḳahire, 1993.

Dünges, Petra, ***'Arabic Children's Literature Today: Determining Factors and Tendencies'*** Pmla, vol. 126, no. 1, 2011, Jstor.

el-Celûlî, el-'Îd, *'**Edebu'l-Etfâl ve Eseruhu fî Binâi'ş-Şahsiyyeti'l-Luġaviyye,*** 2012**.**

el-'Îsâ, Suleymân, ***'Dîvânu'l-Etfâl'***, Dâru'l-Fikr, Dımaşk, 1999.

el-'Îsâ, Suleymân, ***Urâcîh Tuğannî li'l-Etfâl,*** *Dâru's-Sadâ li's-Sahâfe ve'n-Neşr ve-t-Tevzî'*, Mecelletu Dubai es-Sekâfiyye, 26, Temmuz, 2009.

Fulûh, Fâleh, ***el-Kıyemu't-Terbeviyyeti's-Sâ'ide ve Tekniyyâti'l-'Ameli't-Terbeviyye fî Enâşîdi'l-Etfâl li Suleymân el-'İsâ,*** 'Udv İttihâdi'l-Kuttâbi'l-'Arab, Dımaşk.

Karâniyâ, Muhammed, ***Kasâidu'l-Etfâl fî Sûriye: Dirâse Tatbîkıyye***, min Menşûrât İttihadi'l-Küttabi'l-'Arab, Dımaşk, 2003.

Ġassân Klâs, ***'Kırâ'a fî Dîvâni'l-Etfâl li Suleymân el-İsâ'***, Beytu Filistîn li'ş Şi'r, Nisan, 2012, http://www.ppbait.org/index.php?option=com_content&view=article&id=1768:20 12-04-12-11-25-51&catid=111:2012-04-01-06-29-52 (18 Ağustos 2017).

Nasreddîn, 'Abîd, ***Ecnâsu Edebi'l-Etfâli'l-Kıssa Enmûzecen***, Câmi'atu'd-Duktûr et-Tâhir Mevlâyi -Sa'îde-, Külliyetu'l-'Âdâb ve'l-Luğât ve'l-Funûn Kısmu'l-Luğati'l-'Arabiyye ve Âdâbuhâ, Mîlâdî, 2017.

Ramadân, Kâfiyetu, "Dîvân el-Etfâl li'Suleymân el-'Îsâ Dirâse ve Tahlîl", ***el-Arşif li'l-Mecallâti'l-Edebiyye ve's-Sekâfiyye***, Aralık, sayı 225, 1-26, 1984.

The Syria Times Newpaper, ***'Sulaiman Alissa, We Will Never Forget You',*** 2013, August.

الجملة الاعتراضية في ديوان جميل بثينة

-دراسة أُسلوبيّة-

Mustafa Almavas*

المُلخّص

الجملُ في اللّغة العربيّة نوعان: نوعٌ ينوب مناب المفرد فيكون له محلّ من الإعراب، ونوعٌ لا ينوب منابه فلا يكون له محلّ من الإعراب.

والجملة الاعتراضيّة هي إحدى الجمل الّتي لا تنوب مناب المفرد، وقد حدّد أهل النّحو أنّ دخولها في التّركيب لغاياتٍ ثلاث هي: التقوية والتسديد والتحسين، وحددوا مواضع وقوعها في التركيب النحوي من غير الإشارة إلى الفوائد البلاغية الأخرى التي تنبّه لها أهل المعاني فتحدّثوا عمّا يُقارب سبعة معانٍ تفيدها إذا وردت في التّركيب.

ويتناولُ هذا البحث دراسة الجملة الاعتراضية في ديوان جميل بثينة؛ لكثرة دورانها في شعره؛ إذ لاحظنا وفق قراءة الديوان أنها ترد في مواضع كثيرة، وقد أتت لغايات ثلاث هي: التسلية أو التلذذ بالذِّكر، والدّعاء، والاستعطاف.

الكلمات المفتاحية: جميل، اعتراضية، دعاء، جملة.

* Dr. öğr. Üyesi: Kırıkkale Üniversitesi, FEF, Arapça Mütercim ve Tercümanlık Bölümü. (mustafamawas101@gmail.com),ORCID, 0000-0001-7502-2376.

INTERMEDIATE SENTENCE ON JAMIL BUTSAINAH'S DIWAN RHETORIC WORK

Abstract

There are two types of sentences in Arabic. The first one takes the place of the moufrad and has a place in the grammatical case(Al-I'rab). The second one does not take the place of the moufrad and has no place in the grammatical case(Al-I'rab).

Intermediate sentence is one of the sentences that takes the place of the moufrad. The syntax experts have determined that the intermediate sentence is included in the structure for three purposes. These purposes are; reinforcement, tashdeed and strengthen. Instead of pointing out the other positive effects of the intermediate sentence on rhetoric, which the meaning experts focus on, they determined the places they came from in the syntax structure and also mentioned about seven meanings that it creates when it is included in the structure.

This work; It deals with the examination of intermediate sentences in Jamil Butsainah's diwan because they occur frequently in his poetry. When we read the Diwan, we see that it occurs in many ways. The intermediate sentence came in the divan for three purposes: entertainment or pleasure in commemorating the beloved, prayer and begging.

Key words: cemil buseyne- sentences - intermediate – prayer.

المدخل:

تتألف الجملة في اللغة العربية من ركنين أساسيين هما: المسند والمسند إليه، فالجملة هي مركب إسنادي في المقام الأول.

وقد اختلف النحاة في مسألة إفادة الجملة وعدم إفادتها، وأنها إن أفادت سُمّيت كلامًا، وخلصوا إلى أنّ شرط الجملة وجود الإسناد، وشرط الكلام وجود الفائدة التي يحسن السكوت عليها[1].

والجمل من حيث المحلّ الإعرابي نوعان: لها محلّ، ولا محلّ لها، فإذا كانت تنوب مناب الكلمة المفرد أخذت محلّ تلك الكلمة المفردة، وإن لم تكن تنوب مكانها فلا محلّ لها.

الجملة الاعتراضية:

الاعتراض في اللغة له معانٍ متعددة منها: الانتصاب، والمنع والتكلف، فقد جاء في لسان العرب: "عَرَضَ الشيءُ يَعْرِضُ واعترَضَ: انتَصَبَ ومَنَعَ وَصَارَ عارِضاً كالخشَبةِ المنتصبةِ فِي النَّهْرِ وَالطَّرِيقِ وَنَحْوِهَا تَمْنَعُ السَّالِكِينَ سُلوكَها. وَيُقَالُ: اعتَرَضَ الشيءُ دُونَ الشيءِ أَي حَالَ دُونَهُ. واعتَرَضَ الشيءَ: تَكَلَّفَه. وأَعرَضَ لَكَ الشيءُ مِنْ بَعِيدٍ: بدَا وظَهَر... واعتَرَضَ لَهُ بِسَهْمٍ: أَقْبَلَ قِبَلَه فَرَمَاهُ فقتلَه. واعتَرَضَ عَرْضه: نَحا نَحْوَه. واعتَرَضَ الفرَسُ فِي رَسَنِه وتَعَرَّضَ: لَمْ يَسْتَقِمْ لقائدِه"[2].

أما الاعتراض في الاصطلاح فهو "أن يأتي في أثناء كلام، أو بين كلامين متصلين، معنىً بجملة أو أكثر لا محل لها من الإعراب، لنكتة سوى رفع الإبهام، ويسمى الحشو أيضًا، كالتنزيه في قوله تعالى: ﴿وَيَجْعَلُونَ لِلَّهِ الْبَنَاتِ سُبْحَانَهُ وَلَهُمْ مَا يَشْتَهُونَ﴾؛ فإن قوله:

1 يُنظر: الجاسم، محمود حسن: الجملة العربية في ضوء مغني اللبيب لابن هشام الأنصاري، دار التراث، حلب، ط2، 2008م، ص15-16.

2 ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ، مادة (ع ر ض).

﴿سُبْحَانَهُ﴾ جملةٌ معترضةٌ لكونها بتقدير الفعل وقعت في أثناء الكلام، لأن قوله ﴿ولهم ما يشتهون﴾ عطف على قوله ﴿البنات﴾، والنكتة فيه تنزيه الله عما ينسبون إليه"[3].

وأما تعريف الجملة الاعتراضية عند النحاة فهي: "وصفٌ للجملة التي يعترض بها شيئين مثلًا زمنين لا يستغني أحدهما عن الآخر... وضابط وجودها صحة سقوطها دون اختلاف في المعنى والتركيب معًا"[4].

وعرّفها ابن هشام فقال: "الجملة الثانية [من الجمل التي لا محلّ لها هي الجملة] المُعترضة بين شيئين لإفادة الكلام تقوية وتسديدًا أو تحسينًا"[5].

مو اقع الجملة الاعتراضية:

حدد ابن هشام سبعة عشر موضعًا قد تأتي فيه الجملة الاعتراضية، وهذه المواضع هي: بين الفعل ومرفوعة، وبينه وبين مفعوله، وبين المبتدأ وخبره، وبين ما أصلهما المبتدأ والخبر، وبين الشرط وجوابه، وبين القسم وجوابه، وبين الموصوف وصفته، وبين الموصول وصلته، وبين أجزاء الصلة، وبين المُتضايفين، وبين الجار والمجرور، وبين الحرف الناسخ وما دخل عليه، وبين الحرف وتوكيده، وبين حرف التنفيس والفعل، وبين قد والفعل، وبين حرف النفي ومنفيّه، وبين جملتين مستقلتين[6].

وهذه المواضع استنبطها ابن هشام من كلام العرب، والحقّ أنّها ليست المواضع الوحيدة، فقد تأتي الجملة الاعتراضية في مواضع أخرى مثلًا بين الحال وصاحبها، وبين البدل والمبدل منه، وغير ذلك.

والذي نريد أن ننبّه عليه أنّ أهل النّحو اكتفوا بالإشارة إلى أنّ الجملة الاعتراضية غايتها التقوية والتحسين، على حين أنّ أهل المعاني وجدوا للجملة الاعتراضية معاني متعددة

---

3 الجرجاني، علي بن محمد: كتاب التعريفات، ضبطه وصححه جماعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية بيروت –لبنان، ط1، 1403هـ-1983م، ص30-31.

4 اللبدي، محمد سمير نجيب: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة، بيروت، دار الفرقان، الأردن، ط1، 1985م، ص151.

5 ابن هشام: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار اللباب، تركيا، ط1، 2018م، ص479.

6 ابن هشام: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: فخر الدين قباوة، ص479-487.

بتعدد السياق الذي ترد فيه، فعدّدوا ما يقارب عشرة معانٍ لها، نذكر منها: التنزيه، والدعاء، والتنبيه، وتخصيص أحد الأمرين بزيادة التوكيد في أمر عُلِّق بهما، والاستعطاف، والتهويل، وبيان السَّبب لأمر فيه غرابة[7]، وغير ذلك.

ومهما يكن من أمر، فإنّ الجملة الاعتراضية زيادة في الكلام، له غاية بلاغية، وهذا البحث سيركّز الحديث عن هذه الغايات في شعر جميل بثينة.

ترجمة حياة جميل بثينة (000 - 82 هـ = 000 - 701 م)

هو "جميل بن عبد الله بن معمر العذري القضاعي، أبو عمرو: شاعر، من عشاق العرب. افتتن ببثينة، من فتيات قومه، فتناقل الناس أخبارهما. شعره يذوب رقة، أقلّ ما فيه المدح، وأكثره في النسيب والغزل والفخر. وكانت منازل بني عذرة في وادي القرى (من أعمال المدينة) ورحلوا إلى أطراف الشام الجنوبية، فقصد جميل مصر، وافدا على عبد العزيز بن مروان، فأكرمه عبد العزيز وأمر له بمنزل فأقام قليلا ومات فيه. ولعباس العقاد كتاب (جميل بثينة - ط) وللزبير بن بكار كتاب (أخبار جميل) في سيرته"[8].

قال شوقي ضيف عن شعره "وشعر جميل كلّه في بثينة... يمتاز بصدق اللهجة وحرارة العاطفة. وقد ظلّت بثينة تحفظ له حبّه، إلى أن وافاه القدر بمصر... فبكته، ويقول الرواة إنها ظلت تبكيه إلى أن لحقت به"[9].

7 العاكوب، علي عيسى: المفصّل في علوم البلاغة العربية المعاني- البيان- البديع، طبعة جديدة منقحة ومزيدة، منشورات جامعة حلب، 2018م، ص363-365.

8 الزركلي، خير الدين: الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط15، 2002م، 138/2.

9 ضيف، شوقي: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، 1976م، ص369.

الجملة الاعتراضية في شعره

إنّ النّاظر في ديوان جميل يلحظ بوضوح تكرار الجملة الاعتراضية في تضاعيف شعره لتصبح ظاهرة أسلوبية؛ لأنّ أغلبها كان بلفظ (يا بثن) أو (يا بثينة)، وهذا التكرار لا يعني دائمًا أنّها جاءت لتحسين الكلام أو تسديده فقط، بل تضاف إليه معانٍ أخرى سنعرضها تِباعًا في هذا البحث.

وقد وردت الجملة الاعتراضية سبعة وخمسين مرة في شعره، وقد جاءت على النحو الآتي: يا بثن، يا بثينة، والله، لا أبا لك، فاعلمي، يا جميل، فديتك، بثين، أخي، لعمرك، وأبيها، وربّ البيت، هدالكِ الله، يا بن عمّي، ليت شعري.

فمعظمها كما أسلفا جاء بلفظ محبوبته، والباقي كان إما قسمًا وإما نداءً وإما دعاءً. والآن سنورد الجمل الاعتراضية وَفق المواضع النّحوية التي اعترضت بينها.

مواضع الجملة الاعتراضية في شعره

تعددت مواضع الاعتراض في شعر جميل، فوقعت الجملة الاعتراضية في شعره في ثلاثة عشر موضعًا هي:

1- بين الفعل وفاعله:

وردت الجملة الاعتراضية بين الفعل وفاعله في شعر جميل في أربعة مواضع، وهي قوله من الطويل متحدثًا عن طيف بثينة[10]:

أمنكِ سرى- يا بُثْنَ- طيفٌ تأوّبا، هُدُوّاً، فهاجَ القلبَ شوقاً، وأنصَبا؟

اعترضت جملة (يا بثن) بين الفعل (سرى) وفاعله (طيفٌ)، وهنا خرجت الجملة الاعتراضية إلى معنى التخصيص؛ لأنّ جميلًا يخصّ طيفها وحده، فيسألها هل هذا الطيف الذي جاءني ليلًا سرى منك فهيّج قلبي شوقًا وتعبًا؟

10 جميل بثينة: شرح ديوانه، شرحه وكتب هوامشه وصنّف قوافيه: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2، 1993م، ص12.

وقوله من الخفيف[11]:

لامني فيكِ- يا بُثينةُ- صَحبي، لا تلوموا، قد أقرحَ الحبُّ قلبي!

جاءت جملة (يا بثينة) معترضة بين الفعل (لامني) وفاعله (صحبي)، وفيها معنى التخصيص لأنها المُرادة، فهي التي لِيمَ فيها من قِبل العاذلين، فأخبرهم أنّ الحبّ قد أصاب قلبه بالقروح فلا ضيرَ إن لاموه.

وقوله من الطويل[12]:

إذا ما نظمتُ الشعرَ في غيرِ ذكرها، أبى-وأبيها- أن يطاوعني شعري

اعترضت جملة القسم (وأبيها) بين الفعل (أبى) وفاعله المصدر المؤول (أن يطاوعني)، وهذا الاعتراض خرج لمعنى التعظيم، لأنّ جميل أراد تعظيم والدها فأقسم بحياته في شعره ليؤكد لها حبّه.

وقوله من الكامل[13]:

صادت فؤادي- يا بثينَ- حِبالُكم، يومَ الحَجونِ، وأخطأتكِ حبائلي

جاءت جملة (يا بثين) معترضة بين الفعل (صادت) وفاعله (حبالُكم)، وخرجت إلى معنى الاستعطاف، فهو يستعطف قلبها بأنّ حبالها قد صادت قلبه أما حباله فقد أخطأت الهدف.

2- بين الفعل ومفعوله:

وردت الجملة الاعتراضية بين الفعل ومفعوله في سبعة مواضع، وهي قوله من الطويل[14]:

ألا قد أرى- واللهِ- أنْ ربّ عبرةٍ إذا الدارشطّتْ بيننا، ستزيد

11 شرح ديوانه: ص13.
12 شرح ديوانه: ص42.
13 شرح ديوانه: ص70.
14 شرح ديوانه: ص25.

اعترضت جملة القسم (والله) بين الفعل (أرى) ومفعوليه اللذين سدّ المصدر المؤول مسدّهما (أنْ ربّ عبرة)، وقد خرج معنى الاعتراض ههنا إلى التعظيم، فالشاعر يُعظّم حال دموعه التي لن تهدأ إذا ابتعدت داره عن دار حبيبته.

وقوله من الطويل[15]:

جزتكَ الجوازي- يا بثينَ- سلامةً إذا ما خليلٌ بانَ وهو حميد

جاءت جملة (يا بثينَ) معترضة بين الفعل (جزتك) الذي هو بمعنى أعطتك، ومفعوله الثاني (سلامةً)، وخرج معنى الاعتراض إلى التخصيص، لأنّ جميلًا يريد أن يخص بثينة بالسلامة إذا ابتعد عنها.

وقوله من الطويل[16]:

فإنْ لم يكنْ قولي رضاكِ، فعلميّ، هبوبَ الصبا- يا بثنَ- كيفَ أقولُ

اعترضت جملة (يا بثنَ) بين الفعل (علّمي) ومفعوله الثاني جملة (كيف يقول)، وقد خرج معنى الاعتراض هنا إلى الاستعطاف، فيريد جميل من بثينة أن يستعطفها كيف تعلمه أقوالًا ترضيها إذا هي لم تقبل بشعره الذي يرسله له، وأن ترسل له تلك الأقوال عبر ريح الصبا لتصل إليه.

وقوله من الوافر[17]:

فقلتُ لها وقد غلبَ التعزي: أما يُقضَى لنا- يا بثنَ- سولُ

اعترضت جملة (يا بثن) بين الفعل (يُقضَى) المبني للمجهول ونائب فاعله (سُولُ) الذي هو في الأصل مفعولًا به، ويظهر معنى الاستعطاف واضحًا في أن جميلًا يريد أن تقضي بثينة سُؤلَه ومراده منها.

15 شرح ديوانه: ص25.

16 شرح ديوانه: ص68.

17 شرح ديوانه: ص63.

وقوله من الطويل[18]:

وقالوا: نراها- يا جميلُ- تبدّلتْ، وغيرها الواشي؛ فقلتُ: لعلها!

جاءت جملة (يا جميل) معترضة بين الفعل (نراها) ومفعوله الثاني جملة (تبدلت)، وقد خرج الاعتراض هنا إلى معنى تنبيه جميل على أمر مهم هو تبدُّل بثينة بسبب أقوال الوشاة.

وقوله من الطويل[19]:

وكيف بنفس أنتِ هيّجتِ سقمها ويُمْنَع منها - يا بثين- شفاؤُها

اعترضت جملة (يا بثين) بين الفعل (يمنع) ونائب الفاعل (شفاؤها) الذي كان مفعولًا به في الأصل، وخرج الاعتراض إلى معنى الاستعطاف، فجميل يستدر عطف بثينة عليه بأنه مريض بسبب حبه لها.

وقوله من الطويل[20]:

فأحيي -هداك الله- نفساً مريضةً طويلاً بكم تهْيامُها وعناؤها

اعترضت جملة (هداك الله) بين الفعل (أحيي) ومفعوله (نفسًا)، وقد خرج الاعتراض إلى معنى الدّعاء، فجميل يدعو لبثينة بالهداية لكي تقبل بحبه فتشفيه.

3- بين الفعل ومصدره:

ولاد الاعتراض بين الفعل ومصدره أو ما ناب عن مصدره في موضعين هما قوله من الطويل[21]:

وما ذكرتكِ النفسُ- يا بثنَ- مرةً من الدهر، إلّا كادت النفسُ تُتلَف

18 شرح ديوانه: ص62.

19 شرح ديوانه: ص91.

20 شرح ديوانه: ص91.

21 شرح ديوانه: ص53.

اعترضت جملة (يا بثنَ) بين الفعل (ذكرتك) وما ناب عن مصدره (مرّةً)، وهذا الاعتراض خرج إلى معنى التلذذ بذكر الحبيب، لأنه يريد أن يستطيب بذكرها بعد أن كادت نفسه تُزهق كلما ذكرها وهي غائبة عنه.

وقوله من الطويل[22]:

ذكرتك يوم النحر- يا بثنَ- ذكرةً على قرن والعيس بالقوم جُنحُ

اعترضت جملة (يا بثن) بين الفعل (ذكرتك)، والمصدر (ذكرةً)، وهو اعتراض خرج إلى معنى التنبيه، فجميل يُنبه بثينة على أنّ حبها أخذ منه كلّ مأخذ فذكر اسمها على جبل أمام الناس الذين يركبون الإبل المُسرعة.

4- بين الشرط وجوابه:

وورد هذا الاعتراض مرتين، الأولى في قوله من الكامل[23]:

وإذا أردتِ، ولن يخونكِ كاتمُ، حتى يُشِيعَ حديثَكِ الإظهارُ

كتمانَ سركِ- يا بثينَ- فإنما، عندَ الأمينِ، تُغيَّبُ الأسرارُ

اعترضت جملة (يا بثين) بين الشرط (أردتِ) في البيت الأول، وجوابه (فإنما عند الأمين تغيّب الأسرار) في البيت الثاني، وخرج الاعتراض إلى معنى التنبيه على أنّ مستودع أسرار بثينة لا يكون إلا عنده إذا أرادت كتمان أسرارها.

وفي الثانية تأخر الشرط وتقدّم ما فيه معنى الجواب عليه في قوله من الطويل[24]:

كأنْ لم نحاربْ- يا بثينَ- لو انّها تكشّفُ غُمّاها، و أنتِ صديقُ!

فـ"الضَّمِير فِي أَنَّهَا يرجع إِلَى الْحَرْب والغمي الْأَمر المظلم وَالْمعْنَى لَو أَن الْحَرْب تكشف أمرهَا المظلم وَأَنت ذَات صداقة لي لصرنا كأننا لم توقد بَيْننَا نَار الْحَرْب"[25]، وبذلك تكون

22 شرح ديوانه: ص96.

23 شرح ديوانه: ص43.

24 شرح ديوانه: ص57.

25 التبريزي: شرح ديوان الحماسة (ديوان الحماسة: اختاره أبو تمام حبيب بن أوس ت 231 ه)، دار القلم – بيروت، د.ت. 130/2.

جملة (يا بثين) قد اعترضت بين الشرط (لو انّها تكشَّفُ غُمّاها) وجوابه المتقدم عليه (كأننا لم نحارب)، وقد خرج هذا الاعتراض إلى معنى التخصيص، فهو يخصّها بالقول بسبب الابتعاد الطويل بينهما، فعلى الرغم من أنها صديقة له، إلّا أنّ الابتعاد يوحي بحرب قائمة بينهما.

5- بين المبتدأ والخبر:

وقد ورد هذا الاعتراض في سبعة مواطن في شعره، هي قوله من الطويل[26]:

وأوّلُ ما قادَ المَودّةَ بيننا، بوادي بَغِيضٍ- يا بُثينَ- سِبابُ

وقلنا لها قولاً، فجاءتْ بمثلهِ، لكلّ كلامٍ، يا بثينَ، جوابُ

وقد اعترضت جملة (يا بثين) في الموضع الأول بين المبتدأ (أول) والخبر (سباب)، وفي الموضع الثاني بين المبتدأ المؤخر (جواب) والخبر المتعلق بشبه الجملة (لكلّ)، وفي كلا الموضعين خرج الاعتراض إلى معنى التذكير، فالشاعر يذكّر بثينة بالحادثة التي جمعتهما أول أمرهما، وكانت حادثة سباب وشتائم ولكنهما بعد ذلك أحبّا بعضهما حبًّا كبيرًا.

وقوله من الخفيف[27]:

زعمَ الناسُ أنّ دائيَ طِبّي، أنتِ، -والله يا بُثينةُ- طِبّي!

اعترضت جملتا (والله، يا بثينة) بين المبتدأ (أنت) وخبره (طبّي)، وخرج معنى الاعتراض هنا إلى التوكيد، إذ يؤكد جميل لبثينة أنها دواؤه الوحيد.

وقوله من الطويل[28]:

إذا قلتُ: ما بي- يا بثينةُ- قاتِلي، من الحبّ، قالت: ثابتٌ، ويزيدُ

جاءت جملة (يا بثينة) معترضة بين المبتدأ وهو الاسم الموصول (ما)، والخبر (قاتلي)، وقد خرج معنى الاعتراض هنا إلى التخصيص، فهو يخصّها بالحب الذي قتله.

---

26 شرح ديوانه: ص13.

27 شرح ديوانه: ص13.

28 شرح ديوانه: ص25.

وقوله من الطويل[29]:

وقلتُ لها: بيني وبينكِ، فاعلمي من الله ميثاقٌ له وعُهود

اعترضت جملة (اعلمي) بين المبتدأ المؤخر (ميثاق) والخبر المتعلق باظرف (بيني)، وخرج الاعتراض هنا إلى معنى التنبيه على أمر مهم لبثينة بأنّ بينه وبينها عهود يعلم الله بها فعليها أن تتذكر ذلك جيّدًا.

وقوله من الخفيف[30]:

فمريني، أطعكِ في كلّ أمرٍ أنتِ- والله- أوجَهُ الناسِ عندي!

اعترضت جملة القسم (والله) بين المبتدأ (أنت) وخبره (أوجه الناس)، وخرج الاعتراض إلى معنى التوكيد والتعظيم، فهو يؤكد لها وجهاتها عنده.

وقوله من الطويل[31]:

فهذا ثنائي إن نأت وإذا دنت فكيف علينا- ليت شعري- ثناؤها

جاء جملة (ليت شعري) معترضة بين المبتدأ المؤخر (ثناؤها) والخبر المقدّم (كيفَ)، وهذا الاعتراض حمل معنى الاستعطاف، فهو يستعطف حاله لمعرفة الطريقة التي يستطيع إرضاء بثينة بها.

6- بين ما أصله مبتدأ وخبر:

ورد هذا الاعتراض في ستة مواضع، والمقصود بما أصله مبتدأ وخبر النواسخ، إنّ وأخواتها وكان وأخواتها، وهي قوله من الطويل[32]:

ألا ليتَ ريعانَ الشبابِ جديدُ ودهراً تولى- يا بثينَ- يعودُ

29 شرح ديوانه: ص26.

30 شرح ديوانه: ص29.

31 شرح ديوانه: ص92.

32 شرح ديوانه: ص25.

اعترضت جملة (يا بثين) بين اسم ليت (دهرًا) وخبره جملة (يعود)، وقد حذفت ليت في الشطر الثاني ودلّ عليها العطف على الشطر الأول، أي: وليت دهرًا توالى يا بثين عائدُ، وخرج الاعتراض إلى معنى الاستعطاف.

وقوله من الطويل[33]:

جزعتُ حذارَ البينِ يومَ تحملوا ومن كان مثلي- يا بُثينةُ- يجزَع

اعترضت جملة (يا بثينة) بين اسم كان (مثلي) وخبرها جملة (يجزع)، وخرج الاعتراض إلى الاستعطاف.

وقوله من الكامل[34]:

ويقلنَ إنكِ -يا بثينَ- بخيلةُ، نفسي فداؤكِ من ضنينٍ باخلِ!

جاءت جملة (يا بثينَ) معترضة بين اسم إنّ (الكاف) وخبرها (بخيلة)، وخرج معنى الاعتراض هنا إلى التنبيه، فنبّه جميل بثينة إلى أمر مهم وهو قول الوشاة بأنها بخيلة، ومع ذلك هو يفديها بنفسه بالرغم من بخلها بوصله.

وقوله من الطويل[35]:

فليتَ رجالاً فيكِ قد نذروا دمي، وهَمّوا بقتلي- يا بُثَينَ- لقُوني!

اعترضت جملة (يا بثين) بين اسم ليت (رجالًا) وخبرها (لقوني)، وخرج الاعتراض إلى معنى الاستعطاف، فهو يستدر عطف بثينة لأنّ الخليفة قد أهدر دمه بسبب وشاية أهلها به عند الخليفة.

وقوله من الطويل[36]:

إذا ما لَدِيغٌ أبرأ الحَلْيُ داءهُ، فحليكِ أمسى- يا بثينةُ- دائيا

---

33 شرح ديوانه: ص48.

34 شرح ديوانه: ص71.

35 شرح ديوانه: ص85.

36 شرح ديوانه: ص89.

اعترضت جملة (يا بثينة) بين اسم أمسى الضمير المستتر، وخبره (دائيا)، وقد خرج معنى الاعتراض هنا إلى الاستعطاف.

وقوله من الطويل[37]:

فلو أن نفسي -يا بثين- تطيعني لقد طال عنكم صبرها وعزاؤها

جاءت جملة (يا بثين) معترضة بين اسم أنّ (نفسي) وخبرها (تطيعني)، وخرج أيضًا معنى الجملة هنا إلى الاستعطاف.

7- بين الظّرف ومتعلّقه:

وقد وردت هذه الجملة في ثلاثة مواضع، هي قوله من الطويل[38]:

ألاّ يا غرابُ البينِ، فيمَ تصيحُ فصوتُكَ مَشيٌّ إليّ، قَبيحُ

وكلَّ غداةٍ، -لا أبا لكَ- تنتحي إليّ فتلقاني و أنتَ مشيحُ

اعترضت جملة (لا أبا لك) بين النائب عن ظرف الزمان (كلّ) ومتعلقه الفعل (تنتحي)، وخرج الاعتراض هنا للدعاء على غراب البين الذي كان يصيح فتشاءم الشاعر من صوته ودعا عليه.

وقوله من الطويل[39]:

ويوم وردنا الحجر -يا بثن- عادني لك الشوق حتى كدت باسمك أفصح

جاءت جملة (يا بثن) معترضة بين الظرف (يوم) ومتعلقه الفعل (عادني)، وقد خرج معنى الاعتراض هنا إلى التلذذ بذكر اسم المحبوبة وقت شوقه وتذكره لها.

وقوله من الكامل[40]:

وتقول: بتْ عندي، -فديتكَ- ليلةً أشكو إليكَ، فإنّ ذاكَ يَسيرُ

37 شرح ديوانه: ص91.

38 شرح ديوانه: ص21.

39 شرح ديوانه: ص96.

40 شرح ديوانه: ص35.

اعترضت جملة (فديتك) بين الظرف (ليلة) ومتعلقه الفعل التام (بِت)، وخرج الاعتراض إلى معنى الدعاء.

8- بين الجاروالمجرورومتعلّقه:

وورد هذا الاعتراض في ثلاثة مواضع، هي قوله من الطويل[41]:

يقولون: جاهِدْ- يا جميلُ- بغَزوةٍ، وأيّ جهادٍ، غيرهنّ، أريدُ

اعترضت جملة (يا جميل) بين الجار والمجرور (بغزوة) ومتعلقه الفعل (جاهد)، وقد خرج معنى الاعتراض هنا إلى التخصيص، فقد خصّ الشاعر نفسه بالقول بأن يجاهد في سبيل الحصول على ما يريد.

وقوله من الطويل[42]:

أغادٍ- أخي- من آلِ سلمى، فمبكرُ؟ أبنْ لي: أغادٍ أنت، أم متهجّرُ؟

اعترضت جملة (أخي) بين الجار والمجرور (من آل) ومتعلقه اسم الفاعل (غادٍ)، وقد خرج الاعتراض هنا إلى الاستعطاف، فالشاعر يستعطف شخصًا يناديه أخي، ويسأله هل هو ذاهب في الغداة أو الهاجرة وتارك ديار آل سلمى؟

وقوله من الطويل[43]:

أمن أجل أن عجنا قليلا ولم نقل لليلى كلاما -لا أبا لك- تكلح

جاءت جملة (لا أبا لك) معترضة بين الجار والمجرور (من أجل) ومتعلقها الفعل (تكلح)، وخرج الاعتراض هنا إلى الدعاء.

9- بين الصّفة والموصوف:

ورد هذا الاعتراض في أربعة مواضع، هي قوله من الطويل[44]:

41 شرح ديوانه: ص27.
42 شرح ديوانه: ص37.
43 شرح ديوانه: ص94.
44 شرح ديوانه: ص18.

حلفتُ يميناً- يا بُثينَةُ- صادقاً، فإن كنتُ فيها كاذباً، فعميتُ!

اعترضت جملة (يا بثينة) بين الصفة صادقًا، وموصوفها (يمينًا)، وخرج الاعتراض هنا إلى معنى التخصيص، فهو يخص بثينة باليمين ويدعو على نفسه إن لم يبرَّ بقسمه.

وقوله من الكامل[45]:

لا تحسبي أني هجرتكِ طائعاً حَدَثٌ- لَعَمْرُك- رائعٌ أن تُهجري

وقعت جملة (لعمرك) اعتراضية بين الصفة (رائع) وموصوفها (حدث)، وخرج الاعتراض هنا إلى معنى التوكيد؛ لأنه يقسم على أنّ هجر بثينة مخيف ومفزع له.

وقوله من الطويل[46]:

ألا، لا أُبالي جَفوةَ الناس، إن بدا، لنا منكِ، رأيٌ- يا بُثَيْنَ- جميل

جاءت جملة (يا بثين) معترضة بين الصفة (جميل) والموصوف (رأي)، وخرج معنى الاعتراض إلى التخصيص؛ لأنه يخصّ رأي بثينة وحدها دون غيرها.

وقوله من الطويل[47]:

و إني، وتَكراري الزّيارةَ نحوكم، لبينَ يَدَي هجرٍ، بُثَينَ، طويلِ

اعترضت جملة (بثين) بين الصفة (طويل) والموصوف (هجر)، وخرج الاعتراض هنا إلى معنى الاستعطاف، فهو يستعطف عطف بثينة عليه بسبب طول الهجر.

10- بين المعطوف والمعطوف عليه:

ورد هذا الاعتراض في ستة مواضع، هي قوله من الكامل[48]:

وذكرتُ عصراً- يا بثينةُ- شاقني وذكرتُ أيّامي، وشرخَ شبابي

45 شرح ديوانه: ص40.

46 شرح ديوانه: ص68.

47 شرح ديوانه: ص74.

48 شرح ديوانه: ص14.

وقعت جملة (يا بثينة) اعتراضية بين الجملة المعطوفة (ذكرت أيامي) وما عُطفت عليه (ذكرت عصرًا)، وخرج هذا الاعتراض إلى معنى التلذذ بذكر المحبوبة في أثناء هذا التّذكر.

وقوله من الطويل[49]:

لَعَمْرُكِ، ما خَوَّفْتِنِي من مَخافةٍ، - بثينَ- ولا حذرتني موضعَ الحذرْ

اعترضت جملة (بثين) بين الجملة المعطوفة (لا حذرتني)، وما عطفت عليه (ما خوفتني)، وهذا الاعتراض للتخصيص، فقد خصّ بثينة بأنها خوّفته بأن أحدًا قد يراهما سوية فلم يخف من ذلك.

وقوله من الطويل[50]:

وإنّ صباباتي بكم لكثيرةٌ، - بثينَ- ونسيانيكمُ لقليلُ

جاءت جملة (بثين) معترضة بين الجملة المعطوفة (نسيانيكم لقليل)، وما عطفت عليها (إنّ صباباتي بكم لكثيرة)، وخرج الاعتراض إلى معنى التلذذ بذكر المحبوبة في أثناء تذكره لها.

وقوله من الكامل[51]:

قُومي- بثينةُ- فاندُبي بعويلِ، و ابكي خليلكَ دونَ كلّ خليلِ

وقعت جملة (بثينة) اعتراضية بين الجملة المعطوفة (اندبي)، وما عُطفت عليه (قومي)، وخرج الاعتراض هنا إلى التخصيص، فقد خصّ جميل بثينة بالبكاء عليه عند موته.

وقوله من الطويل[52]:

---

49 شرح ديوانه: ص36.

50 شرح ديوانه: ص68.

51 شرح ديوانه: ص72.

52 شرح ديوانه: ص91.

ولكن عصتني واستبدّت بأمرها فأنتِ هواها -يا بثين- وشاؤها

اعترضت جملة (يا بثين) بين الاسم المعطوف (شاؤها) وما عُطف عليه (هواها)، وخرج الاعتراض هنا إلى معنى التخصيص أيضًا.

وقوله من الطويل[53]:

رجال ونسوان يودون أنني و إياكَ نخزى- يا بن عمي- ونفضح

اعترضت جملة (يا بن عمي) بين الجملة المعطوفة (نفضح) وما عُطفت عليه (نخزى)، وكذلك خرج الاعتراض هنا إلى معنى التخصيص.

11- بين التوكيد ومؤكَّده:

وورد هذا الاعتراض مرة واحدة في قول جميل من الخفيف[54]:

ارحَمِيني، فقد بلِيتُ، فحَسبي بعضُ ذا الداءِ- يا بثينةُ- حسبي!

اعترضت جملة (يا بثينة) بين التوكيد اللفظي (حسبي) والمؤكَّد قبله (حسبي)، وخرج هذا الاعتراض إلى معنى الاستعطاف، إذ يستعطف جميل بثينة لترحمه وتعطف عليه.

12- بين حرف الجواب وجملة الجواب:

وورد هذا الاعتراض مرة واحدة في قول جميل من الرجز[55]:

كلا- وربِّ البيت- لو لقوني شَفعاً ووَتراً، لَتَواكَلوني!

اعترضت جملة (وربّ البيت) بين حرف الجواب والردع (كلا) وجوابه (لو لقوني لتواكلوني)، وخرج الاعتراض إلى معنى التوكيد؛ لأنه اعتراض بالقسم.

13- بين السَّبب وفاء النّتيجة:

وقد ورد هذا الاعتراض في موضعين هما قوله من الطويل[56]:

---

53 شرح ديوانه: ص94.

54 شرح ديوانه: ص13.

55 شرح ديوانه: ص82.

56 شرح ديوانه: ص57.

تفرّقَ أهلانا- يُثينَ- فمنهُمُ، فريقٌ أقاموا، واستمرّ فريقُ

اعترضت جملة (بثين) بين السبب جملة (تفرّق أهلانا)، والنتيجة بعد الفاء وهي جملة (منهم فريقٌ أقاموا، واستمر فريق)، فهذه الفاء هي فاء النتيجة أو الفاء الفصيحة التي تفصح عن شيء محذوف بعدها، والتقدير: فإن تفرّق أهلانا، فمنهم فريق أقام، وفريق استمر. وخرج الاعتراض إلى معنى التلذذ بذكر المحبوبة لأنه مقام تذكُّر.

وقوله من الطويل[57]:

سليني مالي- يا بثينَ- فإنّما يُبيَّنُ، عند المالِ، كلُّ ضَنين

اعترضت جملة (يا بثين) بين جملة السبب (سليني مالي)، وجملة النتيجة (إنّما يُبيّن عند المال كلّ ضنين)، والفاء فاء النتيجة مع (إنما) التي قبلها سبب وبعدها نتيجة، ووقع الاعتراض بينهما، وخرج هنا إلى معنى التخصيص؛ لأنه أراد تخصيص بثينة في سؤالها له عن المال فهو الجواد إن ضنّ الجميع.

57 شرح ديوانه: ص86.

خاتمة ونتائج:

في نهاية مطاف هذا البحث نخلص إلى أبرز النتائج التي توصلنا إليها:

1- الحديث عن الجملة الاعتراضية حديث نحوي وبلاغي في وقت واحد، لأنّ أهل النحو حددوا مواضعها، وأهل البلاغة بيّنوا معانيها.

2- شعر جميل زاخر بمواضع الجملة الاعتراضية التي بلغت سبعة وخمسين موضعاً.

3- ورد الاعتراض في شعر جميل في ثلاثة عشر موضعًا نحويًّا هي: بين الفعل وفاعله، والفعل ومفعوله، والفعل ومصدره، وفعل الشرط وجوابه، والمبتدأ والخبر، وما أصله مبتدأ وخبر، والظرف ومتعلقه، والجار والمجرور ومتعلقهما، والصفة وموصوفها، والمعطوف والمعطوف عليه، والتوكيد ومؤكده، وحرف الجواب وجوابه، والسبب وفاء النتيجة.

4- خرج الاعتراض في جميع المواضع السّابقة إلى معانٍ متنوّعة هي: التخصيص، والتلذذ بذكر المحبوبة، والاستعطاف، والتنبيه، والتوكيد، والتعظيم، والدعاء.

5- أضاف البحث موضعًا جديدًا من مواضع الاعتراض لم يرد في كتب النحو والبلاغة، وهو بين السبب وفاء النتيجة.

المصادروالمراجع:

التبريزي: شرح ديوان الحماسة (ديوان الحماسة: اختاره أبو تمام حبيب بن أوس ت 231 هـ)، دار القلم – بيروت، د.ت.

الجاسم، محمود حسن: الجملة العربية في ضوء مغني اللبيب لابن هشام الأنصاري، دار التراث، حلب، ط2، 2008م.

الجرجاني، علي بن محمد: كتاب التعريفات، ضبطه وصححه جماعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية بيروت –لبنان، ط1، 1403هـ-1983م.

جميل بثينة: شرح ديوانه، شرحه وكتب هوامشه وصنّف قوافيه: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2، 1993م.

الزركلي، خير الدين: الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط15، 2002م.

ضيف، شوقي: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، 1976م.

لعاكوب، علي عيسى: المفصّل في علوم البلاغة العربية المعاني- البيان- البديع، طبعة جديدة منقحة ومزيدة، منشورات جامعة حلب، 2018م.

اللبدي، محمد سمير نجيب: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة، بيروت، دار الفرقان، الأردن، ط1، 1985م.

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

ابن هشام: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار اللباب، تركيا، ط1، 2018م.

الفعلان: (خلع ونزع): دراسة دلالية في ضوء القرآن الكريم

Abdussamed Yeşildağ[1]

المُلخَّص

ما زالت بلاغة القرآن الكريم تشغل الباحثين في الدرس والبحث لتبيان إعجازها، وإظهار تفرّد أسلوبها، وجميل تخيُّر ألفاظها، وبديع اتساق تراكيبها.

ويهدف هذا البحث إلى تبيان الدلالة الوضعية والمجازية للفعلين (خلع، ونزع)، وتمييز مجيئهما في سياق القرآن الكريم، ليؤكّد أنّ ورود الفعلين في مواقع محددة من آيات معيّنة له معانٍ خاصة يُجلّيها السياق.

وعلم الدلالة أحد قطاعات اللسانيات، حيث يهتم هذا العلم بالمعنى اللغوي، سواء أكان معجميًا أم مجازيًا، ثابتًا على معناه الوضعي أم متطورًا عنه.

وغاية البحث أيضًا تبيان سعة اللغة العربية وتميزها عن غيرها من اللغات بأنها تمتلك أفعالًا يظنّ المتلقي للوهلة الأولى أنها متقاربة في المعنى، ولكنّ السّياق يُظهر له أنْ لا ترادفَ بينها، ولذلك تتعدد الأفعال ويختار الحق سبحانه وتعالى الأنسب للسياق، وعلى الباحث تبيان هذه الفروق اللغوية للوصول إلى المعنى المُراد.

يبدأ البحث بمقدمة عن أهمية السياق في اللسانيات، ثم ينتقل لبسط البحث من خلال الحديث عن معنى الفعلين: خلع ونزع الوضعي والمجازي والسياقي أو ما أسماه البحث: (الماصدقي)، أي ما يصدق عليه من معانٍ.

[1] Doç.Dr. Kırıkkale Üniversitesi, FEF, Arapça Mütercim ve Tercümanlık ABD, abdussamed@kku.edu.tr, **0000-0002-7898-1553.**

وينتهي البحث بذكر أهم النتائج، وتمثلت في أنّ المعنى الوضعي غالبًا لا يكون مُرادًا في القرآن الكريم، وإنما المعنى السياقي، حيث لا ترادف بين معنى فعل وفعل آخر، لأنّه لو كان الترادف موجودًا لما تنوعت الأفعال وتعددت، وهذا من إعجاز القرآن الكريم الخالد.

المفاتيح: خلع، نزع، القرأن الكريم.

THE TWO VERBS : (خلع ونزع) SEMANTIC STUDY IN THE LIGHT OF THE HOLY QURAN.

The rhetoric of the Qur'an; In addition to explaining the miraculous features of the Qur'an, it is a subject that researchers are still working on to show the uniqueness of its style, aesthetics in word choice and consistency in its context.

This research aims to explain the situational and figurative meanings of the verbs "خلع" and "نزع" and to clarify the difference between the contexts in which they are used in the Qur'an. Thus, it will be emphasized that these two verbs gain special meanings that clarify the context by passing in certain places of certain verses.

Semantics is one of the sub-branches of linguistics. This branch of science is concerned with determining the linguistic meaning of the word by considering both the dictionary meaning and the figurative meaning. At the same time, it can focus on situational understanding as well as develop situational meaning.

One of the aims of the research is to show the richness of Arabic and draw attention to the fact that unlike other languages, it contains words that cause the buyer to think that they are close at first glance. At this point the context indicates that the word is not actually synonymous. Therefore, the number of acts increases and Allah (c.c.) chooses the most suitible for the context. The researcher's

responsibility is to explain these language differences in order to achieve the desired meaning.

The research begins with an introduction to the importance of context in linguistics. Then, the situational meaning, figurative meaning and contextual meaning of the verbs "خلع" and "نزع" are explained in order to understand the research content.

The research ends by listing the most important results achieved. Situational meaning is often not the meaning that is intended to be given in the Qur'an. Contextual meaning is not synonymous with other verbs. If synonyms existed, verbs would diversify and also this is one of the miracles of the Qur'an.

Keywords: The holly Quran, Khalea, Nezea.

المقدّمة:

مع تباشير القرن التاسع عشر بدأت نجوم الدراسات اللغوية تأتلق من جديد، فما كاد القرن العشرون يبصرُ النورَ حتى أشرقت شمس (اللسانيات) بمعناها الواسع. فـ"علم العربية أو علم اللسان العربي -هكذا كان يسميه العلماء الأولون- هو فرع من فروع علم اللسان البشري. فإن هذا الأخير يعالج الظواهر اللسانية. العامة الوجود انطلاقًا من المشاهدة المتواصلة للألسنة الخاصة."[2].

و"اللسانيات **(Linguistique)** هي العلم الذي يدرس اللغة الإنسانية دراسة علمية تقوم على الوصف ومعاينة الوقائع بعيدًا عن النزعة التعليمية والأحكام المعيارية."[3].

ويُقصد بالأحكام المعيارية الأحكام التي تصف الاستعمال اللغوي بالخطأ أو الصواب.

وتُعنى اللسانيات باللغة، فلا تنظر إلى اللغة الرسمية أو اللهجة المحلية أو المحكية أو البدائية، بل تنظر إلى اللغة ككل ولا تستثني لغة دون لغة.

و"أما قطاعات الدرس اللساني فتشمل الظواهر اللغوية كافة، من الأصوات، والصرف، والنحو، والدلالة"[4]. وبما أن هذا البحث يتعلّق بالقطاع الدلالي فلا بدّ من لمحة بسيطة عن هذا القطاع. فهو القطاع الذي "يتعلّق بمعاني الكلمات معجميًا، وما يلحق به من مجالات علمية وتطبيقية كالمصطلح والمعجم مما يضمّه مصطلح **(Sémantique)**"[5]، [أي الدلالة].

---

[2] الحاج صالح، عبد الرحمن: علم اللسان الحديث، مجلة الفيصل، العدد الثاني، السنة الأولى، شعبان 1397هـ/ يوليو 1977، ص34.

[3] قدور، أحمد محمد: مبادئ اللسانيات العامة، منشورات جامعة حلب، 1427هـ/ 2006م، ص15.

[4] المرجع السابق: ص27.

[5] المرجع السابق: الصفحة نفسها.

والدلالة مشتقة من الفعل (دلّ)، وقد وَرَدَ هذا الفعل في القرآن الكريم بأكثر من معنى وأهمها: الإشارة والإرشاد والرمز، وهذه المعاني يكاد لا يخرج عنها الدرس الدلالي الحديث [6].

ومن أهم المحاور التي يتفرع عنها الدرس الدلالي **"السياق"**، وقد عرف العلماء اللغويون العرب القدامى هذا المحور وأسموه (المقام)، ولم يكتفِ هؤلاء بتفسير الدلالة معجميًا، بل أضافوا ما يدل عليه السياق ولذلك قالوا لكل مقام مقال.[7]

"وقد توصل العلماء إلى تمييز بين أربعة أنواع من السياق"[8]. هي:

1-السياق اللغوي.

2-السياق العاطفي الانفعالي.

3-سياق الموقف أو المقام.

4-السياق الثقافي أو الاجتماعي.

وفي هذا البحث سنتوقف عند سياق الموقف أو المقام، "وهو يعني الموقف الخارجي الذي يمكن أن تقع فيه الكلمة فتتغير دلالتها تبعًا لتغير الموقف أو المقام وقد أطلق اللغويون على هذه الدلالة مصطلح "الدلالة المقامية"[9].

وانطلاقًا من العنوان الذي عُنون به البحث، نجد أن السياق أو المقام ذو أثر هام في تحديد معنى الكلمة، ويقصد بدراسة المعنى -ههنا- الجانب الدلالي آنف الذكر.

فالسياق هو الذي يحدد معنى الكلمة، كما سنجد أن السياق يغيّر المعنى الأصلي (الوضعي) للكلمة فينتقل من كونه معنى وضعي إلى معنى مجرّد مجازي.

---

[6] عبد الجليل، منقور: علم الدلالة، أصوله ومباحثه في التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص28.

[7] حسان، تمام: اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، دار الثقافة، المغرب، ط1994، ص372.

[8] عمر، أحمد مختار: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998، ص69.

[9] عبد الجليل، منقور: علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، ص94.

بسط البحث:

يقول ستيفن أولمان: "السياق وحده هو الذي يوضح لنا ما إذا كانت الكلمة ينبغي أن تُؤخذ على أنها تعبير موضوعي صرف أو أنها قُصد بها -أساسًا- التعبير عن العواطف والانفعالات"[10].

أولًا: المعنى الماصدقي (Sens extensionnel):

ويقسم إلى: **أ-الوضعي.** **ب-المجازي.**

إن للكلمة في اللغة معنًى وضعيًا تواضع عليه الناس فيما بينهم، ومن ثم يأتي السياق فيغيّر هذا المعنى إلى معنى مجازي بحسب ما يتطلبه.

ومصطلح **الماصدق** مصطلح منطقي، ويعني: "مجموع الموضوعات التي يدل عليها المعنى أو مجموع الأفراد الداخلين تحت صنف أوكلي"[11].

وقد ميّزت الدكتورة **ألفة يوسف** في كتابها **"تعدد المعنى في القرآن"** بين المعنى الماصدقي الوضعي أو الوارد على الحقيقة، والمعنى الماصدقي المجازي.

فالمعنى الوضعي هو معنى الكلام مستندًا على المواضعة اللغوية، بينما المعنى المجازي هو الكلام المستعمل في غير ما وضع له [12].

أما بالنسبة **لتعدد المعنى الماصدقي الوارد على الوضع:** فيرد هذا المعنى من منظورين، الأول هو المنظور المعجمي، والثاني هو المنظور النحوي. والمنظور المعجمي هو الذي يخدمنا في هذا البحث بينما المنظور النحوي فلا يخدمنا ها هنا، وبالنسبة **لتعدد المعنى الماصدقي الوارد على المجاز:** فيكون مخالفًا للمعنى الوضعي الحقيقي للكلمة.

"وللمجاز ضوابط مشتركة تحدد هويته، وهي:

---

[10] أولمان، ستيفن: دور الكلمة في اللغة، ترجمه وقدم له: كمال بشر، مكتبة الشباب، ص 58.

[11] يوسف، ألفة: تعدد المعنى في القرآن، كلية الآداب منوبة/ دار سحر، ط2، ص11.

[12] المرجع السابق: ص11.

أ- المجاز هو نقل للقول من استعماله وفق المواضعة اللغوية إلى استعمال آخر مخالف لها. فهو نقل للقول عن أصله أي عما وضع له للدلالة على معنى ماصدقي خفي.

ب- لا بدّ أن يكون لمعنى القول الماصدقي الوارد على المجاز علاقة ما مع معنى القول الوضعي.

ت- لا بد من وجود قرينة تمكن من اعتبار القول مجازًا أي تمكن من الانتقال من معنى القول الأصلي إلى معناه الماصدقي الوارد مجازًا.

إن توفر هذه الشروط الثلاثة تجعلنا نطلق على معنى ما أنه وارد على المجاز"[13].

ثانيًا: المعنى الماصدقي للفعل خَلَعَ.

أ-المعنى الماصدقي الوضعي للفعل خَلَعَ:

ذكرنا آنفًا أنه لمعرفة المعنى الوضعي علينا أن نبحث في المنظور المعجمي. فقد جاء في لسان العرب: "خلع. خَلَعَ الشيءَ يَخْلَعُهُ خَلْعًا واخْتَلَعَهُ: كنَزَعَهُ، إلا أنّ في الخلعِ مهلة، وسَوَّى بعضهم بينَ الخَلعْ والنَّزعِ. وخَلَعَ النَّعْلَ والثوبَ الرِّداءَ يخْلَعُهُ خَلْعًا: جَرّدَه. .... وخَلَعَ قائدهُ خَلْعًا: أدالَهُ. وخَلَعَ الرِّبْقةَ عن عُنُقِهِ: نَقَضَ عَهْدَه.... وخَلَعَ دابّتَهُ يخْلَعُها خَلْعًا وخَلّعها: أطلقها من قيدها، وكذلك خَلَعَ قيده..... وخَلَعَ عذاره ألقاهُ عن نفْسِهِ فعَدَا بشرٍّ"[14].

وجاء في المنجد: "خلع. خَلَعَ: ـَ خَلْعًا: فتح بالقُوّة، عَنْوةً، كَسَر: "خلَع بابًا" || فكَّ، أزال عن موضعه: "خَلَعَ كَتِفَه" || نزَع، تجرّد من: "خَلَعَ ملابَسه" اقتلع وانتزع: "خَلَعَ ضِرْسَه".... أزال شخصًا عن مرتبته، عزله عن منصبه: "خَلَعَ الرئيسُ قائدًا" || خلَعَ الشّعبُ المَلِكَ: أنزله عن

---

[13] يوسف، ألفة: تعدد المعنى في القرآن، ص211- 212. مع اختصار يسير.

[14] ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، 1233/2. والرّبقة: هي حبل فيه عدة عُرا تشد به البهم. والعِذار: سمةٌ على القفا إلى الصّدغين، وخلع عِذاره أي خرج عن الطاعة وانهمك في الغي.

عرْشه، عزَله عن المُلك|| "خَلَعَ على فلان ثوبًا": ألْبسه إيّاه مِنْحةً، وهبه إيّاه... خِلْعة: ج خِلَع: ثوب يُعطى منْحةً: "خَلَعَ الأميرُ عليه خِلعةً سَنِيّةً"....."[15].

ونلاحظ مما قدّمنا أن المعنى الوضعي للفعل خَلَعَ يكون في إزالة الشيءَ، و قيل: إن كلمة الشيءِ "كلمة تدلّ على كل ما هو موجود وكلّ ما يمكن تصوّره (سواءٌ أكان حسيًّا أم معْنويًا، حقيقيًا أم ذهنيًا) "[16].

ولكننا نرى أن الفعل خلع غالبًا ما يكون للأشياء المادية، وهذا ما نستشفّه من قولهم: خَلَعَ النّعل، وخلع الثوب، والرّداء، والقائد، والرّبقة، والدّابة، والقيد، والباب، والكتف، والملابس، والضّرس.. إلخ. فكل هذه الأشياء هي أشياء مادية، وسنرى -بعد قليل- أنه أيضًا يدلّ على معنى آخر وهو السّرعة لا المهلة.

فالمعنى الماصدقي الوضعي للفعل خَلَعَ في اللغة العربية يدلّ على خلع الأشياء المادية.

ب-المعنى الماصدقي المجازي للفعل خلع:

ذكرنا أن المعنى الوضعي للفعل (خَلَعَ) يكون فقط مع المادة، بيد أنّ الفعل (خَلَعَ) قد يأتي مع المجردات واللامحسوسات، هنا نقول إنه انتقل من دائرة الحقيقة إلى دائرة المجاز، وسمّي المجاز مجازًا؛ لأننا نجتاز به من أمر إلى أمر آخر مخالف له.

ومثال ذلك قول عمر بن أبي ربيعة [17]:

لـقـدْ خَـلَـعَـتْ في أخْـذِهـا بـردَائِـه جِـهـارًا ومَـا كـانـتْ بِـعـهْـديَ تَـخْـلَـعُ

والعهد شيء معنوي.

---

[15] نخبة من المؤلفين: المنجد الوسيط في العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، مراجعة: مأمون الحموي وأنطوان غزال وريمون حرفوش، ط1، 2003، ص318- 319. والعلامة || تقوم مقام الكلمة المفسّرة سابقًا وتغني عن مراجعتها. و(ج) اختصار الجمع.

[16] المرجع السابق، ص598.

[17] عمر بن أبي ربيعة: ديوانه، تق: فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1416هـ- 1996م، ص212.

وقال كَشاجم[18]:

فَكَأنّها والفجرُ قدْ خَلَعَ الدُّجَى للعيْنِ قِطْعَةٌ ظُلْمَةٍ لمْ تُسْفِرِ

والدّجى شيء معنوي.

وقال أبو نواس[19]:

خَلَعتُ مُجوني فاسترحتُ من العَذلِ وكنتُ وما بي، والتَماجُنُ من مِثلي

والمجون شيء معنوي.

وقول الشاعر إبراهيم ناجي[20]:

خلعتُ إيماني على شكِّها وبدَّدْتُه السارياتُ الثّقالْ

والإيمان شيء معنوي.

إذًا، قد يستعمل الفعل (خلع) أو (الخلع) استعمالًا مجازيًا في الشعر، وذلك بأن يأتي مع المعنويات، لأنّ الشعر يتميز بأنّه كلام يجتاز الحقيقة في الغالب الأعمّ. وسنرى إنْ كان القرآن الكريم قد أورد معنى هذا الفعل على سبيل الحقيقة أو المجاز.

ج-المعنى في ضوء القرآن الكريم:

وَرَدَ الفعل خَلَعَ في القرآن الكريم في سورة واحدة وآية واحدة، وهي قوله تعالى في سورة طه: **﴿إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى﴾[طه: 12].**

وإن تأملنا في معنى (الفعل خَلَعَ) وجدنا أنه في هذا السياق قد جاء بمعناه الماصدقي الوضعي، إذ جاء مع الشيء المادي وهو النّعل.

---

[18] كشاجم: ديوانه، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1417هـ- 1997م، ص210.

[19] أبو نواس: ديوانه، دار صادر بيروت، ص510.

[20] ناجي، إبراهيم: ديوانه، دار العودة، بيروت، ص263.

ولكن **ابن منظور** في لسانه قال: (إلا أنّ الخَلْعَ فيه مهلة)، والأب **هنريكوس لامنس اليسوعي** قال في كتابه **"فرائد اللغة"** عن الفعل نَزَعَ وخَلَعَ: **"هما بمعنًى يقال: نزع ثوبُه وخلعهُ. إلا أن في (الخلع) مهلة * (والنزع) أسرع منهُ".**[21]

فهذا الأخير يوافق ابن منظور في قوله هذا. ولنا أن نتساءل: هل في الخلع مهلة؟ أي هل استغرق سيدنا (موسى) مدة زمنية في خلع نعله؟

لا نرى ذلك؛ لأنه من الموضوعية أن يكون خلع النعل وخلع الثوب وغيرهما لا يتطلبان المدة الزمنية الطويلة أو ما أسماها ابن منظور (المهلة)، ولذلك نؤيد ما قاله الدكتور **"أحمد الكبيسي"** عندما فرّق بين الخلع والنزع، فقال:

"خلع الشيء بسهولة ولطف وسرعة.... يُخلع النعل بسهولة بدون الحاجة للعنف أو القوة". أما عن الفعل نزع فقال:

"نزع عكس خلع، والنزع هو الخلع بصعوبة وعنف وبطء. تخلع نعليك بسهولة، لكنك تنزع ملابسك الداخلية التي تسترعورتك ببطء شديد وعنف شديد..... قال تعالى: وَالنَّازِعَاتِ غَرْقًا [النازعات: 1] الملائكة تنزع أرواح الناس (المشركين) ببطء"[22].

فللفعل (خلع) عدة معان هي:

1- مجيئه مع الماديات.

2- يدل على السرعة أو عدم وجود المهلة فيه، خلافًا لما جاء به ابن منظور.

3- يدل على السهولة.

---

[21] المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت، 1889، ص409.

[22] الكبيسي، أحمد عبيد: برنامج الكلمة وأخواتها في القرآن الكريم، حلقة مكتوبة من موقع (إسلاميات) www.Islamiyyat.com، بثت الحلقة بتاريخ 2005/7/8 على قناة دبي.

وقد أضاف (ابن فارس) في كتابه (مقاييس اللغة) معنى رابعًا للفعل خلع، فقال: "خُلِعَ الوالي يُخْلَعُ خَلْعًا. وهذا لا يكادُ يُقال إلا في الدّون يُنزلِ من هو أعلى منه، وإلا فهو يُقال خَلَعَ الأميرُ وإليه على بلد كذا. ألا ترى أنه إنما يقال عزّله.."[23].

وسنرى عند حديثنا عن الفعل نزع أن ثمّة معنًى خامسًا للخلع، وهو: الاتّصال.

هذه المعاني هي التي أطلقنا عليها قولنا: (المعنى الماصدقي الوضعي للفعل خَلَعَ).

أما معنى هذا الفعل في كتب التفاسير فقد جاء في تفسير التحرير والتنوير لمحمد الطاهر بن عاشور: "والخلع: فصل شيء عن شيء كان متصلًا به"[24].

وهذا تعريف لا يقدّم لنا شيئًا جديدًا، إذ يمكن أن ينطبق أيضًا على تعريف (النزع) إلا عندما قال (متصلًا) إذ إنه لم يقل (ممتزجًا)، وهنا تكمن الإفادة، ولكنه ذكر هذا التعريف في سياق حديثه عن قوله تعالى: **﴿إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى﴾[طه: 12]**. ومن هنا أراد أن يدلل أن (الخلع) هو فصل القدم عن النعل المتصلة به. وهذا برأينا تعريف سياقي موفّق؛ لأنه -كما أسلفنا- قال (متّصلًا) ولم يقل (ممتزجًا).

ومن المفسرين من لم يجد فرقًا بين الخلع والنزع، كالقرطبي إذ قال: "والخلعُ: النّزعُ"[25]. وهذا تصديق لكلام ابن منظور، إذ قال: (وسوّى بعضهم بين الخلَعْ والنّزعِ).

ونستنتج مما سبق أن الفعل (خَلَع) في القرآن الكريم جاء على معناه الوضعي، وقد أثّر السياق في توضيح هذا المعنى من خلال مجيء الفعل (خلع) مع الشيء المادي (النعل) الذي يخلع بسهولة وسرعة.

---

[23] ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، ج2، دار الفكر، بيروت، الطبعة 1399هـ-1979م، ص209.

[24] ابن عاشور، محمد الطاهر: تفسير التحرير والتنوير، محمد الطاهر بن عاشور، الدار التونسية للنشر، 1984م، 196/16.

[25] القرطبي: الجامع لأحكام القرآن، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي وشاركه في الجزء (14) محمد رضوان عرقسوسي وماهر حبوش، مؤسسة الرسالة، ط1، 1427هـ- 2006م، بيروت- لبنان، 20/14.

ثالثًا: المعنى الماصدقي للفعل نَزَع

أ-المعنى الماصدقي الوضعي للفعل (نَزَعَ):

جاء في لسان العرب: "نزع. نَزَعَ الشيءَ يَنزِعُهُ نزْعًا، فهُوَ منْزُوعٌ ونَزِيعٌ، وانْتزعَهُ فانتزَعَ: اقتَلَعَهُ فاقْتَلَعَ..... ونزع الأمير العامل عن عَمَلِهِ: أدَالَهُ..... ويُقال: فلانٌ ينْزِعُ نزْعًا إذا كان في السّياق عند الموت، .... وقوله تعالى: "وَالنَّازِعَاتِ غَرْقًا. وَالنَّاشِطَاتِ نَشْطًا".... ونَزَعَ الدّلوَ منَ البئر يَنزعُها نَزْعًا ونَزَعَ بها، كِلاهُما: جَذَبها بغيرِ قامةٍ وأخْرجها...". [26] .

وجاء في المنجد الوسيط: "نزع. نَزَعَ: ـِ نزْعًا: رفَع شيئًا من موضعه: "نَزَع لوحة" || جذَب وقَلَع: "نزع نبْتَة" || رَفَعَ لباسًا عَن جسمه، خَلَعه: "نَزَع ثيابه" || أزال، فك: "نَزَع لِحامًا" || "نزَع مِلْكيّة": إستملك [والصواب استملك]: "نَزَع ملكيّة فلان للمنْفَعَة العامّة" || "نزَع منْه القِيادة": عَزَله، كفّ يَدَه"[27].

ونلاحظ من المعاني السابقة أن الفعل (نَزَع) يتمُّ معناه بشكل واضح إذا كان مع الأشياء المعنوية، فنجد قوله تعالى: (والنازعات غرقًا) وهنا يقصد الحق نزع الملائكة للروح، والروح شيء معنوي مجرّد، وفي قولهم: نزع الأمير العامل عن عمله، نجد أنه لم يقل: نزَع الأمير العامل وسَكَتَ، وإنما أكمل فقال: عن عمله، فهذه التكملة هي التي تلاءمت مع معنى الفعل (نزع) لأن العمل هو شيء معنوي؛ ولأن المعنى المراد هو: نزع العملَ عن العامل. وقولهم: نزع منه القيادة، والقيادة شيء معنوي، وقولهم: نزع مِلكيّة، أيضًا المِلكية هي شيء معنوي.

أما بقية الأقوال فهي من باب المجاز لأن العرب استعملوا الفعل (نزع) مع الأشياء المادية فقالوا: نزع نبتة، نزع ثيابه، نزع لحامًا...إلخ.

---

[26] ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، 4396-4395/6.

[27] نخبة من المؤلفين: المنجد الوسيط في العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، مراجعة: مأمون الحموي، وأنطوان غزال، وريمون حرفوش، ط1، 2003م، ص1012.

ويبدو أن **الزمخشري** لا يجد فرقًا بين النّزع والخلع كالقرطبي، وذلك لأنه قال: "ومن المجاز: نزع الأمير العامل عن عمله: عزله."[28]

وهذا يدل أن الزمخشري يرى أن النزع ها هنا جاء بالمجاز لا بالمواضعة، وكأنه أراد أن يقول: إن المواضعة هي قولنا: خلع الأمير العامل عن عمله، والمجاز قولنا: نزع الأمير العامل عن عمله.

ونضيفُ على هذا الرأي، أي النزع للأشياء المعنوية، رأيَ الدكتور أحمد الكبيسي وهو أن النزع يكون بصعوبة وعنف وبطء. وهذا المعنى يتوافق مع السياق الذي تكلم عليه الحق عز وجل حيث قال: ﴿والنازعات غرقًا﴾ ولم يقل: (والخالعات غرقًا)، فالنزع ههنا يكون بصعوبة وبطء وعنف؛ لأن النازعات هي الملائكة التي تنزع روح المشركين خاصة.

نلاحظ أن المعنى الماصدقي الوضعي للفعل (نَزَع) هو المقترن مع الأشياء المعنوية والذي يكون فيه صعوبة وبطء. أما **ابن منظور** فرأى أنّ به سرعة، ولكن إنْ كان معنى الفعل (نزع) فيه سرعة، لما تعذّب المشركون في نزع أرواحهم، وإنما البطء في نزع الروح يكون أشد عذابًا لهم والله أعلم بالمُراد.

ب-المعنى الماصدقي المجازي للفعل نزع:

ذكرنا آنفًا أن ما قيل من: نزع نبتة، ونزع ثيابه، ونزع لحامًا.... إلخ هي من باب المجاز، لأن الفعل (نزع) ههنا جاء مع الأشياء المادية بخلاف معناه الوضعي الذي أوردناه.

أما قولهم: نزع الدّلو من البئر، فصحيح أنه جاء مع شيء مادي وهو (الدّلو)، ولكنه بقي فيه معنى الصعوبة؛ لأنّ الدّلوَ المنتزع من البئر يكون مملوءًا بالماء، ومن هنا تأتي الصعوبة.

عندئذ يصبح المعنى شبيهًا بالمعنى الوضعي، ويمكننا القول: إن قولنا: (نزع الدلو من البئر) معناه الظاهري مجازي، أما معناه الباطني فهو وضعي. والله أعلم

---

[28] الزمخشري: أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السّود، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان، ط1، 1419هـ، 1998م، 262/2.

ج-معنى الفعلين في ضوء القرآن الكريم:

وَرَد الفعل نزع في القرآن الكريم في عشر آيات وثماني سور، وورد وَصفًا في قوله: ﴿وَالنَّازِعَاتِ غَرْقًا﴾[النازعات: 1].

وهذه الآيات هي:

1- ﴿قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَن تَشَاء وَتَنزِعُ الْمُلْكَ مِمَّن تَشَاء وَتُعِزُّ مَن تَشَاء وَتُذِلُّ مَن تَشَاء بِيَدِكَ الْخَيْرُ إِنَّكَ عَلَىَ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾[آل عمران: 26].

2- ﴿يَا بَنِي آدَمَ لاَ يَفْتِنَنَّكُمُ الشَّيْطَانُ كَمَا أَخْرَجَ أَبَوَيْكُم مِّنَ الْجَنَّةِ يَنزِعُ عَنْهُمَا لِبَاسَهُمَا لِيُرِيَهُمَا سَوْءَاتِهِمَا إِنَّهُ يَرَاكُمْ هُوَ وَقَبِيلُهُ مِنْ حَيْثُ لاَ تَرَوْنَهُمْ إِنَّا جَعَلْنَا الشَّيَاطِينَ أَوْلِيَاء لِلَّذِينَ لاَ يُؤْمِنُونَ﴾[الأعراف: 27].

3- ﴿وَنَزَعْنَا مَا فِي صُدُورِهِم مِّنْ غِلٍّ تَجْرِي مِن تَحْتِهِمُ الأَنْهَارُ وَقَالُواْ الْحَمْدُ لِلّهِ الَّذِي هَدَانَا لِهَذَا وَمَا كُنَّا لِنَهْتَدِيَ لَوْلا أَنْ هَدَانَا اللّهُ لَقَدْ جَاءتْ رُسُلُ رَبِّنَا بِالْحَقِّ وَنُودُواْ أَن تِلْكُمُ الْجَنَّةُ أُورِثْتُمُوهَا بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ﴾[الأعراف: 43].

4- ﴿وَنَزَعَ يَدَهُ فَإِذَا هِيَ بَيْضَاء لِلنَّاظِرِينَ﴾[الأعراف: 108].

5- ﴿وَلَئِنْ أَذَقْنَا الإِنْسَانَ مِنَّا رَحْمَةً ثُمَّ نَزَعْنَاهَا مِنْهُ إِنَّهُ لَيَؤُوسٌ كَفُورٌ﴾[هود: 9].

6- ﴿وَنَزَعْنَا مَا فِي صُدُورِهِم مِّنْ غِلٍّ إِخْوَانًا عَلَى سُرُرٍ مُّتَقَابِلِينَ﴾[الحجر: 47].

7- ﴿ثُمَّ لَنَنزِعَنَّ مِن كُلِّ شِيعَةٍ أَيُّهُمْ أَشَدُّ عَلَى الرَّحْمَنِ عِتِيًّا﴾[مريم: 69].

8- ﴿وَنَزَعَ يَدَهُ فَإِذَا هِيَ بَيْضَاء لِلنَّاظِرِينَ﴾[الشعراء: 33].

9- ﴿وَنَزَعْنَا مِن كُلِّ أُمَّةٍ شَهِيدًا فَقُلْنَا هَاتُوا بُرْهَانَكُمْ فَعَلِمُوا أَنَّ الْحَقَّ لِلَّهِ وَضَلَّ عَنْهُم مَّا كَانُوا يَفْتَرُونَ﴾[القصص: 75]

10- ﴿تَنزِعُ النَّاسَ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ مُّنقَعِرٍ﴾[القمر: 20].

ونتساءل هل جاء الفعل (نزع) على معناه الوضعي أو المجازي في الآيات السابقة؟

نلاحظ في الآيات السابقة أن معنى الفعل (نزع) انقسم قسمين:

1- قسم جاء على المعنى الماصدقي الوضعي: وهي الآيات [4، 7، 8، 9، 10].

2- قسم جاء على المعنى الماصدقي المجازي: وهي الآيات [1، 2، 3، 5، 6].

فمعنى الفعل "خلع" جاء مناصفة بين المعنى الوضعي والمعنى المجازي. ونقصد بالمعنى الوضعي مجيئه مع الأشياء المعنوية وهي: المُلك، اللباس [وهنا معناه ستر العورة]، الغل، الرحمة، الغل (أيضًا). أما المعنى المجازي فهو مجيئه مع الأشياء المادية وهي: اليد، الإنسان الشديد، اليد (أيضًا)، الإنسان الشهيد، الناس.

أما في كتب التفاسير فقد فسّر القرطبي (النزع) في سياق حديثه عن الآية ﴿وَنَزَعْنَا مَا فِي صُدُورِهِم مِّنْ غِلٍّ...﴾[الأعراف: 43]. بأنه الاستخراج.[29].

وقال في تفسير قوله تعالى (والنازعات): "قيل: "والنازعات" للكافرين "والناشطات" للمؤمنين، فالملائكةُ يجذبون رُوح المؤمن برفقٍ، والنزع جذب بشدة، والنشط جذب برفق، وقيل هما جمعيًا للكفار والآيتان بعدهما للمؤمنين عند فراق الدنيا"[30].

وقوله: النزع جذب بشدة، يشابه قولنا: الصعوبة، فالقرطبي -ههنا- ذكر معنًى مفسّرًا بحسب السياق الذي جاء فيه، والدليل على ذلك قوله عن النزع أنه الاستخراج في موضع آخر، وهذا الاختلاف جاء من اختلاف السياق.

أما في تفسير التحرير والتنوير، وهو من أبرز كتب التفسير في ذكر دلالة السياق[31]؛ فقد جاء للنزع أكثر من تعريف.

أولها: قوله في تفسير الآية: ﴿قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَن تَشَاء وَتَنزِعُ الْمُلْكَ مِمَّن تَشَاء وَتُعِزُّ مَن تَشَاء وَتُذِلُّ مَن تَشَاء بِيَدِكَ الْخَيْرُ إِنَّكَ عَلَىَ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾[آل عمران: 26].

---

[29] الجامع لأحكام القرآن، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي، شاركه في هذا الجزء: محمد رضوان عرقسوسي، وغياث الحاج أحمد، 222/9.

[30] المرجع السابق، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي، وشاركه: كامل محمد الخرّاط، وماهر حبوش، 22/ 40.

[31] ومن أمثلة ما جاء في ذلك قوله: قرينة السياق، من السياق، لأن السياق، عن السياق، بحسب السياق، دل عليه السياق، وهو أوفق بالسياق، كما اقتضاه السياق، أنسب بظاهر السياق.. إلخ.

حيث قال: "والنزع: حقيقة إزالة الجِرم من مكانه: كنزع الثوب، ونزع الماء من البئر، ويستعار لإزالة الصفات والمعاني كما قال تعالى (ونزعنا ما في صدورهم من غل) بتشبيه المعنى كما قال تعالى (ونزعنا ما في صدورهم من غل) بتشبيه المعنى المتمكن بالذات المتصلة بالمكان، وتشبيه إزالته بالنزع ومنه قوله هنا (تنزع الملك) أي تزيل وصف الملك ممن تشاء"[32].

نلاحظ أن ابن عاشور يخالف ما جئنا به مخالفةً جذرية؛ فهو يرى أن المعنى الوضعي للفعل (نزع) يكون مع الأشياء المادية، لأنه قال: "النزع: حقيقة إزالة الجرم من مكانه"، والمعنى المجازي له يكون مع الأشياء المعنوية، لكنه لم يؤيد لنا رأيه بالشواهد التي تقنعنا بقوله هذا، فقوله: إن حقيقة النزع هي إزالة الجرم من مكانه هذا لا يكفي.

ثانيها: قوله في تفسير الآية: ﴿وَلَئِنْ أَذَقْنَا الإِنْسَانَ مِنَّا رَحْمَةً ثُمَّ نَزَعْنَاهَا مِنْهُ إِنَّهُ لَيَؤُوسٌ كَفُورٌ﴾[هود: 9].

حيث قال: "والنزع حقيقته خلع الثوب عن الجسد. واستُعمل هنا في سلب النعمة على طريقة الاستعارة ولذلك عُدّي بحرف (من) دون (عن) لأن المعنى على السلب والافتكاك، فذكر (من) تجريد للمجاز"[33].

وهنا يؤكد أن الفعل (نزع) تحوّل عن دلالته الوضعية التي قال بها، فقال: إن دلالته ها هنا جاءت مجازية.

ثالثها: قوله في تفسير الآية: ﴿وَنَزَعَ يَدَهُ فَإِذَا هِيَ بَيْضَاء لِلنَّاظِرِينَ﴾[الشعراء: 33] حيث قال: "والنزع: سلّ شيء مما يحيط به، ومنه نزع اللباس، ونزع الدلو من البئر. ونزع اليد: إخراجها من القميص فلذلك استغنى عن ذكر المنزوع منه لظهوره أي أخرج يده من جيب قميصه."[34].

---

[32] تفسير التحرير والتنوير: 212/3.

[33] المرجع السابق، 13/12.

[34] المرجع السابق، 123/19.

رابعها: قوله في تفسير قوله تعالى: ﴿ثُمَّ لَنَنزِعَنَّ مِن كُلِّ شِيعَةٍ أَيُّهُمْ أَشَدُّ عَلَى الرَّحْمَنِ عِتِيًّا﴾[مريم: 69] حيث قال: "والنزع جذب شيء من بين ما هو مختلط به واستعير هنا لإخراج بعض من جماعة كما في قوله: ﴿ثُمَّ لَنَنزِعَنَّ مِن كُلِّ شِيعَةٍ أَيُّهُمْ أَشَدُّ عَلَى الرَّحْمَنِ عِتِيًّا﴾ في سورة مريم."[35].

وهنا يؤكد ابن عاشور أن النزع يكون لشيء ممزوج بشيء آخر. ويجب التمييز بين المزج والاتصال لأننا قلنا في الخلع إنه لشيء متصل بشيء آخر.

خامسها: قوله في تفسير قوله تعالى: ﴿يَا بَنِي آدَمَ لاَ يَفْتِنَنَّكُمُ الشَّيْطَانُ كَمَا أَخْرَجَ أَبَوَيْكُم مِّنَ الْجَنَّةِ يَنزِعُ عَنْهُمَا لِبَاسَهُمَا لِيُرِيَهُمَا سَوْءَاتِهِمَا إِنَّهُ يَرَاكُمْ هُوَ وَقَبِيلُهُ مِنْ حَيْثُ لاَ تَرَوْنَهُمْ إِنَّا جَعَلْنَا الشَّيَاطِينَ أَوْلِيَاء لِلَّذِينَ لاَ يُؤْمِنُونَ﴾[الأعراف: 27] حيث قال: "والنزع: الإزالة بعنف لئلا يبقى اتصال بين المُزال وبين ما كان متصلًا به ومنه نزع الثياب."[36].

وهنا يشير أيضًا إلى النزع يكون للأشياء المتصلة؛ إذ إن فيه عنف. [ولو أنه قال: للأشياء الممزوجة لكان ذلك أنسب.

سادسها: قوله في تفسير قوله تعالى: ﴿وَالنَّازِعَاتِ غَرْقًا﴾[النازعات: 1] حيث قال: "فالنازعات وصف مشتق من النزع ومعاني النزع كثيرة كلها ترجع إلى الإخراج والجذب فمنه حقيقة ومنه مجاز"[37].

فابن عاشور يرى أن معاني (النزع) كثيرة، وما دلالة ذلك إلا إيمانه بأن السياق هو الذي يتحكم بالمعنى، والدليل على ذلك كثرة التعريفات التي أوردها للنزع.

وقد رأى الشيخ **"محمد متولي الشعراوي"** في قوله تعالى: ﴿قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَن تَشَاء وَتَنزِعُ الْمُلْكَ مِمَّن تَشَاء وَتُعِزُّ مَن تَشَاء وَتُذِلُّ مَن تَشَاء بِيَدِكَ الْخَيْرُ إِنَّكَ عَلَىَ كُلِّ

---

[35] المرجع السابق، 20/172-173.

[36] المرجع السابق، 27/193.

[37] المرجع السابق: 30/61.

شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾[آل عمران: 26] أن النزع هو خلع الشيء من أصله بشدة، فقال: "ولا يقال: نزع إلا إذا كان المنزوع متماسكًا مع المنزوع منه"[38]، وهذا ما أراد (ابن عاشور) أن يقوله أيضًا.

أما في بقية الآيات فنرى أن الشيخ الشعراوي قد فسّر النزع على أنه الإخراج أو الاستخراج كما فعل القرطبي، [39] مع تأكيده على معنى الصعوبة الذي أشرنا إليه [40].

نلاحظ أن معنى الفعل (نزع) أصبح يشتمل على عدة معانٍ أهمها:

1- مجيئه مع المجردات.

2- دلالته على البطء أو وجود المهلة فيه.

3- دلالته على الصعوبة والعنف.

4- كونه مع الأشياء المتماسِكة والمتحِدة والمُقاوِمة والمُمتزِجة.

وهذه المعاني هي ما أطلقنا عليها قولنا: المعنى الماصدقي الوضعي للفعل نزع.

وعليه جاءت معاني الفعل نَزَعَ متفرقة بين الآيات الخمس، وذلك لأن السياق اقتضاها هكذا، وعندما تحوّل معناه من الوضعي إلى المجازي احتفظ ببعض صفاته الوضعية وهي البطء والصعوبة.

---

[38] الشعراوي، محمد متولي: تفسير الشعراوي، طبعة أخبار اليوم، قطاع الثقافة، 9151/15.

[39] المرجع السابق: 4282/7، 7712/12، 10562/17، 11006/18.

[40] المرجع السابق: 4282/7.

خاتمة ونتائج:

في نهاية البحث، وبعد أن عَرَّفنا باللسانيات والدرس الدلالي وأهمية السياق، وتحدّثنا عن دلالة الفعلين (خَلَع ونَزَع) في السياق القرآني، وجدنا:

- أنّ لكل فعل معنًى وضعيًا وآخر مجازيًّا، والسياق هو الذي حدد هذا المعنى أو ذاك.

- أنّ المعنى الوضعي للفعل خلع يكون لإزالة الأشياء المادية بسهولة ويُسر، والمعنى المجازي أنه قد يكون بمعنى الفعل نزع، أي لإزالة الأشياء المعنوية ببطء وصعوبة.

- أنّ للسياق دورًا مهمًّا في تبيان دلالة المعاني وَفق موقعها من التركيب، ويجب على القارئ التنبه لهذا الأمر، ومعرفة المعنى الوضعي والمعنى الماصدقي للأفعال.

المصادروالمراجع:

1-القرآن الكريم.

2- أولمان، ستيفن: دور الكلمة في اللغة، ترجمه وقدم له: كمال بشر، مكتبة الشباب، 1975م.

3- الحاج صالح، عبد الرحمن: علم اللسان الحديث، مجلة الفيصل، العدد الثاني، السنة الأولى، شعبان 1397هـ- يوليو 1977م.

4- حسان، تمام: اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، دار الثقافة، المغرب، ط1994م.

5- الزمخشري: أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السّود، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1419هـ- 1998م.

6- الشعراوي، محمد متولي: تفسير الشعراوي، طبعة أخبار اليوم، قطاع الثقافة، 1997م.

7- ابن عاشور، محمد الطاهر: تفسير التحرير والتنوير، محمد الطاهر بن عاشور، الدار التونسية للنشر، 1984م.

8- عبد الجليل، منقور: علم الدلالة، أصوله ومباحثه في التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.

9- عمر، أحمد مختار: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998م.

10- عمر بن أبي ربيعة: ديوانه، تق: فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1416هـ- 1996م.

11- ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، ج2، دار الفكر، بيروت، الطبعة 1399هـ- 1979م.

12- قدور، أحمد محمد: مبادئ اللسانيات العامة، منشورات جامعة حلب، 1427هـ- 2006م.

13- القرطبي: الجامع لأحكام القرآن، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي وآخرون، مؤسسة الرسالة، بيروت- لبنان، ط1، 1427هـ- 2006م.

14- كشاجم: ديوانه، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1417هـ- 1997م.

15- الكبيسي، أحمد عبيد: برنامج الكلمة وأخواتها في القرآن الكريم، حلقة مكتوبة من موقع (إسلاميات) www.Islamiyyat.com، بثت الحلقة بتاريخ 2005/7/8 على قناة دبي.

16- ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، 1919م.

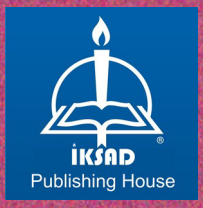
17- ناجي، إبراهيم: ديوانه، دار العودة، بيروت، 1980م.

18- نخبة من المؤلفين: المنجد الوسيط في العربية المعاصرة، مراجعة: مأمون الحموي وأنطوان غزال وريمون حرفوش، دار المشرق، بيروت، ط1، 2003م.

19- أبو نواس: ديوانه، دار صادر، بيروت، 1962م.

20- اليسوعي، هنريكوس لامنس: فرائد اللغة، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، بيروت، 1889م.

21- يوسف، ألفة: تعدد المعنى في القرآن، كلية الآداب منوبة، دار سحر، مصر، ط2، 2003م.



ISBN: 978-625-8423-67-9