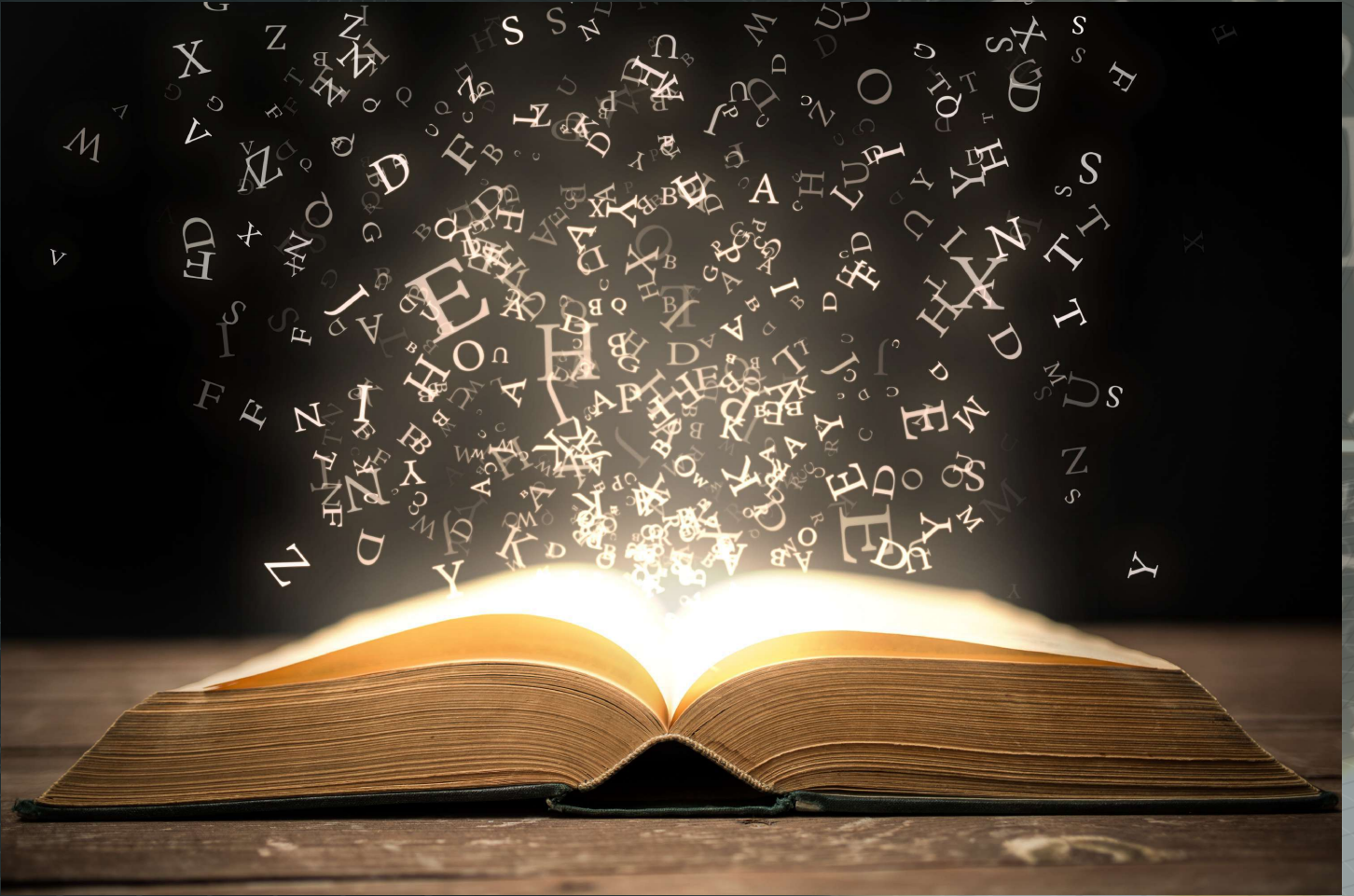


المؤتمر العلمي الدولي الرابع للعلوم اللغوية والأدبية

IV. ULUSLARARASI DİL VE EDEBIYAT KONGRESİ

IV. INTERNATIONAL CONGRESS OF LANGUAGE AND LITERATURE



RIMAR ACADEMY

Publishing House

**كتاب وقائے (Tam Metin Kitabı)**  
المؤتمر العلمي الدولي الرابع للعلوم اللغوية والأدبية

ISBN 978-605735536-2



9

786057

355362

**Yayınevi (دار النشر)**

Rimar Academy- أكاديمية ريمار

**Editör (المحرر)**

Dr. Ahmet ADIGÜZEL- Iğdır üniversitesi (orcid.0000-0002-8438-5598)

**Yayın Koordinatörü (منسق النشر)**

Emel KAPLAN

**ISBN:**

978-605-73553-6-2

ISBN 978-605735536-2



**Baskı (تاريخ الطباعة)**

2022

**Matbaa Sertifikası No (رقم شهادة المطبعة)**

47843



أكاديمية ريمار



جامعة إغدير

تنظمان

المؤتمر العلمي الدولي الرابع للعلوم اللغوية والأدبية

تحت شعار  
اللفة بيت الوجود

رعاية



هذا الكتيب مسجل (ردمك - ISBN) في وزارة الثقافة التركية

ISBN 978-605065850-7



9 786050 658507



الرئيس الفخري  
Honorary Committee

الأستاذ الدكتور محمد حقي ألما  
Prof. Dr. Mehmet Hakki ALMA

رئيس جامعة إغدير  
Rector of Iğdır University

تركيا- TURKEY



رؤساء الهيئات  
Chairmen of committees

رئيس الهيئة الإستشارية  
CHAIRMAN OF  
CONSULTATIVE COMMITTEE



الدكتور أحمد أضي غوزال  
Dr. Ahmet ADIGÜZEL

جامعة إغدير  
Iğdır University

تركيا- TURKEY

رئيس الهيئة التحضيرية  
CHAIRMAN OF  
ORGANIZING COMMITTEE



الأستاذ الدكتور أنور تورا  
Prof. Dr. Enver TÖRE

جامعة أرتفين تشروه  
Artvin Coruh University

تركيا- TURKEY

رئيس الهيئة العلمية  
CHAIRMAN OF  
SCIENTIFIC COMMITTEE



الدكتور عثمان ترك  
Dr. Osman TÜRK

جامعة حران  
Harran University

تركيا- TURKEY

## Consultative Committee

### الهيئة الإستشارية



Prof. Dr. Ali Salih HUSSEIN  
Rector of Aliraqia University  
Iraq



Prof. Dr. Ghadir GÜLKARİAN  
Yakın Doğu University  
Cyprus



Prof. Dr. Khalil-M-H-ODEH  
An Najah National University  
Palastine



Prof. Dr. Salah Belaid  
President of the Supreme  
Council for  
the Arabic Language  
Algeria



Prof. Dr. Yacine BENABİD  
Mohamed Lamin Debaghin  
University  
Algeria



Prof. Dr. Muhtar KAZIMOĞLU  
Director of National Academy  
of Sciences Institute of Folklore  
Azerbaijan



Prof. Dr. Hajredin HOXHA  
Rimar Academy  
Kosova



Dr. Nahidh Falih SULAIMAN  
Diyala University  
Iraq

## Organizing Committee

### الهيئة التحضيرية



Dr. Osman TÜRK  
Harran University  
Turkey



Prof. Dr. Mahmood Fawzi Abdullah  
ALKUBAISY  
Aliraqia University  
Iraq



Prof. Dr. Luma Ibrahim AL-BARZENJI  
Diyala University  
Iraq



Dr. Ahmet ADIGUZEL  
İğdır University  
Turkey



Dr. Bekir Mehmetali  
Kilis7 Aralık University  
Turkey



Dr. Fatma KOÇ  
Rimar Academy  
Turkey



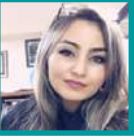
## Scientific Committee

## الهيئة العلمية



Dr. Yakup GÖÇEMEN  
Kilis 7 Aralık University  
Türkiye

Prof. Dr. Azza Adnan Ahmed EZZAT  
Zakho University  
Iraq



Dr. Dinara MAZHITOVNA  
Rimar Academy  
Qazaqstan

Prof. Dr. Majeed Khairullah RAHI  
Wasit University  
Iraq



Prof. Dr. Zaidoon Fadhil ABID  
University of Anbar  
Iraq

Prof. Dr. Faeza Abdulameer  
Nayyef Al HUDEEB  
Baghdad University  
Iraq



Dr. Djamila GHRIEB  
Badji Mokhtar University  
Algeria

Dr. Ali Nouredin KAMBA  
Rimar Academy  
Libya



Dr. Abdoulaye Aboubakari  
NOUROU  
kandi University  
Benin

Dr. Ali Ahmed Mahdi OMRAN  
Ahlia University  
Bahrain



Dr. Bushra Ni'ma RASHID  
Baghdad University  
Iraq

Dr. Saleh Flayeh ZA'ALMATHHAN  
Minnesota University  
Jordan



Dr. Khalid Ahmed Hassan AHMED  
Omdurman Islamic University  
Sudan

Dr. Mahmud KADDUM  
Bartın University  
Türkiye



Dr. Mohamad TURKEY  
Ankara University  
Türkiye

Dr. Shaymaa Fadhil HAMMODI  
Baghdad University  
Iraq



Dr. Zakia MEHENNA  
Abderrahmane Mira Bejaia University  
Algeria

Dr. Mustafa KAYAPINAR  
Sivas Cumhuriyet University  
Türkiye



Dr. Salwa Jirjees SALMAN  
Kirkuk University  
Iraq

Dr. Ali Abdulnabi Mohamed  
HASAN  
Ahlia University  
Bahrain





Dr. Turgay GÖKGÖZ  
Kilis 7 Aralık University  
Türkiye

Dr. Bekir MEHMETALI  
Kilis 7 Aralık University  
Türkiye



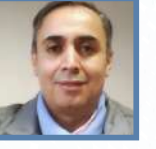
Dr. Aslam JANKIR  
Mardin Artuklu University  
Türkiye

Dr. İbrahim Çeçen  
Ağrı University  
Türkiye



Dr. Huda Abed Ali HATTAB  
Baghdad University  
Iraq

Dr. Ahmet KAYA  
Harran University  
Türkiye



Dr. Bushra Saadon  
MohammedAL-NOORI  
Baghdad University  
Iraq

Dr. Elzarug ABDULHAMEID  
Misurata University  
Libya



Dr. Ibtissem KHELLAF  
Blida2 University  
Algeria

Dr. Muhammed Murtaza ÇAVUŞ  
Dokuz Eylül University  
Türkiye



Dr. Ahmed Khalid MHMOOD  
Aliraqia University  
Iraq

Dr. Amal AL ABDULLAH  
Basrah University  
Iraq



Dr. HUDA GAZI ASKAR  
Iraqi University  
Iraq

Dr. Ibrahim ALŞİBLİ  
Mardin Artuklu University  
Türkiye



Dr. Iamyaa Hussein ALI  
Baghdad University  
Iraq

Dr. Hanaa Mahmood  
Ismael JANABI  
Iraqi University  
Iraq



Dr. Ahmed Adil AL-ANI  
Diyala University  
Iraq

Dr. Hüseyin ESVED  
Bingöl University  
Türkiye





## **ÖNSÖZ**

Rimar Academy ile Iğdır Üniversitesi arasında 15-18 Mart 2022 tarihleri arasında düzenlenen “**IV. Uluslararası Dil ve Edebiyat Kongresi**” (**International Language and Literature Congress**) kurum ve kuruluşların kararlı işbirliğinin, çalışmalarının, maddi ve manevi katkılarının sonucunda gerçekleştirilmiştir.

Rimar Academy Türk dünyasının farklı akademik çalışmalarını ortak bir zeminde buluşturmaktadır. Bilim dünyasının değerli insanlarını farklı çevrelere ilişkin; eğitim, edebi, kültürel, sosyal, siyasi, ekonomi ve diğer konulardaki gelişme düzeyinin artırılmasına, ikili ya da bölgesel sorunların çözümüne dair alternatiflerin sunulmasına yönelik bilimsel çalışmaları paylaşmak kongrenin asıl amaçlarından biridir. Rimar Academy Kongre Bildiri Kitabı, bilimsel üretimin geleceğe birikim ve katkı olarak aktarılması hedefiyle hazırlanmıştır.

Bu kongreye yurtdışı ve yurtiçinde olmak üzere toplamda 83 kişi başvurmuştur. 58 kişi bilim kurulu tarafından kabul edildiği; kabul edilen bildirilerin 8'i Türkiye'den, 50'si Türkiye dışından 9 ülkeden katılım sağlanmıştır. Virüs sebebiyle 23 katılımcı yüz yüze, 35 katılımcı online olarak kongreye katılmıştır. Kongreye 15'i tam metin bildiri, kalan diğer makaleler İjel ve İjher Journal dergisinde yayınlanmaya bilim kurulunca uygun görülmüştür.

Kongremize değerli katkılarından dolayı tüm bilim insanlarına, teşekkür ediyorum ve saygılarımı sunuyorum.

Dr. Ahmet ADIGÜZEL

**Editör**



# المؤتمر العلمي الدولي الرابع للعلوم اللغوية والأدبية

*IV. ULUSLARARASI DİL VE EDEBIYAT KONGRESİ*

*IV. INTERNATIONAL CONGRESS OF LANGUAGE AND LITERATURE*

**IV. Uluslararası Dil ve Edebiyat Kongresi Programı**

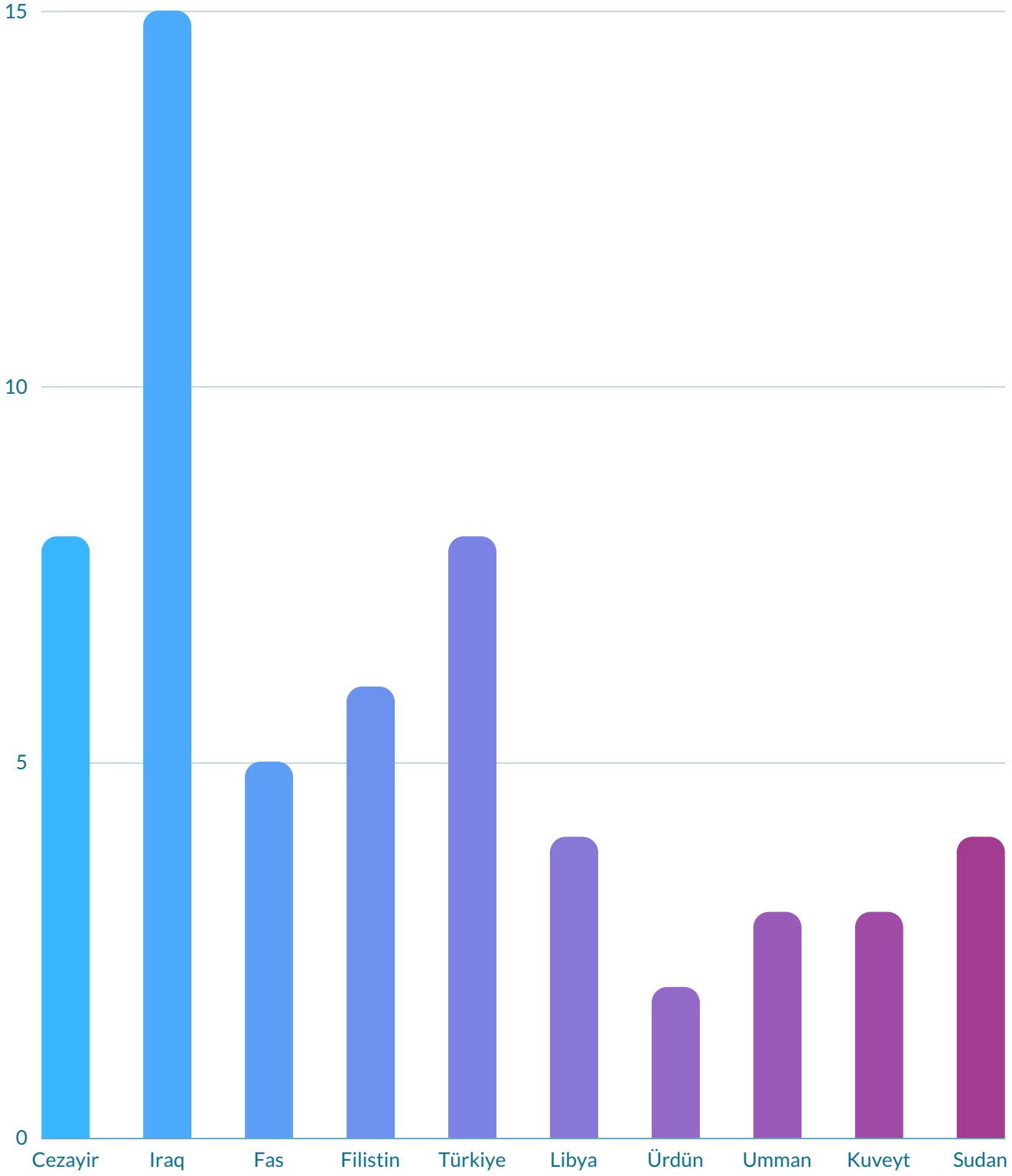
برنامج المؤتمر:



<https://bit.ly/3KkmcAo>

# KATILIM SAĞLAYAN ÜLKELERİN DAĞILIMI

International Language and Literature Congress (4)



## Table of contents

ATASÖZLERİMİZDE “GAYRET, ÇALIŞMA, EMEK ve KISMET” TEMALARI <b>Osman TÜRK</b> .....	2
YABANCILARA TÜRKÇE ÖĞRETİMİNDE SÖZLÜK VE SÖZ VARLIĞININ ÖNEMİ <b>Esra Kaan ÇELIKTEN</b> .....	14
TÜRKÇE YOLUYLA BİLÂD-I ŞAM ARAPÇASINA GEÇEN YABANCI VERİNTİLER <b>Ahmet ADIGÜZEL</b> .....	22
TÜRKİYE TÜRKÇESİNDE “IŞIĞINDA” ÇEKİM EDATI VE ANLAM ALANI <b>Ahmet Turan DOĞAN</b> .....	30
CAHİT ZARİFOĞLU’NUN YAŞAMAK ADLI GÜNLÜĞÜNDE HAYAT VE EDEBİYAT <b>Levent BİLGİ</b> .....	36
ARİF NİHAT ASYA VE MEÇHULÜN SALTANATI <b>Levent BİLGİ</b> .....	46
NECİP FAZIL KISAKÜREK’İN “BEN” ŞİİRİNDE BENLİK SORGULAMASI <b>Mustafa KARABULUT</b> .....	54
AZİZ MAHMUD HÜDAYİ DİVANINDA MARİFETULLAH <b>Ziyad Tarik ABDULJABBAR</b> .....	62
NECİP FAZIL KISAKÜREK’İN BİR ADAM YARATMAK BAŞLIKLİ TİYATRO ESERİNDE VAHDET-İ VÜCÜD İNANCI <b>Hazim Mohammed Husseyin HASSAN &amp; Ali Husseyin HASSAN</b> .....	72
SAMİPAŞAZADE SEZAI’NİN “SERGÜZEŞT” ROMANINDA FİLİMSİLERİN İNCELENMESİ <b>Amir Hatif ALİ &amp; Bushra Taher Jebur ALİ</b> .....	84
KEMAL TAHİR’İN KURT KANUNU ROMANINDA İKNA YÖNTEMLERİ VE TEHDİT <b>Sevsen Aziz HILAYIF</b> .....	98
THE POSITION OF ARABIC POETRY FROM HIGH PRICES <b>Bekir MEHMETALİ</b> .....	108
POETIC LITERARY TEXT (THE PROSE OF ABU HAYYAN AL-TAWHIDI AND THE POETRY OF ABU AL – ATAHİYAH AS A MODEL) <b>Mohammed Saab KHUDHAIR</b> .....	118



THE IMPACT OF THE JEWISH FAITH IN MODERN HEBREW POETRY "SHABBAT  
FOR EXAMPLE"

**Ahmed Jasim MOHAMMED & Hussein Ismael KADHIM** ..... 134

THE ROLE OF DR. SAMY MAKY AL\_A'ANY IN TERMS OF THE ISLAMIC POETRY

**Mahmood Ahmed SHAKIR** ..... 154

**ATASÖZLERİMİZDE “GAYRET, ÇALIŞMA, EMEK VE KISMET”  
TEMALARI**

**OSMAN TÜRK**



## ATASÖZLERİMİZDE “GAYRET, ÇALIŞMA, EMEK ve KISMET” TEMALARI

Osman TÜRK<sup>1</sup>

### Özet:

Bir toplumun kültürel, sosyal ve iktisadi yapısını yansıtan en önemli unsurlarından biri de atasözleridir. Kültürel aktarım yapımlarından dolayı toplum hakkında genel bilgiler veren atasözleri kaynak teşkil etmeleri açısından değerlidir. Nesilden nesile aktarılan kültürel değerler uzun deneme ve gözlemlere dayanarak söylenmiş, halka mal olmuş öğüt verici nitelikte söz olarak yerini almaktadır. Bir milleti meydana getiren maddi ve manevi unsurlardır. Ortak tarih ve kültür gibi manevi unsurların yanında, toprak birliği ve konuşulan ortak dil gibi maddi unsurlar da yer almaktadır. Bu önemli unsurlardan biri de dil ve kültür birliğidir. Dil ve kültür birliğinin de en önemli aynası şüphesiz atasözleridir. Çalışmada “*Gayret, Çalışma, Emek ve Kismet*” temaları ele alınmıştır. Tespit edilen atasözlerin anlamlarıyla birlikte verilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Atasözleri, Kültür, Dil, Çalışma, Kismet.

### Giriş:

Türk dili tarihi açısından önemli unsurlarından biri de atasözleridir. Her dilde olduğu gibi Türk dili açısından da önemli kaynak oluşturmaktadır. “Uzun deneme ve gözlemlere dayanılarak söylenmiş ve halka mal olmuş, öğüt verici nitelikte söz (TDK, 2011: 180) şeklinde ifade etmiştir. Atasözleri ve deyimler toplumbilim, ruhbilim, eğitim, ekonomi, felsefe, tarih, ahlak, folklor gibi birçok konuyu ilgilendiren ve birçok yönden inceleme konusu edilmeye değer olan ulusal varlıklar olup deyiş güzelliği, anlatım gücü, kavram zenginliği bakımından önemli dil yapılarıdır (Aksoy, 1988: 131; Türk, 2019: 322). Atasözlerinin halk edebiyatı türü olarak düz konuşmadan bağımsız bir varlığı düşünülemez; yani atalar sözü, masal ya da türkü gibi durup dururken tek başına söylenemez. Bir atasözünün söylenmesi için belli bir duygunun, belli bir yaşamışlığın olması elzemdir (Boratav, 1992; Türk, 2016: 466). Türk kültür tarihinin en önemli eserlerinden birisi olan *Dîvânü Lûgati't-Türk'te* atasözü, “sav” kelimesi ile karşılanmış olup Türk boyları arasından derlenen yaklaşık 290 atasözüne yer verilmiştir (Sakaoğlu, 2002: 28). Türkçenin, sosyal hayatın getirdiği yeni kavram, nesne ve durumları anlatmak için söz türetme yollarından biri de deyimleştirme (Sinan, 2008: 92). Deyimler bir kavramı, durumu daha çarpıcı belirtmek, somutlandırmak amacıyla bulunmuş özel bir anlatım kalıbıdır; genel kural niteliğinde bir söz değildir. Toplumun genelini ilgilendiren bir ders, yargı içermez. Deyimler kullandığı duruma, olaya, kişiye özgüdür (Demir, 2006). Türk yaşayışının, Türk dilinin en eski ürünlerinden olan savlar, uzun deneyimler sonucu varılan hükümleri, yaşanmışlıkları içerirler. Uzun birikimler, gözlemler neticesinde kazanılmış



<http://dx.doi.org/10.47832/Lan.con4-1>

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Harran University, Türkiye, [osmanturkgau@gmail.com](mailto:osmanturkgau@gmail.com), <https://orcid.org/0000-0002-9379-6225>

yargılarla bugüne kılavuzluk yaparlar. Toplumun bilgeliğini, deneyimlerini, dünya görüşünü ve anlatım gücünü yansıtır (Aksan, 2004). Bir eğitim aracı olan atasözleri, millet hafızasında kalıplaşmış tekrar yoluyla nesilden nesile aktarılır (Alkaya, 2006: 90).

### **Bulgular**

- 1. Zahmetsiz rahmet olmaz:** Sıkıntı çekilmeden, uğraşılmadan, istenilen güzel sonuç elde edilemez
- 2. Zahrenin (çiftçinin) ambarı sabanın ucundadır:** İyi sonuç almak isteyen, işine dört elle sarılmalıdır. Nitekim toprak, iyi sürülürse bol ürün verir.
- 3. Yol yürümekle, borç ödemekle (vermekle) (tükenir) (biter):** Nasıl yol yürümekle, borç ödemekle bitirilirse, yapılacak herhangi bir iş de üzerinde sürekli olarak çalışmakla başılır.
- 4. Yetişemediğin köyün alt tarafında (beri yanında) yat:** Yapmak istediğiniz şeyi eksiksiz olarak başaramıyorsanız, kendinizi boş yere zorlamayıp yapabildiğiniz kadarıyla yetinmeniz gerekir.
- 5. Yazın yanmayan kışın ısınmaz:** Yazın çalışmayan kışın ne odun, ne kömür, ne de yiyecek bulur. Gençliğinde kazanç sağlamamış olan da ihtiyarlığında perişan olur.
- 6. Yazın gölge kovan, kışın karın ovar:** Yazın çalışmayıp keyif ve zevk ile vakit geçiren çiftçi, nasıl kışın aç kalırsa, çalışma gücü ve ortamı bulunduğu halde zamanını değerlendirmeyen ve geleceğini düşünmeyen kişide, çalışma olanakları kalmadığı zaman, öylece perişan olur.
- 7. Yazın gölge hoş, kışın çuval boş:** 1) Yazın keyifli yerlerde tembel tembel oturan, kışın yiyecek bulamaz. 2) Gençliğinde kazanç peşinde koşmayıp zevke dalan, hastalığında ve ihtiyarlığında perişan olur.
- 8. Yatan öküze yem yok:** Çalışmayanın gelir beklemeye hakkı yoktur.
- 9. Yatan aslandan gezen tilki yeğdir:** Çok güçlü olup da çalışmayan, soylu olup da bir şeyler üretmeyen, tembel tembel oturup onun bunun sırtından geçinen kimselerden; güçsüz olup da çalışıp, boş oturmayan kimseler daha iyidir.
- 10. Yatanın, yürüyene borcu var:** 1) Çalışmayanın kazancı olmaz. O, her zaman veresiye alışveriş eder. Bunun için sürekli olarak çalışana borcu vardır. 2) Çalışmayarak bir şeyden yararlanan kişi, bu kolaylığı, çalışıp o şeyi ortaya koyana borçludur.
- 11. Veresiye (borca) şarap içen, iki kez (kere) sarhoş olur:** Veresiye alışveriş eden, iki kez sarsılır: Aldığı zaman, bir süre sonra para ödemenin, üzüntüsünü çeker. Ödeme zamanı gelince de karşılıksız ödeme yapıyormuş gibi sıkıntı duyar.
- 12. Üşenenin (utananın, erinenin) oğlu, kızı olmamış:** Bir şey elde etmek isteyen, tembel tembel oturmamalı, onun yolunu tutmalıdır. Nitekim evlenmeye üşenen, ya da utanan kişi, çoluk çocuk sahibi olamaz.
- 13. Toprağı işleyen, ekmeği dişler:** Uğraşı alanının bütün gereklerini yerine getiren kişi, çalışmasının verimlerinden yararlanır.
- 14. Tembele iş buyur (buyurursan) sana akıl öğretsin (öğretir). (Nasihat istersen tembele iş buyur.)** Tembel, kendisine buyurulan işi yapmamak için, ya onun yapılmasına gereklik bulunmadığını söyler; ya da buyurulan biçimde değil, kendisinin işine gelen biçimde yapmayı önerir.



**15. Tekkeyi bekleyen çorbayı içer:** İyi bir sonuç elde etmek için bir yerde uzun süre çalışan, sabırla bekleyen kişi, katlandığı sıkıntıların mükâfatını görür.

**16. Taşıma (dökme) su ile değirmen dönmez:** İşi yapacak olanda yeteri kadar güç bulunmadıkça, şunun bunun küçük yardımlarıyla sürekli ve büyük bir iş yürütülemez.

**17. Tamah varken müflis acından ölmez. (Tamah olmasa müflis acından ölür.)** Elinde avucunda bir şey bulunmamakla birlikte küçük kazançları beğenmeyen kişi, büyük kazanç hayaliyle geçinir.

**18. Su akarken testi doldurmalı (doldur):** Kişi, fırsattan yararlanmalı; geliri bol olduğu zaman ilerisi için para biriktirmeye, mal mülk edinmeye bakmalıdır.

**19. Sona kalan donakalır:** Yapılacak bir işi hemen yapmayı geciktiren kişi zarar eder. Örneğin bir şeyden birçok kimse yararlanacaksa daha önce davrananlar seçer, seçer alırlar; geriye döküntüleri kalır. Belki de hiç kalmaz.

**20. Sıcağa kar mı dayanır?** Sürekli tüketim, en büyük birikimleri bile eritir.

**21. Sen işten korkma, iş senden korksun:** Yapacağı işi gözünde büyütmemeli, yenmeye azmederek çalışmaya koyulmalıdır.

**22. Sen işlersen mal işler, insan öyle genişler:** Çalışırsan malın verimli, kazancın bol olur. Böyle böyle zengin olursun.

**23. Sel ile gelen yel ile gider. (Yel gibi gelen sel gibi gider.)** Emek çekilmeden ele geçen para; gereksiz yerlere harcanır, çarçur olur gider.

**24. Safa ile yenen cefa ile kazanılır:** Keyifli keyifli harcadığımız para, çok sıkıntı çekilerek kazanılmıştır.

**25. Sade pirinç zerde olmaz, bal gerektir kazana; baba malı tez tükenir evlat gerek kazana:** Hakkıyla yararlanılacak bir şeyin ortaya konabilmesi için birtakım öğelerin birleşmesi gerektir. Kişi kendi emeğiyle kazanç sağlayıp bunu baba malına katmıyorsa babasından kalan mal tez tükenir.

**26. Sabahtan karnını doyuran, küçükken evlenen aldanmamış:** Sabahleyin karın doyurulmalıdır ki yapılacak iş için gereken güç elde edilsin. Yemek, yenmezse iş araya girer, insan aç kalır, güçsüz kalır, iyi iş yapamaz. Evlenmeyi de geciktirmemelidir ki çocuklar anne, baba ihtiyarlamadan yetişsinler. Bundan başka, zaman geçince insan kolay kolay evlenemez.

**27. Sabrın sonu selamettir:** Karşılaştığı bütün zorluklardan hemen yılıp uzaklaşmayan, gayret eden kişilerin işleri başarıya ulaşır.

**28. Sabreden derviş muradına ermiş:** Sabırlı olan kişiler isteklerine kavuşurlar. Sabır ile mücadele edildiğinde başarı mutlaka yakalanacaktır.

**29. Pilavdan dönen kaşığın sapı (dönenin kaşığı) kırılınsın:** 1) İnsan çıkarını gözetmelidir. Kendisine yararlı şeyi elde etme çabasını göstermeyen kişiden ne hayır beklenir? 2) Bir görev yapması için elde bulundurulmakta olan araç, bu görevi yapmıyor ya da yapamıyorsa var olmasıyla yok olması arasında fark kalmaz.

**30. Peynir ekmek, hazır yemek:** Yemek pişirmek sıkıntısına katlanmak istemeyenler için peynir ekmek, pişirilip kotarılmış yemektir.

**31. Paça ıslanmadan balık tutulmaz:** Hiçbir nimet zahmet çekilmeden, özveriye katlanılmadan elde edilemez.

**32. Nerde hareket, orda bereket:** Durmadan çalışılan yerde verim artar, bolluk olur.

**33. Ne doğarsan aşına, o çıkar karşına (kaşığına):** Şimdi iyi çalışırsanız geleceğiniz iyi, kötü çalışırsanız geleceğiniz kötü olur. Herkes ne ederse kendine eder.

**34. Laf ile peynir gemisi yürümez:** Bir kimsenin sadece konuşmayla bir şeyler yapmaya çalışması boşunadır.

**35. Kuru laf karın doyurmaz:** Bir gayret göstermeden sadece boş sözlerle başarı göstermek mümkün değildir.

**36. İğreti ata binen tez iner:** Çalışmadan, hazıra konarak başkasının malına güvenip öyle hareket eden kişi gün gelir sahibine malını verme zorunluluğunda kalır.

**37. İsmarlama hac, hac olmaz:** İnsan kendi işini kendi yapmalıdır. Başkasına yaptırılan işten başarı elde edilmez.

**38. Gâvurun tembeli keşiş, Müslümanın tembeli derviş:** Bütün dinler çalışmayı emreder. Bazı kimseler ise dini, çıkarları doğrultusunda kullanıp, çalışmadan yaşamının yollarını bulurlar ki kendileri için çok zararlı bir davranışı gerçekleştirmiş olurlar. Hıristiyanlar arasında keşişler, Müslümanlar arasında dervişler tembel kişilerdir. Çünkü bir köşeye çekilip otururlar; şunun bunun verdikleriyle geçinirler.

**39. Faydasız baş mezara yaraşır:** Hiçbir iş yapmadan başkalarının sırtından geçinen kimseler ölmüş sayılırlar. Çünkü ölümlerin faydası yoktur.

**40. Fakirlik ayıp değil tembellik ayıp:** Toplum yaşamında herkes aynı gelir düzeyine sahip olmayabilir. Fakirin de zenginin de çalışması gerekir.

**41. Ekmeğin büyüğü hamurun çokluğundan olur:** Verimin yüksekliği çalışmanın etkili bir şekilde gerçekleşmesine bağlıdır.

**42. Çalışmak ibadetin yarısıdır:** İbadet kişiyi kötülüklerden sıyırır; iyilik yoluna iletir. Allah yolunda çalışmak da kişiyi kötü duygulardan arındırır. Bunun içindir ki çalışmak ibadet kadar değerlidir.

**43. Bağa bak üzüm olsun, yemeye yüzün olsun:** Bir bağın bağ olması için gereken bakımlar yapılmalıdır. Bu yapılmazsa bağdan istenilen üzüm alınamaz. Bir kişi bir şeyden fayda bekliyorsa gereken gayreti göstermeli. Aksi takdirde o şeyden yararlanmaya yüzü olmaz.

**44. Bal bal demekle ağız tatlanmaz:** Bir şeye sadece söyleyerek erişilmez. Önemli olan gerekli girişimlerde bulunup onu ele geçirmek için çaba göstermektir.

**45. Serçeden korkan darı ekmez:** Tehlikeleri gözünde büyüterek işe girişmekte çekingen davranan kimse amacına ulaşamaz. Amacına ulaşmak isteyen kimse zorlukları göze almalıdır.

**46. Lafla pılav pişerse deniz (dağ) kadar yağ benden:** Söz söylemek, işleri başarmaya yetseydi en iri sözler söylenerek en büyük işler başarılırdı.

**47. Kuru gayret, çarık eskidir:** Bir işi başarmak için rastgele çabalamak yetmez. Amaca doğru planla yürümek ve işin çıkar yollarını bulmak gerekir. Böyle yapılmazsa bütün çabalar boşa gider; zarardan başka bir sonuca varılmaz.

**48. Köpek suya düşmeyince yüzmeyi öğrenmez:** Kişi, bir tehlike karşısında her yerden umudu kesilip kendine güvenmekten başka çare kalmadığını anlamadıkça kurtuluş yolunu bulamaz.

**49. Korkak bezirgan (tüccar) ne kar eder ne ziyan (zarar):** İş yapmaya korkan tüccar, kendisini zarardan korumuş olur ama, kazanç da sağlayamaz.

**50. Kimse bilmez, kim kazana kim yiye:** Bir kimse çalışıp çabalar; kendisinin ve çoluk çocuğunun geleceği için mal biriktirir. Ancak, kimi zaman olaylar öyle gelişir ki bu kazancı, düşündükleri değil hatır ve hayalde olmayan kişiler yer.

**51. Kimseden kimseye hayır yok (gelmez):** İnsan, yapacağı işte yalnız kendi gücüne güvenmelidir. Başkasının yardımını bekler ve buna güvenirse düş kırıklığına uğrar.

**52. Kısmetsiz köpek, sabaha karşı uyuyakalır:** Tanrı'nın kendisine kısmet vermediği yaratık, yararlanılacak şeyi elde etmek kolaylaştığı zaman, başka bir işle uğraştığı için, bundan yoksun kalır.

**53. Kısmetinde ne varsa kaşığında o çıkar:** Bir şey elde etmek için çalışan kimseye Tanrı neyi kısmet etmişse onu verir.

**54. Kısmet ise gelir Hint'ten, Yemen'den, kısmet değilse ne gelir elden?** Tanrı bir şeyi size kısmet etmişse, Hint'ten, Yemen'den gelir, sizi bulur. Kısmet etmemişse ne yapsanız onu elde edemezsiniz.

**55. Kısmet gökten zembille inmez:** Kısmet, durup dururken kişinin ayağına gelmez, çalışmakla elde edilir. Çalışmayanın kısmeti olmaz.

**56. Kısa günün karı (kazancı) az olur:** Kısa süre çalışılarak yapılan işten elde edilecek kazanç az olur.

**57. Kırk gün taban eti, bir gün av eti:** Avcılar bir av avlayabilmek için dağ, taş demez, günlerce taban teperler.

**58. Kazanmayanın kazanı kaynamaz:** Kazancı olmayan kişinin evinde yemek pişmez.

**59. Kavun, karpuz yata yata büyür:** Bu söz tembel yatanlara takılmak için söylenir.

**60. Karpuz kabuğuyla büyüyen (beslenen) eşeğin ölümü sudan olur:** Özensiz, üstünkörü yapılan iş, hiçten bir nedenle bozulur.

**61. Karın tok it gölgede yatar:** Akılsız kişi bugün karnını doyurunca yanını düşünmez, yan gelir yatar, keyfine bakar.

**62. Karıncadan ibret al, yazdan kışı karşılar:** Kişi çalışıp kazanabildiği zamanı boş geçirmemeli, çalışamayacağı günler için geçimini sağlayacak varlık edinmelidir.

**63. Kapıyı kırarsan odun çok olur:** Bir gereksinimini karşılayacak parası bulunmayan kişi, önemli bir malını satmayı güze alırsa sorun kalmaz.

**64. İt kışı geçirir ama gel derisinden sor:** Bir desteği bulunmayan kişi, (özellikle paraca) çektiği sıkıntıları zamanla atlatır ama bu arada çektiklerini ancak kendisi bilir.

**65. İtin (köpeğin) ahmağı baklavadan pay umar:** Aptal kişi, eline geçmesi olanağı bulunmayan bir nimeti bekler.

**66. İşleyen eşeğin boynu boncuklu olur:** İşveren, görevini iyi yapan, çalışkan işçisine iyi bakar. Onu ödüllendirir.

**67. İşleyen demir pas tutmaz (paslanmaz, ışıldar):** Tembel tembel oturan kimse hantallaşır, iş yapma yeteneğini yitirir. Çalışan kimse gittikçe açılır, daha yararlı işler yapar.

**68. İş insanın kalayı:** Beden ve kafa, çalıştıkça gelişir, güçlenir, güzelleşir.

**69. İki el bir baş içindir:** Tanrı insana çalışıp kazanarak yaşayabilmesi için güç vermiştir, el kol vermiştir. Bunlar iyi kullanılmalı, başkasının yardımına muhtaç kalınmamalıdır.

**70. Hazıra dağlar dayanmaz:** Hazırdan yemeye dağ kadar para olsa dayanmaz.

**71. Hamama giren terler:** İçinde bulunduğumuz durum masrafi, özveriyi, sıkıntıya katlanmayı gerektiriyorsa işimizi bunlarsız yürütmeyi düşünemeyiz.

**72. Hamala semeri yük olmaz (değildir):** İnsana kendi işi ve sorumluluğunu üzerine aldığı yakınlarının yükü ağır gelmez.

**73. Güvenme varlığa, düşersin darlığa. (Varlığa güvenilmez):** İnsan, varlıklı durumuna güvenerek har vurup harman savurmamalı, tutumlu olmalıdır. Buna dikkat etmeyen kişi, işlerin iyi gitmediği ve çalışmadığı zamanlarda darlığa düşer.

**74. Gün varken davarını eve götür:** İşlerini en uygun ve en güvenli zamanda yap.

**75. Gülü seven dikenine katlanır:** İnsan, sevdiği kimse ve sevdiği iş yüzünden gelecek sıkıntılara katlanır.

**76. Gölgeyi hoş gören tekneyi boş görür:** Çalışmayı keyfine bakan yoksulluk içinde kalır.

**77. Gezen kurt aç kalmaz:** Rızkını çıkarmak için gezip dolaşan, şuraya buraya başvuran kimse aç kalmaz.

**78. Gençlikte para kazan (taş taşı), kocalıkta kur kazan (ye aşı):** Kişi gençliğinde çalışıp para biriktirmelidir ki, ihtiyarlayıp çalışmadığı zaman onunla rahat rahat geçinsin.

**79. Gençliğin kıymeti ihtiyarlıkta bilinir:** İnsan gençliğinde zamanını gereği gibi değerlendirmez. İhtiyarlayınca, yapılacak birçok şeyleri vaktiyle yapmamış olduğunu görür. Ama artık bunları yapacak gücü ve zamanı kalmamıştır. O vakit, gençliğin ne kadar değerli olduğunu anlar. Ne çare ki iş işten geçmiş bulunur. Sağlık konusunda da durum böyledir.

**80. Eşeğini sağlam bağla, sonra Allah'a ısmarla (komşunu hırsız çıkarma). (Eşeği bağla, işini sağla.)** İşini başkasına, dahası Allah'a emanet etmekle sağlama bağlamış olmazsın. Onu sağlama bağlamak için önce sen bütün olanaklarını kullanacaksın; ondan sonra başkasına emanet edeceksin.

**81. Er olan ekmeğini taştan çıkarır:** Azimli kimse, en güç işlerle uğraşmaktan yılmaz; para kazanır, geçim yolunu bulur.

**82. Erken kalktım işime, şeker kattım aşıma:** İşine sabahleyin erkenden başlayan kimse, başarılar, mutlu sonuçlar elde eder.

**83. En kolay iş yemek, çiğnemededen yutulmaz:** Emek çekilmeden yapılabilen iş yoktur. Emek çekilmeden yapılıyor gibi görünen yemek yemek bile çiğneme emeği ile gerçekleşir.

**84. Emmim, dayım kesem; elimi soksam yesem:** Bir kimsenin minnetsiz, rahat rahat harcayacağı para, amcasının, dayısının verdiği değil, kendisinin kazandığı paradır.

**85. Emek olmadan (emeksiz) yemek olmaz:** Yaşayabilmek, harcayabilmek için çalışıp kazanmak gerektir.

**86. El kazanı ile aş kaynamaz:** Önemli bir işini, başkasının yardımı ile başaramazsın. Yardım her an durdurulabilir; işin yarıda kalır.

**87. Elden yiye borkmuş, keseden yiye çökmüş:** Çalışıp kazanan kişi yokluk yüzü görmez. Hep hazırdan yiye, çok geçmeden yoksulluğa düşer.

**88. Elden gelen övün (ülüş) olmaz, o da vaktinde (her vakit) bulunmaz (gelmez):** Bir kimsenin sürekli ihtiyaçları, başkasının yardımıyla tam olarak karşılanamadığı gibi bu yardım, gerekli olduğu zamanda da yapılmaz. Onun için kişi yalnız kendi kazancına güvenmelidir.



**89. Ek tohumun hasını, çekme yiyecek yasını:** Bir girişimden iyi sonuç almak isteyen, temeli sağlam kurmalıdır. Nitekim ekilen tohum güzel olursa çıkan ekin de güzel, güçlü, bol olur.

**90. Düt demeye dudak gerek (ister):** Bir işin gerçekleştirilebilmesi, gerekli koşulların, araçların bulunmasına bağlıdır. Bol parası olmayan kişi güzel bir köşk; bilim, sanat gücü bulunmayan kişi beğenilir bir yapıt ortaya koyamaz.

**91. Çiğnemededen yutulmaz. (Lokma çiğnemededen yutulmaz):** Çalışmadan yaşamak olmaz. En kolay iş dahi emek harcamayı gerektirir. Ağza kadar gelen nimetten yararlanmak için bile çiğnemek gibi bir çalışma ister.

**92. Çanağa ne doğrarsan kaşığında o çıkar:** Kişi, kendisi için önceden ne gibi hazırlıklar yapmışsa ileride onun veriminden yararlanır.

**93. Çalışanın yatanda hakkı vardır:** Çünkü çalışmayan, çalışanın kazancını yiyor.

**94. Canı kaymak isteyen mandayı yanında taşır:** Güzel bir yaşayış sürmek isteyen kişi, bu yaşayışın yükünü çekmeyi göze almalı ve gerektirdiği kaynakları eli altında bulundurmalıdır.

**95. Bugünkü (akşamın) işini yarına (sabaha) bırakma (koyma):** Bugün yapılması gereken bir işi ertesi güne bırakmanın türlü sakıncaları vardır: Yarın daha önemli bir iş çıkabilir ve bugünkü işten önce onun yapılması gerekir, bugünkü iş yine kalır. Ya da yarın çıkacak başka işler bugünküne ekleneceğinden hepsini yapmaya vakit yetmez. Bundan başka birçok işler günü gününe yapılmazsa önemini yitirir; sonra yapılması ile yapılmaması arasında fark kalmaz.

**96. Boş gzmekten bedava çalışmak yeğdir:** Boş gzmek, kişiyi tembelleğe alıştıırır ve herkesin gözünden düşürür. Çalışmak ise, para karşılığında olmasa bile, kişinin yeteneğini artırır ve tembel olmadığını göstererek paralı iş bulmasına yardım eder.

**97. Beş para giren ev yıkılmamış:** Çalışıp para kazanmanın yoluna bakılmalıdır. Kazanç az da olsa ailenin yaşam düzeni bozulmaz.

**98. Babasından mal kalan, merteği (direk) içinden bitmiş sanır:** Malı kendi emeğiyle değil, miras yoluyla elde etmiş olan kişi, onun ne büyük çabalar harcanarak ve ne denli sıkıntılar çekilerek kazanılmış olduğunu bilmez.

**99. Azıksız yola çıkanın iki gözü el torbasında kalır:** Bir süre sonra gerekecek şeyleri vaktinde hazırlamayan kişi, zamanı gelince hazırlıklı kişilerin durumuna imrenir ve içinden bana da verseler isteği geçer.

**100. Atına bakan ardına bakmaz:** Görevini eksiksiz yapan, aracını iyi kullanan kişi, kendini kötü duruma düşmekten kurtarmış olur. Nitekim iyi bakılmış ata binen, düşman bana yetişecek mi, diye ardına bakmaya gerek duymaz.

**101. Ata malı mal olmaz, kendin kazanmak gerek:** Babadan kalan mal kalıcı değildir. Kazancı olmayan kişi bunu çabuk bitirir. Kişinin gerçek malı, kendi çalışmalarıyla elde ettiği maldır. Kazancı olan kimsenin malı bitmez.

**102. Âşık'a Bağdat uzak (ırak) değil (gelmez). (Dervişe Bağdat'ta pilav var demişler, Yalan değilse irak değil demiş.)** Bir şeyi elde etmek için taşkın bir istek içinde bulunan kişiye bu uğurda katlanacağı fedakârlıklar güç gelmez.

**103. Ar yılı değil, kar yılı (Kar eden, ar etmez):** Çağımız, utanma çağı değil, para kazanma çağıdır. Kişi, namusu ile her ne iş olursa olsun yapmalıdır bu zamanda.

**104. Arpacıya borç eden, ahırını tez satar:** Borç para ile yürütülen iş, az zaman sonra yürütülemez olur.

**105. Ana gezer, kız gezer; bu çeyizi kim düzer?** Bir ailenin, bir kuruluşun yöneticileri ve yönetilenleri, yapılacak işlere boş verirlerse o işler kendiliğinden ortaya çıkar mı?

**106. Allah balmumu yakana balmumu, yağ mumu yakana yağ mumu verir. (Allah çam isteyene çam, mum isteyene mum verir):** Genel inanişaya göre Tanrı, bol harcayana bol, az harcayana az verir. Bunun gerçek nedeni şudur: Bol para harcayan kişi çok çalışır, çok kazanır. Aza kanaat eden az çalışır, az kazanır.

**107. Alacakla verecek (borç) ödenmez:** Bir yerden alacağınız para ile başka bir yere olan borcunuzu kapanmış saymak ihtiyatsızlıktır. Çünkü alacağınız, belki elinize geçmez. Oysa borcunuzu ödemek zorundasınız.

**108. Akıllı oğlan neyler ata malını, akılsız oğlan neyler ata malını, (Hayırlı evlat neylesin malı, hayırsız evlat neylesin malı), (Oğlum deli malı neylesin, oğlum akıllı malı neylesin):** Bir baba çocuklarına mal bırakmalıyım diye düşünmemelidir. Çocuk akıllı ise malı kendisi kazanır; baba malına gerekseme duymaz. Akılsız ise, babası ne denli mal bırakırsa bıraksın, altından girer, üstünden çıkar; malsız kalır. Bu duruma göre babanın ona mal bırakması gerekmez.

**109. Ağustosta yatana zemheride bügelek tutar:** Yazın (fırsat elde iken) çalışıp kazanmayan kişi, kışın (çalışma olanağı elden gittikten sonra) sıkıntılar içinde kıvrılır.

**110. Ağustosta gölge kovan, zemheride karnın ovar:** Ağustos böceğiyle karınca masalında olduğu gibi vakit ve fırsat varken geleceğini sağlamaya çalışmayıp keyfe, zevke dalan, fırsat elden gittikten sonra aç ve perişan olur.

**111. Ağustosta beyni kaynayanın zemheride kazanı kaynar:** Yazın sıcak günlerinde tarlada çalışan kişi, zahiresini kazanır; kışın soğuk günlerinde geçim sıkıntısı çekmez.

**112. İşten artmaz dışten artar:** Biriktirme, çok çalışmakla kazanıp yemekle değil, kazandıklarımızın bir kısmını bir kenara ayırmakla olur.

**113. Olsa ile bulsayı ekmişler, yel ile yuf bitmiş:** Şu iş şöyle olsa, bu iş böyle olsa diyerek istediğimiz sonuca varamayız, elde etmek istediğimiz sonucu istekle değil çalışmakla gerçekleştirmeliyiz.

**114. Eken biçer, konan göçer:** Her davranış doğal sonucuna varır; emek verip ekin eken ürün alır, gezerken bir yerde konaklayan oradan kalkarak başka bir yere gider.

**115. Haydan gelen huya gider:** Kolay ve emeksiz kazanılan şeyler elden kolay çıkar.

**116. Sel ile gelen yel ile gider:** Emek vermeden ele geçen para kısa zamanda çarçur olur gider.

**117. Terlemeden para kazanılmaz, solumadan can verilmez:** Hiçbir emek harcanmadan para kazanılması mümkün değildir.

**118. Devlet adama ayağıyla gelmez:** Zenginlik ve talih kişiyi kendiliğinden gelip bulmaz, çalışıp çabalamakla elde edilir.

**119. Eşek çamura düşerse sahibinden gayretlisi olmaz:** Bir kimsenin işi bozulduğunda, durumunu düzeltmek için en büyük çabayı kendisinin göstermesi gerekir.

**120. Kuru gayret çarık eskidir:** Bir iş rastgele bir çabayla değil amaca doğru planlı bir biçimde yürümeyle başarılıdır.

**121. Yüğrük at yemini arttırır:** Bir işte üstün çaba gösterenler, o ölçüde bir karşılık görürler.

**122. Fakirlik ayıp değil tembellik ayıp:** Yoksulluk utanılacak bir şey değildir, çalışmamak en büyük ayıptır.

## **Sonuç**

İnsanların yaşamında önemli bir yer tutan kültür, inanç, dil, sanat, edebiyat, duygu ve düşünce alanındaki soyut ya da somut değerler bütününden meydana gelir. Kültürün bu unsurları asırları aşan süre zarfında toplumun kabullenmesi sonucu oluşur ve varlığını devam ettirir. Atasözleri ve deyimler Türk milletinin ortak kültürünün, ortak duyusunun, ortak millî kimliğinin ürünleri olduğu için geniş Türk coğrafyasında, bir kısım fonetik farklılıklar ve kelime değişimleri olsa da benzer şekilleriyle yaşamaktadırlar. Bir toplumun değer ve yargıları atasözlerindekiyle paralellik arz eder. Ortak bir kültürle yoğrulan bireylerde bu değer ve tutumların oluşması kaçınılmazdır. Atasözleri bir milletin tecrübelerinin yanında onun ilişki içerisinde bulunduğu varlıkların da aynasıdır. Toplumsal hayatın önemli bir unsuru olan hayvanlar da milletlerin yaşadığı içtimai ve coğrafi şartlara göre toplumdaki yerlerini alarak dil hazinesi içinde önemli bir yere sahip olan atasözleri ve deyimlerde bulunurlar. Çalışmada elde edilen veriler ışığında 122 atasözü elde etmiştir. Türk toplumunda “*Gayret, Çalışma, Emek ve Kısmet*” temaların önemi dile getirmiştir. Türk toplumunun her zaman mücadeleden yana olduğunu kültürel mirasımız olan atasözlerine yansımıştır.

### **Kaynakça**

- Aksan, D. (2004).Türkçenin Sözcük Varlığı. Ankara: Engin Yayınevi.
- Aksoy, Ö. A. (1988). Atasözleri, Deyimler. Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten-1962,217. Ankara: TDK Yayınları
- Alkaya, E. (2006). “Dil ve Söz Bağlamında Kırım Karay Türklerinin Atasözleri”. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi I*, 89-99
- Boratav, P. N. (1992). 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı. Ankara: AkçağYayınları.
- Demir, T. (2006). Türkçe Dilbilgisi. Ankara: Kurmay Yayınevi
- Sakaoğlu, S. (2002). Dîvânü Lûgati't-Türk'teTürk Halk Edebiyatı.Konya: Konya Yayınevi.
- Sinan, A., T. (2008). Deyim Kavramı Üzerine Notlar - 1. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18(2), 91-98.
- TDK (2011) Türkçe Sözlük. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türk, O. (2019). Kültürel Miras Olarak Hayvanların Atasözlerimize Kattıkları Anlam Üzerine Bir Değerlendirme. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel*, 44, s. (320-334).
- Türk, O. (2016). Hamza-nâme adlı eserin 72. Cildinin Atasöz, Deyim, İkileme ve Beyitlerin anlam ve görev yönünden İncelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4/24, s. 325-334.
- Türk, O. (2016). Şehriyar'ın Türkçe Divanı Olan “Haydar Babaya Selam Şiiri”Nin Türkçe Deyimleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4/28, s. 464-470.

# YABANCILARA TÜRKÇE ÖĞRETİMİNDE SÖZLÜK VE SÖZ VARLIĞININ ÖNEMİ

ESRA KAAN ÇELIKTEN



## YABANCILARA TÜRKÇE ÖĞRETİMİNDE SÖZLÜK VE SÖZ VARLIĞININ ÖNEMİ

Esra Kaan ÇELIKTEN<sup>1</sup>

### Öz:

Dil öğretiminin ayakta durmasını sağlayan iki temel dayanak vardır. Bunlar sözlük ve söz varlığıdır. Bir dili öğrenirken dil kullanıcısının ilk olarak o dile ait söz varlığını bilmesi gerekmektedir. Bunu yapabilmesi için de ihtiyaç duyacağı ilk şey söz varlığını içinde barındıran sözlüklerdir. Bu çalışmada yabancılara Türkçe öğretiminde söz varlığının ve sözlüğün neden önemli olduğu konusuna değinilmiş ve bu konuyla ilgili yapılması gerekenler için önerilerde bulunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** *Sözlük, Söz Varlığı, Yabancılara Türkçe Öğretimi, Kültür.*

### Giriş

Yüzyıllar boyu insan; duygularını, düşüncelerini, gelenek ve göreneklerini, yaşantılarını, tarihini, öğrendiklerini ve öğreteceklerini dil yoluyla aktarmıştır. Dil, nesilden nesle kültürleri aktarmış, durağan olmayan yapısıyla kendini hep yenilemiş ve gelişmiştir.

TDK, *İnsanların düşündüklerini ve duygularını bildirmek için kelimelerle veya işaretlerle yaptıkları anlaşma, lisan olarak tanımlar dili.*

Muharrem Ergin, *İnsanlar arasında anlaşmayı sağlayan doğal tabii bir vasıta, kendisine mahsus kanunları olan ve ancak bu kanunlar çerçevesinde gelişen canlı bir varlık, temeli bilinmeyen zamanlarda atılmış bir gizli antlaşmalar sistemi, seslerden örülmüş içtimai bir müessesedir* (2008:3).

Günay Karaağaç ise dili, *İnsana ait olduğu gerçek dünyadan ayrı ve onun kanunlarına bağlı olmayan yapay bir dünya kurma ve tabiata tarihi katma imkânı veren, toplumsal uzlaşılara dayalı bir saymacalar sistemi ve ses-anlam ilişkisi bütünüyle nedensiz olan, seslerden örülü ortak öğretilmeler toplamıdır* (2013: 274). diyerek tanımlar. Daha sonra da dilin saymacalık özelliği, ortaklaşalık özelliği ve nedensizlik özelliğinden bahseder.

Doğan Aksan ise dili şu şekilde tanımlamaktadır: *Bir anda düşünemeyeceğimiz kadar çok yönlü, değişik açılardan bakınca başka başka nitelikleri beliren, kimi sırlarını bugün de çözemediğimiz büyüklü bir varlıktır* (2009: 11).

Dil duygu ve düşünceleri aktarmada önemli bir unsurdur. Dil, bir toplumun zihin yapısını gösteren, milleti millet yapan, insan ile toplum arasındaki bağı sağlayan en güçlü kültür öğesidir. Dil vasıtasıyla kelimelerin değişik coğrafyalarda ve zamanlarda yer değiştirmesi kaçınılmazdır. Bu bağlamda bakıldığında kültürel bağların nesilden nesile aktarımının sağlanabildiğini ve toplum yapısının anlaşılabilirliğini kolaylaştıran asıl unsurdur. İnsanların yaşadığı toplum yapısıyla bağlantılı olarak bir yaşayış şekli ve dil yapısı vardır (Türk, 2017: 786).



<http://dx.doi.org/10.47832/Lan.con4-2>

<sup>1</sup> Doktora Öğrencisi, Gazi Üniversitesi, Türkiye, [esrakaan1@gmail.com](mailto:esrakaan1@gmail.com), <https://orcid.org/0000-0002-7101-0092>



Bu tanımları artırmak mümkündür. Zira dilin herkesin kendine göre anlamlandırıldığı farklı özellikleri ve birçok tanımı vardır. Dilin en küçük yapıtaşı sözcüklerdir. Bir dilin gelişmişliğinin, kültürünün, geçmiş yaşantısının, gelenek ve göreneklerinin izlerini o dile ait kelimelerden öğrenmek mümkündür. Bu yüzden dil, kültürün taşıyıcısı ve aktarıcısı konumundadır.

### **Söz Varlığı ve Sözlükçülük**

Dil öğreniminin en temel prensibi, o dile ait kelimeleri öğrenmekten geçmektedir. Bir dile hâkim olmak, bir dili öğrenmek, bir dili konuşmak ancak o dilin söz varlığına hâkim olmakla mümkün olabilmektedir. Dili ayakta tutan iki temel prensip vardır. Bunlardan biri o dilin kurallarını bildiren dil bilgisi, diğeri ise o dilin bütün sözcüklerini içinde barındıran söz varlığıdır.

Söz varlığı, kullanılan dilin bütün sözcüklerini içine alan genel bir kavramdır. Bunların içinde kalıplaşmış söz grupları da dahildir. Bir dilin zenginliği söz varlığının gelişmişliğiyle ölçülmektedir. Her dilde var olan söz varlığı, nesilden nesle aktarılarak kişilere kendi içinde yaşadıkları toplum hakkında bilgi verirler. Söz varlığı; temel söz varlığı ve genel söz varlığı olmak üzere ikiye ayrılır. Aksan, temel söz varlığının insan hayatında birinci dereceden önemli olan kelimelerden oluştuğunu ve dilin kemik yapısını oluşturduğunu söyler.<sup>2</sup> Bunlar organ isimleri, sayı isimleri, akrabalık isimleri gibi başka dillerden ödünçlenmeyen ya da ödünçlenmesi en zor olan grubun isimleridir. Genel söz varlığı ise o dile ait kelimelerin bütünüdür.

Günay Karaağaç, *Bir dilin bütün sözleri; bir kişinin veya bir topluluğun söz dağarcığında yer alan sözler toplamı, o dil, kişi veya topluluğun söz varlığını oluşturmaktadır* (2013:745). diyerek tanımlar.

Söz varlığı konusu çok geniş kapsamlı bir konu olduğu için bu konu ile ilgili birtakım belirsizlikler mevcuttur. Özellikle yabancılara öğretilen dil konusunda bu durum kendini göstermektedir. Türkçede temel söz varlığının sınırlarının ne olduğu henüz tam belirlenmemiştir. Bu durumu Aksan şu şekilde ifade etmektedir: *Temel söz varlığı sorunu günümüz dilbiliminde özel bir yer ve önem kazanmıştır. Anadili ve yabancı dil öğretiminde, öğretilecek dilin en sık geçen, en gerekli sözcüklerinin saptanması, bu öğretimden alınacak sonucun başarılı olup olmamasında rol oynamakta, öğrenen kişiye en gerekli sözcüklerin belirlenmesi konusunda, özellikle sıklık sayımlarına dayanan çalışmalar yapılmaktadır* (1982: 17).

Türkiye'deki yabancılara Türkçe öğretiminde bu konu oldukça önemlidir. Söz varlığı bakış açısı ile konu değerlendirildiğinde özellikle şu sorulara cevap aranması gerekmektedir:

1-Türkçe öğretiminde öğretilmesi gereken en temel kelimeler nelerdir? Bunlar konuşmadaki sıklığa göre mi yoksa yazmadaki sıklığa göre mi belirlenmiştir?

2-Yabancılara Türkçe öğretiminde söz varlığı öğretilirken yazılı söz varlığı mı yoksa sözlü söz varlığı mı dikkate alınmalıdır?

3-Yabancılara Türkçe öğretiminde hazırlanan kitaplar hangi söz varlığından yararlanılarak hazırlanmaktadır?

4-Yabancılara Türkçe öğretiminde seviyelere göre söz varlığının bölünmesi mümkün müdür?

<sup>2</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. (Aksan 1982: 17).



Bu soruların cevapları net bir şekilde belirlendikten sonra sözlük oluşturmak mümkün olabilecektir. Gelişmiş bir dilin en önemli kanıtı olan söz varlığının en iyi yansıtıcısı sözlüklerdir. Bu yüzden bir dilin en çok sahip olması gereken kaynakların başında sözlükler gelmektedir. Özellikle teknolojinin hayatlarımızda bu kadar aktif rol oynaması elektronik kültür ortamındaki sözlüklerin oluşturulması açısından daha önemlidir. Sözlük kullanıcıları açısından basılı olan sözlüklere her zaman erişme imkânı olmaması sebebiyle elektronik ortamdaki sözlükler oldukça tercih edilir niteliktedir. Söz varlığına uygun kelimeleri seçmek, iletişimi güçlendirmek, doğru iletişimi kurabilmek için sözlükler önemli kaynaklardır. Sözlüklerle ilgili birçok tanım yapılmaktadır. Bunlardan bazıları şu şekildedir:

*TDK, bir dilin bütün veya belli bir çağda kullanılmış kelime ve deyimlerini alfabe sırasına göre alarak tanımlarını yapan, açıklayan, başka dillerdeki karşılıklarını veren eser, lügat olarak tanımlar.*

*Bunun dışında, sözlük ve sözlükçeler, esas itibariyle bir dilin, bir çalışma alanının, dilin bir görünümünün hatta bir eserin söz varlığını belli bir kapsam ve sistematik bir sıralama esasına göre çeşitli ölçütler, kategoriler ve içerik özelliklerine dayalı olarak listeleme ve tanımlama işleviyle genel ve özel amaca/amaçlara yönelik oluşturulabilen referans kaynaklarıdır (Sarı 2018: 283) şeklinde tanımlamak da mümkündür.*

*Karaağaç ise sözlüğü şu şekilde tanımlamaktadır: Bir dilin bütününün veya o dilin bir bölümünün sözlerini içeren esere sözlük denir. Herhangi bir dile, bölge veya meslek diline, bir kişiye veya bir esere ait sözlerin toplamı, o dil, bölge, meslek, kişi veya eserin sözlüğünü oluşturur (Karaağaç 2013: 760).*

Sözlüğün açıklamasıyla ilgili birçok tanımdan bahsetmek mümkündür. Bu konuda en kapsamlı çalışmalardan birini yapmış olan Bergenholtz sözlüğün yedi tane anlamından bahseder. Bütün bu tanımlar incelendikten sonra ise 'sözlük' kelimesinin iki anlamının olduğundan bahseder:

*1-Metin alımlama, metin üretimi veya çevirisiyle ilgili bir yardıma ihtiyaç duyulduğunda ya da sadece bir sözcük veya sözcük dizisi hakkında bilgi alınmak istendiğinde başvurulabilen, özgün konular veya dil öğeleriyle ilgili sözlük maddelerini ve muhtemelen birçok harici metni de içeren sözlükbilimsel başvuru çalışmasıdır.*

*2-Metin alımlama, metin üretimi veya çevirisiyle ilgili bir yardıma ihtiyaç duyulduğunda ya da sadece bir sözcük veya sözcük dizisi hakkında bilgi alınmak istendiğinde başvurulabilen, özgün konular veya dil öğeleriyle ilgili sözlük maddelerini ve muhtemelen birçok harici metni de içeren ve her biri özgün bir sözlük tanımıyla ilişkili birçok sözlükten oluşan sözlükbilimsel başvuru çalışmasıdır (Bergenholtz2014:18-19).*

Sözlüklerle ilgili kesin bir tanım vardır demek oldukça zordur. Bunda çeşitli sözlük türlerinin olması, sözlüğün birden fazla dili içerebilmesi, her bir sözlüğünün işlevinin farklı olması gibi sebepler etkindir. Sözlüğün tarihsel gelişimi oldukça eski bir tarihe dayanmaktadır.

Diller arasında bilinen ilk sözlük Sümerlere aittir. Akadlarla komşu olmaları, yapılan mücadeleler, ticaret ve göç gibi etkenler bu iki millet arasında dil öğrenimini zorunlu kılmış ve ilk sözlüğün ortaya çıkmasına sebep olmuştur. İlerleyen zamanlarda millet isimleri değişmiş ancak sözlüğe olan ihtiyaç değişmemiştir. Türklere ait olan Göktürk Kitabelerinin bir yüzünün Çince olması bile bu açıdan bakıldığında oldukça önemlidir. İlerleyen süreçte de Uygurların başka dillerden

kendi dillerine çeviriler yapması, Uygur metnlerinin benimsenip başka dillere aktarılmış olması yine dil açısından oldukça önemlidir. Nitekim Uygurların bu kararlı ve milli tavırları büyük bir coğrafyada benimsenmesine, yüzyıllarca öğrenilmesine sebep olmuştur. Zaman geçtikçe coğrafi bölgeler, inançlar, kültürler değişmiş; yaşanan bu değişim dilde de birtakım yeniliklere yol açmıştır. Ayrıca değişen her coğrafya için komşu olunan ülkeler de beraberinde değişmiştir. Bu da yeni dilleri öğrenmek ve öğretmek için daha fazla sözlüğün oluşturulmasına sebep olmuştur.

Türklerin İslamiyet'i toplu olarak kabul ettiği Karahanlı Dönemi, Türklerin güçlü olduğu bir dönemi kapsamaktadır. Ancak sorun şudur ki; yöneticinin Türk olduğu, halkın çoğunluğunun Arap olduğu bir kültür yapısı söz konusudur. Yöneticilerin Türk olması ve Türk dilini desteklemesi, yapılan edebî çalışmaların bu yönde olmasını sağlamıştır. Hem din değişiminden kaynaklı hem coğrafi bölgenin değişiminden kaynaklı hem de yeni bir kültüre geçiş yapmaktan kaynaklı olarak yeni metinlere ihtiyaç vardır. Bilindiği üzere dönemin hükümdarları İslamiyet'in halk tarafından öğrenilmesi için Türkçe yazılan eserleri desteklemektedir. Yine dönemin siyasi ve askerî üstünlüğünün Türklerde olması Arap halkını Türkçe öğrenmeye sevk etmiştir. İşte bu dönemde dönemin en önemli eseri olarak gösterilen Divânu Lügât'it Türk kaleme alınmıştır. Araplara Türkçeyi öğretmek için yazılan bu sözlük hem kendi döneminin hem günümüz tarihinin en önemli kaynaklarından biri olmuştur. Öyle ki hem art zamanlı hem de eş zamanlı yapılan çalışmaların başucu kitaplarından biri hâline gelmiştir.

Kaşgarlı Mahmud'un yazmış olduğu bu sözlük sadece kelimelerin karşılıklarını veren bir sözlük niteliğinde değildir. Yeri geldiğinde etimoloji yapıp kelimenin kökeniyle ilgili bilgi vermiş, yeri geldiğinde daha iyi anlaşılması için örneklendirmiş, yeri geldiğinde kelimenin Türk kültüründeki yerini anlatarak kültür taşıyıcılığını yapmıştır. Bugün dönemin söz varlığı, kelimelerin kullanım alanları, kültürdeki yeri gibi hususlar bu çalışma sayesinde öğrenilmektedir.

Divânu Lügat'it Türk'ü yazarken Kaşgarlı Mahmud sıradan bir sözlük oluşturmamış, Türkçeyi yabancılara nasıl öğreteceğinin kendi içinde bir sistematizasyonu oluşturmuştur. Buna göre;

1-Kaşgarlı Mahmud, tanımları yaparken mutlaka örneklendirmiştir. Bazı durumlarda örneğin tanımdan önce geldiği de görülmektedir. Açıklamaların anlaşılması için kelimeleri kullanım alanlarıyla birlikte vermiştir.

2- Divânu Lügati't Türk'te sadece kelime anlamlarına odaklanılmamıştır. Kültür aktarımı da dil öğreniminin içine yerleştirilmiştir. Böylece Türkçeyi öğrenen kişiler Türk kültürünü de öğrenebilmişlerdir.

3- Tanımlar yapılırken edebî unsurlar da dikkate alınmıştır. Şiirler, atasözleri, deyimler gibi örnekler sıkça verilmiştir.

Bütün bunlar bize dil öğreniminde sözlüğün ve o dile ait söz varlığının ne kadar önemli olduğunu, bir dil öğrenirken sadece kelimenin anlamının bilinmesinin yeterli olmayacağını, kelimelerin cümle bağlamındaki anlamlarını ve öğrenilen dilin ilgili kültürle iç içe olmasından dolayı o dilin kültürel unsurlarının bilinmesinin zorunluluğunu göstermektedir.

Eser bir yandan Türkçe öğretimini hedeflerken diğer yandan da içeriğinde atasözleri, deyimler ve şiirleri barındırmasıyla edebî bir öğretiyi de amaçlamıştır.

Yabancılara Türkçe öğretiminde Harezmi- Kıpçak-Çağatay sahasında da çeşitli sözlükler yazılmıştır. Bunlar:

1-Codex Comanicus: Hristiyan rahipler tarafından Kıpçak dilini öğretmek için oluşturulmuştur. İtalyan tüccarlar tarafından 55 varaklık birinci bölüm oluşturulmuştur. Alman rahipler tarafından da 27 varaklık ikinci bölüm oluşturulmuştur.

2-Kitâb-ı İdrâk Li-Lisan'ül Etrak: Anlamı '*Türklerin Dilini Anlama Kitabı*' dır. Eser hem gramer hem de sözlükten oluşmaktadır.

3- El-Kavaninü'l Külliye-Li Zabtî'l-Lügati't -Türkiye: '*Türk Dilinin Öğrenilmesi İçin Bütün Kurallar*' anlamına gelmektedir. Daha çok gramer ağırlıklı bir eserdir.

4-Kitabü Bulgati'l Müştak Fi Lügati't Türk ve'l Kıpçak : '*Türk ve Kıpçak Sözcüklerinin Türevlerinin Kitabı*' anlamına gelmektedir. Dönemin önemli kaynaklarından biridir. 71 varaktan oluşmaktadır.

5-Muhakemetü'l Lügateyn: '*İki Dilin Karşılaştırılması*' anlamına gelmektedir. Dönemin önemli ismi Ali Şir Nevâyi tarafından hazırlanmıştır. Türk dilinin Fars dilinden daha üstün olduğunu düşünen Nevayi iki dilin karşılaştırmasını yapmıştır.

6-Kitâb-ı Mecmû-i Tercümân-ı Türki ve Acemî ve Mongolî : '*Türkçe, Farsça ve Moğolcanın Bütün Çevirmelerinin Kitabı*' anlamına gelmektedir. 76 varaktan oluşmaktadır.

7- Hilyetü'l İnsân ve Heybetü'l Lisân: '*İnsanın Güzel Sıfatları ve Dilin Büyüklüğü*' İbn Mühenna tarafından hazırlanmıştır. Daha çok "Muhenne Kügati" olarak bilinir. Farsça, Türkçe, Moğolca kelimelerin Arapça karşılıkları verilmiştir.<sup>3</sup>

Bütün bu sözlükler bize dönemin sözlük ihtiyacını, diller arası etkileşimi ve bu etkileşimde yabancılara dil öğretiminde en önemli kaynakların sözlükler olduğunu göstermektedir. Günümüzde de yabancı dil olarak Türkçe'nin öğretilmesi ve bu alanda hazırlanan sözlüklere duyulan ihtiyaç değişmemiştir.

## Sonuç

Türkiye siyasî, sosyal, coğrafi konum, göç, savaş ve eğitim sebebiyle son yıllarda oldukça fazla yabancı uyruklu kişilere ev sahipliği yapmaya başlamıştır. Türkiye'nin yabancı uyruklu kişilerle tanışması yukarıda görüldüğü gibi yeni bir durum değildir. Ancak Türkçenin sistemli olarak öğretileceğinin kararı ve bu konuyla ilgili kurumların oluşturulması henüz taze diyeceğimiz bir süreci kapsamaktadır. İlk olarak 1984 yılında Ankara Üniversitesine bağlı olarak dil öğretimi için çeşitli kurum ve kuruluşlar ortaya çıkmıştır. TÖMER adı altında başlayan Türkçe öğretimi daha sonra diğer üniversitelere yayılmış, zamanla Türkiye'deki birçok üniversitede kurulmuştur. Bu sayede Türkiye'ye gelen herhangi bir yabancı uyruklu kişinin, Türk dilini öğrenmek için bu merkezlere başvurarak dili öğrenmesi için kolaylık sağlanmıştır.

Geçmiş dönemlerden beri öğretilmeye devam eden Türkçe, günümüzde de öğretilmeye devam etmektedir. Bu bağlamda Türkçe öğrenimine ve öğretimine artan ilgi sebebiyle yeni kaynaklara ihtiyaç duyulmaktadır. Her yıl Türkiye'nin çeşitli şehirlerinde Türkçe öğretimi kursları verilmektedir. Ancak eldeki kaynaklar yıllardır kullanılan ve her anlamda ihtiyaca karşılık vermeyen kaynaklardır. Bu kaynaklar kültürel veri bakımından yeterli olmayıp sadece dil öğretimi hedef alınmıştır. Halbuki toplumların kültürel unsurlarının taşıyıcılığını yapan dil, önce bu yönüyle değerlendirilerek kaynaklara aktarılmalıdır. Bu konuda da en önemli konu söz varlığı konusudur.

<sup>3</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. (K. Çelikten 2021).

Söz varlığı; içinde bulunduğu toplumun düşüncesini, yaşayışını, gelenek ve göreneklerini içinde barındırır. Bir dilin sözcüğünü öğrenmek tek başına yeterli değildir. Zira o kelimenin o toplumdaki işleyişini bilmek oldukça önemlidir. Bu yüzden yabancılara Türkçe öğretilirken ilk önce Türkçenin temel söz varlığı konusu netleştirilmelidir. Türkçe öğretiminin verimliliğini de kültür aktarımını da en doğru şekilde yapmanın şartı budur. Ayrıca Türkçeyi hiç bilmeyen yabancı birine öğretirken günlük dilde sık kullanılan kelimelere öncelik verilmelidir. Temel söz varlığı net bir şekilde oluşturulduktan sonra bunu kaynaklara verimli bir şekilde işlemek gerekmektedir. Öğretilen sadece dil değil, o dile ait kültür de olmalıdır.

Yabancılara Türkçe öğretimi konusunda önemli olan bir başka konu ise sözlük konusudur. Mevcut sözlükler veya elektronik ortama aktarılmış olan sözlükler daha çok Türkçeyi bilen kişiler için anlaşılır konumdadır. Oysa bu dili ilk kez öğrenenlerin seviyelerine uygun sözlüklere de ihtiyaç vardır. Kademe kademe oluşturulması gereken bu sözlükler, her bir kur seviyesine uygun olmalıdır. Bunun yapılabilmesi içinde önce Türkçe'nin temel söz varlığı konusunda bir seviye ayrımı yapılmalıdır.

Örneğin A1 kursu en temel seviyedir. Aynı zamanda yeni bir dili öğrenen biri için en zor kısımdır. Yoğun bir bilgi akışı vardır ve daha önce bildiği dilden farklı bir dile geçiş oldukça zordur. Bu noktada kişinin temel dil kaynakçası olan sözlüğe ihtiyacı vardır. Hatta A1 seviyesinde bu sözlükler resimlerle desteklenmeli ve örnek cümlelerle pekiştirilmelidir. Seviyeler arttıkça bu sözlükler devam etmelidir. Hatta seviyeler arttıkça örnekler, içerikler kültürel aktarımla birlikte yapılmalıdır. Türkçede bu konuyla ilgili temel seviyede (A1-A2) birkaç deneme yapılmıştır. Ancak üst kurlar için böyle bir çalışma mevcut değildir.

Sözlük kaynakçasını oluşturmanın en önemli kısımlarından birisi de alan uzmanlığıdır. Sözlük hazırlama belli bir bilgi birikimi, önemli bir literatür çalışması ve yüksek kelime hazinesi isteyen bir iştir. Bunun yanında bilgiyi en anlaşılır şekilde karşı tarafa anlatma bunu seviyelere uygun bir şekilde yapma oldukça zor bir iştir. Bu kaynakçaların alan uzmanları tarafından önce kriterleri belirlenmeli, sonrasında da yine alan uzmanlarınca çalışması yürütülmelidir. Mevcut kaynakların çoğu bu anlamda popüler kaynakça olmaktan kendini kurtaramamış ve ihtiyaca karşılık verememiştir.

Bütün bunlara bakıldığında yabancılara dil öğretiminin en önemli kısmının söz varlığı ve sözlük olduğu sonucu açıktır. Ancak bunun en verimli şekilde yapılması için sınırları netleştirilmiş bir söz varlığının, seviyelere uygun bir şekilde sözlük hâline getirilmesi gerekmektedir. Ayrıca sözlük kendini günümüz koşullarına göre güncellemeli ve elektronik ortamda hazırlanmalıdır. Basılı olan sözlükler en başta zaman kaybı oluşturmakta ve verimi düşürmektedir. Elektronik kültür ortamında henüz bu anlamda bir çalışma yapılmadığı görülmektedir.

### **Kaynakça**

Aksan, Doğan, *Her Yönuyle Dil*, TDK Yayınları, Ankara 2009.

Karaağaç, Günay, *Dil Bilimi Terimleri Sözlüğü*, TDK Yayınları, Ankara 2013.

Sarı, İsa, *Talat Tekin ve Sözlükçülüğü*, Nobel Yayınları, Ankara 2018.

Ergin, Muharrem, *Türk Dilbilgisi*, Bayrak Yayınları, 2009.

Bergenholtz, Henning, "Sözlük Nedir?" çev.: Ezgi Corga, *Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 2014, s. 10, 7-21.

K. Çelikten Esra, "Türk Dilinin Sözlükleri ve Doğan Kaya'nın Sözlükçülüğü", *Doğan Kaya Armađan Kitabı I*, Vilayet Yayınevi, Sivas, 2021.

Türk, Osman, (2017). Türkçe Öğretmenlerinin Konuşma İlgileri Ve Sınıf İçinde Kullandıkları Konuşma Dili Üzerine Bir Araştırma. *Turkish studies*, 12(6), 783-798.

### **Elektronik Kaynakça**

<https://sozluk.gov.tr/>

# TÜRKÇE YOLUYLA BİLÂD-I ŞAM ARAPÇASINA GEÇEN YABANCI VERİNTİLER

AHMET ADIGÜZEL



## TÜRKÇE YOLUYLA BİLÂD-I ŞAM ARAPÇASINA GEÇEN YABANCI VERİNTİLER

Ahmet ADIGÜZEL<sup>1</sup>

### Öz:

Dil, bireyler kadar cemiyetlerin de iletişim kurdukları pratik ve kolay bir iletişim vasıtasıdır. Cemiyetlerin yakınlaşması ve sosyal, siyasal, kültürel, ekonomik, dini, bilimsel etkileşimleri de dil aracılığıyla gerçekleşmektedir. Yaşanan etkileşimde birincil olarak dil ödünçlemeleri başlamaktadır. Yaşanan bu etkileşim pek çok alanda, köklü ilişkilere ve çok uzun bir tarihi seyre dayanmaktadır. Konar göçer bir millet olan Oğuz Türkleri, kazanım ve toplumsal tüm değerlerini beraberlerinde Orta Asya'dan Mezopotamya ve Anadolu uygarlıklarıyla harmanlayarak hem yerleşik hayat ile göçebe hayatı harmanladılar hem bu uygarlık beşiği coğrafyalarda pek çok kadim dünya dilleri ile etkileşimler yaşadılar. Tüm bu birikimlerini Bilâd-ı Şam Arapları (Suriye, Filistin, Ürdün ve Lübnan) ile paylaştılar, onlara aktardılar. Böylelikle Anadolu Türkçesinden Bilâd-ı Şam Arapçasına pek çok yabancı kökenli sözcük verinti olarak aktarıldı. Türkçe yoluyla Bilâd-ı Şam Arapçasına geçen kelimeler ve hangi dillere mensup oldukları telaffuzlarıyla birlikte açıklandı.

**Anahtar Kelimeler:** Türkçe, Anadolu, Bilâd-ı Şam Arapçası, Verintiler.

### Giriş

Türk ve Arap milletlerinin tanışması 751 yılında Çin ile Abbasiler tarafında yapılan Talas savaşı öncesine (Abbasiler ile Karlukların ilişkileri) dayanmaktadır. Bu olaydan itibaren iki cemiyetin samimi ve iç içe yaşama olayı on birinci yüz yılda başladı. Anadolu'ya komşu ve ortak maddi manevi paylaşımları olan Oğuz Türkleri ile Bilâd-ı Şam Arapları arasında pek çok alanda ortak değerler manzumesi inşa edildi, önemli, samimi alışverişler yüz yıllarca yapıldı. Bu coğrafya insanı Araplar'a Türkler nasıl ihtiramda bulunmuşsa onlar da Türklere büyük bir saygı duymuşlardır. İslam dininin kutsal dili olarak algılanan Arap diline Türk konuşurlar güven duyarak ve manevi bir hazla pek çok Arapça sözcüğü, ifadeyi ödünçlediler. Arapça kadar olmasa da Türkçe de pek çok Türkçe verintiyi Arap diline aktardı. Bu verintiler içerisinde önemli iki nokta bulunmaktadır. Birincisi bu verinti sözcüklerin bir bölümü Arapçadır. Dilsel özelliklerden fonetik değişiklik yapılarak Arapçadan alınan bu verintiler daha sonra Arapça tarafından Türkçeden ödünçlenmiştir.

İkinci önemli nokta Arapçanın Türkçeden ödünçlediği diğer bazı kelimeler Avrupa veya İrani dillerden Türkçeye oradan da Arapçaya ödünçlenen sözcüklerdir.

Selçuklu Sultanı Melikşah, kardeşi Tutuş'u melik olarak Suriye'ye (1077-1078) atadı. Tutuş, önce Fatimileri yendi, sonra Şam'ı idaresine aldı. Bu coğrafyada birliği sağlamayı başardı. Böylelikle bu coğrafya Türklerle on birinci yüz



<http://dx.doi.org/10.47832/Lan.con4-3>

<sup>1</sup> Yrd. Doç. Dr., İğdır üniversitesi, [aadiguzel@hotmail.com](mailto:aadiguzel@hotmail.com), <https://orcid.org/0000-0002-8438-5598>

yılda tanışmış oldu. On birinci yüz yıldan itibaren başlayan Türk idaresi zaman zaman kesintilere maruz kalsa da yirminci yüz yılın başına kadar devam etti. Yani bu stratejik coğrafya Müslüman Türkler tarafından yaklaşık bin yıl idare edildi. Bu uzun süreçten dolayı Türk ve Arap cemiyetleri zaten var olan din ve inanç birliği pek çok sahada önemli etkileşimlerin gerçekleşmesini hızlandırdı. Daha doğrusu etkileşimden ziyade ortak dini değerlerden dolayı iki toplum adeta iç içe yaşamaya başladı. Elbette bu doğal yaşamın etkileri iki tarafa da hemen hemen sosyal hayatın her şubesinde görüldü. Çalışmamın amacına uygun olan diler arası etkileşimdir. Çalışma amacı bu etkileşimde etkilenen taraf Türkçe yoluyla Bilâd-ı Şam Arapçasına geçen yabancı verintilerdir. Bin yılı aşkın canlı ve dinamik bir maddi ve manevi alışverişin yaşandığı bu iki toplumda dil etkileşimi bunun önemli ve değerli bir tarafını tamamlamaktadır.

Arap dili, tarih boyunca yaşanan dil etkileşimlerinde daha çok baskın, yani verici olan bir dil konumunda kaldı. Elbette bu Arap dilinin hiçbir dilden hiç etkilenmediği anlamına gelmemektedir. Bir etkileşim söz konusuysa mutlaka az ya da çok etkilenme de vardır. Fakat Arap dilinde bu etkilenmeyi asgariye indiren iki önemli husus bulunmaktadır. Kur'an-ı Kerim'in dili olması hasebiyle kendisine bir kutsiyet atfedilmesi ve kök sisteminin çok güçlü, işlevsel ve kolay yeni yapılar üretmeye uygun olmasıdır.

### **Arapça Kelimeler**

Yeryüzünde en çok konuşulan, farklı dağınık coğrafyalara yayılan ve girdiği etkileşimlerde baskın olan Arapça sayılı birkaç dünya dilinden birisidir. Arap dili doğal yapısal özellikleri gereği kendi kendisini koruyan bir sisteme sahiptir. Bu durum onun kök yapısından kaynaklanmaktadır. Ayrıca bu yapı korumanın yanında yeni kelimeler üretmeye de eğilimli bir özelliği bünyesinde barındırmaktadır. Batıda yapılan yeni keşifler, icatlar ve modern aletlere ödünçlenme yoluna gitmeden daha çok yeni sözcükle bu yeni, çağdaş alet ve cihazlar isim bulma yolu tercih edilmektedir. Batının icat ettiği bu buluş ve aletler üretildiği ülkenin dili ile yeryüzüne yayılırken bunları ithal eden çok az ülke onlara kendi dillerinden uygun bir isimle onları kullanıyor. Bunların başında da Arap dili geliyor. Dünyada yaygın olarak kullanılan; elektrik, telefon, motor, ..... Arapça isimler ile adlandırılarak kullanılmaktadır.

beleş: بلاش (bilaşey, belaş) Ar.

dolap: دولاپ (dûlâb) Ar.

kırmızı: قرمزي ( kımizi) Ar.

nişan: نیشان (nîşan), Ar.

sabun: صابون (sabun) Ar.

tencere: طنجَرَه (tancara) Ar.

topuz: دَبُّوس (debbûs) Ar.



### Fransızca Kelimeler

Fransa bir Avrupa ülkesidir, Bilâd-ı Şam Arapçası ile etkileşimi Birinci Dünya Savaşından sonra doğrudan başlıyor. Yani 29 Ekim 1923 tarihinde yapılan Fransa-Suriye savaşı ile Fransız mandacılığı burada başlıyor. 17 Nisan 1946 tarihinde Suriye bağımsızlığını kazanıyor, yani 23 yıllık bir Fransız mandacılığı yaşanıyor. Fransızların Müslüman olmaması ve emperyalist bir anlayışla bu coğrafyayı zorla hâkimiyetine alması gibi nedenlerden dolayı etkileşim çok sınırlı bir ölçekte kalmıştır. Bilâd-ı Şam Arapçasında hâlâ kullanılan aşağıdaki Fransızca kelimeler Bilâd-ı Şam Arapçası konuşurları tarafından Türkçe kelimeler olarak bilinmektedir.

abajur: أباجور (abajor) Fr.

albüm: ألبوم (album) Fr.

balkon: بلكونه (balkona), Fr.

garaj: كراج (karaj) Fr.

kantin: كانتين (kantin) Fr.

karton: كرتون (karton) Fr.

şampuan: شامبو (şambu) Fr.

### İranî Dillerden Kelimeler

İranî Dilleri, Mezopotamya ve Yukarı İran coğrafyasında konuşulan Hint Avrupa Dil Ailesinin İran kolunu oluşturan kadim bir dil koludur. Anadolu Türkçesinde ve günümüz Türkiye Türkçesinde kullanılan aynı sözcüklerin Bilâd-ı Şam Arapçasında kullanılmasının bir tesadüf olmadığı sözcüklerin telaffuz ve yapı biçimlerinden çok net bir biçimde anlaşılmaktadır. Niceliksel olarak çok fazla olan bu sözcükler başta Suriye olmak üzere Filistin, Ürdün ve Lübnan Arapçalarında yoğun olarak kullanılmaktadır.

aferin: عفارم (afarim) İr.

bahşiş: بغشيش (bağşiş) İr.

baht: باخت (baht) İr.

belki: بلكي/بركي (belki/ berki ) lehçeye göre değişebilir. İr.

cambaz: جُمباز (cumbaz) jimnastik İr.

çarşaf: شرشف (şerşef) İr.

çorap: جراب (curab) İr.

çorba: شوربه (şurba) İr.

çuval: شوال (şiwal) İr.

ferman: فرمان (fermen) İr.

ham: خام (ham) İr.

han: خان (han) İr.

hoş: bununla birlikte anlamına gelir. Irak'ta خوش derler iyi anlamında kullanılır. İr.

hoş bulduk (hoş bâş), İr.

kepçe: İr.

kese: كيس (kîs) İr.

küfte: كفتة (kufte) İr.

nargile: أرجيلة (ergile) İr.

pehlivan: بهلوان (bahlawan) palyaço gibi İr.

serseri : سرسري (serserî), İr.

sini: صينية (sıyniye) İr.

şayet: شایهت: (الشاهد) (eş-şahid) İr.

şişe: شیشه (şişe), ama onu nargile anlamında söylüyoruz. İr.

temiz İr.

usta: أَسْطَة (usta) mısır lehçesinde kullanılır, ustâd İr.

zengin: زنگيل (zengil), İr.

zor: بالزور (bizzor) zorla anlamında İr.

### **İtalyanca Kelimeler**

Bilâd-ı Şam Arapçasında tespit edilen İtalyanca kelimeler, Türkiye Türkçesinde de kullanılmaktadır. Türkçe yoluyla Bilâd-ı Şam Arapçasına verinti olarak aktarılan sözcüklerdir.

kundura: كُندرة (kundara) İtc.

salça: صلصة (salsa) İtc.

vazo: فَازا (vaza) İtc.

### **Macarca Kelime**

Türkiye Türkçesinin Macardan ödünçlediği soba kelimesi Türkçe yoluyla Bilâd-ı Şam Arapçasına geçmiştir. Oysa diğer Arap dili coğrafyalarında soba kelimesi yerine موقد (mawqîd) ismi kullanılmaktadır. İranî dillerde ise اجاق گاز (ocaxa gaz) olarak kullanılmaktadır. Bu durum tezimizi doğrulamaktadır.

soba: صوبه (sobba) Mcr.

### Rumca Kelimeler

Türkler, özellikle Oğuz Türkleri Orta Asya'dan yönlerini Sürekli Batı'ya çevirmişlerdir. İslam'ın kabulü ile Batı'ya yönelen Oğuz Kınık Türkleri Mezopotamya yöner Büyük daha sonra Anadolu Selçuklu devletini kurdular. Onuncu yüzyıldan sonra Oğuz Türkleri Rumlar ile temas etmeye başladılar. Anadolu'ya yerleşmeye başlayan Oğuz Türkleri Anadolu'da en çok konuşulan ve yaygın dillerden biri olan Rumca ile etkileşim yaşadılar. Rumcadan Anadolu Türkçesine geçen pek çok kelime Türkçe yoluyla Bilâd-ı Şam Arapçasına geçmiştir.

ahtapot: أخطبوط (Ahtabut) Rm

bezelye: بازلاء (bazilla)Rm.

gümrük: جمرك (cumruk) Rm.

kestane: كستناء (kastana) Rm.

kiraz: كرز (karaz) Rm.

papatya: بابونج (babunej) Rm.

## **Sonuç**

Bu çalışmada (Anadolu Türkçesi) Türkiye Türkçesine verinti olarak alınan ve onun yoluyla Bilad-ı Şam Arapçasına geçen diğer dillere ait sözcükler üzerinde çalışıldı. Türkiye Türkçesi yoluyla Bilad-ı Şam Arapçasına geçen kelimelerin ait olduğu diğer diller: Fransızca, İtalyanca, Macarca, Rumca ve İrani dillerdir. Ayrıca dikkate değer tespit edilen diğer önemli ve ilginç bir konu ise çok az rastlanır bir durum olan verintinin farklı bir fonetik ve biçimde tekrar sahip olduğu kendi diline geçme olayıdır. Bu durum istisnaları aşan bir biçimde niceliksel olarak yüksek bir orana sahiptir. Bu kelimeleri kullanan konuşurlar bunların kökenlerinin Arapça olmadığını Türkçeden geldiği için Türkçe kelimeler olarak bilmektedirler. Bu olayı somutlaştıran “beleş “ kelimesidir. Arapça “bilāşey“ olan sözcük Türkçede “beleş” biçimini kazanıp tekrar Arapçaya “beleş” olarak transfer olmuştur. Tespit edilen diğer ilginç olan “belki < bel Arapça + ki Farsça” bu melez kelime Türkiye Türkçesinde yapılarak Arapçaya verinti olarak verilen pek çok sözcükten bir tanesidir.

**Kaynakça**

- Clauson, G, Sir. (1972). *An etymological dictionary of pre-thirteenth - century Turkish*, Oxford.
- Devellğöğlü F., (1997), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Sözlük*, 14.bs, Ankara.
- Doğruer, B. E. (2018), *Türkçedeki İki Alıntı Sözcük Ceviz ve Koz Üzerine*, *Turkish Studies Volume 13/5, Winter 2018, p. 147-156 DOI Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.12961> ISSN: 1308-2140, ANKARA-TURKEY*
- Eren, H. (1999). *Türk dilinin etimolojik sözlüğü*. Ankara: Bizim Büro Basım Evi.
- Ergin, M. (2002). *Türk dil bilgisi*. İstanbul: Bayrak Basım Dağ.
- Gabain, V. A. (1942). *Eski Türkçenin grameri*. Berlin.
- Gemalmaz, E. (1995). Türkçenin morfo-sentaktik yapısının fonolojisine etkileri, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. 3, 1-7.
- Haugen, Einar (2010) , “Dilbilimsel Ödünçlemenin Analizi” (Çev. Caner Kerimoğlu), *Dil Araştırmaları*, 7: 131-157, Gazi Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü, Ankara.
- İmer, Kamile, Ahmet Kocaman, A. Sumru Özsoy (2011), *Dilbilim Sözlüğü*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- İşler, E., ve Özay, İ., (2011), *Türkçe-Arapça Kapsamlı Sözlük*, Fecr Yay., Ankara
- Kerimoğlu, Caner (2014), *Genel Dilbilime Giriş*, Pegem Akademi, Ankara.
- Mutçalı, S., (2015), *Arapça-Türkçe Sözlük*, Dağarcık Yay., İstanbul
- Neccār, Muhammed Tayyibî, “el-Lugatü'l-'Arabiyyetü'l-Mu'âsıra”, *Muḥâḍaratü Celseti'l-Mücemma'*, 247-251.
- Neccār, Nâdiye Ramadân, *Fıkhu'l-Lugati'l-'Arabiyye ve Hasâisuhê*, Beyrut: Dârü'l-Kütübi'l-'İlmiyye, 2017.
- Ölena, Kozan - Gamze Öksüz, “Beyin ve Dil: Araştırmaların 150 Yılı”, *Ankara Üniversitesi Dil Dergisi/147* (2010), 22-39.
- Ömer, Ahmed Muhtar, *Mu'cemü'l-Lügati'l-'Arabiyyeti'l-Mu'âsıra*, I. bs., Kahire: 'Âlemü'l-Kütüb, 2008.
- Parlatır, İ., (2017), *Osmanlıca Türkçe Sözlük*, Yargı Yay., Ankara

**TÜRKİYE TÜRKÇESİNDE “IŞIĞINDA” ÇEKİM EDATI VE ANLAM ALANI**

**AHMET TURAN DOĞAN**

**Türkçe**

## TÜRKİYE TÜRKÇESİNDE “IŞIĞINDA” ÇEKİM EDATI VE ANLAM ALANI

Ahmet Turan DOĞAN<sup>1</sup>

### Özet:

Dilde çekim edatları dil bilgiselleşmenin ilk basamağını oluşturur. Sözlüksel anlamdan dil bilgisel anlama geçişin ilk basamağı da anlam boşanmasıdır. Dilbilim çalışmalarında “anlamsızlaşma” (desemantication) olarak da adlandırılan bu aşamada sözlüklerde belirgin anlamları olan biçimbirimler, sözlüklerde belirgin anlamları olmayan ancak kullanıldığı bağlam içerisinde çeşitli anlamlar kazanan yani dil bilgisel anlamlara sahip olan biçimbirimlere dönüşürler. Türkçede de bu özelliğe sahip geniş bir edat topluluğu bulunmaktadır. Bunlar içerisinde yer alan “ışığında” çekim edatı da Türkiye Türkçesinde günümüze daha yakın zamanlarda anlam boşanmasına uğrayarak dil bilgisel anlam kazanmış sözcüklerdendir. Bu çalışmada ilgili çekim edatı yapısı, kullanım ve anlam özellikleri bakımından değerlendirilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Dil Bilgiselleşme, Anlam Boşanması, Çekim Edatı.

### Giriş:

Çekim edatları, Türkçede isimlerden sonra gelip onlarla beraber çeşitli anlamlar ifade eden sözcüklerdir. Sözlüksel anlamdan dil bilgisel anlama geçmiş bu sözcükler dil bilgiselleşmiş birimlerin önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Bağlama edatları, pekiştirme edatları ve ünlem edatlarıyla beraber sözcük düzeyinde bağımlı biçimbirimleri oluşturan çekim edatları, dil bilgisi süreci içerisinde çeşitli aşamalardan geçerek bugünkü hâllerini almıştır. Gökçe (2013), bu aşamaları *anlamsızlaşma*, *kategorisizleşme*, *ses indirgemesi ve sıklık*, *yenileme*, *katmanlaşma*, *ayırılma* olarak aktarmıştır. Ancak, dildeki bütün birimlerin bu süreçleri tamamıyla geçirmesi gibi bir zorunluluk yoktur. Bununla birlikte ilk aşama olan *anlamsızlaşma* aşaması bütün birimlerde görülür. Aslında bu terimden bir biçimbirimin tamamen anlamsızlaşması anlaşılmalıdır. Sadece bir biçimbirimin sözlüklerde var olan temel, yan ve mecaz anlamlarından uzaklaşıp bağlam çerçevesinden yeni ve dil bilgisel bir anlam kazanması söz konusudur. Bu sebeple, ilgili ilk süreci *anlam boşanması* veya *anlam boşalması* olarak aktarmak daha doğru görülmektedir. Bu konuda Dilaçar da anlam boşanmasından bahsederek Türkçedeki edatların bu duruma karşılık geldiğini belirtmiştir (1968, s. 8-9). Çekim edatlarının kendilerinden önceki isim unsuruna bağlı oldukları da göz önünde bulundurulduğunda bunların hem yapı hem de anlam bakımından sözcük düzeyinde bağımlı biçimbirimleri oluşturduğu görülür (Doğan, 2021, s. 26).

Çekim edatları, sözcük düzeyindeki bağımlı biçimbirimler içerisinde yer almaktadır. Bunlar, Türkçede bir isim unsurunun ardında bulunup onunla birlikte



<http://dx.doi.org/10.47832/Lan.con4-4>

<sup>1</sup> Doç. Dr., Harran Üniversitesi, Türkiye, [ahmetturannodogan@gmail.com](mailto:ahmetturannodogan@gmail.com)



çekim edatı öbeğini oluştururlar. Öbek yapısının cümledeki yüklemine veya yüklemesine bağlandığı durumlarda cümlede zarf ihtiyacını, öbek yapısının cümledeki başka bir ismi nitelediği veya belirttiği durumlarda ise cümledeki sıfat ihtiyacını karşılarlar (Delice, 2014, s. 126). Böylece de dilde tür bakımından zarf ve sıfat olmak üzere iki ihtiyacı karşılamak için kullanılırlar. Bu açıdan bakıldığında *ışığında* çekim edatının sadece zarf ihtiyacı için kullanıldığı söylenebilir. Ancak, çekim edatı öbeğinin aldığı bazı ekler söz konusu öbeğin sıfat olarak kullanılmasını da sağlamaktadır. Ancak bu durum sadece çekim edatıyla ilgili değil, çekim edatı öbeğinin tamamıyla ilgilidir:

(1) *Bu bilgiler ışığında yapılan çalışmalarını konuşalım.* (zarf olarak)

(2) *Bu bilgiler ışığındaki çalışmalarını konuşalım.* (sıfat olarak)

Edatlaşma süreci Türkçede sürekli devam etmektedir. Türkçeye yeni çekim edatları katılmakta veya bazıları kullanımdan kalkmaktadır. Türkçede son zamanlarda sözlüksel anlamından boşanarak çekim edatı olarak kullanılmaya başlanan biçimbirimlerden biri de “ışığında” birimidir. Türkiye Türkçesinde *ışık(ğ)+ı+n+da* yapısından oluşmuş bu biçimbirim kalıplaşmış olarak sadece *ışığında* biçiminde kullanılmaktadır. Söz konusu çekim edatıyla ilgili değerlendirmeler aşağıda yapılmıştır.

## 1. “Işığında” Çekim Edatı ve Özellikleri

### 1.1. Yapı Bakımından “Işığında” Çekim Edatı

Türkçede çekim edatları yapı bakımından basit, türemiş ve birleşik olmanın yanında başkaca yapı özellikleri de gösterirler. Şöyle ki, bazı sözcükler önlerindeki isim unsurunda +A veya +DAn ekleri bulunmadan doğrudan çekim edatı olarak kullanılırken bazı sözcükler ise önlerindeki isim unsurunda +A veya +DAn ekleri bulunup onlarla birlikte çekim edatını oluştururlar. Bu çerçevede çekim edatları Doğan (2021, s. 41) tarafından *doğrudan çekim edatları* ve *birlikte çekim edatları* olmak üzere iki başlık altında ele alınmıştır. Söz konusu açıdan bakıldığında “ışığında” çekim edatının doğrudan çekim edatı olduğu görülür. Yani, söz konusu çekim edatı, önündeki isim unsurunda +A veya +DAn eklerinden birinin olmasına ihtiyaç duymadan kullanılır:

*Son gelişmeler ışığında bir değerlendirme yapıldı.*

*Bu veriler ışığında bir düzenlemeye gidildi.*

Bunun yanında söz konusu çekim edatının öncesindeki isim unsurunda +In, +Un, +nIn, +nUn ekleri yer alır biçimde kullanıldığı da olur. Ancak, bu durum onun doğrudan çekim edatı olmasını değiştirmez. Çünkü söz konusu ek, *ışığında* sözcüğünün çekim edatı olması için bir şart değildir. İfadenin uyumu için bir tercih meselesidir. Bazı kullanımlarda kalıplaşmış olsa da çekim edatı oluşumu için bir zorunluluk değildir:

*Son gelişmelerin ışığında bir değerlendirme yapıldı.*

*Bu verilerin ışığında bir düzenlemeye gidildi.*

Aynı durum diğer doğrudan çekim edatları için de geçerlidir.

*Ahmet yüzünden bu işi bitiremedim.*

*Ahmet’in yüzünden bu işi bitiremedim.*

Ahmet **adına** iyi bir fırsattı.

Ahmet'in **adına** sevindim.

+In, +Un, +nIn, +nUn eklerinin kalıplaşmış olarak zamirlerden sonra kullanımı da söz konusudur:

Senin **üzünden** otobüse yetişemedim.

Onun **hakkında** konuşulanları duydum.

Senin **adına** sevindim.

“Işığında” çekim edatı için doğrudan çekim edatı yapısal değerlendirmesinin yanında yapılabilecek bir diğer yapı değerlendirmesi onun türemiş bir yapıya sahip olduğudur. Ancak, onun *ışı-k(ğ)+ı+n+da* yapısında olması kök-ek bakımından incelenmesini gerektirmez. Çünkü, edatlar sözcük gövdesinin ve üzerindeki eklerin anlam boşanmasına uğrayıp kalıplaşmasıyla oluşmuştur.

## 1.2. Dil Bilgisel Anlam Bakımından “Işığında” Çekim Edatı

Anlam çok geniş bir olgudur. Beş duyu organıyla içinde bulunan evrenden elde edilen ve evrendeki kavram, nesne ve oluş-kılışları karşılamak için dildeki birimlere yüklenen her şey anlam alanı içerisinde yer alır. Dilsel anlam olarak konu daraltıldığında ise en büyüğünden en küçüğüne dildeki tüm birimlerin taşıdığı anlam(lar) dildeki anlam çalışmalarının temelini oluşturur. Bu çerçevede dilbilimsel anlambilim, göstergenin gösterilen kısmını ele alıp gösterenle gösterilen arasındaki bağlantıyı, anlam düzleminde görülen değişimleri, dilsel yapıların içerik açısından ortaya çıkardıkları çeşitli durumları inceler (Vardar, 2007, s. 18).

Geleneksel anlam bilgisi incelemelerinde dil birimleri içerisinde edatlar dışında kalan sözcükler anlamlı, diğer sözcükler ve ekler ise görevli birimler olarak kabul edilmiştir. Hâlbuki, dildeki bütün birimlerin bir anlam taşıması gerekmektedir. Bu çerçevede günümüz anlambilim çalışmalarında dildeki birimler sözlüksel anlamlı birimler ve dil bilgisel anlamlı birimler olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Sözlüksel anlamlı birimler dilde tek başına kullanılabilen, sözlüklerde belirgin anlamları olan ve cümledeki anlam yükünü taşıyan birimlerdir. Dil bilgisel anlamlı birimler ise dilde tek başına kullanılamayan, sözlüklerde belirgin anlamları olmayan, ancak kullanıldığı bağlam çerçevesinde anlamı ortaya çıkan birimlerdir. Bu açıdan bakıldığında çekim edatları da dil bilgisel anlamlı birimlerdendir. Bunlar, sözlüksel anlamlı birimlerken anlam boşanmasına uğrayarak dil bilgisel anlam da kazanmışlardır. Bu çalışmanın konusu oluşturan *ışığında* çekim edatı da böyle oluşmuştur. Bunun yanında sözlüksel anlamlı biçimi de kullanılmaya devam etmektedir. Yani, her iki kullanımı biçimi de bir arada kullanılmaktadır:

*Sokak lambasının ışığında çalışıyordu.* (Sözlüksel anlamlı)

*Yaşananlar ışığında konuyu ele aldılar.* (Dil bilgisel anlamlı)

Sözlüksel anlamdan dil bilgisel anlama geçen dil birimleri genellikle anlam genişlemesine de uğrarlar. Artık, dil bağlamı çerçevesinde birden çok dil bilgisel anlamın karşılığı olabilirler. Ancak, bu durumu *ışığında* çekim edatında görmek mümkün değildir. Söz konusu çekim edatının “bir şeyle bağlantılı, bir şey doğrultusunda” dil bilgisel anlamına sahip olduğu görülür. Dolayısıyla şimdilik bir

dil bilgisel anlama sahiptir. Ancak bu durum ilerleyen zamanlarda dil kullanıcıların tercihleri doğrultusunda artabilir.

*İşığında* çekim edatının “bir şeyle bağlantılı, bir şey doğrultusunda” dil bilgisel anlamıyla Türkçe Ulusal Derlem’den tespit edilen örneklerinin bazıları şunlardır:

*Divan şiirine, şairlerin kendi şiir anlayışları ışığında bakmanın da gerekli olduğuna inanıyoruz.* (W-KG03A1B-3227-887) (Aksan vd., 2012)

*İnsanlar kukla olmayıp içinde buldukları durumları bilinçli bir şekilde yorumlarla ve bu yorumların ışığında gerçekleştirmek istedikleri amaçları göz önüne alarak gerekli cevap ve tepkilerini geliştirirler.* (W-JF02A4A-1090-1922) (Aksan vd., 2012)

*Piyasa şartları ve rakipler hakkındaki bilginiz ışığında bir kuraldışı ödeme yapmadığınız takdirde söz konusu ihaleyi kazanma ihtimalinizin düşük olduğunu gördünüz.* (W-PF10A0A-2034-1433) (Aksan vd., 2012)

*Bu düşüncelerin ışığında elinde avucunda ne varsa Mithat Bey’e vermişti.* (W-MA16B3A-0039-312) (Aksan vd., 2012)

*Gerçi evi bir kez aramış, önemli bir bilgiye ulaşamamıştık, ama yeni bilgilerin ışığında etrafa bir daha göz atmakta yarar vardı.* (W-OA16B4A-0046-308) (Aksan vd., 2012)

## Sonuç

Bu çalışmada Türkiye Türkçesinde son zamanlarda çekim edatı olarak kullanılmaya başlanan “ışığında” çekim edatı ele alınmıştır. Değerlendirme çerçevesinde söz konusu biçimbirimin Türkiye Türkçesinin son dönemlerinde anlam boşanmasına uğrayarak çekim edatı olarak kullanıldığı görülmektedir. Çünkü, bu çekim edatının Türkiye Türkçesinin eski dönem yazılı metinlerinde değil, büyük oranda günümüze daha yakın dönemlerdeki yazılı metinlerde kullanılmış ve kullanılıyor olması bunu kanıtlamaktadır. Bu da Türkçede edatlaşmanın yani sözlüksel anlamdan dil bilgisel anlama geçişin sürekli devam ettiğini göstermektedir. Bu durum da dillerin dil bilgisinin sürekli bir değişim içinde olduğu görüşüyle paraleldir.

*İşığında* çekim edatı, yapı bakımından öncelikle türemiş yapıya sahiptir. Bunun yanında çekim edatları için geçerli bir diğer yapı değerlendirmesine göre herhangi bir öncül eke ihtiyaç duymadan doğrudan çekim edatı olarak kullanılabilen birimler içerisinde yer almaktadır. Dolayısıyla bu hâliyle de doğrudan çekim edatları içerisinde değerlendirilmelidir.

Dil bilgisel anlam bakımından şimdilik tek bir anlama sahip olan söz konusu çekim edatı birlikte kullanıldığı isim unsuruyla birlikte “bir şeyle bağlantılı, bir şey doğrultusunda” anlamını ifade etmektedir.

*İşığında* çekim edatı özelinde hazırlanmış olan bu çalışma, Türkçede özellikle son zamanlarda yeni yeni çekim edatlarının kullanılmaya başlandığı ve bunların yapılacak yeni araştırmalarla ortaya konacağı gerçeğini göstermektedir.

**Kaynakça**

- Aksan, Y. vd. (2012). Construction of the Turkish National Corpus (TNC). In Proceedings of the Eight International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC 2012). Istanbul. Türkiye. <http://www.lrec-conf.org/proceedings/lrec2012/papers.html> Delice, H. İ. (2014). *Sözcük türleri*. Sivas: Asitan Kitap.
- Dilaçar, A. (1968). *Dil, diller ve dilcilik*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Doğan, A. T. (2021). *Türkiye Türkçesinde edatlar*. İstanbul: Kriter Yayınları.
- Gökçe, F. (2013). *Grammerleşme teorisi ve Türkçe fiil birleşmeleri*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Vardar, B. (2007). *Açıklamalı dilbilim terimleri sözlüğü*. İstanbul: Multilingual Yayınlar.

**CAHİT ZARİFOĞLU'NUN YAŞAMAK ADLI GÜNLÜĞÜNDE HAYAT VE EDEBİYAT**

**LEVENT BİLGİ**



## CAHİT ZARİFOĞLU'NUN YAŞAMAK ADLI GÜNLÜĞÜNDE HAYAT VE EDEBİYAT

Levent BİLGİ<sup>1</sup>

### Giriş:

#### a. Günlük Türü

Günlük, bir kişinin önemli ve kayda değer bulduğu, seçtiği olayları, gözlem, izlenim duygu düşünce ve hayallerini günü gününe, veya günleri atlayarak, tarih belirterek anlattığı, yazdığı bir yazı türüdür. Anlatmaya bağlı, gerçekçi anlatım türlerinden biridir. Günlükler, Latince'deki “dies” (gün) sözcüğünden “diarium” (günlük) sözünden gelir.

Eskiden bu tarz yazılara “Rûznâme” (günlük yazı) denilirdi. Günümüzde bu kavramı karşılamak için “Günce” terimi de kullanılır.<sup>2</sup>

Günlük ile anı arasındaki ayırım şudur: Günlükte olaylar ve düşünceler genellikle aynı gün içinde, sıcağı sıcağına yazıya geçirilir veya o izlenim verilir. Anıda ise olaylar aradan uzun yıllar geçtikten sonra, bellekte kalan biçimiyle yazılır. Günlüklerde bazen dış olaylara, bazen de yazarın ruhsal ve düşünsel durumuna ağırlık verilir. Bu olaylar yazarın sübjektif bakış açısıyla yazılır.

Kişinin tuttuğu günlük, onun yakın arkadaşı, dostu gibidir. En yakın arkadaşına dahi söylemeye çekinilen duygular günlüğün satırlarına akıp gider. Günlük kişinin sırdaşıdır. En gizli duygular günlükle paylaşılır. Günlükler genellikle yayımlama amacı güdülmeden yazıldıkları için samimi bir dil, üslup ve içerikle kaleme alınırlar.

Kişi günlüğüne gündelik yaşamda karşılaştığı her şeyi yazmaz, bunlar arasında birtakım ayıklamalar yapar. Kendisi için önemli olan, kendisini derinden etkileyen olayları günlüğüne geçirir. Bu şekilde, günlüğünü okuduğumuz bir sanatçının, yazarın gündelik yaşamda nelere takıldığını, nelerden hoşlandığını, nasıl vakit geçirdiğini öğrenerek onu daha yakından tanımış oluruz.

Kişi günlüğüne, okuduğu bir kitap veya dergi, izlediği bir film veya tiyatro hakkındaki düşüncelerini, eleştirilerini yazabilir. Günlük, günü gününe yazılan bir yazın türüdür, ancak kimi zaman kişi yazı yazma olanağı bulamayabilir. Bu nedenle günlüklerde kimi zaman birkaç günlük, hatta uzun zamanlık kopmalar olabilir. Arada atlama olduğunda, birkaç gün öncesine ait gözlemler, duygular da günlüğe gecikmeli olarak da aktarılabilir. Günlük tutan bir kişi, günlük tutmaya başlayınca, illâ ki her gün yazı yazmak zorunda değildir.



<http://dx.doi.org/10.47832/Lan.con4-5>

<sup>1</sup> Doç. Dr., Harran University, Türkiye, [leventbilgi@gmail.com](mailto:leventbilgi@gmail.com)

<sup>2</sup> Levent Bilgi, Dert Dökme Defteri, Lejand Yayınları, İstanbul, 2021, s.17.



Edebiyat ve sanat dünyasından tanınmış kişilerin kaleminden yazılan günlükler, tüm gerçekliğiyle veya yazarın bakış açısıyla hayatı, tarihi, olayları yansıtan birer ayna olarak karşımıza çıkmaktadır.

Günlükler, yazarlarının iç dünyasını kurgusuz bir biçimde sergileyerek günlüğün sahibine ilişkin ayrıntılı bilgilere birinci elden ulaşmamızı sağladıkları gibi, yazdıkları dönemin önemli olaylarına ilişkin tarihsel belgeler olarak da önem kazanırlar.

Örneğin 1409 –1431 yılları arasında Fransız bir papanın tuttuğu “ Parisli Bir Burjuvanın Günlüğü” Charles dönemini araştıran tarihçiler için önemli bir kaynaktır. İngiliz Günlük yazarı John Evelyn’in“Diary” (günlük) adlı günlüğü 17. yüzyıl İngiltere'sinin toplumsal ve kültürel yapısına ışık tutar.<sup>3</sup>

Suut Kemal Yetkin günlüğün ne olduğunu ve niye yazıldığını şöyle açıklar:

“İnsanın içini dökmeden edemediği dakikalar olur. Bir dost, bu dakikalarda erişilmez bir değer kazanır. Ama her şey bir dostla söylenemez ki! Onun için, hele bir insan yazarsa, içinin gizli kıvrımlarını görmesini biliyorsa, masasının başına geçip kalem eline almadan edemez. İşte günlük dediğimiz, yazarın kendi kendisiyle alçak sesle konuşmasından doğmuştur.”<sup>4</sup>

#### **b. Günlük Çeşitleri**

1. **İçe Dönük Günlükler:** Yazarın bir bakıma kendi kendi ile konuşmasıdır. Genellikle yazarlar toplumdan, insanlardan, yaşadıkları devirden şikâyet eder ve kendi içlerine dönerler. Bu günlükler yazarın ruhsal yönünü, iç dünyasını yansıtır.

2. **Dışa Dönük Günlükler:** Bu tip günlüklerde yazarlar, alaycı ve eleştirel bir tavırla dönemin olaylarını, siyaset, sanat ve edebiyat adamlarını ya da gündelik sıkıntılarını anlatmaktadırlar. Daha çok tenkit ve şikâyetler ön plandadır. Bu günlükler birincisine göre daha sübjektiftirler. Dönemlerinin olaylarına, kişilerine ışık tutarlar.

3.

#### **c. Tarihte Günlük Türünün**

Günlük için iki ayrı dönem olduğunu söyleyebiliriz. Bu dönemlerden ilki günlüklerin edebî bir nitelik kazanmasından önceki dönemdir. Tarihte ilk defa Romalılar günlük kullanmıştır. Edebî içerikten yoksun, bir takım devlet işlerinde yapılan işlemlerin unutulmaması amacıyla tutulan ve “commentarii” adıyla anılan bu ilk günlükler, duygusallıktan uzak notların kabaca birleşiminden oluşmaktadır. Tarihte, bu çeşit günlüklerin savaşlar ve askeri hareketleri not etmek amacıyla kullanıldığı da görülmüştür. Kralların yanlarında bulunan tarihçiler onların başarılarını, savaşlarını günü gününe not etmişlerdir. Edebiyat değeri taşımayan bu günlükler tarihçiler için önemli kanıtlardır.

<sup>3</sup>Cevdet Kudret, Örneklerle Edebiyat Bilgileri 2, İnkılap ve Aka Yayınları, İstanbul, 1980, s.338.

<sup>4</sup>Suut Kemal Yetkin, Günlerin Götürdüğü, Varlık Yayınları, İstanbul, 1958, s.12.

## Cahit Zarifoğlu'nun Yaşamak Adlı Günlüğünde Hayat ve Edebiyat

### 1. Yalnızlık

Cahit Zarifoğlu hayatı, birçok şair ve yazar gibi bohem bir şekilde yaşamıştır. Bol bol okumuş, yazmış, gezmiş, dolaşmış, maceralar, yalnızlıklar, dostluklar, beraberlikler yaşamıştır. Yaşamak adlı günlüğüne 1979 yılında Sarıkamış'tayken aldığı ilk notlarla; "Ne çok acı var."<sup>5</sup> sözleriyle başlamıştır. Ve sonra, "Ruhumuz dar bir şeridin içinden sızılarla geçiyor."<sup>6</sup> demektedir. Zarifoğlu hayatın ve ruhun acılarını özünde duyan, yaşayan şairdir. Bir ağacın, bir çiçeğin, bir kedinin yalnızlığı, yolculukların yalnızlığı ona kendi yalnızlığını hatırlatır.

Özellikle o günlerce süren tren yolculuklarında yalnızlığını daha bir içten hisseder. 1975 yılının Ocak ayında trenle Sarıkamış'tan Mersin'e giderken "Ve o zaman daha önce hiç bu kadar büyüğünü görmediğimi düşündüğüm yalnızlığım."<sup>7</sup> diye yazar. Yolculuklarda bilhassa uzun tren yolculuklarında yazarın yalnızlığı sonsuz bir şekilde büyür, pencereden gördüğü her şey ona yalnızlığını hatırlatır.

Avrupa'da yaptığı geziler de Zarifoğlu'na yalnızlığını hatırlatan yolculuklardandır. "Ruh akmamaktadır bu koca medeniyetin içinde."<sup>8</sup> diyerek Avrupa'nın monotonluğuna, maddiliğine, robotikliğine işaret etmektedir. Ve şair Fransa'da, İtalya'da o kalabalıklar arasında bile kendisini yalnız hissetmiştir.

Zarifoğlu'na en çok yalnızlığını hatırlatan varlıklardan bir de ağaçlardır. Şair ağaçları çok sever ve âdeta onlarla konuşur. "Maraş, 1960. O çıplak dağda nasılsa tek başına kalmıştı o koca ağaç. Peşi peşine gelen kışları tek başına geçirir, ilkbaharda yalnızdır. Bin bir kol yollamıştır toprağa, kalbini okutmayan yüz gibidir. Yapraklarını büyütür, yazları günden güne devrederek artan güneşlerin altında bekler. Ve sonbaharda yapraklarını dökmeye başladığında, hastalığında ve yalnız yatağında kendine ilaç olmaya çabalayan bir ihtiyar gibi iradeli ve yalnızlığın sarhoşluk veren dertleriyle mütesellidir."<sup>9</sup> Köylüler bu asırlık ağaca "Yalnız Ardiç."<sup>10</sup> adını vermişlerdir ve onlar için Yalnız Ardiç bir işaret taşıdır:

"Mutlaka Yalnız Ardiç vardır önlerinde

Nereye olursa olsun yolları"<sup>11</sup>

Yalnızlığımızı hissettiğimiz yer ise kalbimizdir. Ve kalplerimiz kalabalıklar içinde bile yalnızlığını hissetmektedir. Yalnızlık, yalnız doğan ve yalnız ölecek olan insanın belki de kaderidir:

"Bir kalbiniz vardır onu tanıyınız

Bir şehir kadar kalabalıktır bazıları

Bir dehliz kadar karanlıktır bazıları

Konuşurlar

İsterler

<sup>5</sup> Cahit Zarifoğlu, Yaşamak, Beyan Yayınları, İstanbul, 1990, s.7.

<sup>6</sup> A.g.e, s.7

<sup>7</sup> A.g.e, s.12

<sup>8</sup> A.g.e, s.19

<sup>9</sup> A.g.e, s.46

<sup>10</sup> A.g.e, s.46

<sup>11</sup> A.g.e, s.46

Susarlar”<sup>12</sup>

Zarifoğlu yalnızlığı arttıran, insanı gurbette hissettiren en önemli unsurları yolculuk ve deniz olarak anlatır. Girne’de 1975 yılında yazdığı notlarında, “Bildim gurbeti bir kat daha arttıran araya giren denizdir.”<sup>13</sup> demektedir. Yalnızlık gurbeti, gurbet yalnızlığı, deniz ve yolculuk ise her ikisini de beslemektedir.

Zarifoğlu için dostlarının, arkadaşlarının, sevdiklerinin ölümü de ona yalnızlığını hatırlatan en büyük nasihatlerdendir. Nitekim 1977 Ekim’inde Ankara’da kendisinden İslam, iman sohbetleri dinlediği Fethi Ağabey’in ölümü şaire “Çöllere düşmüş gibi yalnızlık çektirmiştir.”<sup>14</sup>

Cahit Zarifoğlu Maraş’ta 1968 Ekim’inde yazdığı notlarında aşk ile yalnızlık arasında ilişki kurar. “Gelişmeleri bizdeki gibi olanlar aşkı, yalnızlığın sıhhatli bir çalışması olarak görmelidirler. Yalnızlık nasıl emek sarf ederek en çok sahip olduğumuz şeyse, aşk da beden.”<sup>15</sup>

Şaire göre yalnızlık öyle tek başına pasif kalmak demek değildir. Yalnız kalmak emek isteyen bir fiildir. İnsanın yalnız kalması kendi kendisiyle olmasıdır. Okuması, düşünmesi, araması, sorması, yazmasıdır. Yalnızlık pasiflik demek değildir, bilakis kendi ruhumuzu keşfetme çalışmasıdır. İnsan önce yalnız kalmayı, kendi ayakları üzerinde durmayı, kendi kendisine yetmeyi bilmelidir. Ancak yalnızlığa razı olup kendi kendisine yetenlerdir ki aşkta da ikinci bir kişiyle mutlu olmayı bilirler. Yalnız mutlu olamayan, kendisine yetemeyen başkalarıyla da mutlu olamaz, başkasına da mutluluk veremez.

“Aşk, beden, bizim için mutlu olan bir andan yararlanarak kendini yalnızlığa sunduğu zamanlarda ortaya çıkar. Balıkçının ağı sepet içinde taşıdığı değil, onu kendi başı üzerinde savurduğu zamanlarda... Artık beden ağır yalnızlık görevine biraz da ona hükmederek devam edecektir.”<sup>16</sup>

Zarifoğlu’na göre aşk yalnızlığın idrak edildiği zamanlarda ortaya çıkar. Biz yalnızlığa düştüğümüz anlarda aşkı kendi içimizde doğurur, yaşatır ve büyütürüz. Aşk yalnızlığın coşkusuyla zirveye ulaşır. Aşkı kuran, yücelten, ona türlü anlamlar yükleyen bizim yalnızlığımızdır. “Aşka bu şekilde bağlı olanlar, onu yıllarca yalnızlığın kullanmasına bırakabilirler.”<sup>17</sup> Aşk yalnızlıkla çoğalır.

Şaire göre “Bütün büyük anlar yalnızlıktan yontulur. Taşın içindeki şekli dışarıya çıkardığını söyleyen heykel yontucusundan daha metafizik bir olguyla.”<sup>18</sup> İnsan, hayat ve varlık ile ilgili bütün keşiflerini yalnız yapar. Kalabalıklar, başkaları bize bir şeyler öğretir, bilgimizi arttırırlar. Ama insan varoluşuyla ilgili, kendisiyle ilgili sorularının cevaplarını yalnızken keşfeder. Hayatı, geçmişi ve geleceği yalnızlık anlarında fark eder. Metafizik gerçekler ancak yalnızlık anlarında açılır.

“İçimdeki iniş ve çıkışlar size yansiyorsa, benimle aynı şeyi diliyorsanız, sihirli bir susuştan sonra, tıpkı çekiç sesleri arasında o kalın ve gür erkek Sigfridin

<sup>12</sup>A.g.e, s.58

<sup>13</sup>A.g.e, s.71

<sup>14</sup>A.g.e, s.85

<sup>15</sup>A.g.e, s.143

<sup>16</sup>A.g.e, s.143

<sup>17</sup>A.g.e, s.143

<sup>18</sup>A.g.e, s.146

mağarada Mimeye derin bir melankoliyle anne ve babasının kim olduğunu sormaya başlaması gibi, biz de kendimize yalnızlığı soralım.”<sup>19</sup>

Şair yalnızlıkta bir sır, gizem aramaktadır. Ve yalnızlığın kendisine çok şey öğreteceğini söylemektedir. Hayatı, varlığı yalnızlıktan soralım. Yalnızlık içinde cevaplar arayalım.

“Geceleri uzak ziyaretlerden, önde fener taşıyan hizmetkârın arkasında, o ücra Anadolu kasabalarının bol kıvrımlı, çamurlu yollarından, bir kadın hizmetçinin kucığında uyuyarak eve dönerken, tek tük ufacık pencerelerinde ışıklar görülen evlerden üzerimize bol bol yağan şey yalnızlık olmalı.”<sup>20</sup>

Başkalarının evleri, pencereleri bize yalnızlığımızı hatırlatır. Hele tek başımızdaysak ve içinde bir ailenin yaşadığı muhtemel bir pencereye bakıyorsak bu bizim yalnızlığımızı daha da arttırır. O aileye, kalabalıklara özendikçe yalnızlığımız kabarıp, hüznle içimizi sarar.

“Hizmetçinin ayağı takılınca, ya da yorulan kollarını başka bir biçimde dinlendirmek için başımızı bir omuzundan diğerine aktarınca, gözlerimiz bir an açılır, iki elimizle çenemizin altına bastırduğumuz, yeşil yaprakları üzerinde duran iri portakalın serinliğini ve kokusunu duyar, ve yalnızlığın kendisinden başka bir şey olmayan bu portakala büyüdükçe daha kuvvetle sahip olacağımızı bilmeden onun elimizden alınacağı korkusunu yaşarız.”<sup>21</sup>

Burada şair yalnızlığı yeşil yaprakları henüz üzerinde duran iri ve serin bir portakala benzetmektedir. Her an onun elimizden alınacağı korkusuyla yaşarız. Hâlbuki biz büyüdükçe yalnızlığımız da büyüyecektir.

“Yalnızlık en küçük yaşımızda, misafirlikteki zengin sofraya örümcek kolları gibi uzanan ve ağza yönelen eller arasından (dizinin dibine oturduğumuz) annenin elini çekerek sininin altına doğru uzatmasıyla ortaya çıkar. O andan itibaren reddedemeyeceğimiz şekilde karşımızdadır.”<sup>22</sup>

Cahit Zarifoğlu ömrünün çoğunu yalnızlık içinde geçirmiş bir yazar/şairdir. O günlüklerinde yalnızlığı kutsar ve ulaşılması gereken bir şey gibi zikreder. Zaman zaman yalnızlığından şikâyet etse bile, var olmak, insan olmak için yalnızlığa gereksinim duyarız. Yalnızlık bizi büyütür, geliştirir. Ama Zarifoğlu’nun yalnızlığı kuru bir tek başınalıktan ibaret değildir. O yalnızlığın hayatı, varlığı algılamak, anlamlandırmak için mutlak şart olduğu inancındadır. İnsan yalnızlık sayesinde olgunlaşır ve insan olur.

“Ve nasıl, uzaydaymışım gibi yalnızım.”<sup>23</sup>

## 2. İnanç ve Allah

Zarifoğlu Yaşamak adlı günlüğüne Allah’a hitap ettiği bir şiir ile başlar:

“Senin adınla

Ey yüceler yücesi

Sevgi evimizde sende

<sup>19</sup>A.g.e, s.146

<sup>20</sup>A.g.e, s.146

<sup>21</sup>A.g.e, s.147

<sup>22</sup>A.g.e, s.147

<sup>23</sup>A.g.e, s.185

Sana secde ederiz.  
Seninle dolu  
Kendi benliğimizden boş  
Esirgenmemizi iste sen iste sen  
İşte sakınmamız  
İşte cevarihî azamızın  
Fenaya düğümü  
İşte elimizin açıklığı  
Gözümüzün sabrı  
Dilimizin damağımızdaki yapışıklığı  
Esirgenmemizi iste sen iste sen”<sup>24</sup>

Şair burada şiirine ve kitabına Allah'ın adıyla başlamaktadır. Ey yüceler yücesi olan Allah'ım. Sevgi evimizde, kalbimizde sadece Sana secde eder, sadece Seni kutsar ve İlah biliriz demektir. Varlığımız kendi benliğimizden, gururlarımızdan, bencilliklerden boş, sadece Seninle doludur. Zarifoğlu burada İslam'ın temel felsefelerinden biri olan aczini, fakrını, hiçliğini ilan etmekte, her şeyimizi bir Rabbe, yaratıcıya muhtaç olduğumuzu vurgulamaktadır.

Bizi bağışla, esirgenmemizi, bağışlanmamızı iste ve bizi bağışla diyerek Allah'a seslenmektedir. Bizim bütün sakınmamız, cevherimiz fenadadır. Biz fani varlıklarız. Baki olan sadece Sensin. Ellerimiz açık, gözlerimiz sabır içinde, Sana söyleyecek başka bir söz dahi bulamıyoruz. Dillerimiz, damaklarımız yapışık. Bizi esirge, bağışla. Esirgenmemizi ve bağışlanmamızı iste. Çünkü Sen istersen ancak bizi esirger ve bağışlarsın. Şair burada öyle acizlik ve fakirlik içindeyiz ki, affedilmek için bile senin affetmek isteğine muhtacız demektir.

Cahit Zarifoğlu dini hassasiyetleri olan bir şairdir. Batı'yı da gezip dolaşmış ve bu seyahatlerinin sonunda “Ruhumuzun batıdan aldığı lekelerden ancak Allah bizi arındırabilir.”<sup>25</sup> sonucuna ulaşmıştır.

Yazar, bir köylü ile konuşmasını şöyle aktarır bizlere:

“Niçin okul değil de cami yapıyorsunuz diye bağırdım ona.

İnandığımız şeyi yaparız biz diye bağırdı bana.

Neye inanıyorsunuz siz diye bağırdım ona?

Önce camiye inanıyoruz yapıyoruz hamdolsun

Okula inanmıyor musunuz

Dinimizi inancımızı büyüklerimizi gerçek

Kahramanları öğreten okullara inanıyoruz ve

Yapıyoruz onları da yani imam hatip lisesi değil

Henüz istediğimiz gibi ama

Biz halk olarak aramızda para toplayarak heyetler

---

<sup>24</sup> A.g.e, s.5

<sup>25</sup> A.g.e, s.33

Kurarak ve devletimizin arzusu olarak  
Kurduğumuz okullarda yetişen çocuklar varya çok  
Daha bilgili ve daha kişilikli daha saygılı  
Tarihimizde hakkı olanlara yakınlar değil  
Yapanlara karşıdırlar müstemleke tipi  
Kalkınmaya karşıdırlar bu tip kalkınmadan milleti  
Kurtarmak isteyenleri asanlara karşıdırlar  
Batının planlarını kendi düşünceleri sanan  
Zavallılara  
Yeter sayma artık diye bağırdı bana  
Durmak yok başladım bir kere diye bağırdı bana  
Dur yoksa durdurmasını bilirim”



## **Sonuç**

Cahit Zarifoğlu'nun Yaşamak adlı günlükleri her gün düzenli bir şekilde yazılmış değildir. Bazen 5 Ekim 1974, Sarıkamış gibi gün, ay, yıl ve yer bilgisi verilmektedir. Bazen İstanbul, 1968 gibi sadece yıl ve yer ismi verilmektedir. Bazen Ankara 1975, 18 Kasım, 24 Kasım, 6 Aralık, 15 Aralık gibi atlayarak günlükler tutmuştur. Ama mutlaka her notun başında yer ve yıl ismi vardır. Ay ve gün isimleri bazen verilir bazen verilmez. Yaşamak, Sarıkamış 1979 notlarıyla başlar. Daha sonra 1975, 1969, 1971 gibi yıllar karışık olarak gitmektedir. Zarifoğlu günlüklerinin yayınlanmasında kronolojik bir yol izlememiş, kendisine göre ayları, yılları karıştırmıştır.

Yıllarla beraber mekânlar, şehirler de devamlı bir değişim içindedir.

Günlüklerin çoğu nesir olarak tutulmakla beraber aralarına şiirler de serpiştirilmiştir.

Günlüklerde karışık bir imla tarzı takip edilmiştir. Noktalama işaretlerini bazen kullanmış, bazen de kullanmamıştır. Çoğunlukla yer ve tarihten sonra küçük harfle yazmaya başlamıştır. Nadir olarak da büyük harfle başladığı görülmektedir. Genel olarak kitap boyunca noktalama işaretlerinden sonra küçük harflerle başlamıştır. Bazen noktasız, virgülsüz çok uzun cümleler yazmıştır. Soruların sonuna bazen soru işareti koymuş, bazen de koymamıştır.

Zarifoğlu yeri geldikçe hayatın her konusuna kısa kısa değinmiş, yalnızlık, din, Allah konularına daha geniş bir yer ayırmıştır. Yalnızlığı günlüklerinde öven şair oldun insan olmanın yollarını yalnızlık ve Allah'ı bilmekte, tanımakta bulmuştur.

**Kaynakça**

Cahit Zarifoğlu, Yaşamak, Beyan Yayınları, İstanbul, 1990.

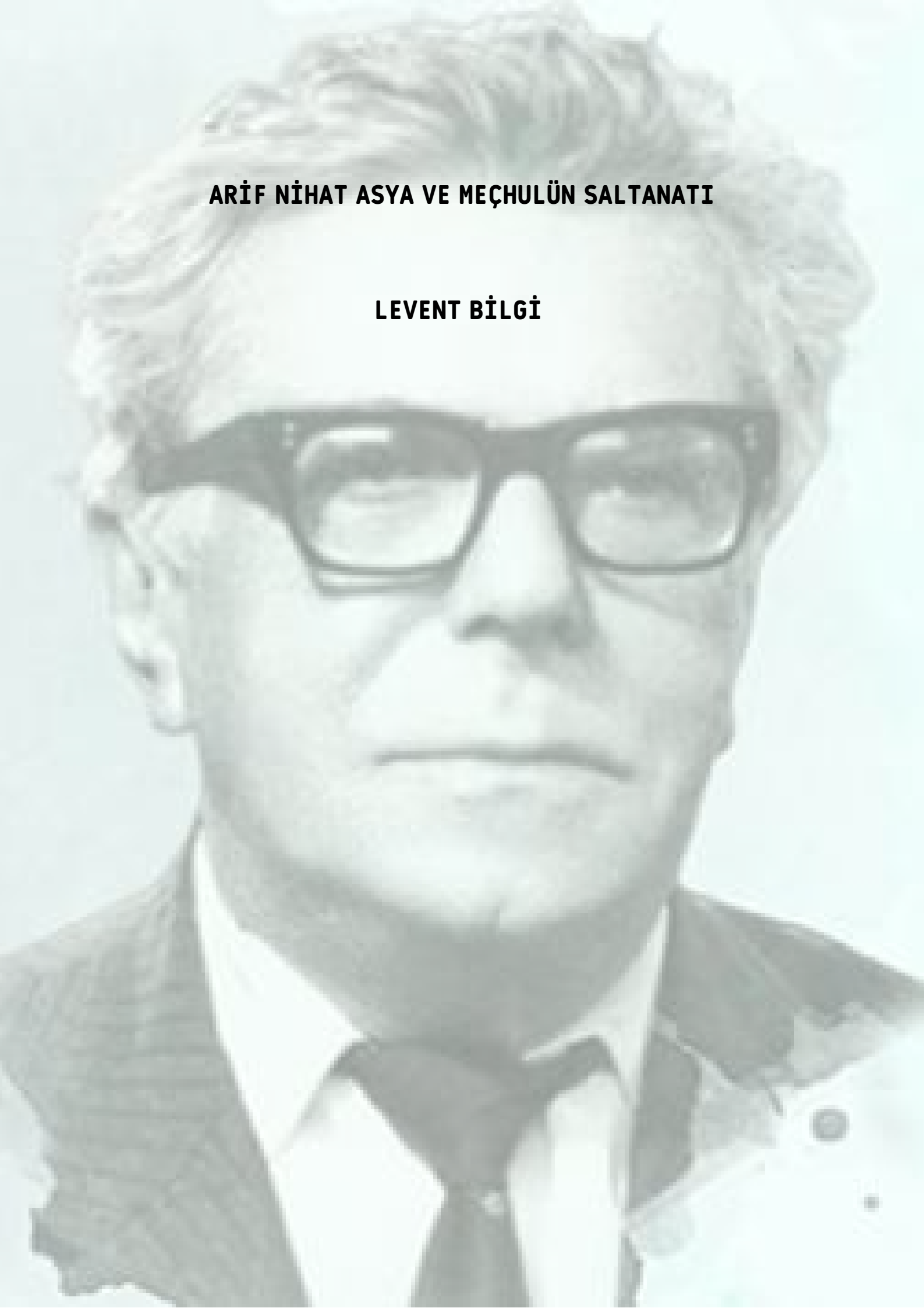
Cevdet Kudret, Örneklerle Edebiyat Bilgileri 2, İnkılap ve Aka Yayınları, İstanbul, 1980.

Levent Bilgi, Dert Dökme Defteri, Lejand Yayınları, İstanbul, 2021.

Suut Kemal Yetkin, Günlerin Götürdüğü, Varlık Yayınları, İstanbul, 1958.

**ARIF NİHAT ASYA VE MEÇHULÜN SALTANATI**

**LEVENT BİLGİ**



## ARİF NİHAT ASYA VE MEÇHULÜN SALTANATI

Levent BİLGİ<sup>1</sup>

### Giriş

#### ARİF NİHAT ASYA

Arif Nihat Asya'nın asıl adı Mehmed Arif'tir. 7 Şubat 1904'te Çatalca'nın İnceğiz köyünde doğmuştur. Babası Ziver Efendi aslen Tokatlı, annesi Zehra Hanım ise Tırnovalıdır. Henüz yedi günlükken babasını kaybetmesi, annesinin de başka biriyle evlenmesi üzerine çocukluğunu akrabalarının yanında geçirmek zorunda kaldı. Balkan Savaşı sonunda İstanbul'a geldi. İlk tahsilini Kocamustafapaşa ve Haseki mahalle mekteplerinde tamamladıktan sonra Gülşen-i Maârif Rüşdiyesi'ne girdi. Buradan Bolu Sultânîsi'ne, oradan da Kastamonu Sultânîsi'ne geçti. Lise yıllarında Kastamonu'nun İstiklâl Savaşı'nı destekleyen heyecanlı havasını yaşadı. Milli Mücadele döneminde Anadolu'da bulundu. O günlerin coşkulu havasının izleri şiirlerinde hep duyulacaktır. Bir süre sonra İstanbul Dârülmualimîn-i Âliyesi'ne girdi, bir yandan da İstanbul Postahanesi'yle Anadolu Ajansı'nda çalıştı. 1928'de okulun edebiyat bölümünü bitirdi ve öğretmen olarak Adana'ya tayin edildi. Adana Lisesi ile kız ve erkek öğretmen okullarında on dört yıl edebiyat öğretmenliği ve idarecilik yaptı. 1950-1954 yılları arasında Adana milletvekili oldu, 1954'te tekrar öğretmenliğe döndü. 1959-1961 yıllarında Kıbrıs'ta çalıştı. 1962'de emekli oldu; 5 Ocak 1975'te Ankara'da öldü.<sup>2</sup>

Edebiyat hayatına şiirle başlayan Arif Nihat mensur şiir, fıkra, deneme ve vecizeler de yazmıştır. Eserlerini Hayat, Çağlayan, Türk Yurdu, Hisar, Elif, Defne, Türk Sanatı, Türk Sözü, ve Devlet gibi dergilerde yayımlamıştır. Görüşler ve Başak adıyla iki de dergi çıkarmıştır. Yeni İstanbul ve Bab-ı Alide Sabah gazetelerinde fıkra yazarlığı yaptı.

1933 yılından itibaren Üsküdar Mevlevî şeyhi Ahmed Remzi Akyürek ile sık sık görüşmüş, Mevlevî kültürüne ilgi duymuş Mevlana ve Mevlevilik ile ilgili Kubbe-i Hadâ adını verdiği şiir kitabını yayımlamıştır. Aruz, hece ve serbest vezni başarı ile kullanmıştır. Halk, Divan, modern edebiyatın nazım şekillerini başarı ile kullanmış, en çok da Rubâî tarzında şiirler yazmıştır.

Arif Nihat'ın millî değer ve şahsiyetleri konu alan şiirleriyle dinî iman ve heyecanı işleyen şiirleri, 1950'den sonra yetişen yeni nesillerde tarih şuurunun ve dinî duyguların uyanmasında ve gelişmesinde önemli rol oynamıştır. "Bayrak", "Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor", "Fetih Davulları", "Selimler", "Kubbeler", "Süleymaniye" gibi şiirleri bu konuda yazılmış olanların en tanınmışlarıdır. "Naat"ı ise duygu ve



<http://dx.doi.org/10.47832/Lan.con4-6>

<sup>1</sup> Doç. Dr. , Harran University, Türkiye, [leventbilgi@gmail.com](mailto:leventbilgi@gmail.com)

<sup>2</sup> Necat Birinci, Arif Nihat Asya, TDV İslam Ansiklopedisi, (İstanbul: TDV Yayınları, 1991) 3/543.

estetik bakımından son devirlerde bu vadede kaleme alınmış en mükemmel örnekler arasında yer alır.<sup>3</sup>

Arif Nihat, Anadolu'yu tanıdıkça onun şiir kaynağına yöneldi, eserleri ve sanat görüşü ile Türk şiirinde Türkçü, milliyetçi, memleketçi, Anadoluçu olarak nitelenen şairler arasında yer aldı.

Arif Nihat Türkçeyi çok güzel kullanmış, rahat, sade, akıcı bir üslubla yazmıştır. Dilin âhengine önem vermiştir. Asya'nın hemen hemen bütün şiir ve nesirlerindeki ortak özellik, okuyucuya bir mesaj iletme kaygısından çok, coşkun söyleyişler yakalayarak akışta bir dirilik, canlılık sağlamak, incelikler, dengeler, zarif benzetmeler, eleştirmeler ve tezatlar, çarpıcı, iğneleyici buluşlarla nükte düşürme çabasıdır. Üslup endişesi her zaman ağır basmaktadır.

Şiirleri üzerinde Yahya Kemal, Mehmet Âkif ve Tanpınar'ın izleri görülmektedir.

#### **MEÇHULÜN SALTANATI<sup>4</sup>**

Güneşle birlikte indim sahile,  
O kadar korkarak yürüyordum ki  
Duymadı sesimi çakıllar bile.

Akşamı bekledim gelen var diye.  
Nihayet kalbime yaklaşan gurûp  
Kaderin elinden en son hediye.

Belki vefalıdır, dinler kalbimi,  
Gözyaşımı siler, mesut olurum;  
Beri gel kayıkçı, yolcun güzel mi?

Deniz büyük, yolcu yolunda gerek.  
Yine ben sahille kaldım baş başa:  
Kayboldu kayıkçı kürek çekerek.

Gölge ağaçları titretti rüzgâr;  
Münzevi kenarda sazlar ürperdi.  
Kapandı sahile, ağladı sular.

Kumlara konarken bir soğuk buse  
Tabiat sislere bürünüyordu.  
Yabancı, gurûbu artık benimse!

Düşündürdü bana sarışın akşam  
Sevgili alnında bir tutam saçı;  
En sonra karardı büsbütün rüyam.

<sup>3</sup> Necat Birinci, Arif Nihat Asya, 543.

<sup>4</sup> Arif Nihat Asya, Heykeltraş, İkbâl Kütüphanesi, 1924, *Marmara Üniversitesi Nadir Eserler Koleksiyonu*, R000878G/T811.317 ASY.H kayıtlı nüsha.

Matemî bir sükûn sarmıştı yeri;  
Geceler siyahtı, yıldızlar yalnız  
Karanlık bir tacın mücevherleri.

Yıldızlar sormasın ben kimim, neyim;  
Mevsimler içinde yolum kayboldu.  
Şimdi siyah güller bahçesindeyim.

Sağımda, solumda büyük günahlar.  
Boynumda gerdanlık bir ağır halka,  
İhtiras her yerde olmuş bana yar!

Her zevkin içinde var benim adım;  
Günahlar esiri bir derbederim,  
Yalnız affedilmek zevki duymadım.

Cürmümü vururken rüzgâr yüzüme  
Karanlık bir büyük yarasadır ki  
Kanat gerdi çoktan fersiz gözüme.

Siyahım ve eğer düşersem çöle  
Beyhude çalması çanını kervan,  
Ayine gidilmez bu libas ile.

Ölürüm; yakmazsa bir ateşinde  
Delilsiz yolcular mabud-ı hürmüz.  
Günün bıraktığı harabelerde.

Yıkık bir mezarda açmış bir güle  
Benziyor bunalmış gönlümde ümit,  
Zulmet aşılar mı bu meşaleyle?

Kâhin, sen doğacak günü haber ver!  
Ufukta sernigün olanları hep  
Benim gömüldüğüm yere gömdüler.

Bütün mesafeler şimdi ölüdür  
Belki bu münzevi dilsiz geceler  
Feryat günlerinin tevekkülüdür

Düşmüşüm uçtuğum o mavi kubbeden  
Meçhulün saltanat sorduğu yere:  
Bir kafes, bir kartal karanlık ve ben.

Ovalar, enginler hep gömülüdür.  
Sanıyor yoklukta bunalan gönül  
Bu uçan siyah şey kendi külüdür.



Gaipte tutuşan büyük yangının  
Tenkis ederken dumanını ben  
Ey ümit, ey ümit hangi yoldasın?

Ufuklar kapalı, vadiler harap  
Âdemin elinde dönüyor başım;  
Ruhumda karanlık bir siyah şarap.

Kalbimi ölümün önüne serdim:  
Hayatım bir avuç toprak olsaydı  
Onu bir hamlede kendim çiğnerdim.

Mihrabı daima uzakta kalır:  
Gece mabudunun en kör sesleri  
Bir akis vermeyen kubbesi vardır.

Lakin hiç minnetim yoktur sabaha:  
Güneşin söndüğü yere bakarak  
Madeni bir sesle güldüm Allah'a.

Ben dilsiz değilim, şu cihan sağır!  
Varsın her şey sussun. Fikrime kanat  
Kendi kitabımın yapraklarıdır.

Dalgalar korkusuz dalmış uykuya:  
Engine serilen biruh ülkeyi  
Benimle bekliyor bir büyük kaya.

Hiç korku duymadım hayaletlerden;  
Bu gece derdimle yalnız kalınca  
Zulüm hesabını sordum kaderden!

Gitmiştim bir zaman sahil boyunca.  
Nihayet dinlendi ateşli başım  
Alnımı bir serin taşa koyunca.

### **MEÇHULÜN SALTANATI HAKKINDA**

Arif Nihat Asya'nın Meçhulün Saltanatu adlı şiiri onun ilk kitabı olan Heykeltıraş adlı eserinde onuncu şiir olarak yayımlanmıştır. Heykeltıraş adlı kitabı şair yirmi yaşında çıkarmıştır. Kitabın ilk baskısı Arap alfabesi ile yayımlanmış daha sonra Abdullah Karataş tarafından günümüz alfabesine aktarılmıştır.

Heykeltıraş'ta yer alan yirmi adet şiirin, şairin düştüğü notlara bakılırsa, çoğunluğu

Kastamonu'da olmak üzere bir kısmı İstanbul'da yazılmıştır. Kitabın basıldığı yıl şair

Kastamonu'da parasız yatılı ortaöğrenim görmektedir. Şair bu kitapta Arif Nihat ismini kullanmıştır.

"1924'te, Yuksek Muallim Mektebi 2. sınıf talebesiyken, ilk eseri olan Heykeltıraş'ı yayımlar. "Arif Nihat" imzasını kullandığı bu kitabında yer alan şiirlerini, daha sonraki eserlerine almamış; onları acemilik dönemi şiir denemeleri olarak kabul etmiştir."<sup>5</sup>

Meçhul, bilinmeyen demektir. Şair bu kelimeyi metafizik, ölüm, ahiret ifade eden soyut bir manada kullanmıştır.

Şairin güneşle birlikte sahile inmesi, doğum ifadesidir. Şair, güneşle beraber indiği bu dünyada korkarak, ürperti halinde yürümektedir. Bir gelen, dost, özlemi, ünsiyet edilecek birilerine özlem vardır. Ancak yaklaşan guruptan başka bir hediye elimizde kalmayacaktır. Güneşle birlikte doğum nasıl vuku bulmuşsa, onunla birlikte batmak da mukadderdir.

Arif Nihat, şiir boyunca kendisini teselli edecek, mesut edecek bir yolcu aramakta, ancak her gelen kaybolup gitmekte ve o yalnız kalmaktadır.

Yabancı ve gurup şiirin ilk bölümlerinde anahtar kelimelerdir. Şair, şu dünyada bir yabancıdır. Yalnızdır ve guruba doğru gitmektedir. Eşya sislerin ardında kaybolmaktadır. Bu kayboluş şaire hayatın faniliğini, grubun mutlaklığını hatırlatmaktadır.

Matem, sükün, siyah, yalnız, karanlık. Bunlar ard arda birer mısradaki kullanılan kelimelerdir. Bu kelimeler şairin ruh halini verme noktasından önemlidir. Her yeri matem ve sükun sarmıştır. Geceler siyah, yıldızlar yalnızdır.

Arif Nihat, yıldızları bir tacın mücevherlerine benzetirken yalnızlığını da vurgulamaktadır. Aslında pek çok yıldız vardır gökyüzünde, ama her biri yalnız yaşamaktadır. Yıldız gibi, medeniyetlerin ve kalabalıkların arasında yalnızdır insan.

Şair, yıldızlardan kendisinin kim ve ne olduğunu sormamalarını istemektedir. Çünkü o, yolunu kaybetmiş, büyük günahlar ve boynundaki ağır halkasıyla, ihtiras içinde dolaşıp durmaktadır. O her zevki, her günahı tatmış bir derbederdir. Yalnız af dilemek zevkini tatmıştır.

Ayinelerden bile uzak kalıp, bir harabeye, yıkık bir mezara benzeyen şair, her şeye rağmen yine de ümit etmektedir.

Şairin ruhunda bir büyük yangın vardır. Şair yangınının dumanını teneffüs etmektedir. Ufuklar kapalı, vadiler haraptır. İnsanın başı yokluğun elinde dönmekte, varlık, yokluk, sorgulamaları yoğun bir şekilde işlenmektedir.

Şair, akşam karanlığının verdiği sessizlikle dertleriyle baş başa kalmakta ve kendini bir hesaba çekmektedir. İç huzursuzluğundan, dertlerinden bahsetmekte ve bu huzursuzluklardan ise kaderi sorumlu tutmaktadır.<sup>6</sup>

Meçhulde, yani bilinmezde, yani ölümden saltanat vardır. Şair adeta şiir boyunca bu saltanata aramaktadır. Hayatı ölümün yanında basit görmektedir.

<sup>5</sup> Saadettin Yıldız, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, Kasım 2013, 14 (Özel Sayı), 31-44.

<sup>6</sup> Merve Nur Sezgin, "Arif Nihat Asya'nın Şiirlerinde Değerler Etrafında Tematik Bir Çalışma", Yüksek Lisans Tezi, Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzincan, s.114.

Şiirde, şairin yaşama arzusu, yaşama minneti yoktur. O, güneşin söndüğü yere yönelmiş, bütün buhranlarıyla Allah'a gülümsemektir.

Arif Nihat dilsiz değildir. Sağır olan şu cihandır, insanlardır. Şairin onu ve hayatı anlamayan insanlara ihtiyacı yoktur. O, kendi kitabının yaprakları arasında mutludur.

Şair; varlık, yokluk sorunları, fikir çilesi, hayâ ölü günah, yolculuk yalnızlık, ihtiras, zevk, karanlık, bunalım, istikbal, meçhul, adem, gece, zulüm sorgulamaları ile yaşamakta ve bunlara çözüm bulamamaktadır. Şair ancak alnını bir serin taşta koyduğunda rahatlayacaktır.

**KAYNAKÇA**

Birinci Necat, Arif Nihat Asya, TDV İslam Ansiklopedisi, (İstanbul: TDV Yayınları, 1991) 3/543.

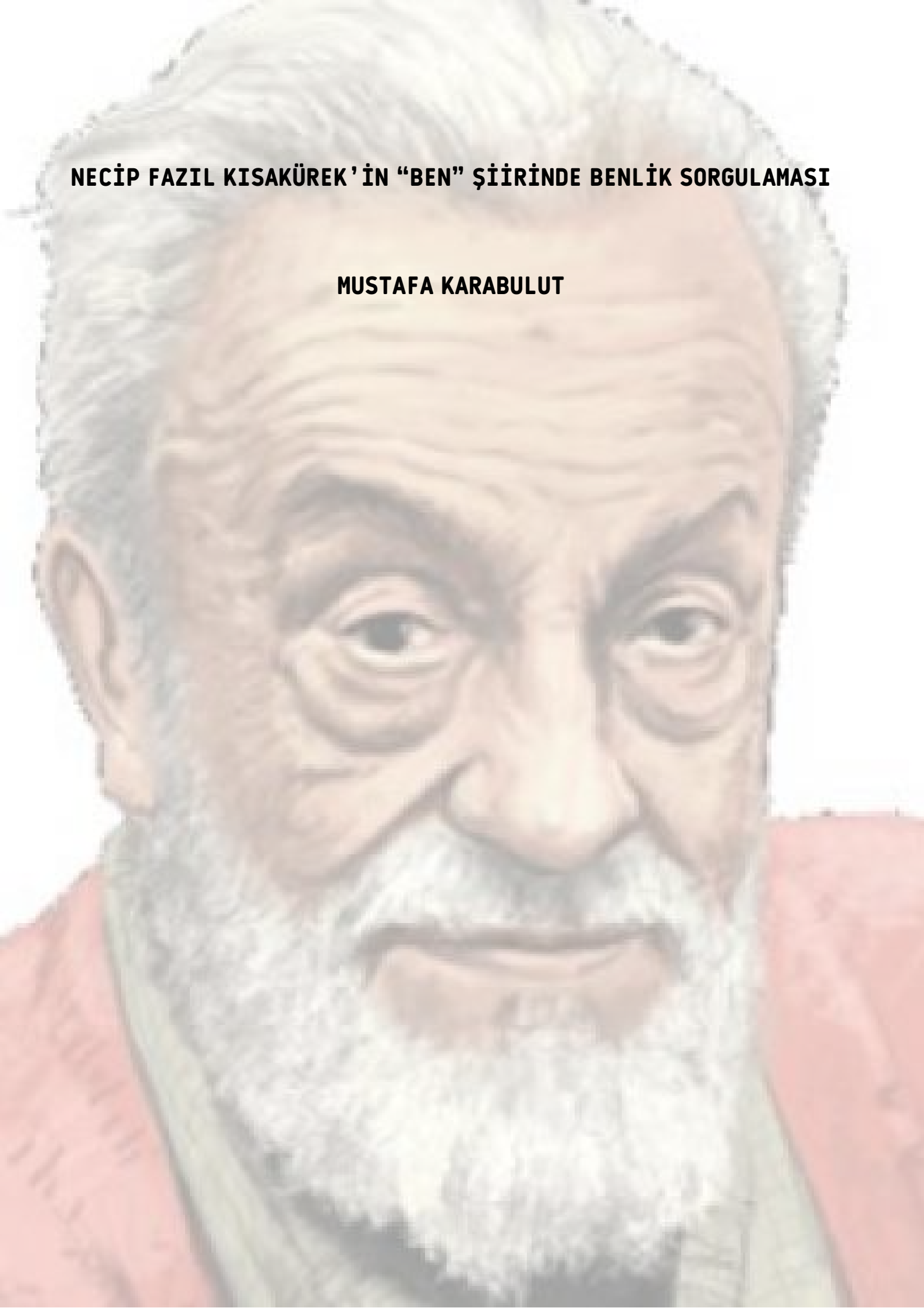
Asya Arif Nihat, Heykeltıraş, İktbal Kütüphanesi,1924, Marmara Üniversitesi Nadir Eserler Koleksiyonu, R000878G/T811.317 ASY.H kayıtlı nüsha.

Sezgin Merve Nur, “Arif Nihat Asya’nın Şiirlerinde Değerler Etrafında Tematik Bir Çalışma”, Yüksek Lisans Tezi, Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzincan, s.114.

Yıldız Saadettin, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, Kasım 2013, 14 (Özel Sayı), 31-44.

**NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN "BEN" ŞİİRİNDE BENLİK SORGULAMASI**

**MUSTAFA KARABULUT**



## NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN “BEN” ŞİİRİNDE BENLİK SORGULAMASI

Mustafa KARABULUT<sup>1</sup>

### Giriş:

Benlik / Benlik algısı (self-concept), insanın kişiliğinin en önemli yapı taşı oluşturur. “Bu benliğin merkezinde ise, bir içsel varlık / çekirdek bulunmaktadır. Bu içsel varlık / çekirdek ya da öz ben (gerçek ben) çevresi ile sürekli bir etkileşim içerisinde.” (Bayat, 2003: 2). “Benlik, bireyin kişiliğine ilişkin kanıları kendini algılayış biçimi olarak özetlenebilir. Kişiyi yönlendiren, biçimlendiren bir ögedir.” (Aslan, 1992: 7). Bireyin benlik algısı üzerine Psikanalizin önemli temsilcilerinden Sigmund Freud’un önemli tespitleri vardır. “Freud, çatışmanın önceleri ahlaki değerler arasında olduğu üzerinde düşünmesine rağmen, sonra çatışmanın bireyin iç dünyasında, benlik-alt benlik-üstbenlik arasında olduğunu ortaya koyar. Burada, alt benliğin dürtü ve isteklerine karşı denge kurmaya çalışan benlikte zayıflama olur. Sonuçta, bilinç dışı dürtülerin gücü artmasıyla benlik ile alt benlik arasında çatışma ortaya çıkar.” (Karabulut, 2013: 150) İnsandaki çatışmalar ve bunaltı (anksiyete), benlikteki tehlikeli durumu yansıtarak savunma mekanizmalarının harekete geçmesine zemin hazırlar.

Necip Fazıl Kısakürek, Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin önemli isimlerindedir. Kısakürek, şiiri “mutlak hakikat’i yani Allah’ı arama” işi olarak algılar. Çünkü uykudan uyanmak, ancak kişinin “Allah’a yönelmesi ile mümkün olabilmektedir.” (Türk, 2021: 81). Kısakürek, mistik ve metafizik temalı şiirleriyle ön plana çıkar. Ontolojik problemleri, metafizik ve mistik bakış açılarıyla dile getiren şair, varlık-yokluk muhasebesini ve benlik sorgulamasını asıl izlekler olarak ele alır. O, Çile adlı şiir kitabındaki şiirlerini şu başlıklar altında verir: Allah, insan, ölüm, şehir, tabiat, kadın, korku, daüssıla, ukde, hafakan, dekor, tecrit, kahramanlar, dava ve cemiyet. “Çile” bir fikir çilesinin şiiri olup şair varlık, yokluk ve benlik muhasebesindedir. Bu bakımdan şiirin öznesi kendisini “yıkık” ve “şaşkın” olarak ifade eder. (Karabulut, 2019: 178) Şair, ruh dünyasında yaşadığı “fikir sancısı” sebebiyle trajedi yapı gösterir:

Aylarca gezindim, yıkık ve şaşkın,

Benliğim bir kazan ve aklım kepçe.

Deliler köyünden bir menzil aşkın,

Her fikir içimde bir çift kelepçe. (Kısakürek, 1995: 17)

Necip Fazıl’ın şiirlerinde mistik ve metafizik hususların yanı sıra boşluk duygusu, benlik kurma, bilinçaltı, yeniden doğuş, var oluş mücadelesi vb. izlekler de yer alır. Necip Fazıl’ın şiir dünyası, varlığın metafizik sırrına ulaşamayan bireyin ötelere arayışı, ıstırabı, bireysel ve toplumsal sancılarının yansımasından oluşur.



<http://dx.doi.org/10.47832/Lan.con4-7>

<sup>1</sup> Prof. Dr., Adıyaman University, Türkiye, [mkarabulut@adiyaman.edu.tr](mailto:mkarabulut@adiyaman.edu.tr)



(Karabulut, 2019: 332) Bu arayış ve ruhsal sancılar şairi benlik sorgulamasına taşır. “Şair, bedeni ile ruhu arasındaki çatışmada zayıf kaldığı için problem yaşayan “ben”ini sorgulamakta ve bu durumu, “Yeryüzünde yalnız benim serseri / Yeryüzünde yalnız ben derbederim” ifadeleriyle şiire yansıtmaktadır.” (Erol, 2014: 66).

Freud, id/ben/üst-ben arasındaki ilişkiye dikkat çekerek çatışmanın bireyin iç dünyasında, benlik-alt benlik-üstbenlik arasında olduğunu ortaya koyar. “Burada, alt benliğin dürtü ve isteklerine karşı denge kurmaya çalışan benlikte zayıflama olur. Sonuçta, bilinçdışı dürtülerin gücü artmasıyla benlik ile alt benlik arasında çatışma ortaya çıkar. Bireydeki çatışmalar ve bunaltı (anksiyete) benlikteki tehlikeye işaret eder ve benlik savunma mekanizmalarını harekete geçirir. (Karabulut, 2019: 332) Bu bağlamda kişinin çatışmalarının onun düşünce ve eylemleri ile ilişkili olduğunu belirtmek gerekir.

### **Necip Fazıl Kısakürek’in “Ben” Şiirinde Benlik Sorgulaması**

Necip Fazıl Kısakürek’in “Çile” adlı şiir kitabında “ben” sözcüğü, 200’e yakın yerde geçer. “Ben” adlı şiir, öznenin parçalanmış kişiliğinin yansımasıdır. Şiir boyunca insan-ruh-nefis çatışmasını ele alır. Beyitlerle kaleme alınmış olan bu manzumenin her dizesinde farklı “ben”lerle karşılaşırız. (Karabulut, 2019: 275).

#### **BEN**

Ben, kimsesiz seyyahı, meçhuller caddesinin;  
Ben, yankısından kaçan çocuk, kendi sesinin.

Ben, sırtında taşıyan işlenmedik günahı;  
Allah’ın körebesi, cinlerin padişahı.

Ben, usanmaz bekçisi, yolcu inmez hanların;  
Ben tükenmez ormanı, ısınmaz külhanların.

Ben, kutup yelkenlisi, buz tutmuş kayalarda;  
Öksüzün altın bahtı, yıldızdan mahyalarda.

Ben, başı ağır gelmiş, boşlukta düşen fikir;  
Benliğin dolabında, kör ve çilekeş beygir.

Ben, Allah diyenlerin boynunda vebal;  
Ben, bugünküne mazi, yarınkine istikbal.

Ben, ben, ben; haritada deniz görmüş boğulmuş;  
Dokuz köyün sahibi, dokuz köyden kovulmuş.

Hep ben, ayna ve hayal; hep ben, pervane ve mum;  
Ölü ve Münker-Nekir; baş dönmesi, uçurum... (Kısakürek, 1995: 67)

Şiirde öznenin benlik çoğullanması içerisinde olduğu görülür. İlk beyitte “meçhuller caddesinin kimsesiz seyyahı”, ve “kendi sesinin yankısından kaçan

çocuk” olmak üzere iki “ben” vardır. Zaten şiir “ben” kelimesi üzerine kurgulanmıştır. (Karabulut, 2019: 276). Bu dizelerde yalnızlık, kimsesizlik ve kaçış izlekleri kişinin kimlik sorunsalı yaşamasına sebep olur. “Şair, ‘Ben’ şiirinde kendi benini dış dünyada gördüğü nesne ve objelerle görünür kılar, anlamı zenginleştirir.” (Altunkaya, 2013: 141). Kısakürek, “ben”inin içinde bulunduğu trajediyi somut nesnelere aracılığıyla dışa aktarır.

“Ben” şiirinin ilk beytinde geçen “kimsesiz seyyahı, meçhuller caddesinin” ve “yankısından kaçan çocuk, kendi sesinin” ifadelerinde anlamsal sapmalar görülür. Şair, daha sonra kendisini “yolcu inmez hanların usanmaz bekçisi” ve “ısınmaz külhanların tükenmez ormanı” olarak algılar. (Karabulut, 2019: 276). Bu ifadeler şiirin öznesinin trajik boyutta ve bir döngü içinde olduğunu ortaya koyar. “Necip Fazıl’ın şiirlerinde “ben” ve “öteki” arasında büyük çatışmalar, çıkmazlar ve trajik olgu ön plandadır. Aslında “ben” ve “öteki” arasındaki ilişki, “birbirini determine eden, açımlayan ve yok sayan boyutuyla ontolojik karakterli bir ilişkidir.” (Korkmaz, 2008: 17). Bu husus şairin kimlik karmaşasının yansımasıdır. “Necip Fazıl’ın içinde bulunduğu bu trajik hal ve labirent “öteki” ile “ben”i arasındaki kendini bulma ve tanıma çabasının sonucudur.” (Karabulut, 2019: 277) Ben ve öteki arasında kalan şahıs, ruhsal yapısının trajedisini ortaya koyar. Şiirde ben-anlatıcı toplumdaki kopuk ve yalnızlık içerisinde bir ruh hali sergiler. “Şiirde ‘ben’ tezatlar içerisinde, ontolojik ve psikolojik bir yapı arz eder. Öyle ki, ben-anlatıcı kendisini işlenmemiş günahın bile sorumlusu tutmaktadır.” (Karabulut, 2015: 609).

Ben, sırtında taşıyan işlenmedik günahı;

Allah’ın körebesi, cinlerin padişahı.

Şair, ikinci beyitte “işlenmedik günah” ifadesi ile işlenecek günahlardan kendisini sorumlu tutmaktadır. “Allah’ın körebesi kullanımında şairin hayatı boyunca aradığı Tek’in arayışında kendi beninin eksikliğini, “cinlerin padişahı” kullanımında yine bu Tek’e ulaşma yolunda benliğinin yanlışlarını, günlük dilin peri padişahı gibi ifadelerinden sıyrılıp cin kelimesiyle padişah kelimelerini birleştirerek “cinlerin padişahı” tamlamasıyla, farklı çağrışımlara zemin hazırlayan bir ifade kullanma yoluna gitmiştir.” (Altunkaya, 2013: 144). Kısakürek, burada işlenen her suçun sorumlusu olarak kendisini görmektedir. “Ben” adlı şiirde Kısakürek’in trajedisi, tedirginliği ve gergin ruh hali ön plandadır. “Kendisi tarafından işlenmeyen bir günahın kefareti ödemek mecburiyetinde kalan ve varlığının aynaya yansıyan hayalden ibaret olduğunu fark eden ben’in trajik yalnızlığının anlatıldığı bu şiirde, insanın dünya içerisindeki konumu, gözleri bağlı olan bir körebenin sürüklenişine benzetir.” (Korkmaz vd., 2012: 254)

Ben, usanmaz bekçisi, yolcu inmez hanların;

Ben tükenmez ormanı, ısınmaz külhanların.

Yukarıdaki beyitte “usanmaz bekçi” ifadesiyle şairin arayışlarına devam edeceği, “yolcu inmez hanlar” sözleriyle de bu arayışlarda yalnız olduğu anlamı yer alır. “Şair, iç âlemine doğru çıktığı yolda hanlara yolcu inmese de, yani iç âleminde erişmek istediği makama erişemese de o yolun usanmayan bekçisi olacağı iletisini vererek çıktığı yolculuktan geriye dönüş olmayacağını belirtmektedir. Tükenmez

orman' ifadesi 'ısınmaz külhan' ifadesi ile birleştirildiğinde Tek'i arama yolunda, şairin kararlı duruşundaki cehdinin tükenmeyeceğini çağırıştırır. 'Isınmaz külhan' ifadesi ile şair kendi benine doğru çıktığı yolda külhan kelimesi ile gönlünü çağırıştırır." (Altunkaya, 2013: 144). Beyitte geçen "tükenmez ormanlar" ifadesi şairin ruh dünyasının ateşler içinde yanmasına yardım eder. Şairin gönlü adeta ateşli orman gibidir.

Ben, kutup yelkenlisi, buz tutmuş kayalarda;  
Öksüzün altın bahtı, yıldızdan mahyalarda.

Dördüncü beyitte geçen "kutup yelkenlisi", "öksüzün altın bahtı", "yıldızdan mahya" ifadeleri, kendi anlamlarının dışında kullanılmıştır. "Kutup yelkenlisi" ve "buz tutmuş kayalar" kelime grupları, Kısakürek'in iç dünyasını ortaya koyar. Şair, burada hareket imkanı sınırlı biçimde vermiştir. "Tek'i arayan yolculuğunda şairin bulunduğu ortam, arayışına ulaşmasını sağlayan, aradığını bulmasını kolaylaştıran bir ortam değildir denilebilir. Şair bu yolda "öksüzün altın bahtı" söz grubuyla çağırıştırdığı anlamla talihsizdir, öksüz zaten annesiz olma temel anlamıyla bahtsız bir insandır. Şair bahtsız olan öksüze "altın baht" tamlamasıyla bahtsız olan öksüzün nasıl bahtı altın olabilir, olsa olsa öksüzün gökyüzünde yıldızdan mahyaları vardır der gibidir." (Altunkaya, 2013: 144).

Ben, başı ağır gelmiş, boşlukta düşen fikir;  
Benliğin dolabında, kör ve çilekeş beygir.

Şair beşinci beyitte içindeki benin durumunu kör ve çilekeş bir beygire benzetir. "Bu benzetme Anadolu'da bulgur öğütmek için düven denilen aletlerine ve bu aleti döndürmek için gücünden yararlanan beygirin dönmesi sırasında gözünün bağlanması olayına da çağırışım yapmaktadır. Şair adeta kendi benini düven sürme sırasında gözü bağlanmış, etrafı göremeyen, sürekli dönen ama bir yere varamayan bir beygire benzetmektedir." (Altunkaya, 2013: 145). Şairin benlik karmaşasında çatışmalar yaşamaktadır. Psikanalistler, bireydeki anormal davranışların temelinde güdüsel çatışmaların olduğunu belirtirler. (Karabulut, 2013: 150) Şiirin anlatıcısının "benlik" algısı, varoluş sancısı şeklindedir. "Eğer şiir, şairin kendi benlik ve varoluş sorunundan söz etmeyecekse, başka neden söz edecektir? Denebilir ki Türk şiirinde kendi benini veya ben olma serüvenini en ileri düzeyde kendi şiirine taşıyan kişi, Necip Fazıl'dır." (Taşdelen, 2005, s.220).

Ben, Allah diyenlerin boynunda vebal;  
Ben, bugünküne mazi, yarınkine istikbal.

Altıncı beyitte şair içsel sorgulamalara devam eder. İnsanın kimlik arayışında benliğini tanıması önemlidir. "İnsan iç dünyasında başaramadığı bir şeyi dış dünyasında başaramaz. Dış dünyada başarmak istediği bir işi ilk önce iç dünyasında başarmalıdır." (Türk, 2016: 448). Kendisini tanıyan kişi, dış dünyaya karşı sorumluluk hisseder. Necip Fazıl, kendisini "Allah diyenlerin boynunda vebal" olarak görür ve Allah'ı arama yolunda gidenlere karşı kendini sorumlu hisseder. Çünkü "Bugünküne mazi" ifadesi ile bugünkü durumunu dünün oluşturduğunu, aynı zamanda içinde bulunduğu bugünkü durumun da "yarınkine istikbal" kuracak bir hal olduğunun idraki ile derin bir içsel sorgulama halindedir. (Altunkaya, 2013: 145).

“Ben” başlıklı şiir kişinin varoluş problemleri ile ilgilidir. Jean Paul Sartre (1905-1980); “İnsanoğlu kendi özünü eliyle yaratmak zorundadır.” (1981: 322) diyerek bireyin kendiliğini oluşturması gerektiğini söyler. “Burada sadece modern insanın trajedisini değil; ölüm, hiçlik, kader vb. hususlarda da sorunları ele alınır.” (Karabulut, 2011: 330). Bu şiirde anlatıcının benlik parçalanması üst düzeye ulaşır. “İnsan ruhunun bütünlüğünü temsil eden ‘benlik’, rüyalarda görülen imgelerin kaynağı, zıtlıkların bileşimidir; hem egoyu hem de egonun diğer unsurlarını oluşturur.” (Cebeci, 2007: 226).

Ben, ben, ben; haritada deniz görmüş boğulmuş;  
Dokuz köyün sahibi, dokuz köyden kovulmuş.

Yedinci beyitte şair, “ben” kendisini sorgulamaya devam eder. Bu sebeple “ben” sözcüğünü üç kez art arda tekrarlar. Kendi “beni” ile hesaplaşmaya devam eden şair “haritada deniz görmüş boğulmuş” ifadesi ile cehdinin yetersizliğini ifade etmek ister gibidir. Bu durumunu beyitin ikinci dizesinde “Dokuz köyün sahibi, dokuz köyden kovulmuş” ifadelerinde anlambilimsel bir sapmayla destekleyen şair, dokuz köye sahipken hiçbirinde barınamayan ve kovulan bir adam imgesiyle içindeki çatışmada “ben” in fikirlerinin iflasını bildirir bir duyguyu çağrıştırmaktadır. (Altunkaya, 2013: 146).

Hep ben, ayna ve hayal, hep ben, pervane ve mum;  
Ölü ve Münker-Nekir, baş dönmesi uçurum...

Sekizinci beyitte “ben” sorgulaması daha yoğun bir içsel hesaplaşmayla “Hep ben” sözleriyle devam eder. Ayna- hayal, pervane-mum baş dönmesi-uçurum aktarmaları söze etkin bir anlatım katar. Şair “ben”ini aynanın yansımada, gerçekleştirmediği arayışının hayalinde sorgulamayı sürdürür. Şair, pervane ve mum benzetmesiyle Allah’ı aramaya devam edeceğini, bu uğurda yanmayı göze aldığını dile getirir. Münker-Nekir sözleriyle ölüm sonrasına telmih yapar. Bu bağlamda Kısakürek, “ayna, pervane, mum, Münker-Nekir, uçurum” imgelerini kullanarak iç dünyasındaki çatışmayı ortaya koyar. “Bu kez ayna ile hayali, nesne ile onu göstereni pervane ile mumu aynı potada, aynı ‘ben’de birleştiren -belki de eriten- bir söyleme geçilir.” (Kolcu, 2007: 225). Şaire göre ben, hem ölü hem de onu mezarda sorgulayacak olan sorgu melekleridir. Ayrıca ben, bir taraftan baş dönmesi diğer taraftan baş dönmesi ve uçurumdur.

## **Sonuç**

“Ben” adlı şiirde anlatıcının parçalanmış benliği ağırlıkta olarak yer alır. Şiirde birden fazla “ben” vardır. Birinci beyitte ben, kimsesiz seyyahı, meçhuller caddesinin kimsesiz seyyahı ve kendi sesinin yankısından kaçan çocuk gibidir. İkinci beyitte ise işlenmemiş günahı sırtında taşıyan kişidir. Şiirin anlatıcısı üçüncü beyitte kendisini yolcu inmez hanların usanmaz bekçisi ve ısınmaz külhanların tükenmez ormanı olarak algılar. Dördüncü beyitte benlik sorgulamalarına devam eden şair, ben’ini buz tutmuş kayalardaki kutup yelkenlisine ve öksüzün altın bahtına benzetir. Beşinci beyitte kendi ben’ini boşlukta düşen fikir ve kör ve çilekeş beygire benzetir. Altıncı beyitte ben’ini Allah diyenlerin boynunda vebal ve bugünküne mazi, yarinkine istikbal olarak tanıtır. Yedinci dizede üç defa ben diyen şair, ben’inin haritada deniz görmüş boğulmuş, dokuz köyün sahibi, dokuz köyden kovulmuş bir varlık gibi olduğunu dile getirir. Son beyitte ise şair kendi ben’inin ayna ile hayal, pervane ve mum arasında trajik bir konumda olduğunu ifade eder. Ayrıca şairin ben’i ile olan mücadelesi baş dönmesi ve ölümü çağrıştırmaktadır.

**Kaynaklar**

- ALTUNKAYA, Hatice (2013), **Necip Fazıl Kısakürek'in "Ben" Şiirinin Ontolojik Tahlil Yöntemi ile Çözümlemesi**, Birey ve Toplum, Cilt: 3, Sayı: 5, Bahar.
- ASLAN, Esra (1992), **Benlik Kavramı ve Bireyin Yaşamındaki Etkileri**, M. Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi, Eğitim Bilimleri Dergisi Yıl: 1992, Sayı: 4, s.7-14.
- BAYAT, Bülent (2003), **Bireylerin Benlik Algısı (Benlik Tasarımları) Sistemi ve Bu Sistemin Davranışları Üzerindeki Rolü**, Kamu-İş; C: 7, S: 2/2003.
- CEBECİ, Oğuz (2007), **Psikanalitik Edebiyat Kuramı**, İthaki Yayınları, İstanbul.
- EROL, Kemal (2014), **Bir Dava ve Toplum Adamı Olarak Necip Fazıl'ın "Fikir Çilesi"**, International Journal of Languages' Education and Teaching (IJLET), Volume 3/2014.
- KARABULUT, Mustafa (2011), **Edip Cansever'in "Medüza" Şiirine Varoluşçu Bir Bakış**, Erdem dergisi, Sayı 61, 2011.
- KARABULUT, Mustafa (2015), **İmge Kavramı ve Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirlerinde İmge**, Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 10/4 Winter 2015, p. 603-618.
- KARABULUT, Mustafa (2013), **Edip Cansever Şiiri-Psikanalitik Bir İnceleme**, Ankara: Öncü Kitap Yayınları.
- KARABULUT, Mustafa (2019), **Üslûpbilim (Stilistik) ve Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirleri Üzerinde Stilistik Bir İnceleme**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl (1995), **Çile**, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul.
- KOLCU, Ali İhsan (2007), **Modern Türk Şiiri-I, Şiir Tahlilleri**, Salkımsöğüt Yayınları, Konya.
- KORKMAZ, Ramazan (2008), **Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri**, Grafiker Yayınları, Ankara.
- KORKMAZ, Ramazan vd., (2012), **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri**, Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı, Grafiker Yay. Ankara.
- TAŞDELEN, Vefa (2005), **Necip Fazıl'ın Çilesi, Şiiri ve Poetikası Arasındaki İlişki Üzerine**, Hece Yayınları, Ankara.
- TÜRK, Osman (2016), **Mehmet Akif Ersoy'un "Safahat" Adlı Eserinde Sosyal Eğitim Unsurları**, ASOS Journal, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 26, 443-457.
- TÜRK, Osman (2021), **Yunus Emre'nin Risâletü'n-Nushiyye Adlı Eserinde Geçen Fiiller ile İnanç ve Tasavvuf İçerikli Fiillerin Semantik Açından İncelenmesi**, MECMUA Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, Yıl: 6, Sayı: 12, 78-90.



**AZİZ MAHMUD HÜDAYİ DİVANINDA MARİFETULLAH**

**ZİYAD TARIK ABDULJABBAR**



## AZİZ MAHMUD HÜDAYİ DİVANINDA MARİFETULLAH

Ziyad Tarik ABDULJABBAR <sup>1</sup>

### Öz:

Aziz Mahmud Hüdayi, 16. yüzyıl Anadolu/Türk topraklarında yetişen en önemli mutasavvıf ve şairlerinden biridir. Miladi 1541 yılında Ankara'nın güneyinde bulunan Şereflikoçhisar ilçesinde dünyaya gelmiştir. Halvetiyye Tarikatının Celvetiyye kolunu kuran Aziz Mahmud Hüdayi, 87 yaşında, 1628'de İstanbul'da vefat etmiştir. Arapça ve Türkçe dillerinde 30 civarında eser yazmış, Müslümanları ehl-i sünnet itikadınca yetiştirme ve irşad etme amacı gütmüştür. Mutasavvıf olmasının yanı sıra aynı zamanda bir Divan şairi olan Aziz Mahmud Hüdayi'nin türbesi, İstanbul Üsküdar'daki kendi yaptırdığı dergahın haziresindedir.

Aziz Mahmud Hüdayi'nin tek şiir eseri olan Divan, Divan-ı İlâhiyyat adıyla da bilinir. 255 civarında ilahiyi ve pek çok rubai ve kıt'a formatında şiirleri ihtiva eder. Türk -İslam aleminin saygı duyduğu, ilgi ve alaka gösterip zaman zaman bestelediği önemli bir eserdir. Dili sade, akıcı ve zaman zaman didaktik özelliktedir. Tasavvufi konuların işlendiği Divan, genel olarak vahdet-i vücûd ve marifetullah gibi kavramlar üzerinde durur.

Marifetullah, Allah bilgisi, yani Allah'ı tanımaktır. Allah'ı bulmak, O'na ulaşmak, varlığını her daim hissetmek gibi pek çok konuyu içinde barındırır. Tasavvufi bir kavram olan Marifetullah, İslam Tasavvufunun en önemli konularından biri olmakla beraber, hakkında en çok araştırmaların ve tartışmaların yapıldığı önemli bir tasavvufi kavramdır. Tarih içerisinde pek çok mutasavvıf, bu konuyu kendi ilmi tecrübesi çerçevesinde incelemiştir. Bu sufilerin başında, Aziz Mahmud Hüdayi gelmektedir.

Çalışmaya bu kapsamlı özet ile başlanılarak ardından 16. Yüzyıl Anadolu topraklarında yetişmiş en önemli sufilerden biri olan ve çalışmaya kaynaklık eden Aziz Mahmud Hüdayi'nin hayatı, dini- tasavvufi yönü ve eserleri tanıtıldıktan sonra Marifetullah kavramı üzerinde durulacaktır. Divan hakkında bilgiler sunulduktan sonra, Aziz Mahmud Hüdayi'nin Divan'ında marifetullah kavramı incelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Marifetullah, Aziz Mahmud Hüdayi, Divan, Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı, Nazım, Aruz, Vezin, Allah'ı Tanımak, Tanrı Bilgisi, Marifet, İrfan, Tekke Edebiyatı, İlâhi, Gazel, Mutasavvıf, Tasavvuf, Sufi.



<http://dx.doi.org/10.47832/Lan.con4-8>

<sup>1</sup> Bağdat University, Iraq, [dr.ziyadalali2003@gmail.com](mailto:dr.ziyadalali2003@gmail.com), <https://orcid.org/0000-0001-9271-899X>

## Giriş

### **Aziz Mahmud Hüdai, yaşamı, dinî - edebi yönü ve eserleri:**

Büyük Türk Mutasavvıf ve Şair Aziz Mahmud Hüdai, miladi 1541 yılında Ankara'nın güneyinde bulunan Şereflikoçhisar ilçesinde dünyaya gelmiştir. Şu an Eskişehir ilinin bir ilçesi olan Sivrihisar'da dinî eğitimine başlamıştır. Ardından eğitimine devam etmek için İstanbul'a gelmiş ve burada Küçük Ayasofya Medresesi'nde eğitim almıştır. Buradaki eğitiminin ardından çok sevdiği hocası Nâzırzâde Ramazan Efendi'nin yardımcısı olmuştur. Bu yıllarda eğitim öğretimine devam etmesiyle birlikte aynı zamanda tasavvuf derslerine devam etti. Halvetiyye Tarikatının şeyhi olan ve Küçük Ayasofya Camisinde irşad faaliyetlerine devam eden Nureddinzade Muslihuddin üstadından tasavvuf terbiyesi öğrenmiş ve sohbetlerine devam etmiştir. (YILMAZ, 1982: 44)

Aziz Mahmud Hüdai'nin hocası Nâzırzâde, Selimiye Medresesi'nde hocalık vazifesi yapmış ve oradan Mısır ve Şam vilayetlerine kadılık görevi için seyahat etmiştir. Bu süre zarfında çok sevdiği talebesi Aziz Mahmud Hüdai'yi yanından hiç ayırmamıştır. Aziz Mahmud Hüdai, Mısır'dayken kendi tarikatının bir kolu olan Demirtaşıyye'nin şeyhi Kerimüddin Efendi'den çeşitli tasavvuf dersleri almıştır.

Miladi 1573 tarihinde Mısır seyahatinin ardından İstanbul'a dönmüş ve oradan Bursa'ya geçmiştir. Bursa'da Ferhadiyye adındaki bir medresede hocalık yapmış ve ardından Cami-i Atik adındaki bir kurumda vekillik makamına getirilmiştir. Bursa yıllarında, henüz üç yıl sonunda hocası Nâzırzâde, vefat etmiştir. Hocasının vefatına çok üzülen Aziz Mahmud Hüdai, bu durumun ardından tüm resmi görevlerinden istifa etmiştir. Çocukluğundan beri tasavvuf terbiyesiyle büyüyen Hüdai, Bursa'nın manevi önderlerinden ve aynı zamanda bir şeyh olan Üftâde Hazretlerinin yanında tasavvuf yoluna girmiş ve kendisinden tasavvuf dersleri almıştır.

Muhyiddin Üftâde Hazretlerinin yanında, oldukça hızlı bir tasavvuf yolu kat etmiş ve üç yıl gibi oldukça kısa bir süre sonra seyr ü süluk terkibiyle ifade edilen tasavvuf mertebelerini tamamlamıştır. Neticesinde Muhyiddin Üftâde'nin halifesi olmuş ve şeyhi tarafından Ankara'nın Sivrihisar vilayetine tayin edilmiştir. 6 aylık irşad vazifesinden sonra Aziz Mahmud Hüdai, Bursa'da bulunan şeyhi Üftâde'nin yanına gelmiştir. Bu süreçte Üftâde vefat etmiştir. Bunun üzerine görev yeri olan Sivrihisar'a geri dönmeyip Türkiye'nin Avrupa kesimi olan Rumeli topraklarına gitmiştir. Oralarda bir müddet kaldıktan sonra İstanbul'a dönmüştür. Burada Küçük Ayasofya Camii'nde bir tekke kurmuş ve 8 yıl boyunca halkı irşad etmiştir. Aynı zamanda İstanbul'un en meşhur camiilerinden biri olan Fatih Camii'nde vaazlar vermiş, tefsir ve hadis gibi dini ilimlerin derslerini vermiştir.

Miladi 1595 yılında inşaatı tamamlanan dergâhını, İstanbul'un Üsküdar semtine kurmuştur. 1599 tarihinde vaizlik görevinden istifa edip Üsküdar'daki Mihrimah Sultan Camiinde görevine devam etmiştir. Şöhreti tüm Anadolu topraklarına yayılan Aziz Mahmud Hüdai, Osmanlı Padişahı 1. Ahmed adına yapılan ve İstanbul'un en görkemli camiilerinden biri olan Sultan Ahmed Camii'nin açılış merasiminde padişah adına hutbe okumuştur. Ardından her ay düzenli olarak burada vaazlar vermiştir. (TEZEREN, 1984: 15)



Tüm hayatını dini ilimler ve tasavvufi yaşantıya adayan Büyük Türk Mutasavvıf ve Şair Aziz Mahmud Hüdayi, bir evlilik yapmıştır. Büyük Türk Hükümdarı ve Osmanlı Devletinin en görkemli padişahlarından biri olan Kanuni Sultan Süleyman Han'ın kızı olan Mihrimah Sultan'ın öz torunuyla evlenmiştir. Ayşe Sultan'dan 11 çocuğu olmuş ve soyu bu çocukları vesilesiyle devam etmiştir. Miladi 1628 tarihinde Ekim ayında vefat etmiştir. Müslümanları ehl-i sünnet itikadınca yetiştirme ve irşad etme amacı gütmüştür. Mutasavvıf olmasının yanı sıra aynı zamanda bir Divan şairi olan Aziz Mahmud Hüdayi'nin türbesi, İstanbul Üsküdar'daki kendi yaptırdığı dergahın haziresindedir.

Aziz Mahmud Hüdayi'nin, kendisine aidiyeti tartışmasız olan Arapça ve Türkçe dillerinde 28 eseri mevcuttur.

**Eserleri:** (TÜRKİYE DİYANET VAKFI İSLAM ANSİKLOPEDİSİ, 1991: 4. Cilt, 340)

**Arapça eserleri:**

1. Ahvâlu'n-Nebiyi'l-Muhtâr aleyhi Salevâtullahi'l-Meliki'l-Cebbâr
2. Câmiu'l-fazâil ve kâmiu'r-rezâil
3. el-Es'ile ve'l-ecvibe fi ahvâli'l-mevtâ
4. Fethu'l-bâb ve refu'l-hıcâb
5. el-Fethu'l-ilâhî
6. Habbetu'l-mahabbe
7. Hâşiye Kuhistâni fi Şerh-ı fikh-ı Keydâni
8. Hayâtü'l-ervâh ve necâtü'l-eşbâh
9. Hulâsatü'l-ahbâr fi ahvâli'n-Nebiyi'l-Muhtâr
10. Keşfu'l-kınâ an-vechi's-semâ
11. el-Mecâlisu'l-va'ziyye
12. Mecnûa-i Hutab
13. Merâtibu's-sülûk
14. Miftâhu's-salâh ve mirkâtü'n-necâh
15. Nefâisü'l-mecâlis
16. Şemâilu'n-nübüvveti'l-Ahmediyyet'il-Muhammediyye
17. et-Tarîkatü'l-Muhammediyye vesîle ilâ's-seâdeti's-sermediyye
18. Tecelliyât
19. Vâkıât

**Türkçe eserleri:**

1. Divân-ı İlâhiyyât
2. Ecvibe-i Mutasavvifâne
3. Mirâciye
4. Nasâyih ve Mevâız
5. Necâtü'l-ğarîk fi'l-cem'i ve't-tefrîk
6. Tarikatnâme
7. Nasihatü'l-mülûk li-husni's-sülûk
8. Akâid Manzûmesi
9. Tevhid Risalesi

**Aziz Mahmud Hüdayi'nin Divan isimli eseri hakkında:**

Aziz Mahmud Hüdayi'nin tek şiir eseri olan Divan, Divan-ı İlâhiyyat adıyla da bilinir. 255 civarında ilahiyi ve pek çok rubai ve kıt'a formatında şiirleri ihtiva eder. Türk - İslam aleminin saygı duyduğu, ilgi ve alaka gösterip zaman zaman

bestelediği önemli bir eserdir. Dili sade, akıcı ve zaman zaman didaktik özelliktedir. Tasavvufi konuların işlendiği Divan, genel olarak vahdet-i vücûd ve marifetullah gibi kavramlar üzerinde durur.

Divan kavramı, edebiyatta bir şairin şiirlerinin toplandığı mecmuaya denir. (*GÜNCEL TÜRKÇE SÖZLÜK VE YAZIM KILAVUZU, DİVAN MADDESİ*) Klasik edebiyata uygun bir tertip ile ölçülü ve pek çok şiir çeşidini içinde barındırabilen şiir antolojisidir. Şairin yaşamında veya ölümünün ardından tertip edilmesi, divan olduğu gerçeğini değiştirmez.

Belli bir sıraya uygun olarak yazılmış olan divanlara *mürettep divan* denilir. Bir divanın mürettep olabilmesi ise 5 bölümü barındırması ve bunların sırayla yazılması mühimdir. Aksi halde bu eser divan değil, *divançe* olur. Çalışma kitabımız olan Aziz Mahmud Hüdayi'nin Divan eseri, mürettep divan kategorisindedir. Sırasıyla bu 5 bölüm, şunlardır:

- 1- Kasideler bölümü: Tevhid, münacaat, naat ve övgüler, bu bölümde yer alır ve divanların giriş kısmıdır.
- 2- Tarihler bölümü: Doğum ve ölüm gibi önemli tarihler için yazılmış ve çeşitli metodlarla özel bir hüviyette olan şiirlerin bulunduğu bölüm.
- 3- Musammatlar bölümü: Terkib-i bend, murabba ve tahmis gibi edebi şiir dallarını ihtiva eden bölüm.
- 4- Gazeller bölümü: Beyitlerin son harfinin diğer beytin son harfine göre esas alınmış ve Arap harflerine göre alfabetik sıraya göre dizayn edilmiş gazellerin bulunduğu bölüm.
- 5- Kıtalar bölümü: Kıta, matla, muamma, lugaz, müfred ve azade gibi şiir çeşitlerinin bulunduğu son kısım. (*PALA, 2018: 119*)

Aziz Mahmut Hüdayi'nin Divan'ı, muhtemelen vefatından sonra mürettep veya gayri mürettep divanlarda toplanmıştır. Genellikle ilahi formatında kaleme alınan bu şiirler aruz ve hece ölçüsünün her ikisiyle de muhteşem bir ahenk ile yazılmıştır. Divanın kapsamı oldukça geniştir. Örneğin içeriğinde münacat naat ve ramazaniyye gibi çok sayıda edebi türü barındırır. Toplam sayısı 500'ü bulan şiiri ihtiva eden Divan, 234 Türkçe ilahiden, 4 Arapça şiirden, 57 adet rubaiden, 199 Türkçe müfreden, 20 Arapça müfreden ve 5 Farsça kıta ve müfreden oluşmaktadır. (*TATCI, 2015: 31*)

### **Marifetullah kavramı hakkında:**

Marifetullah, Allah bilgisi, yani Allah'ı tanımaktır. Allah'ı bulmak, O'na ulaşmak, varlığını her daim hissetmek gibi pek çok konuyu içinde barındırır. Tasavvufi bir kavram olan Marifetullah, İslam Tasavvufunun en önemli konularından biri olmakla beraber, hakkında en çok araştırmaların ve tartışmaların yapıldığı önemli bir tasavvufi kavramdır. Tarih içerisinde pek çok mutasavvıf, bu konuyu kendi ilmi tecrübesi çerçevesinde incelemiştir. Bu sufilerin başında, Aziz Mahmud Hüdayi gelmektedir.

Marifet sözlükte bilgi demektir. Bilgi ise, malumu olduğu gibi tanımaktır. Bu durumda her ilim bir marifet ve her marifet ise bir ilimdir. Bunun neticesinde Allah'ı bilen kişi Arif, Allah'ı tanıyan kişi ise alim olur.

Tasavvuf büyüklerinin söylediğine göre marifet sahibi olan kişinin özellikleri şu şekildedir: Allah'ı tüm isim ve sıfatları ile tanımış olan, sonra yapmış olduğu

ibadet ve davranışlarıyla bunu tasdik eden ve son olarak tüm kötü ahlaklardan temizlenen kişidir. (ERGİNLİ, 2006: 623)

Marifetullah kavramını, marifet ve marifet sahibi olanlar özelinde açıklanmaktadır. Bu durumda Marifetullah, Allah bilgisi, yani Allah'ı tanımaktır. İslam Dini'nin ahlaki ve nefsi terbiye yönünü temsil eden ve manevi kanadına göre ilmi bir metod oluşturan tasavvuf ilminin bir mertebesidir. Kul tanrısını tanırsa, dinî anlamda oldukça büyük bir yol kat eder ve neticesinde pek çok ilme ve sırra vakıf olur. Marifetullah'a erişmenin veya bu yolda tutunulacak çeşitli hakikatleri yorumlamanın pek çok metodu vardır. Örneğin, kainattaki düzen ve intizamın arkasında bir Tanrı olduğu fikriyle dine yönelmek, Allah'ı bilmenin yani Marifetullah'ın ilk şartlarından biridir. Nitekim yaratıcıyı, yarattıklarına bakarak bilmek, Marifetullah'ın en önemli boyutudur.

Pek çok boyutuyla Marifetullah kavramını, Aziz Mahmud Hüdayi'nin Divan'ında şöyle incelemek mümkündür:

### **Aziz Mahmud Hüdayi Divan'ında marifetullah kavramı:**

Tasavvufta aslolan, Allah'ı bilmek, tanımak ve ona göre hareket etmektir. Nitekim bu sayede kul, rabbini tanır ve ona göre ahlaklı, dürüst, takvalı ve saf bir yaşam sürer. Allah'ı bilmek için ondan gayri ne varsa terk etmek lazımdır. Bunun için, bazı metodlar vardır. Aziz Mahmud Hüdayi, kaynaklarda belirtildiği üzere 23 Haziran 1586 tarihinde yazdığı KO SIVAYI MATLAB-I ALA'YI GÖR isimli vahdet-i vücûd ve Marifetullaha yönelik yazmış olduğu şiirin son kıtasında şunları söylemektedir:

*"Ey Hüdayi dide-i hakk ile bak  
Şerh eder tevhid-i hakk'ı her varak  
Mekteb-i irfandan aldınsa sebak  
Ko sivayı matlab-ı alâ'yı gör"* (HÜDÂYİ, 2016: 89)

Burada konuya ilişkin direkt bir mesaj olmamakla birlikte, Marifetullaha ulaşmanın metodu ortaya konulmaktadır. Dizeleri teker teker tahlil etmek gerekirse ilk dizede her bir nesneye *dide-i hakk* ile yani hakikat gözüyle bakmak telmih edilmiş, hatırlatılmıştır. Her nesneye hak nazarıyla bakmak, hakkın ve hakikatin önündeki perdeyi kaldırmak ve dolayısıyla tanrı bilgisine sahip olmak demektir.

İkinci dizede ise bunun zor olmadığı, bilakis her bir *varak* yani kağıt parçasının hak birliğini açıkça ifade ettiği söylenmektedir. Dolayısıyla madem her bir ilim, yazılmış çizilmiş her bir şeyin sonu hakikate ulaşıyor, o halde hakk nazarıyla bakmak ile bu sırra vakıf olunur. Nitekim alıntı yaptığımız dörtlüğün son dizesinde, *sivayı* yani Allah'tan gayri her ne varsa bir tarafa bırakıp yalnızca Allah'a yönelmek ile *matlab-ı alâ* yani arzu edilen en büyük şeye ulaşılır. Bu ise Allah'ın ve birliğinin bilgisidir. Bu hususun daha iyi anlaşılması açısından, Tasavvuf Literatürünün en önemli kaynaklarından biri olan ve Abdulkerim Kuşeyri tarafından yazılan Risale isimli eserde, bu husus şöyle tarif edilir:

*"Kul, nefsinden uzaklaştığı miktarda Rabbinin marifetini elde eder"*  
(KUŞEYRİ: 2009: 337)

O halde özetle Marifetullaha ulaşmak için eşyaya hakk nazarıyla bakmak, her bir eserde onu aramak ve Allah'tan gayri her ne varsa onu bir kenara bırakmak tavsiye edilmektedir.



Büyük Türk Mutasavvıf ve Şair Aziz Mahmud Hüdayi, yazmış olduğu Divan'ında, konumuza ilişkin oldukça mühim bir hadiseyi, İNSANI BİLMEK GEREK isimli meşhur şiirinde şu şekilde nakleder:

"Edeb yolun gözleyen  
Erkanı bilmek gerek  
Hakk'ı bilmek isteyen  
İnsanı bilmek gerek  
Men arefe men aref  
Kad arefe ma'teref  
Kullar isterse şeref  
Sultan'ı bilmek gerek" (HÜDÂYİ, 2016: 145)

5 kıtalık bir şiir olan bu ilahi, konumuzun temelini oluşturur. Nitekim içeriğinde geçen *Hakk'ı bilmek isteyen* dizesi, aradığımız şeydir. O halde Aziz Mahmud Hüdayi, bu hususta evvela edeb yoluna girecekler için *erkanı* yani tasavvuf yolunun adabını öğrenmeleri gerektiğini vurgulamaktadır. Hemen ardından, Hakk'ı yani Allah'ı bilmek için, insanı bilmenin önemi aktarılmıştır. Bu durum, tasavvufta insan türünün önemine binaen söylenmiştir. Nitekim tasavvufta insan, kainat sırrının dilidir.

Allah insanı en şerefli varlık olarak, yani *eşref-i mahlukat* olarak yaratmış ve Kuran'ı Kerim'in belirttiği üzere ona kendi ruhundan üflemiş ve meleklerle secde ettirmiştir. Bu denli önemli bir mahluk olan insanı bilmek, Tanrı bilgisine yani Marifetullah'a ulaşmak için oldukça elzemdir. Bir önceki yapılan alıntıda, Marifetullah'a ulaşmanın bazı metodlarından bahsedilmişti. Burada bir yenisi daha eklenmiş oldu. O halde Marifetullah, insanı tanımak ile mümkündür. Hemen hemen aynı kapıya çıksa da insan üzerinde özellikle durulmuştur. Nitekim yarattıklarından yola çıkarak yaratıcıyı tanımak, insan fitratında var olan bir hadisedir.

Şiirin ikinci kıtasının ilk iki dizesi, Arapça'dır. Aziz Mahmud Hüdayi'nin Arapça'ya olan vukufiyeti tartışmasızdır. Nitekim Türkçe'den daha çok Arapça eser vermiştir. Dolayısıyla şiirlerinde Arapça ve bazen Farsça ibareler görmek doğaldır. İlk iki dizesinde belirtilen kısmın Türkçesi şöyle çevrilebilir:

*Kim tanırsa kim bilirse  
Kesinlikle bilir ve itiraf eder*

Bilen kişi, bildiğini anlar. Bir şeyin hakikatini veya bilgisini bilmek, o kişiyi alim veya arif yapar. O halde kim Marifetullah'a erişirse o kişi bu durumun farkına varır ve bunu itiraf eder. Son iki dizede belirten şey, Marifetullahın kişiye katacağı değerle ilgilidir. Sultan'ı, yani tüm kainatın efendisi olan Allah'ı bilmek, kişiye şeref kazandırır. Kişi eğer şeref, itibar, onu ve haysiyet gibi güzel erdemleri istiyorsa o halde yapacağı şey çok açıktır. O da Marifetullah, yani Allah'ı, yani Sultan'ı bilmek ve tanımaktır.

Marifetullahın maksatlarından biri de Allah katında şeref sahibi olmaktır. Bu çıkarım Aziz Mahmud Hüdayi'nin Divan'ında karşımıza çıkmaktadır. Aziz Mahmud Hüdayi'nin, aruz ölçüsüyle yazmış olduğu UMMANA ERMEK İSTEYEN isimli ilahisinde, konumuza ilişkin bazı noktalar vardır. *Müstefilün Müstefilün* vezniyle yazmış olduğu şiirin ilk ve son kıtası:

*"Tahkik eder tasdikini*

*İmana ermek isteyen  
Bulur hayat iklimini  
İrfana ermek isteyen  
Ol mecmau'l-bahreyn olur  
Musa ile Hızır'ı bilir  
Her katrede derya bulur  
Ummana ermek isteyen" (HÜDÂYİ, 2016 195-196)*

İlgili şiirin bu kısmında, ilk iki dize *imanın* yani Allah'a ve dinin gereklerine inanmanın önemi vurgulanmaktadır. Nitekim iman ettim deyip tasdik ettiği şeyleri, kul iman ile tahkik eder. Yani onu kesin ve net bir şekilde bilir ve ona büyük bir teslimiyetle bağlanır. İlk kıtanın son iki dizesi ise *irfandan* bahseder. İrfan ise Marifetullah, yani Allah'ı tanımaktır. İrfan, Arapça kökenli bir kavram olup yakinen bilmek manasına gelir. Bu durumda kişi, irfana ermek istediği zaman, *hayat iklimini* bulur. Hayat iklimi ise yaşamın sırrı, hayatın şekli ve ahengi, hakiki huzur gibi manaları ihtiva eder. O halde burada Marifetullah'a ulaşmak için bir metoddan ziyade, ona ulaşınca edinilecek kazanç ortaya konulmuştur.

Kişi şayet ummana yani denize, yani vahdete ermek isterse, çeşitli hadiselere vakıf olur. Umman, Allah'ın vahdeti yani birliğini temsil eder. Tasavvufi olarak ele alındığında umman, yani deniz, tek parça gibi gözükür. Kıyıya vuran dalgalar, Allah'ın yaratmasıdır. Ama her ne kadar suyu damlalara ayırsak da neticede denize dökünce içine alır ve tek parça gibi gözükür. İşte bu durum, tasavvufta vahdeti simgeler. Allah'ın vahdeti ise Marifetullah ile iç içe bir kavramdır. Nitekim Allah'ı bilen, onun vahdetini bilir. Bunun neticesinde, diğer yaratılmışlara vahdet nazarıyla ve hak penceresinden bakar.

*Mecmau'l-bahreyn*, iki denizin kavuşması manasına gelir ve bu durum, Aşık ile Maşuk'un kavuşması, yani kulun Allah'ı bilmesi demektir. Musa ile Hızır, Kuran'ı Kerim'de Kehf suresinde bahsi geçen iki şahıstır. Musa, peygamberdir. Hızır ise Allah'ın kendisine ilim verdiği bir zattır. Her ikisi de Allah katında değerli ve Allah'a yakın şahsiyetlerdir. O halde ummana ermek isteyen kişi, ummanı yani vahdeti bilen kişileri de tanır. Musa ve Hızır'ı bilir. Ve son olarak *her katrede derya bulur*. Yani bakıp gördüğü her bir mahlukta, Allah'ın sonsuz Vahdet deryasını müşahede eder. Marifetullahın kişiye yapacağı manevi kazanımlardan biri de budur.

Dinde her şey, Allah'ın dilemesiyle mümkündür. Nitekim Allah, kudreti sonsuz olandır. Bu kudret, her şeyi kapsar. Neticede, Allah'ı tanımak yani Marifetullah'a erişmek isteyen kişi yine Allah'ın bizzat dilemesiyle buna imkan bulur. Bu durumu izah eden KEREM SENDEN İNAYET SENDEN ALLAH'IM isimli şiirin son kıtasında, Aziz Mahmud Hüdayi şöyle söylemektedir:

*"Kulak tutan Hüdayi Hak kelama  
Geçip noksandan erişmiş tamama  
İnayet hakk'tan olur hass u amma  
Kerem senden inayet senden Allah'ım" (HÜDÂYİ, 2016: 251)*

Allah kainatı yaratmış ve insana, kendisini tanıyacak kudreti vermiş ve kendisine ulaştıracak yolları yaratmıştır. Bu sayede Marifetullahın sırrını, yine Allah açıklamıştır. Hak kelamı, yani tanrı buyruğu ona ulaştıracak yolları ortaya koymaktadır. Dolayısıyla Marifetullah, yine Allah'ın dilemesiyle olmaktadır. Aksi halde Allah, kuluna bulma kudretini vermez ve onu kendisinden habersiz yapardı.

Aziz Mahmud Hüdai, bu şiirin ilk dizesinde, Hak kelamına kulak tutmanın yani Tanrı sözüne odaklanmanın, kişiyi noksan yani eksik şeylerden uzaklaştırıp tamam olana eriştireceğini beyan eder. İkinci dizede bu durum açıklanmıştır.

Üçüncü dizeye bakıldığında, bu durumun hem *hass* ve hem *amm* için geçerli olduğu vurgulanmıştır. Hass, özel kişiler, amm ise genel şahsiyetleri ifade eder. Dolayısıyla Allah'ın inayeti, yalnızca belli bir kesime değil, bilakis tüm insanlığadır. O halde diyebiliriz ki söz konusu Marifetullah olduğunda, her zümre veya topluluk bunu elde edebilir. Mesela yalnızca sufiler Marifetullah'a erişir demek yanlıştır. Buradaki şart, kişinin mevkisi ve itibarı değil, Allah'a olan yakınlığıdır. Kelamına olan ilgisidir. Neticesinde Allah, inayetiyle kendisini bilmek isteyen kendisini bildirir. Büyük Türk Mutasavvıf ve Şair Aziz Mahmud Hüdai'nin Divan'ında marifetullah kavramını bu şekilde izah edilmiştir.

### **Sonuç**

Aziz Mahmud Hüdai, 16. yüzyıl Anadolu/Türk topraklarında yetişen en önemli mutasavvıf ve şairlerinden biridir. Miladi 1541 yılında Ankara'nın güneyinde bulunan Şereflikoçhisar ilçesinde dünyaya gelmiştir. Halvetiyye Tarikatının Celvetiyye kolunu kuran Aziz Mahmud Hüdai, 87 yaşında 1628'de İstanbul'da vefat etmiştir. Arapça ve Türkçe dillerinde 30 civarında eser yazmış, Müslümanları ehl-i sünnet itikadınca yetiştirme ve irşad etme amacı gütmüştür. Mutasavvıf olmasının yanı sıra, aynı zamanda bir Divan şairi olan Aziz Mahmud Hüdai'nin türbesi, İstanbul Üsküdar'daki kendi yaptırdığı dergahın haziresindedir.

Aziz Mahmud Hüdai'nin tek şiir eseri olan Divan, Divan-ı İlahiyyat adıyla da bilinir. 255 civarında ilahiyi ve pek çok rubai ve kıt'a formatında şiirleri ihtiva eder. Türk - İslam aleminin saygı duyduğu, ilgi ve alaka gösterip zaman zaman bestelediği önemli bir eserdir. Dili sade, akıcı ve zaman zaman didaktik özelliktedir. Tasavvufi konuların işlendiği Divan, genel olarak vahdet-i vücûd ve marifetullah gibi kavramlar üzerinde durur.

Marifetullah, Allah bilgisi, yani Allah'ı tanımaktır. Allah'ı bulmak, O'na ulaşmak, varlığını her daim hissetmek gibi pek çok konuyu içinde barındırır. Tasavvufi bir kavram olan Marifetullah, İslam Tasavvufunun en önemli konularından biri olmakla beraber, hakkında en çok araştırmaların ve tartışmaların yapıldığı önemli bir tasavvufi kavramdır. Tarih içerisinde pek çok mutasavvıf, bu konuyu kendi ilmi tecrübesi çerçevesinde incelemiştir. Bu sufilerin başında, Aziz Mahmud Hüdai gelmektedir.

Aziz Mahmud Hüdai, Divan eserinde Marifetullah kavramını pek çok açıdan incelemiştir. Kulu rabbine ulaştırarak yollardan, Marifetullahın sınırları ve içeriğinden, Marifetullahın kazanımlarından, kime hitap ettiğinden, aşamalarından ve dahi pek çok özelliğinden şiir diliyle bahsetmiştir. Biz bu çalışmamızda, Türkiye Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınlarının eksiksiz olarak yayınladığı Divan'dan hareketle incelemelerde bulunduk. Dolayısıyla Aziz Mahmud Hüdai'nin tüm şiirlerini inceleme fırsatı bulundu. Bununla beraber, yalnızca konuya ilişkin şiirlerin yalnızca ilgili kısımlarını alıntılarla suretiyle konunun etrafıca ve öz olarak açıklanması murad edildi.

## **KAYNAKÇA**

- ERGİNLİ, Zafer (2006). Metinlerle Tasavvuf Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Kalem Yayınevi.
- Güncel Türkçe Sözlük ve Yazım Kılavuzu. (2001). Divan maddesi. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- HÜDAYÎ, Aziz Mahmud. (2016). Divan (Hazırlayan: Prof. Dr. Hasan Kamil YILMAZ). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- KUŞEYRÎ, Abdülkerim. (2009). Risale (Hazırlayan: Dr. Dilaver SELVİ). İstanbul: Semerkand Yayınevi.
- PALA, İskender. (2018). Ansiklopedik Divan Şiirleri Sözlüğü. İstanbul: Kapı Yayınları.
- TATCI, Mustafa. (2015). Aziz Mahmud Hüdayi Divan-ı İlâhiyyat. Ankara: Ankara Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- TEZEREN, Ziver. (1984). Seyyid Aziz Mahmûd Hüdâyî. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. (1991). *Hüdayi Aziz Mahmud* maddesi. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- YILMAZ, Hasan Kâmil. (1982). Aziz Mahmûd Hüdâyî ve Celvetiyye Tarikatı. İstanbul: Erkam Yayınları.

**NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN BİR ADAM YARATMAK BAŞLIKLI TİYATRO  
ESERİNDE VAHDET-İ VÜCÛD İNANCI**

**HAZİM MOHAMMED HUSSEYİN HASSAN  
ALİ HUSSEYİN HASSAN**

## NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN BİR ADAM YARATMAK BAŞLIKLİ TİYATRO ESERİNDE VAHDET-İ VÜCÛD İNANCI

**Hazim Mohammed Husseyin HASSAN<sup>1</sup>**  
**Ali Husseyin HASSAN<sup>2</sup>**

### Öz:

Necip Fazıl KISAKÜREK, 20. yüzyıl Türk edebiyatının en önemli şair ve fikir insanlarından. 26 Mayıs 1904'te Türkiye'nin en büyük kenti olan İstanbul'da dünyaya gelen şair, 25 Mayıs 1983'te yine memleketi İstanbul'da vefat etmiştir. 78 yıllık ömrüne çok sayıda önemli eser sığdıran şair, edebiyatın pek çok dalında eserler vermiştir. Üstad namıyla anılan Necip Fazıl KISAKÜREK, şair kimliği ile ön plana çıkmaktadır. Çağdaş Türk edebiyatının en önemli simalarından biri olan Necip Fazıl KISAKÜREK, ilmi ve fikri hususlarda pek çok çalışması ve eseri vardır. Mezarı, memleketi İstanbul'da Eyüp Sultan Mezarlığı'ndadır.

Bir Adam Yaratmak isimli eser, Necip Fazıl KISAKÜREK'in 1937 senesinde yayınladığı ve aynı yıl şehir tiyatrolarında gösterime giren, üç perdeden oluşan ve oldukça önemli bir tiyatro eseridir. Ana karakterleri Hüsrev Bey, Ulviye Hanım, Selma Hanım, Mansur Bey, Nevzat Bey, Şeref Bey, Zeynep Hanım, Turgut Bey, Osman Bey ve Hükümet Doktoru'dur. Trajik bir eser olan Bir Adam Yaratmak, bir tiyatro yazarı olan Hüsrev Bey'in manevi boşlukta geçirdiği sancılı ve buhranlı dönemini konu edinir. İçeriğinde pek çok tasavvufi unsuru da barındıran eser, vahdet-i vücud inancı üzerinde durur.

Vahdet-i vücud, tasavvufi bir kavramdır. Alemde her ne var ise, Hakk'a bağlıdır. Tanrı'nın her zerreyi kapladığı inancıdır. Nitekim varlık aleminde, Tanrı'nın olmadığı bir yer veya şey söylemek, Tanrı'ya noksanlık izafe etmek manasına geleceğinden, düşünülemez. O halde her varlık, vahdete yani Allah'ın birliğine bağlı ve azizdir. O halde bu alemde her ne varsa haktır, hakikattir.

Çalışmaya bu kapsamlı özet ile başlanılarak ardından 20. yüzyıl Türk edebiyatının yetiştirmiş olduğu en önemli simalarından biri olan Üstad Necip Fazıl KISAKÜREK'in yaşamı, edebi yönü ve yapıtları hakkında bilgi verilecektir. Daha sonra Bir Adam Yaratmak eserinin içeriği ve özeti açıklandıktan sonra, vahdet-i vücud terkihi hakkında bilgiler sunulacaktır. Son olarak da Necip Fazıl KISAKÜREK'in Bir Adam Yaratmak isimli tiyatro eserinde vahdet-i vücud inancı incelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Necip Fazıl KISAKÜREK, Bir Adam Yaratmak, Tiyatro, Edebiyat, Şair, Piyas, Dram, Gösteri, Komedi, Trajedi, Tasavvuf, Sufi, Vahdet-i Vücud, Vahdet-i Şühud, Birlik, Vahdet, Kesret, Çoklul, İkilik, Buhran, Burhan.



<http://dx.doi.org/10.47832/Lan.con4-9>

<sup>1</sup> Bağdat University, Iraq, [bazim\\_m2001@yahoo.com](mailto:bazim_m2001@yahoo.com), <https://orcid.org/0000-0002-8104-2389>

<sup>2</sup> Bağdat University, Iraq, [ali\\_mufyu@yahoo.com](mailto:ali_mufyu@yahoo.com), <https://orcid.org/0000-0001-8329-4291>

## Giriş

### **Necip Fazıl KISAKÜREK, hayatı, edebi şahsiyeti ve eserleri hakkında:**

Necip Fazıl KISAKÜREK, 20. yüzyıl Türk edebiyatının en önemli şair ve fikir insanıdır. 26 Mayıs 1904'te Türkiye'nin en büyük ve en önemli kenti olan İstanbul'da dünyaya gelen şair, Kısakürekler soyu olarak bilinen büyük ve önemli bir soya mensuptur. Çocukluk yılları, dedesinin İstanbul Çemberlitaş'taki konağında geçmiştir. Dedesinin adı Mehmet Hilmi Efendi'dir. Henüz küçük yaşlarda, dedesinin himayesinde okuma yazmayı öğrenmiştir. 1916 tarihine kadar Büyükdere semtinde bulunan mahalle mektebinde eğitim görmüştür.

İlkokulu ve ortaokulu iki farklı okulda tamamlamıştır. Bunlar sırayla Fransız Papaz Koleji ve Kumkapı Amerikan Koleji'dir. Lise eğitimi için Askeri Deniz Lisesini tercih etmiş ve buradan mezun olmuştur. Hayatının ilk şiirlerini de lise yıllarında yazmıştır. Şiir dünyasına giriş yapmasının yegane sebebi, annesinin ısrarıdır. (KOCAHANOĞLU, 1983: 277) Annesinin isteği üzerine şiirler yazmaya başlamış ve çok kısa bir süre zarfında, oldukça etkili şiirler kaleme almıştır.

İlk şiirini henüz 17 yaşında yazmıştır. Sonrasında kısa bir zaman içinde, 1922 yılında Yeni Mecmua isimli bir dergide ilk yayın hayatına başlamıştır. Yeni Mecmua, Büyük Türk Aydını Ziya GÖKALP'in kurduğu ve dönemin oldukça popüler bir dergisi idi. Yakup Kadri KARAOSMANOĞLU gibi mümtaz şahsiyetlerin de kuruluşunda emeği geçen bu dergi, Necip Fazıl KISAKÜREK'in edebiyat sahasındaki rolü açısından oldukça önemlidir. Çünkü bu dergiyle başlayıp yine bu dergiyle adını duyurmuştur. Beraberinde Milli Mecmua ve Yeni Hayat isimli yine popüler olan çeşitli dergilerde şiirleri yayınlanmış, şöhreti giderek artmıştır. Diğer dergilerin ve halkın oldukça dikkatini çekmiştir. Bu durum, şiirlerinde müthiş bir ahenk ve ruh olduğunu, halkta bir karşılığının olduğunu ve kendisinin tamamen bir aksiyon adamı olduğunu kanıtlamaktadır.

Necip Fazıl KISAKÜREK'in şiire ve edebiyata dair yeteneğinin temelinde, şüphesiz lise edebiyat hocalarının katkısı büyüktür. Türk edebiyatının en önemli şahsiyetlerinden olan Yahya Kemal BEYATLI, İbrahim AŞKI ve Ahmet Hamdi TANPINAR, onun lise edebiyat öğretmenleridir. (OĞUZBAŞARAN, 1983: 90) Edebiyat açısından oldukça önemli olan bu şahıslar, Necip Fazıl KISAKÜREK'in yetişmesinde oldukça etkilidir. Bu etki, hocalarından aldığı eğitim ve birikimle onu zirveye taşımıştır.

Necip Fazıl KISAKÜREK, lise eğitimini tamamladıktan sonra, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesine başlamış ve 1924 yılında buradan Felsefe bölümünden mezun olmuştur. Henüz bu bölümde okurken 20 yaşında, Avrupa'ya eğitim için açılan bir sınavda başarı göstermiş ve Fransa'da okumaya hak kazanmıştır. Şimdiki adıyla Milli Eğitim Bakanlığı olan Maarif Vekaleti'nin açtığı bu sınav, Necip Fazıl KISAKÜREK'in dönüm noktası olmuştur. Çünkü Avrupa'yı tanımış ve zihin dünyası şekillenmiştir. Fransa'nın en önemli üniversitelerinden biri olan Sorbonne Üniversitesi Felsefe Bölümünden mezun olmuştur. (MİYASOĞLU, 1985: 54)

Üniversiteyi bitirdikten bir yıl sonra, 1925 senesinde ilk kitabı yayınlanmıştır. Oldukça büyük ses getiren ve şöhretine şöhret katan bu eser, Örümcek Ağı isminde bir kitaptır. Ardından hiç hız kesmeden yayın hayatına devam etmiştir. Özellikle



1928 senesinde çıkardığı Kaldırımlar isimli muhteşem şiir kitabıyla artık tüm dönemin en önemli şairlerinden biri olarak kabul görmüştür.

Fransa'nın Paris şehrinde geçen yıllarının ardından memleketine dönmüş ve Osmanlı Bankası isimli bankanın çeşitli şubelerinde memuriyete başlamıştır. Geçimini bankacılıktan sağlamış fakat hiçbir zaman yayın hayatına ara vermemiştir. 1929 yılında Ankara'ya gitmiştir. 9 yıl gibi oldukça uzun bir süre zarfında İş Bankası'nda çalışmıştır. Ardından tekrar İstanbul'a dönen Necip Fazıl KISAKÜREK, 1939 yılından 1943 yılına kadar çeşitli eğitim kurumlarında öğretmenlik mesleğini icra etmiştir. Robert Koleji, Güzel Sanatlar Akademisi, Fransız Okulu Ankara Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuarı gibi pek çok eğitim kurumunda hizmet vermiştir.

Hayatı boyunca, dönemin mevcut hükümetleriyle zaman zaman ters düşmüş, sık sık hapis cezası almıştır. Bununla beraber, şiirleri devlet kitaplarında yayınlanmış ve okutulmuştur. Bu durum, onun çok yönlü bir şahsiyet olduğunun yegane kanıtıdır.

1934 yılına kadar salaş ve bohem hayatını sürdüren Necip Fazıl KISAKÜREK, bu yılda bir kanaat önderi ile tanışır. Abdülhakim Arvasi ismindeki bu zat, bir tasavvuf önderidir ve Necip Fazıl KISAKÜREK için bir dönüm noktasıdır. (KABAKLI, 1995: 12) İstanbul'un Beyoğlu semtinde bulunan Ağa Camii'nde tanıştığı bu zat, onun tüm hayatını etkilemiştir. Tanışmadan sonra kendisine müteaddiyin bir yol çizen şair, 1934 yılından sonraki yayınlarını, derin bir ahlak felsefesi üzerine yazmıştır. Neredeyse tüm tiyatro eserleri, bu minvalde yazılmıştır.

Necip Fazıl KISAKÜREK, şairliği ve şiiri tartışılmaz bir ediptir. Bununla beraber yazdığı tiyatro eserleri, Türk Tiyatrosunun en önemli eserlerindedir. Bir Adam Yaratmak, Tohum ve Para gibi tiyatro eserleri, oldukça çarpıcı ve orijinal birer baş yapıtlardır. (ÇEBİ, 1981: 74)

1936 yılında Ağaç Dergisi isminde, tamamen kendisine ait kısa soluklu bir dergi çıkarmıştır. Pek çok edebiyatçının yetişmesine de vesile olan bu dergi, haftalık olarak çıkmış ve 17 sayı sonunda kapanmıştır. Ardından Büyük Doğu isimli oldukça uzun yıllar boyunca varlığını sürdüren bir dergiyi çıkarmıştır. Milli ve dini içerikli yayın yapan bu dergide, dönemin mevcut hükümetine karşı oldukça sert bir dille yazılar yazmış ve ardından neredeyse her yıl belli dönemlerde hapse mahkum edilmiştir. Tüm mahpusane anılarını, Cınnet Müstatili isimli bir kitapta toplamıştır. (MISIROĞLU, 1993: 214)

Kendisi bundan sonra devlet tarafından sıkı takip edilen ve tüm yazıları devlet tarafından incelenen bir edip haline gelmiştir. Büyük Doğu Dergisi, her ne kadar uzun soluklu olsa da defalarca kapanmış ve tekrar tekrar açılmıştır. Kapalı olduğu zamanlarda Necip Fazıl KISAKÜREK, boş durmamış; diğer dergilerde yazılarını yayınlamaya devam etmiştir. Çeşitli dergi ve gazetelerde, zaman zaman farklı isimlerle yazı yazmak mecburiyetinde kalmıştır. Aksi halde Necip Fazıl KISAKÜREK ismi, oldukça tehlikeli ve dikkat edilmesi gereken bir isim olmuştur.

1962 senesinden sonra, Türkiye'nin neredeyse her yerinde oldukça güçlü ve coşkulu konferanslar vermiştir. Onun şiirlerini okumayanlar, onu konferanslarından tanımış ve artık tüm Türkiye tarafından tanınır hale gelmiştir. Pek çok ödülün de sahibi olmuştur. Örneğin 1980 yılında Kültür Bakanlığı

Ödülü'nü, 1981 yılında Milli Kültür Vakfı Armağanı'nı, 1982 yılında da Üstün Hizmet Ödülü'nü kazanmıştır.

78 yıllık ömrüne çok sayıda önemli eser sığdıran şair, edebiyatın pek çok dalında eserler vermiştir. Üstad namıyla anılan Necip Fazıl KISAKÜREK, şair kimliği ile ön plana çıkmaktadır. 25 Mayıs 1983 tarihinde, 78 yaşındayken İstanbul'da vefat etmiştir. Mezarı, memleketi İstanbul'da bulunan Eyüp Mezarlığı'ndadır.

**Eserleri:** (TÜRKİYE DİYANET VAKFI İSLAM ANSİKLOPEDİSİ, 2002: 488)

**Şiir Eserleri:** Örümcek Ağı (1925), Kaldırımlar (1928), Ben ve Ötesi (1932), 101 Hadis (1951), Sonsuzluk Kervanı (Ankara 1955), Çile (1962), Şiirlerim (1969), Esselâm -Mukaddes Hayattan Levhalar- (1973), Öfke ve Hiciv (1988).

**Tiyatro ve Senaryo Romanı:** Tohum (1935), Bir Adam Yaratmak (1938), Künye (1938), Sabır Taşı (1940), Para (1942), Vatan Şairi Namık Kemal (1944), Nam-ı Diğer Parmaksız Salih (1949), Reis Bey (1964), Ahşap Konak (1964).

**Hikâye ve Roman:** Meşum Yakut (1928), Birkaç Hikâye Birkaç Tahlil (Ankara 1933), Ruh Burkuntularından Hikâyeler (1965), Hikâyelerim (1970), Aynadaki Yalan (1980), Kafa Kâğıdı (1984).

**Hâtıra:** Cinnat Mustatili (1955), Büyük Kapı (1965), Yılanlı Kuyudan (1970), Hac'dan Çizgiler, Renkler ve Sesler ve Nur Mahyaları (1973), O ve Ben (1974), Bâbıâli (1975).

**Din-Tasavvuf:** Halkadan Pırıltılar (1948), O ki O Yüzden Varız (1961), İman ve Aksiyon (1964), Hazret-i Ali (1964), Peygamber Halkası (1968), Çöle İnen Nur (1969), Son Devrin Din Mazlumları (1969), Nur Harmanı (1970).

**Necip Fazıl KISAKÜREK'in Bir Adam Yaratmak Başlıklı Tiyatro Eserinde Vahdet-i Vücut İnancı:**

**BİR ADAM YARATMAK başlıklı tiyatro eseri hakkında:**

Bir Adam Yaratmak, Necip Fazıl KISAKÜREK'in 1937 yılında yayınladığı ve aynı yıl şehir tiyatrolarında gösterime giren, üç perdeden oluşan ve oldukça önemli bir tiyatro eseridir. Ana karakterleri Hüsrev, Ulviye, Selma, Mansur, Nevzat, Şeref, Zeynep, Turgut, Osman ve Hükümet Doktoru'dur. Trajik bir eser olan Bir Adam Yaratmak, bir tiyatro yazarı olan Hüsrev Bey'in manevi boşlukta geçirdiği sancılı ve buhranlı dönemini konu edinir. İçeriğinde pek çok tasavvufi unsuru da barındıran eser, vahdet-i vücud inancı üzerinde durur.

**OYUN ADI:**

BİR ADAM YARATMAK

**YAZARI:**

Necip Fazıl KISAKÜREK

**YAYINLANDIĞI İLK YIL:**

1937

**YAYINLANDIĞI YAYINEVİ:**

Büyük Doğu Yayınları

### **ESERİN ÖNEMİ:**

Necip Fazıl KISAKÜREK, yazmış olduğu bu eser için “geçirdiğim büyük ruh çilesinin sahne destanı” şeklinde bir yorum yapmıştır. Necip Fazıl'ın buhran dönemini anlatması ve aktarması açısından oldukça önemlidir.

### **ESER TÜRÜ:**

Tiyatro Eseri (3 Perdeden Oluşan Tiyatro Oyunu)

### **GENEL KONUSU:**

Hüsrev Bey, bir yazardır. Akrabası olan Selma Hanımefendi'yi yanlışlıkla öldürmüştür. Bunun üzerine Hüsrev Bey, büyük bir psikolojik bunalıma girmiştir. Hatta intihar etmek istemiş ve bu düşünceden sonrasında kurtulmuştur.

### **ESERİN ANA KARAKTERLERİ:**

**Hüsrev Bey:** Tiyatronun ana karakteri ve baş kahramanıdır. Bir yazar olan Hüsrev Bey, 38 yaşındadır ve bazı psikolojik problemleri vardır.

**Selma Hanım:** Hüsrev Bey'in halasının kızıdır. Yani kuzenidir. Hüsrev Bey, kendisini henüz 23 yaşındayken yanlışlıkla öldürmüştür.

**Ulviye Hanım:** Hüsrev Bey'in annesi olan Ulviye Hanım, 56 yaşındadır.

**Nevzat Bey:** Asıl mesleği doktorluk olan Nevzat Bey, Hüsrev Bey'in psikolojik bunalımından faydalanmak isteyen kötü karakterli bir hekimdir.

### **OYUNUN ÖZETİ:**

Bir Adam Yaratmak başlıklı tiyatro eseri, toplam 3 perdeden oluşur. İçeriğinde anlatılan hadiseler; İstanbul'da, bilinmeyen bir tarihte geçmektedir. Nitekim eserin girişinde bu bilgi sunulmuştur. Necip Fazıl KISAKÜREK'in 3 tiyatro eserinden biri olan Bir Adam Yaratmak, 9 kişilik bir şahıs kadrosuna sahiptir. Eser, özetle şöyledir:

Hüsrev Bey, ana karakterdir. 38 yaşındadır ve yazarlık yapmaktadır. Kader ve teslimiyet inancı oldukça güçlü bir yazardır. Yazmış olduğu son tiyatro oyununda, geniş kitlelere adını duyurmuş ve meşhur olmuştur. Fakat yazmış olduğu tiyatro oyununda, karakterlerden biri yanlışlıkla annesini öldürmüştür. Bu durum, pek çok kesimin tepkisini çekmiştir. Bir gün bir dost meclisinde, Hüsrev Bey, kendisine haksızlık edildiğini söyler. Nitekim ona göre, yazmış olduğu bu yanlışlıkla vurulma sahnesi, gayet güzeldir. Bunu kanıtlamak için yazdığı bu sahneyi, dost meclisinde canlandırmak ister. Psikolog olan Doktor Nevzat Bey'in silahını ister. Mermilerini boşaltır ve annesine silahı doğrultur. Annesi Ulviye Hanım, tedirgin olur, neticede bu bir silahtır. Tüm şarjörü boşalttığını zanneden Hüsrev Bey, tetiğe basar. Yanlışlıkla halasının kızı olan Selma Hanımefendi'yi öldürür. Selma Hanım öldükten sonra, gizli bir defteri ortaya çıkar. Bu defterde, Hüsrev Bey'e aşık olduğunu yazmıştır. Hüsrev Bey, zaten yanlışlıkla da olsa bir insanı öldürmekten dolayı psikolojik sorunlar yaşarken bir de öldürdüğü kadının kendisine aşık olduğu gerçeğiyle sarsılır. Bu trajik olayı, kendi lehine bir para kazanma amacı olarak kullanmak isteyen Doktor Nevzat Bey, meşhur yazar Hüsrev Bey'i kendine ait özel muayenehaneye yatırmak ister. Hüsrev Bey henüz 8 yaşında bir çocukken, babası, bahçelerinde bulunan incir ağacına kendisini asıp intihar etmiştir. Henüz küçükken yaşadığı bu travma, şimdi de yanlışlıkla insan öldürmesiyle daha da

şiddetlenir. Hüsrev Bey'in annesi olan Ulviye Hanım, oğlunun da kendisini asmaması için bahçedeki incir ağacını kestirir. Hüsrev Bey, hastaneye gitmek istemez. Fakat zorla onu akıl hastanesine götürürler. Hüsrev Bey, akıl hastanesine giderken son sözlerini söyler: "*Ne yapayım anne, kestiniz incir ağacını!*".

Kitap, bu sözle biter.

### **VAHDET-İ VÜCÛD NEDİR?:**

Vahdet-i vücud, tasavvufî bir kavramdır. Alemde her ne var ise, Hakk'a bağlıdır. Tanrı'nın her zerreyi kapladığı inancıdır. Nitekim varlık aleminde, Tanrı'nın olmadığı bir yer veya şey söylemek, Tanrı'ya noksanlık izafe etmek manasına geleceğinden, düşünülemez. O halde her varlık, vahdete yani Allah'ın birliğine bağlı ve azizdir. O halde bu alemde her ne varsa haktır, hakikattir.

Vahdet-i vücûd, Arapça bir tamlamadır. Vücut birliği veya varlık vahdeti şeklinde Türkçeye tercüme edilebilir. Varlığın birliğini savunan bu teori, pek çok dinde ve ideolojide mevcuttur. İslam dini söz konusu olduğunda, Tasavvuf adı verilen ilim dalının savunduğu ve üzerinde çalışmalar yaptığım söylenebilir. Nasıl ki inanç, kelam ilminin işi ise aynı şekilde vahdet-i vücûd da Tasavvuf ilminin çalışma alanıdır.

Bu inancın temel doktrinlerini ve argümanlarını şu şekilde izah etmek mümkündür:

Bir ve tek gerçek olan vücuttan başka bir varlık yoktur. Kainatta var olan her şey, Allah'ın nispetidir. Allah'tan gayrı var olan diğer tüm varlıkların varlığı, mecazidir ve itibaridir. Yalnızca Tanrı, Vacibü'l-vücud' tur. Yani varlığı, var olması, bizzat kendinden olup başka bir varlığın yaratmasına muhtaç değildir. Oysa diğer varlıklar, varlık sahasına çıkmak için yüce bir yaratıcının muradına muhtaçtır. O halde varlık sahasında her ne varsa hepsi vehimden ve hayalden ibarettir. Tüm bunlar yansımalar veya gölgeler gibidir. Nitekim aynadaki yansıma, bizzat gerçek değildir. Kişi aynaya bakınca, her ne kadar iki görüntü olsa da esasında orada yalnızca bir kişi vardır. Aynadaki ise yalnızca yansımadır. Tıpkı bunun gibi Tanrı dışındaki varlıklar, tanrının alemdeki yansımalarıdır. (ERAYDIN, 1990: 246)

Vahdet-i vücûd inancını, bu şekilde izah etmiş bulunmaktayız.

### **Necip Fazıl KISAKÜREK'e ait olan Bir Adam Yaratmak Başlıklı Tiyatro Yapıtında Vahdet-i Vücut İnancı:**

Söz konusu vahdet-i vücûd inancı, insan üzerinde şekillenen bir kavramdır. Her ne kadar tüm nesneyi kapsamı içine alsada esasında, tüm insanların ortak atası Adem'den geldiği ve Adem'in de ruhunun, Tanrı tarafından üflendiği inancına dayanır. Dolayısıyla Bir Adam Yaratmak başlıklı tiyatro eserinde, insan kavramının nasıl işlendiği ile çalışmamıza başlayalım:

*"Anne beni nasıl doğurdun? Siz analar, dünyaya bir evlat getirirken düşünmez misiniz?"*

*Düşünmez misiniz insan nedir diye?*

*İnsan kadar hassas bir cihaz var mı?"* (KISAKÜREK, 2018: 126)

Burada Hüsrev Bey, annesi Ulviye Hanım'a sitem etmektedir. Aynı zamanda da insanın varoluş sürecine vurgu yapmaktadır. Nitekim her insan bir anneden dünyaya gelir. Bu dünyadaki yerini ve görevlerini sorgular. Hayatın gayesini, sebebini ve amacını öğrenmek ister. Tüm bu cevaplaması zor soruları *İnsan Nedir?* sorusuyla sormaya başlar. Bu tarz varoluşa ilişkin soruların cevabı, pek çok ideolojinin kendine has yorumlarıyla farklılık gösterir. İşte bu sorulara cevap veren bir başka fikir hareketi de vahdet-i vücuddur. Nitekim vahdet-i vücud, yalnızca insanın nereden geldiğini değil; aynı zamanda nereye gideceğiyle de ilgilenir.

Esasında bu alıntı, konumuzla doğrudan bağlantılı değildir. İnsan etrafında şekillenen vahdet-i vücûd inancı gereği, Necip Fazıl KISAKÜREK'in, insan kavramını ele alış tarzını görmek açısından bu alıntıyı yapmış bulunmaktayız. Buna göre insan, dünyaya nasıl geldiği, hangi amaçlarla varlık sahasına çıktığı gibi soruları sorar. Fıtratında var olan bu durum neticesinde, örnekte de görüldüğü üzere, insanın hassasiyet yönüne vurgu yapar. Buna göre insan, hassa bir cihazdır ve hassas sorular sorar. Bu soruların ve insan kavramına yaklaşımların neticesinde Necip Fazıl KISAKÜREK, vahdet-i vücûd inancına ulaşacaktır.

Bir başka örneği, vahdet-i vücûdun zıddı olan başkalık veya ikilik hakkında vermek istiyoruz. Bu örnekte Necip Fazıl KISAKÜREK, vahdet-i vücûdun zıddını ortaya koymaktadır:

*"Bak ne demek bunlar?*

*Seninle aramda öyle bir başkalık var ki, bu başkalık ateşle suyun arasında yok.*

*Bu bir maya farkıdır.*

*Bu kadar farklı iki şey uyuşamaz, anlaşamaz. Bie arada hiçbir ahenk kuramaz."*

(KISAKÜREK, 2018: 74-75)

Burada Hüsrev Bey, farklılıklardan ve başkalıklardan bahseder. Esasında vahdet-i vücûd inancı, birliği temsil eder. O halde alıntısını yaptığımız bu kısım, vahdet-i vücûd inancına zıddır. Fakat varlık, zıddıyla kaimdir. Yani örneğin, beyaz renginin kıymeti için siyah renginin varlığı şarttır. Başka bir örnekte, iyi insanın iyi olduğunu bilmek için kötü insanın kötülüğünü görmek lazım. O halde vahdet-i vücûdun tam olarak anlaşılması, zıddına bağlıdır. Bu farkı görmek için bu alıntı yapılmıştır.

Şimdi, tamamıyla vahdet-i vücûd terkibine dair alıntılarla devam edilecektir. Necip Fazıl KISAKÜREK'in Bir Adam Yaratmak isimli tiyatro eserinde, vahdet-i vücûda dair şu ayrıntıyı sunmak istiyoruz:

*"Allahım ben yok olamam. Her şey olurum, yok olamam. Parça parça doğranabilirim, nokta nokta lekelere dönebilirim. Tütün gibi kurutulabilir, ince ince kıyılır, bir çubuğa doldurulur, içilir, havaya savrulabilirim.*

*Fakat yok olamam."* (KISAKÜREK, 2018: 113)

Vahdet-i vücûd inancına göre insan, tanrının yansımasıdır. Tanrının sonsuz ve nihayetsiz varlığı, insan için de geçerlidir. Nitekim dünya, imtihan alemidir. Bu dünyada birliğin zıddı olarak çokluk yani kesret vardır. Çokluk alemi, insanı yanıltır. Her bir nesneyi fert fert olarak görür. Fakat ölümden sonraki alemde, esasında tanrıdan bir parça olduğunu, yalnızca ve yalnızca tanrının varlığıyla var olduğunu bilir. O halde tanrının kudretiyle var olan, yok olamaz. Belki çeşitli



suretlere bürünür, veya belki nesnelere çeşitli hallerini alır fakat hiçbir zaman yok olamaz. Bu duruma bir örnek vermek gerekirse insan, gelişen ve değişen bir varlıktır. Doğduğunda henüz küçük iken, yaşı ilerledikçe kendisinde çeşitli değişimler gözlemlenir. Fakat bu durumda o kişinin artık farklı bir kişi olduğu söylenemez. Nitekim varlığı hala insandır. O halde değişimin boyutu ne olursa olsun, varlık sahasına çıkmış biri, her zaman varlık sahasında kalacaktır.

Burada örnekte verilen değişim, sigaranın ana maddesi olan tütün üzerinden verilmiştir. Tütün, başta yeşil bir bitkidir. Daha alıntıda da bahsedildiği üzere sonra kurutulur, parçalanır ve sigara kağıdına doldurulur. İçildikçe duman olur ve küle dönüşür. Tüm bu değişimlerin sonucunda tütün, hala tütündür. Her ne kadar artık yeşil değilse de nihayetinde o madde, tütündür. Bahsi geçen bu değişime, Bir Adam Yaratmak'ta başka bir örnek verilir:

*"Kağıt yanar, bir kül yaprağı olur. Değişmiştir.*

*Artık geçmiş ola! Bir daha eski haline dönmez. Ben de bir kere değiştim. Artık geçmiş ola!"*

(KISAKÜREK, 2018: 130)

Vahdet-i vücûd inancında var olan değişim veya gelişimi bu kadar iyi tanımlayan başka bir örnek düşünemeyiz.

Vahdet-i vücûd inancında söz konusu 'birlik' yani Vahdet, bilgi ve düşünce temelindedir. Buna inanan kişi, gerçekte varlığın yalnızca vahdette yani bir tanecik olduğunu, bu yegane varlığın da Tanrı ve Tanrı'dan zuhur eden tecelli ve yansımalarından herhangi bir tanesi olduğunu idrak ve tespit eder. Hakk'tan ve neticesinde ortaya çıkan hakikatten başkaca hiçbir şeyin gerçekte bir vücûdu olmadığını bilir ve buna bağlı olarak yaşam sürer. (EBU NASR SERRAC TUSİ, 1996: 538) Bu inanç çerçevesinde denilebilir ki, madem eşya Hakk'ın tezahürü, o halde varlık sahasında farklı şekillere bürünse de esasında birdir, tektir. Bu da vahdet-i vücûd inancını destekler mahiyettedir.

Eserin başka bir kısmında, konumuzla ilişkin çok farklı bir yaklaşım söz konusudur. Kendini tanrı yerine koyan yazar, bir karakter yaratmak ister. Kitaba da ismini veren bu kısımda vahdet-i vücûd, şu şekilde tabir ve tarif edilmektedir:

*"Bu adama bir de kader çizmek lazım.*

*Bu adam yaşayacak, gezecek, tozacak, başından bir şeyler geçecek.*

*Bu adamın mesela bir babası olacak. O baba bir incir dalına asılmış bulunacak.*

*Sonra o da...*

*Eeee? Ben Allah mıyım?"* (KISAKÜREK, 2018: 132)

Burada bir yazar olarak Hüsrev Bey, bir karakter yaratmak ister. Hayal ürünü olan bu karakter, yazım aşamasında tıpkı bir Tanrı gücü deymiş gibi şekillenir. Yaratıcı olan Allah, kudretiyle dilediğini dilediği şekilde yapar, yaratır. Aynı şekilde insan, yalnızca hayal kurmak suretiyle kafasında çeşitli karakterler yaratabilir. Tanrının bu eylemi ile insanın bu eylemi arasında çok büyük fark vardır. Nitekim Tanrı, dilediğini dilediği şekilde yaratıp varlık alemine getirir. Fakat insan, yalnızca hayal gücünün müsaade ettiği kadarını düşünebilir. Dolayısıyla burada bir yazar olarak Hüsrev Bey, hayal aleminde yarattığı karaktere, bir kader çizmek ister. Sonunda açıkça görüleceği üzere *ben Allah mıyım?* sorusunu sorar. Nitekim Allah'ın yaratmasından çok farklı olsa da yine de aralarında bir benzerlik söz konusudur.

Bu durum, Allah ile kulları arasında bir benzerlik olduğu tezini, yani vahdet-i vücûdu desteklemektedir.

Görüldüğü üzere eser, vahdet-i vücûd inancı üzerinde durur. Eserin ilerleyen kısımlarında, Allah'a yaklaşımdan ziyade, bir insan bizzat Allah ile aynı özelliklere sahip olabilir mi sorusu sorulmaktadır:

*"Biz, bu dünyada her şey, Allah'ın birer meczubuyuz.*

*O Allah, kemallerin kemali.*

*O noktaya tutkun, bilerek bilmeyerek ondan onu istiyoruz.*

*Bu yolu açan, bu ateşi bizde yakan da o, Biz değiliz. Biz Allah'ın muradı nispetinde kemaline bürünebiliriz.*

*Fakat o, Allah olabilir miyiz?"* (KISAKÜREK, 2018: 133)

Burada sorulan *Allah olabilir miyiz?* sorusunun cevabını, çalışmamızın nihayetinde yine aynı eserden örnekle vereceğiz. Fakat burada belirtmek istiyoruz ki esere göre Allah, yüceler yücesidir. Kemallerin kemalidir. Ondan onu istemek, yani Allah'tan Allah'ı istemek, vahdet-i vücûd inancının gereğidir. Burada en önemli nokta, ikinci cümlede bahsi geçen kısımdır. Nitekim Allah'a dua edebiliyorsa bir kul, yine Allah'ın bunu istemesiyledir. Yoksa Allah, dilerse dua nedir bilmeyen kullar yarattı. Fakat Allah, kendi rızasıyla kullarına dua etme fırsatı vermiş. Hal böyle olunca kişi, Allah ile bir olmak, yani vahdet-i vücûd olmak istiyebiliyorsa o halde vahdet-i vücûd, Allah'ın kullarına vermiş olduğu bir yoldur. Metinde de geçtiği üzere Allah'ın muradı yani istemesi sonucunda, onun kemaline bürünebilir ve vahdet-i vücûda erişebiliriz.

Yapacağımız bu son alıntıda, en önemli vurgu yapılmaktadır. Bir önceki alıntıda geçen sorunun cevabını da içinde barındıran bu kısım, eserin belki de en çarpıcı kısmıdır:

*"Yaratıcı neymiş, yaratmaya kalkışarak tanıdım. Yalancı ilah, doğrusunu tanıdı. Gölge artist, öz sanatkarı tanıdı. Ben şimdi şu anda tanıyorum Allah'ı. İlminin sanatının karşısında aklımı veriyorum."* (KISAKÜREK, 2018: 134)

Yaratmaya kalkışmak dediği, yazarın karakter tahayyül etmesidir. Tanrı yaratması ile aralarındaki benzerlik, sonunda yazarın yolunu Allah'a ulaştırır. Kendisi yalancı ilahdır. Bir şeyler yaratabildiğini sanır. Fakat sonra anlar ki tek bir ilah vardır. O da yalnızca Allah'tır. O halde kendisi tanrı olmadığına göre, kendisine tanrı gibi özellikler bahşeden Allah, kuluna yakındır. Vahdet yolu, acılı bir yoldur. Nitekim çok farklı düşünmeyi gerektirir. Yer yer *Ben Tanrım!!!* dedirtebilir. Haddi aşmadan fikirde ve ilimde tanrı ile kul arasındaki benzerlik dikkate alınarak müthiş bir vahdet-i vücûd inancı, büyük Türk Şairi ve Edibi Necip Fazıl KISAKÜREK'in Bir Adam Yaratmak başlıklı tiyatro eserinde bu şekilde izah edilmiştir.



## Sonuç

Necip Fazıl KISAKÜREK, 20. yüzyıl Türk edebiyatının en önemli şair ve fikir insanlarından biridir. 26 Mayıs 1904 tarihinde Türkiye'nin en büyük kenti olan ve en önemli kentlerinden biri olan İstanbul'da dünyaya gelen şair, 25 Mayıs 1983 senesinde, 79 yaşındayken yine memleketi İstanbul'da ruhunu Allah'a teslim etmiştir. 78 yıllık ömrüne çok sayıda önemli eser sığdıran şair, edebiyatın pek çok dalında eserler vermiştir. Üstad namıyla anılan Necip Fazıl KISAKÜREK, şair kimliği ile ön plana çıkmaktadır. Çağdaş Türk Edebiyatının en önemli simalarından biri olan Necip Fazıl KISAKÜREK, ilmi ve fikri hususlarda pek çok çalışması ve eseri vardır. Mezarı, memleketi İstanbul'da Eyüp Sultan Mezarlığı'ndadır.

Bir Adam Yaratmak isimli meşhur tiyatro yapıtı, Necip Fazıl KISAKÜREK'in henüz genç yaşlarında 1937 yılında yayınladığı ve aynı yıl şehir tiyatrolarında gösterime giren, üç perdeden oluşan ve oldukça önemli bir tiyatro eseridir. Ana karakterleri Hüsrev Bey, Ulviye Hanım, Selma Hanım, Mansur Bey, Nevzat Bey, Şeref Bey, Zeynep Hanım, Turgut Bey, Osman Bey ve Hükümet Doktorluğu yapan hekimdir. Trajik bir eser olan Bir Adam Yaratmak, bir tiyatro yazarı olan Hüsrev Bey'in manevi boşlukta geçirdiği sancılı ve buhranlı dönemini konu edinir. İçeriğinde pek çok tasavvufî unsuru da barındıran eser, vahdet-i vücûd inancı üzerinde durur.

Vahdet-i vücûd, tasavvufî bir kavramdır. Alemde her ne var ise, Hakk'a bağlıdır. Tanrı'nın her zerreyi kapladığı inancıdır. Nitekim varlık aleminde, Tanrı'nın olmadığı bir yer veya şey söylemek, Tanrı'ya noksanlık izafe etmek manasına geleceğinden düşünülemez. O halde her varlık, vahdete yani Allah'ın birliğine bağlı ve azizdir. O halde bu alemde her ne varsa haktır, hakikattir.

Bir Adam Yaratmak eserinde, özellikle karakter tahayyülünden ve başına gelen talihsiz olaylardan sonra vahdet-i vücûd inancına yönelen bir karakterin hikayesi anlatılır. Çeşitli açılardan, hem tasavvufî ve hem de ilmi/fikri çıkarımları dikkate almak suretiyle konunun etraflıca incelenmesi mümkün olmuştur. İslam Tasavvufunun temel doktrinlerinden biri olan vahdet-i vücûd, ifrad ve tefride açıktır. Çok aşırı görüşlerden ziyade, mutedil bir vahdet-i vücûd inancı ortaya koyup bunun üzerinden eser, taranmış ve konuya ilişkin uygun örnekler, tarafımızca açıklanmıştır.

### **Kaynakça**

- ÇEBİ, Hasan. (1981). Tiyatro Eserlerinde Madde ve Manâda Necip Fazıl. İstanbul: Veli Yayınları.
- Ebu Nasr Serrac Tusi, (1996). El-Lüma İslam Tasavvufu (hazırlayan: Hasan Kamil YILMAZ). İstanbul: Altınoluk Yayınları.
- ERAYDIN, Selçuk. (1990). Tasavvuf ve Tarikatler. İstanbul: Marifet Yayınları.
- KABAKLI, Ahmet. (1995). Sultanü'ş-Şuarâ Necip Fazıl. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl. (2018). Bir Adam Yaratmak. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- KOCAHANOĞLU, Osman Selim. (1983). Türk Edebiyatında Necip Fazıl Kısakürek: Hayatı-Sanatı-Çilesi, Hakkındaki Tüm Yazılar, I. cilt. İstanbul.
- MİSİROĞLU, Kadir. (1993). Üstad Necip Fâzıl'a Dâir. İstanbul: Sebil Yayınları.
- MİYASOĞLU, Mustafa. (1985). Necip Fazıl Kısakürek. İstanbul: Akçağ Yayınları.
- OĞUZBAŞARAN, Bekir. (1983). Necip Fazıl'ın Şiiri. İstanbul: Kültür ve Sanat Yayınları.
- Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. (2002). Kısakürek Necip Fazıl maddesi Ankara.

# SAMİPAŞAZADE SEZÂİ 'NİN “SERGÜZEŞT” ROMANINDA FİİLİMSİLERİN İNCELENMESİ

AMİR HATİF ALİ  
BUSHRA TAHER JEBUR ALİ



## **SAMİPAŞAZADE SEZAI'NİN “SERGÜZEŞT” ROMANINDA FİİLİMSİLERİN İNCELENMESİ**

**Amir Hatif ALİ<sup>1</sup>**

**Bushra Taher Jebur ALİ<sup>2</sup>**

### **Öz:**

Büyük Türk yazarı Samipaşazade Sezai 1859 yılında İstanbul'un Aksaray semtinde dünyaya geldi. 1936 yılında vefat etti. Tanzimatın bitmesiyle ortaya çıkan ikinci nesle mensup hikaye ve roman yazarıdır. Her ne kadar edebiyat sahasına verdiği eserlerin sayısı az olsa da üslup ve ele aldığı konular bağlamında Türk ve dünya edebiyatında şüphesiz çok önemli bir yere sahiptir. 20. yüzyılın en kıymetli yazarlarından biridir. Ölümünün üzerinden onlarca yıl geçmesine rağmen eserleri, ilk günkü tazeliğini korumaktadır. Sergüzeşt romanı ise Samipaşazade Sezai'ye hak ettiği değeri ve şöhreti kazandıran muhteşem bir eserdir. Esaret ve tutsaklığı konu alan, özgürlüğü haykıran bu hacimli eserde, Türk Dil Yapısının neredeyse tüm incelikleri görülmektedir. Sayısız açıdan ele alınabilecek bu meşhur romanı, fiilimsi konusu altında incelenecektir. Fiilimsiler, fiillerden türetilirler. Fiiller, kendi kategorisindeki ilgili fiilimsi ekleri aldığı zaman, artık fiil olmaktan çıkarlar ve isim, sıfat veya zarf görevini üstlenirler. Kısaca fiilimsiler, kök itibarıyla fiil olup çalışmanın devamında işleyeceğimiz üzere, belli ekleri alması koşuluyla artık fiil olmaktan çıkan kelimelerdir. Bu çalışmada öncelikle yazarın kısaca hayatı, edebi kişiliği ve eserlerine değineceğiz. Ardından fiilimsi kavramı ve konusu ayrıntılı bir şekilde tarafımızca işlenecek ve son olarak 20. yüzyılın en güzide yazarlarından olan Samipaşazade Sezai'nin Sergüzeşt adlı meşhur romanında tüm fiilimsileri, hem yapı hem kullanıldığı kategori açısından incelemeye gayret edeceğiz. İnceleme kitabını, aslına sadık kalınmış, yani sadeleştirilme işlemi yapılmamış olan orijinal baskısından seçilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Fiil, Fiilimsi, Sergüzeşt, Türk Dil Bilgisi, İsim, İsim-Fiil, Sıfat-Fiil, Zarf-Fiil, Samipaşazade Sezai, Türemiş Sözcük, Çekim Ekleri, Ortaç, Bağ-Fiil, Ulaç.



<http://dx.doi.org/10.47832/Lan.con4-10>

<sup>1</sup> Bağdat University, Iraq, [Trv833701@gmail.com](mailto:Trv833701@gmail.com), <https://orcid.org/0000-0001-6181-8765>

<sup>2</sup> Bağdat University, Iraq, [aliibraheem74@colang.uobaghdad.edu.iq](mailto:aliibraheem74@colang.uobaghdad.edu.iq), <https://orcid.org/0000-0002-0072-1794>

## Giriş

### **Samipaşazade Sezai. Kısaca hayatı, edebi kişiliği ve eserleri:**

Samipaşazade Sezai 1859 yılında İstanbul'un Aksaray semtinde dünyaya geldi. Büyük Türk yazar ve düşünürleri olan Abdülhak Hamit ve Recaizade Mahmut Ekrem ile henüz yaşı küçükken dostluk kurdu. Fikir ve görüşleri, bu iki Türk aydını sayesinde gelişti. (KERMAN, 1986: 17) Çok iyi derecede Fransızca bilen yazar, batı edebiyatının en önemli eserlerini okudu, irdeledi. Yurt içi ve yurt dışında çeşitli önemli görevlerde çalıştı. 1888 yılında çalışmamızın ana kaynağı olan *Sergüzeşt*'i kaleme aldı. Fransız ihtilalinden etkilenip hürriyet teması üzerine yazdığı bu roman, kendisi için dönüm noktası oldu. (TANSEL, 1958: 19) Çünkü bu roman, kendisini meşhur etti ve aynı zamanda dönemin politikacılarının öfkelerini üzerine çekti. Bir anda tanınır olmuştu ve askerler tarafından aranılıyordu. 1901 yılında Paris'e kaçtı. Şura-yı Ümmet isimli, mevcut iktidara muhalif gazetede yönetimi çok ağır dille eleştiren yazılar yayınladı. (TÜRKİYE DİYANET VAKFI İSLAM ANSİKLOPEDİSİ, 2019: 36. cilt, 77) Ömrünün son yıllarında oldukça zor zamanlar geçirdi. Hastalığının tedavisi için İsviçre'ye bile gitti. Son yıllarında, Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından kendisine bir maaş bağlandı. Maddi ve manevi zorluklarla geçen vücudu daha fazla dayanamamış, 26 Nisan 1936'da vefat etmiştir. Cenazesi İstanbul Küçükso Mezarlığı'ndadır. (OĞUZKAN, 1954: 24)

Çalışma kitabımız olan *Sergüzeşt*, öyle büyük bir şöhreti beraberinde getirmiştir ki diğer çok önemli eserleri pek tanınmamıştır. Hatta kendisine bir dönem *Sergüzeşt Yazarı* lakabı verilmiş, adı bile bu muhteşem eserle anılmaya başlamıştır. (DİNO, 1954: 140) Samipaşazade Sezai'yi dönemin diğer edebiyatçılarından ayıran en önemli özelliği, onun her zaman yeni ve yenilikçi olmasıdır. Yeni olana kapısı açık olan yazar, hiçbir zaman geleneksele körü körüne bağlı kalmamış, kısaca tutucu olmamıştır. (EVİN, 2004: 213)

### **Eserleri: (GÜVEN,1970: 98)**

- 1- *Sergüzeşt* (İstanbul 1305)
- 2- *Küçük Şeyler* (İstanbul 1308)
- 3- *Şir* (İstanbul 1296)
- 4- *Rumuzü'l-Edeb* (İstanbul 1316)
- 5- *İclal* (İstanbul 1924)
- 6- *Konak* (İstanbul 1934-1935)
- 7- *Sami Paşazade Sezai'nin Hikâye-Hâtıra-Mektup ve Edebî Makaleleri* (İstanbul 1981)
- 8- *Sami Paşazade Sezai: Bütün Eserleri (I-III, Ankara 2003)*

### **Fiilimsi Nedir?**

"İsim, dilbilgisi kuralı. Fiilden türetilen, olumsuz yapılabilen mastar, sıfat-fiil, zarf-fiil ve benzeri türleri bulunan ad, eylemsi." (Güncel Türkçe Sözlük, *Fiilimsi maddesi*)

Güncel Türkçe Sözlük ve Yazım Kılavuzu, fiilimsi kavramını bu şekilde açıklamaktadır. Fiilimsilerin diğer adı eylemsidir. Fiillerden yani eylemlerden türetilirler. Fiillere eklenen, ilerde izah edeceğimiz bazı ekler sonucunda fiilimsileri elde ederiz. İlgili ekler, bir fiile yani eyleme geldiği takdirde o fiil artık fiil olmaktan



çıkarm. İsim, sıfat veya zarfa benzer yeni bir kelime meydana gelir. İsim, fiil veya zarf oluşu, fiile gelen ekle hemen tespit edilebilir. Adından anlaşılacağı üzere, esasında kelime bir fiildir ama fiillerin tüm özelliklerini göstermez. Fiillere mahsus bazı özellikleri yok olur. Bu yüzden bu şekilde türetilen sözcüklere fiil değil, " fiile benzer/fiil gibi" manasına gelen fiilimsi diyoruz.

Fiilimsilerin, fiil özelliklerinden bazılarını kaybettiği ifade edilmişti. Daha açık ifadeyle örnek vermek gerekirse:

Fiiler normal şartlarda çekim eki alırlar. Kişilere göre çekimleri yapılabilir. Örneğin: "sevmek" fiili, "seviyorum, seviyorsun, seviyor, sevdim, sevdin, sevdi, seveceğim, seveceksin, sevecek" görüldüğü şekilde çekimlenir. Fakat örneğin bir fiilimsi olan "seven" sözcüğü, çekimlenemez. Görüldüğü üzere sevmek fiili, fiilimsi eklerinden "-en" ekini almış ve artık fiil olmaktan çıkıp fiilimsi olmuştur. Hal böyle olunca başta belirttiğimiz üzere fiilimsi eki almış olan fiiller, bazı fiil özelliklerini kaybederler. Tıpkı verilen örnekte, çekim eki alamıyor oluşu gibi.

Fiiler ile fiilimsiler arasındaki farklara değinildikten sonra şimdi de her iki durumda da değişmeyen, yani fiil ve fiilimsilerin ortak özelliğinden bahsedilecektir. Fiiller olumsuz yapılabilirler. Aynı örnek üzerinden gösterilecek olursa:

"Sevmek" fiili: "seviyorum - sevmiyorum, seviyorsun - sevmiyorsun, seviyor - sevmiyor." gibi olumsuz yapılabilir. Aynı şekilde sevmek fiilini, "-en" fiilimsi eki getirilerek fiilimsiye dönüştürülebilir:

"Seven" fiilimsisi: "seven - sevmeyen." Görüldüğü üzere bir sözcüğün hem fiil hem de fiilimsi hali, olumsuz yapılabilir. Bu da her ikisinin ortak özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Fiilimsiler, türemiş sözcüklerdir. Kökü fiildir ama aldığı bir ek neticesinde artık yeni bir özellik kazanmıştır. Yani türemiştir. Fiilimsilerin bazı özellikleri:

- 1- Kökleri fiildir. Yani fiillerden meydana gelirler.
- 2- Tıpkı fiiller gibi olumsuz yapılabilirler. Olumsuzluk ekleri olan "-me, -ma" eklerini alırlar.
- 3- Çekim eki almazlar. Yukarıda belirtilen şahıs çekim eklerini almazlar. Bununla beraber fiiller, bu ekleri alabilirler.
- 4- Dilek kipleri ve haber kiplerini almazlar. (Fiiller bu kipleri alabilir.)
- 5- Cümle içerisinde isim, sıfat ve zarf görevlerini yüklenirler.
- 6- Fiilimsiler, aldıkları eklerle göre isim-fiil, sıfat-fiil veya zarf-fiil olmak üzere üç şekilde karşımıza çıkabilir.

### **Fiilimsi çeşitleri**

**1- İSİM-FİİL:** ad-fiil veya direkt *mastar* da denilebilir. Fiilere gelen "-ma, -me, -ış, -iş, -uş, -üş, -mak, -mek" ekleriyle yapılırlar. Bu eklerden birini alan fiil, artık fiil olmaktan çıkar ve isim olurlar. Fiilden türedikleri için direkt isim denilmez; isim-fiil denilir. Örnek:

Uç (fiil): uçma, uçuş, uçmak

Sev (fiil): sevme, seviş, sevmek

Dikkat edilmesi gereken çok önemli bir husus vardır: "-ma, -me" ekleri, aynı zamanda olumsuzluk yapan eklerdir. Peki, isim-fiil eki mi yoksa olumsuzluk yapan ek mi olduğunu nasıl anlaşılacaktır? Görüntü itibariyle her ikisi de aynıdır.



Aralarındaki farkı anlamak için bu sözcüğün geçtiği cümlenin tamamına bakılmalıdır. Örnek verilecek olursa:

Sakin beni bir daha sevme. Beni sevmeden yaşa. (olumsuzluk eki olan "-me, -ma")  
Seni sevme, sevmelerin en güzeli. (isim-fiil eki olan "-me, -ma")

Yukarıda verilen iki cümleden anlaşılacağı üzere, bunları birbirine karıştırmamak gerekir. Bu konu bağlamında dikkat edilmesi gereken bir başka husus vardır. Türkçede bazı fiiller, isim-fiil eki almışlar ve artık bu ek, o fiilin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Kısaca, ilk kez bakıldığında isim-fiil eki almış bir fiil gibi durabilir ama esasında kalıplaşmış ve isim olmuş bir sözcüktür. Örneğin:  
Kazma.

Toprağı kazmak için kullanılan bir aletin ismi. Bu alet, yaptığı eylemle o kadar özdeşleşmiştir ki artık aldığı fiilimsi eki, onun bizzat ismi olmuştur. Bir başka örnek:  
Çakmak.

İlk bakıldığında, çak fiiline eklenmiş "-mak" isim-fiil eki ile ortaya çıkan fiilimsi gibi gözükmemektedir. Fakat aslında çakma işini yapan, ateş çıkaran bir alettir ve artık fiilimsi değil; isim olmuştur. İsim-fiil konusu Sergüzeşt romanında işlenirken bunun gibi özelliklere dikkat edilmiştir.

**2- SIFAT-FİİL:** Diğer adı *ortaçtır*. Fiillere getirilen “-an, -en, -ası, -esi, -maz, -mez, -ar, -er, -ır, -ir, -ur, -ür, -r, -dık, -dik, -duk, -dük, -acak, -ecek, -mış, -miş, -muş, -müş” ekleriyle yapılırlar. Eğer bir fiile bu sayılan ekler, ilgili şartları taşıyacak şekilde gelirse artık o sözcük fiil değil; sıfat-fiil yani diğer adıyla ortaç olmuştur. Örneklere bakılacak olursa:

Uç (fiil): uçan, uçası, uçmaz, uçar, uçduk, uçacak, uçmuş

Sev (fiil): seven, sevesi, sevmez, sever, sevdik, sevecek, sevmiş

Burada dikkat edilecek bir durum vardır. Tıpkı isim-fiil konusunda görüldüğü üzere bazı kelimeler ilk bakışta sıfat-fiil gibi görülebilir. Ama öyle bir kelimedir ki bu ek artık kendisiyle bütünleşmiş ve ayrılmaz bir parçası olmuştur. Kısaca bu sıfat-fiil değil, artık bizzat o cismin adı olmuştur. Örneğin:  
Dolmuş.

Esasında bu kelime, otobüsün küçük olanını karşılar. Yani küçük otobüse dolmuş denir. Tıklım tıklım dolu oluyor olmasından dolayı bu isim, artık bu küçük otobüsün bizzat ismi olmuştur. İlk bakışta "dolmak" fiili, "-muş" sıfat-fiil eki almış gibi duruyor. Ama bu kelime artık o varlığa isim olmuştur. Yani sıfat-fiil gibi dursa da artık isimdir.

Bir başka dikkat edilmesi gereken husus, sıfat-fiil gibi duran sözcüğün sıfat görevinde mi yoksa yüklem görevinde mi kullanılıyor oluşudur. Yüklem görevindeki sözcük, sıfat-fiil olarak değerlendirilmezler. O yüzden bu hususa dikkat etmek lazım. İki örnekle açıklanacak olursa:

Görmez gözlerim seni arıyor. (sıfat-fiil görevinde)

Benim gözlerim görmez. (yüklem görevinde)

Bu ikisini birbirinden ayırmak için bazı uygulamalar yapılabilir. Örneğin Türkçede yüklem her zaman cümlenin sonuna gelir (devrik cümleler hariç). Eğer sıfat-fiil gibi duran kelime, cümlenin sonundaysa büyük ihtimalle yüklem görevindedir. Aynı şekilde, sıfat-fiil görevinde bulunduğu düşünülen kelimedenden

sonra fiil değil; isim gelmelidir. İlk örnekte "görmez" kelimesinden sonra gelen kelime "gözlerim" dir ve fiil değil, isimdir. Yani sıfat-fiil olması muhtemeldir.

**3- ZARF-FİİL:** Diğer adı bağ-fiildir. Ya da *ulaç* da denilmektedir. Fiillere getirilen “-ken, -alı -eli, -madan, -meden, -ince, -ınca, -unca, -ünce, -ip, -ıp, -up, -üp, -arak, -erek, -dıkça, -dikçe, -dukça, -dükçe, -tıkça, -tikçe, -tukça, -tükçe, -e... -e, -a... -a, -r... -maz, -r... -mez, -casına, -cesine, -meksizin, -maksızın, -dığında, -diğinde, -duğunda, -dügünde, -tığında, -tiğinde, -tuğunda, -tügünde” ekleriyle yapılır. Eğer bir fiile, ilgili şartları taşıyacak şekilde bu eklerden biri gelirse artık o kelime fiil değil; zarf-fiil olur. İki örnekle izah edilecek olursa:

Uç (fiil): uçarken, uçalı, uçmadan, uçunca, uçup, uçarak, uçtukça, uça uça, uçar uçmaz, uçarcasına, uçtuğunda.

Sev (fiil): severken, seveli, sevmeden, sevince, sevip, severek, sevdikçe, seve seve, sever sevmez, severcesine, sevdiğinde.

Fiilimsiler konusunu etraflıca işlenildiğine göre, asıl konuya değinilebilir. Şimdi, Samipaşazade Sezai'nin Sergüzeşt isimli romanında, fiilimsiler işlenecektir.. Fiilimsiler, bir metinde çok fazla bulunurlar. Referans alınan kitap ise 119 sayfadır ve tüm fiilimsileri buraya almaya kalkılırsa onlarca sayfa olur. Bu yüzden her sayfadan, 3 fiilimsi çeşidinden birer örnek almakla yetinilecektir. Bazı sayfalarda 3 çeşidin üçü de bulunmayabiliyor. Bunu da göz önüne alarak her sayfadan en fazla üç örnek vermek suretiyle Samipaşazade Sezai'nin Sergüzeşt isimli romanında fiilimsilerin kullanım şekillerine bakılabilir:

### **Samipaşazade Sezai'nin Sergüzeşt romanında fiilimsilerin İncelenmesi:**

- 15.sayfa: isim-fiil:** bu sayfada isim-fiil yoktur
- 15.sayfa: sıfat-fiil:** "Batum'dan gelen bir vapuru" (SERGÜZEŞT, 2020: 15)
- 15.sayfa: zarf-fiil:** "esirlerin birisini göstererek" (SERGÜZEŞT, 2020: 15)
- 16.sayfa: isim-fiil:** "bakışı kaplana benzer" (SERGÜZEŞT, 2020: 16)
- 16.sayfa: sıfat-fiil:** "Çerkes'le beraber bulunan" (SERGÜZEŞT, 2020: 16)
- 16.sayfa: zarf-fiil:** "pazarlık yolunda gitmeyince" (SERGÜZEŞT, 2020: 16)
- 17.sayfa: isim-fiil:** "bakışını andırır surette" (SERGÜZEŞT, 2020: 17)
- 17.sayfa: sıfat-fiil:** "eve girdikleri zaman" (SERGÜZEŞT, 2020: 17)
- 17.sayfa: zarf-fiil:** "sandallar sahile yanaşarak" (SERGÜZEŞT, 2020: 17)
- 18.sayfa: isim-fiil:** "tetkik etmeden hemen tabi olmak" (SERGÜZEŞT, 2020: 18)
- 18.sayfa: sıfat-fiil:** "kalplerinden geçen arzulara" (SERGÜZEŞT, 2020: 18)
- 18.sayfa: zarf-fiil:** "haykırışarak oynadıklarını görür görmez" (SERGÜZEŞT, 2020: 18)
- 19.sayfa: isim-fiil:** "on adımlık yer yürümekle tükenmez" (SERGÜZEŞT, 2020: 19)
- 19.sayfa: sıfat-fiil:** "çocuk bunları yedikten ve bir bardak" (SERGÜZEŞT, 2020: 19)
- 19.sayfa: zarf-fiil:** "ayakları dolaşıp düşecek gibi" (SERGÜZEŞT, 2020: 19)
- 20.sayfa: isim-fiil:** bu sayfada isim-fiil yoktur
- 20.sayfa: sıfat-fiil:** "öğleye müsadif olan bu esnada" (SERGÜZEŞT, 2020: 20)
- 20.sayfa: zarf-fiil:** "nüfuz ettikçe sönüyor gibi" (SERGÜZEŞT, 2020: 20)
- 21.sayfa: isim-fiil:** "gidip kadına sarılmak isteyince" (SERGÜZEŞT, 2020: 21)
- 21.sayfa: sıfat-fiil:** "evin kapısını açan bir Arap halayık" (SERGÜZEŞT, 2020: 21)
- 21.sayfa: zarf-fiil:** "insan bu sokaklarda yürüdükçe" (SERGÜZEŞT, 2020: 21)
- 22.sayfa: isim-fiil:** " gözleriyle bakışında bir çocuğu ağlatacak" (SERGÜZEŞT, 2020: 22)
- 22.sayfa: sıfat-fiil:** "giden küçük kız mutfağa indirdi" (SERGÜZEŞT, 2020: 22)
- 22.sayfa: zarf-fiil:** "tahrir ederek evden çıkıp gitti" (SERGÜZEŞT, 2020: 22)
- 23.sayfa: isim-fiil:** "yürümekten takati kesilen bu esir" (SERGÜZEŞT, 2020: 23)
- 23.sayfa: sıfat-fiil:** "hilkatin anlaşılmaz bir hissine tebaiyetle" (SERGÜZEŞT, 2020: 23)

- 23.sayfa: zarf-fiil: "akşam olunca Arap cariye" (SERGÜZEŞT, 2020: 23)
- 24.sayfa: isim-fiil: "ağlamaya bile cesaret edemeyerek" (SERGÜZEŞT, 2020: 24)
- 24.sayfa: sıfat-fiil: "bir devre-i olan hayat kendisine" (SERGÜZEŞT, 2020: 24)
- 24.sayfa: zarf-fiil: "Dilber'in kulağından tutarak süpürgeyi" (SERGÜZEŞT, 2020: 24)
- 25.sayfa: isim-fiil: "bir şeyim yok ki demeyi adet edinmişti" (SERGÜZEŞT, 2020: 25)
- 25.sayfa: sıfat-fiil: "der-aguş eden bahtiyarlar gibi büyük" (SERGÜZEŞT, 2020: 25)
- 25.sayfa: zarf-fiil: "bir bebek çıkararak Dilber'e verince" (SERGÜZEŞT, 2020: 25)
- 26.sayfa: isim-fiil: "mutfaktan artık dışarı çıkmaya cesareti" (SERGÜZEŞT, 2020: 26)
- 26.sayfa: sıfat-fiil: "tesiratından olan durgun tavrını" (SERGÜZEŞT, 2020: 26)
- 26.sayfa: zarf-fiil: "ikdam ederek kapıdan çıkmak üzereyken" (SERGÜZEŞT, 2020: 26)
- 27.sayfa: isim-fiil: "mahsus metanetle düşünmeye başladı" (SERGÜZEŞT, 2020: 27)
- 27.sayfa: sıfat-fiil: "yayılan siyah kanatlarının" (SERGÜZEŞT, 2020: 27)
- 27.sayfa: zarf-fiil: "dolabı açarak bir şey çıkardı" (SERGÜZEŞT, 2020: 27)
- 28.sayfa: isim-fiil: "gazap ve yeisle titremeye başlayan" (SERGÜZEŞT, 2020: 28)
- 28.sayfa: sıfat-fiil: "azmine tesadüf eden bu" (SERGÜZEŞT, 2020: 28)
- 28.sayfa: zarf-fiil: "sokak kapısına yaklaşıp da" (SERGÜZEŞT, 2020: 28)
- 29.sayfa: isim-fiil: "taşımaktan kadit olmuş kollarını" (SERGÜZEŞT, 2020: 29)
- 29.sayfa: sıfat-fiil: "bitap olan gözleri meşhudatı" (SERGÜZEŞT, 2020: 29)
- 29.sayfa: zarf-fiil: "kalp ve zihnine hücum ederek" (SERGÜZEŞT, 2020: 29)
- 30.sayfa: isim-fiil: "ihtiyar kadın konuşmaya başladı" (SERGÜZEŞT, 2020: 30)
- 30.sayfa: sıfat-fiil: "yapılmış bir hücrenin içinde" (SERGÜZEŞT, 2020: 30)
- 30.sayfa: zarf-fiil: "yatağın içinde kalkıp da arkasını" (SERGÜZEŞT, 2020: 30)
- 31.sayfa: isim-fiil: "masumanesini işitmek ne müessir" (SERGÜZEŞT, 2020: 31)
- 31.sayfa: sıfat-fiil: "küşade olan küçücük kalb-i refiki" (SERGÜZEŞT, 2020: 31)
- 31.sayfa: zarf-fiil: "bir çocuk zuhur ederek yüz yüze" (SERGÜZEŞT, 2020: 31)
- 32.sayfa: isim-fiil: "birini de o gün ifa etmek istiyordu" (SERGÜZEŞT, 2020: 32)
- 32.sayfa: sıfat-fiil: "vicdandan tevellüt eden bir" (SERGÜZEŞT, 2020: 32)
- 32.sayfa: zarf-fiil: "Lütfiye koşarak büyük validesine" (SERGÜZEŞT, 2020: 32)
- 33.sayfa: isim-fiil: bu sayfada isim-fiil yoktur
- 33.sayfa: sıfat-fiil: "korkusundan titreyen sesi" (SERGÜZEŞT, 2020: 33)
- 33.sayfa: zarf-fiil: "tefhim-i hakikate çalışarak" (SERGÜZEŞT, 2020: 33)
- 34.sayfa: isim-fiil: "hayatın baş dönmesi veren" (SERGÜZEŞT, 2020: 34)
- 34.sayfa: sıfat-fiil: "derin uçurumlarını görmüş gözlerini" (SERGÜZEŞT, 2020: 34)
- 34.sayfa: zarf-fiil: "der demez ihtiyar ayağa kalktı" (SERGÜZEŞT, 2020: 34)
- 35.sayfa: isim-fiil: "gök gürlemesinin kulüb-i etfalde" (SERGÜZEŞT, 2020: 35)
- 35.sayfa: sıfat-fiil: "zindan-ı ıstırabına çağırın bu seda" (SERGÜZEŞT, 2020: 35)
- 35.sayfa: zarf-fiil: "saçlarını yüzünden ayırarak odanın" (SERGÜZEŞT, 2020: 35)
- 36.sayfa: isim-fiil: "hıçkıra hıçkıra ağlamaya başladı" (SERGÜZEŞT, 2020: 36)
- 36.sayfa: sıfat-fiil: "gündüzden beri sızlayan yüzünü" (SERGÜZEŞT, 2020: 36)
- 36.sayfa: zarf-fiil: "hıçkıra hıçkıra ağlamaya başladı" (SERGÜZEŞT, 2020: 36)
- 37.sayfa: isim-fiil: "pencerelerinden girmeye çalıştığı zaman" (SERGÜZEŞT, 2020: 37)
- 37.sayfa: sıfat-fiil: "o gün zuhur eden bir vaka" (SERGÜZEŞT, 2020: 37)
- 37.sayfa: zarf-fiil: "gözlerini ovuşturarak uyanıyordu" (SERGÜZEŞT, 2020: 37)
- 38.sayfa: isim-fiil: "meşhut olacak surette çökmeye başlamış" (SERGÜZEŞT, 2020: 38)
- 38.sayfa: sıfat-fiil: "Osmanlı usul-i mimarisine göre yapılmış" (SERGÜZEŞT, 2020: 38)
- 38.sayfa: zarf-fiil: "altmış beş liraya satarak bir çarşamba günü" (SERGÜZEŞT, 2020: 38)
- 39.sayfa: isim-fiil: "çürümeye başlamış birkaç yastıkla" (SERGÜZEŞT, 2020: 39)
- 39.sayfa: sıfat-fiil: "vahşet-ı mimariyi andırın sağ cenah ında" (SERGÜZEŞT, 2020: 39)
- 39.sayfa: zarf-fiil: "esas-ı beytiyeden olarak kıtığı çıkmış" (SERGÜZEŞT, 2020: 39)
- 40.sayfa: isim-fiil: bu sayfada isim-fiil yoktur
- 40.sayfa: sıfat-fiil: "hüznünü artıran gurupla beraber" (SERGÜZEŞT, 2020: 40)
- 40.sayfa: zarf-fiil: "meskun olarak yirmi-otuz seneden beri" (SERGÜZEŞT, 2020: 40)

- 41.sayfa: isim-fiil: "lakırdı söylemek istediğini halinden anlamıştı" (SERGÜZEŞT, 2020: 41)
- 41.sayfa: sıfat-fiil: "dehşetin içinde gürzar eden hayat" (SERGÜZEŞT, 2020: 41)
- 41.sayfa: zarf-fiil: "çocuklara mahsus olarak tevliid-i dehşet" (SERGÜZEŞT, 2020: 41)
- 42.sayfa: isim-fiil: "onlara peyrev olmak istiyordu" (SERGÜZEŞT, 2020: 42)
- 42.sayfa: sıfat-fiil: "hal-i tabiisinde olan saçları" (SERGÜZEŞT, 2020: 42)
- 42.sayfa: zarf-fiil: "sonra ayağa kalkıp baş başa vererek" (SERGÜZEŞT, 2020: 42)
- 43.sayfa: isim-fiil: "hiç tanımadığın bir eve satılmak" (SERGÜZEŞT, 2020: 43)
- 43.sayfa: sıfat-fiil: "sevda için görünen bir hayalden" (SERGÜZEŞT, 2020: 43)
- 43.sayfa: zarf-fiil: "Dilber yerinden kalkarak" (SERGÜZEŞT, 2020: 43)
- 44.sayfa: isim-fiil: "savletle icra etmeye başlayınca" (SERGÜZEŞT, 2020: 44)
- 44.sayfa: sıfat-fiil: "ifşa-i raz eden muhavereleri" (SERGÜZEŞT, 2020: 44)
- 44.sayfa: zarf-fiil: "savletle icra etmeye başlayınca" (SERGÜZEŞT, 2020: 44)
- 45.sayfa: isim-fiil: "Taravet'in bir hayali görünmeye başladı" (SERGÜZEŞT, 2020: 45)
- 45.sayfa: sıfat-fiil: "surette tüten ince bir sisin duvara aksi" (SERGÜZEŞT, 2020: 45)
- 45.sayfa: zarf-fiil: "zalam içinde kaybolup giden kandilin" (SERGÜZEŞT, 2020: 45)
- 46.sayfa: isim-fiil: "yazıp okuması bulunduğundan" (SERGÜZEŞT, 2020: 46)
- 46.sayfa: sıfat-fiil: "kapı açılırken hasıl olan gürültüden" (SERGÜZEŞT, 2020: 46)
- 46.sayfa: zarf-fiil: "esirci aşağıya inerek Dilber'in sürmelediği" (SERGÜZEŞT, 2020: 46)
- 47.sayfa: isim-fiil: "bu uçuk renk, bu mağmum bakış" (SERGÜZEŞT, 2020: 47)
- 47.sayfa: sıfat-fiil: "bir hafta muhayyer bırakacağını" (SERGÜZEŞT, 2020: 47)
- 47.sayfa: zarf-fiil: "tekrar kabul edeceğini ifade ederek" (SERGÜZEŞT, 2020: 47)
- 48.sayfa: isim-fiil: "bir tatlı bakışı hissiyat-ı kalbiyeden" (SERGÜZEŞT, 2020: 48)
- 48.sayfa: sıfat-fiil: "isal ettikleri nurani izleriyle" (SERGÜZEŞT, 2020: 48)
- 48.sayfa: zarf-fiil: "öpen aşık gibi çırpına çırpına sevda-engiz" (SERGÜZEŞT, 2020: 48)
- 49.sayfa: isim-fiil: "hiçbir rengin mübalağa edilmesi" (SERGÜZEŞT, 2020: 49)
- 49.sayfa: sıfat-fiil: "başak demeleri gibi dökülen ziyanın" (SERGÜZEŞT, 2020: 49)
- 49.sayfa: zarf-fiil: "takdir ederek yalnız Boğaziçi'nin maviliği" (SERGÜZEŞT, 2020: 49)
- 50.sayfa: isim-fiil: bu sayfada isim-fiil yoktur
- 50.sayfa: sıfat-fiil: "insanı düşündüren ve istigrak içindeki" (SERGÜZEŞT, 2020: 50)
- 50.sayfa: zarf-fiil: "ziyasını dalgalandırarak saye-i medit" (SERGÜZEŞT, 2020: 50)
- 51.sayfa: isim-fiil: "kalicelerle mefruş olmakla beraber" (SERGÜZEŞT, 2020: 51)
- 51.sayfa: sıfat-fiil: "uçları tavana dokunacak kadar" (SERGÜZEŞT, 2020: 51)
- 51.sayfa: zarf-fiil: "birbirine mukabil konularak yekdiğerine" (SERGÜZEŞT, 2020: 51)
- 52.sayfa: isim-fiil: bu sayfada isim-fiil yoktur
- 52.sayfa: sıfat-fiil: "salona girdikleri zaman efrad-ı aile" (SERGÜZEŞT, 2020: 52)
- 52.sayfa: zarf-fiil: "ziyanın altında toplanarak gazetelerini" (SERGÜZEŞT, 2020: 52)
- 53.sayfa: isim-fiil: "protestanlığı neşretmek için ibraz ettikleri" (SERGÜZEŞT, 2020: 53)
- 53.sayfa: sıfat-fiil: "cümleden başka bir şey bilmez ve fakat" (SERGÜZEŞT, 2020: 53)
- 53.sayfa: zarf-fiil: "İstanbul'da bulunduğu halde Türkçe olarak" (SERGÜZEŞT, 2020: 53)
- 54.sayfa: isim-fiil: "mümkün müdür, sualini çok söylemek" (SERGÜZEŞT, 2020: 54)
- 54.sayfa: sıfat-fiil: "söyledikleri sözlerde nadir olmayarak" (SERGÜZEŞT, 2020: 54)
- 54.sayfa: zarf-fiil: "gözlüğünü takarak bir Fransa gazetesi" (SERGÜZEŞT, 2020: 54)
- 55.sayfa: isim-fiil: "arzularına, eğlencelerine vasıta olmak" (SERGÜZEŞT, 2020: 55)
- 55.sayfa: sıfat-fiil: "tecrübe eden Dilber'e mahfi değildi" (SERGÜZEŞT, 2020: 55)
- 55.sayfa: zarf-fiil: "büyük dahli olarak, mesela bazı küçük" (SERGÜZEŞT, 2020: 55)
- 56.sayfa: isim-fiil: "ihlal edilmemek için hariçten nüfuz edecek" (SERGÜZEŞT, 2020: 56)
- 56.sayfa: sıfat-fiil: "zümürüne benzeyen kameriyesindeki" (SERGÜZEŞT, 2020: 56)
- 56.sayfa: zarf-fiil: "inzivasına çekilerek ve bu sukün-i vahdeti" (SERGÜZEŞT, 2020: 56)
- 57.sayfa: isim-fiil: "yırılmış bir entari giydirmek istiyordu" (SERGÜZEŞT, 2020: 57)
- 57.sayfa: sıfat-fiil: "kendisini çağırın Celal beyin sesini" (SERGÜZEŞT, 2020: 57)
- 57.sayfa: zarf-fiil: "evin içinde arayıp da bulamayınca" (SERGÜZEŞT, 2020: 57)



- 58.sayfa: isim-fiil:** bu sayfada isim-fiil yoktur
- 58.sayfa: sıfat-fiil:** "firçasından dökülen boyalar kadar" (SERGÜZEŞT, 2020: 58)
- 58.sayfa: zarf-fiil:** "meyli belli olur olmaz surette müdevverce" (SERGÜZEŞT, 2020: 58)
- 59.sayfa: isim-fiil:** "metanetle mürur etmek kendisince" (SERGÜZEŞT, 2020: 59)
- 59.sayfa: sıfat-fiil:** "zeval olmaz bir ihtilal-ı azim içinde" (SERGÜZEŞT, 2020: 59)
- 59.sayfa: zarf-fiil:** "kendi haline kalıp da elbisesini giyerek" (SERGÜZEŞT, 2020: 59)
- 60.sayfa: isim-fiil:** "kendisini bizar etmekteydi" (SERGÜZEŞT, 2020: 60)
- 60.sayfa: sıfat-fiil:** "bir kere daha görecekti" (SERGÜZEŞT, 2020: 60)
- 60.sayfa: zarf-fiil:** "aram iken birdenbire ayağa kalkarak" (SERGÜZEŞT, 2020: 60)
- 61.sayfa: isim-fiil:** "kimin? Bir kere bakmak! Niçin?" (SERGÜZEŞT, 2020: 61)
- 61.sayfa: sıfat-fiil:** "kirpikler yaş içinde... Ağlamış..." (SERGÜZEŞT, 2020: 61)
- 61.sayfa: zarf-fiil:** "gözlerine bir şey ilişerek dikkat etti" (SERGÜZEŞT, 2020: 61)
- 62.sayfa: isim-fiil:** "sabaha karşı sönme üzere olan" (SERGÜZEŞT, 2020: 62)
- 62.sayfa: sıfat-fiil:** "huzur ve aramını selb eder bir" (SERGÜZEŞT, 2020: 62)
- 62.sayfa: zarf-fiil:** "üzerinde sönüp patlarken" (SERGÜZEŞT, 2020: 62)
- 63.sayfa: isim-fiil:** "bütün kadınlar giyinişlerine" (SERGÜZEŞT, 2020: 63)
- 63.sayfa: sıfat-fiil:** "önlerine gelen kadınlara tabir-i diğerle" (SERGÜZEŞT, 2020: 63)
- 63.sayfa: zarf-fiil:** "surette sövüp sayan muahiz" (SERGÜZEŞT, 2020: 63)
- 64.sayfa: isim-fiil:** "tabiiyetine girmesi için bir imparatora" (SERGÜZEŞT, 2020: 64)
- 64.sayfa: sıfat-fiil:** "dairesinde muaheze edecek olsa" (SERGÜZEŞT, 2020: 64)
- 64.sayfa: zarf-fiil:** "bir tebessüm halinde bulunarak" (SERGÜZEŞT, 2020: 64)
- 65.sayfa: isim-fiil:** "yakışıklıdır diye almak pek adiliktir" (SERGÜZEŞT, 2020: 65)
- 65.sayfa: sıfat-fiil:** "ismi söylenecek bir iktidar" (SERGÜZEŞT, 2020: 65)
- 65.sayfa: zarf-fiil:** "biraderzadeleriyle konuşarak" (SERGÜZEŞT, 2020: 65)
- 66.sayfa: isim-fiil:** bu sayfada isim-fiil yoktur
- 66.sayfa: sıfat-fiil:** "odalarına çekilmişlerdi ki Celal bey" (SERGÜZEŞT, 2020: 66)
- 66.sayfa: zarf-fiil:** "aksi tekerrür ettikçe kapı eşiklerinde" (SERGÜZEŞT, 2020: 66)
- 67.sayfa: isim-fiil:** "bahçeye inmeye karar verdi" (SERGÜZEŞT, 2020: 67)
- 67.sayfa: sıfat-fiil:** "okuduğu yerlerden bir kelimesini anlamamıştı" (SERGÜZEŞT, 2020: 67)
- 67.sayfa: zarf-fiil:** "yataktan kalkıp saate bakarak" (SERGÜZEŞT, 2020: 67)
- 68.sayfa: isim-fiil:** "uyanmadığını anlamak için dinleyerek" (SERGÜZEŞT, 2020: 68)
- 68.sayfa: sıfat-fiil:** "halkını uyandıracak bir" (SERGÜZEŞT, 2020: 68)
- 68.sayfa: zarf-fiil:** "bir seda Peyda olur olmaz" (SERGÜZEŞT, 2020: 68)
- 69.sayfa: isim-fiil:** "şark tarafı gittikçe ağarmakta" (SERGÜZEŞT, 2020: 69)
- 69.sayfa: sıfat-fiil:** "uçları çiçek açmış çayırların" (SERGÜZEŞT, 2020: 69)
- 69.sayfa: zarf-fiil:** "Celal parmağıyla göstererek" (SERGÜZEŞT, 2020: 69)
- 70.sayfa: isim-fiil:** "o halden ayrılmak istemeyen" (SERGÜZEŞT, 2020: 70)
- 70.sayfa: sıfat-fiil:** "şairaneye benzeyen bu sisler" (SERGÜZEŞT, 2020: 70)
- 70.sayfa: zarf-fiil:** "tadil ve tahlil etmedikçe içlerine" (SERGÜZEŞT, 2020: 70)
- 71.sayfa: isim-fiil:** "şiddetle kapanmakta olduğunu" (SERGÜZEŞT, 2020: 71)
- 71.sayfa: sıfat-fiil:** "büsbütün sabah olmuştu ki" (SERGÜZEŞT, 2020: 71)
- 71.sayfa: zarf-fiil:** "yatak odasına girip de sahibinin" (SERGÜZEŞT, 2020: 71)
- 72.sayfa: isim-fiil:** "halinin değişmesinden ne kadar" (SERGÜZEŞT, 2020: 72)
- 72.sayfa: sıfat-fiil:** "harem kısmınca olan umur ve muamelatını" (SERGÜZEŞT, 2020: 72)
- 72.sayfa: zarf-fiil:** "yetişmek için odasına çıkıp" (SERGÜZEŞT, 2020: 72)
- 73.sayfa: isim-fiil:** "istirahat etmek üzere biraz uyuyacaklar" (SERGÜZEŞT, 2020: 73)
- 73.sayfa: sıfat-fiil:** "bir halde bulunan bu tecrübesiz" (SERGÜZEŞT, 2020: 73)
- 73.sayfa: zarf-fiil:** "hemen giyinerek sofrada tesadüf ettiği" (SERGÜZEŞT, 2020: 73)
- 74.sayfa: isim-fiil:** "tebaiyet etmek fazileti" (SERGÜZEŞT, 2020: 74)
- 74.sayfa: sıfat-fiil:** "mevcut olan ilel-i sariye" (SERGÜZEŞT, 2020: 74)
- 74.sayfa: zarf-fiil:** "giryе-nak edecek halat-ı elimedendir" (SERGÜZEŞT, 2020: 74)
- 75.sayfa: isim-fiil:** "dudaklarında dalgalanmasıyla" (SERGÜZEŞT, 2020: 75)

- 75.sayfa: sıfat-fiil: "mensubiyetini gösterir küçük" (SERGÜZEŞT, 2020: 75)
- 75.sayfa: zarf-fiil: "kanepede elini başına koyarak" (SERGÜZEŞT, 2020: 75)
- 76.sayfa: isim-fiil: "ağlamak esaretin en büyük hakkıdır" (SERGÜZEŞT, 2020: 76)
- 76.sayfa: sıfat-fiil: "beraber bir odada yatan Çaresaz" (SERGÜZEŞT, 2020: 76)
- 76.sayfa: zarf-fiil: "esaretten ağlaya ağlaya bahsediyordu" (SERGÜZEŞT, 2020: 76)
- 77.sayfa: isim-fiil: "hafif bir titremek vermişti" (SERGÜZEŞT, 2020: 77)
- 77.sayfa: sıfat-fiil: "yeni uyanan gözlerini ekleriyle" (SERGÜZEŞT, 2020: 77)
- 77.sayfa: zarf-fiil: "yatağın ayakucunda durup" (SERGÜZEŞT, 2020: 77)
- 78.sayfa: isim-fiil: "Çaresaz, ağlamasından sözünü itmam" (SERGÜZEŞT, 2020: 78)
- 78.sayfa: sıfat-fiil: "ifham edemez bir surette" (SERGÜZEŞT, 2020: 78)
- 78.sayfa: zarf-fiil: "koltuğuna alıp avdetinde" (SERGÜZEŞT, 2020: 78)
- 79.sayfa: isim-fiil: "muhabbeti okşamaya layık" (SERGÜZEŞT, 2020: 79)
- 79.sayfa: sıfat-fiil: "sütun-ı haraya benzeyen minareden" (SERGÜZEŞT, 2020: 79)
- 79.sayfa: zarf-fiil: "doğru itila ederek" (SERGÜZEŞT, 2020: 79)
- 80.sayfa: isim-fiil: "zannederim yapmaktan ise" (SERGÜZEŞT, 2020: 80)
- 80.sayfa: sıfat-fiil: "bihuş olmuş gibi görünen Celal Bey'in" (SERGÜZEŞT, 2020: 80)
- 80.sayfa: zarf-fiil: "piyano biter bitmez, şad-ı şebabet" (SERGÜZEŞT, 2020: 80)
- 81.sayfa: isim-fiil: bu sayfada isim-fiil yoktur
- 81.sayfa: sıfat-fiil: "iptila olan elbise merakıyla" (SERGÜZEŞT, 2020: 81)
- 81.sayfa: zarf-fiil: "tabii olarak gelen bir sükuneti" (SERGÜZEŞT, 2020: 81)
- 82.sayfa: isim-fiil: "imtizac-ı tabiiyesine karışmak" (SERGÜZEŞT, 2020: 82)
- 82.sayfa: sıfat-fiil: "veyahut taksim eder gibi" (SERGÜZEŞT, 2020: 82)
- 82.sayfa: zarf-fiil: "tashih olununca, birdenbire" (SERGÜZEŞT, 2020: 82)
- 83.sayfa: isim-fiil: "bahse hitam vermek istedi" (SERGÜZEŞT, 2020: 83)
- 83.sayfa: sıfat-fiil: "istihzaya has olan bir tebessümle" (SERGÜZEŞT, 2020: 83)
- 83.sayfa: zarf-fiil: "neticesiz görünce, en ziyade" (SERGÜZEŞT, 2020: 83)
- 84.sayfa: isim-fiil: "seyyiesini göstermek için" (SERGÜZEŞT, 2020: 84)
- 84.sayfa: sıfat-fiil: "teehül etmiş bir genç kızın" (SERGÜZEŞT, 2020: 84)
- 84.sayfa: zarf-fiil: "bir gelin odası tasavvur ederek" (SERGÜZEŞT, 2020: 84)
- 85.sayfa: isim-fiil: "hafif olmakla beraber latif olmayan" (SERGÜZEŞT, 2020: 85)
- 85.sayfa: sıfat-fiil: "irfanlarını gösteren yarım heykellerini" (SERGÜZEŞT, 2020: 85)
- 85.sayfa: zarf-fiil: "yarım saat kadar gezerek" (SERGÜZEŞT, 2020: 85)
- 86.sayfa: isim-fiil: "mülayemetle anlamak için" (SERGÜZEŞT, 2020: 86)
- 86.sayfa: sıfat-fiil: "ıstırabında zuhur eden dehşeti" (SERGÜZEŞT, 2020: 86)
- 86.sayfa: zarf-fiil: "Çaresaz'ın çehresinde görerek" (SERGÜZEŞT, 2020: 86)
- 87.sayfa: isim-fiil: "o geceyi sayıklamalar içinde geçiren" (SERGÜZEŞT, 2020: 87)
- 87.sayfa: sıfat-fiil: "kesretinden devrilmiş bir ıstatü" (SERGÜZEŞT, 2020: 87)
- 87.sayfa: zarf-fiil: "dişleri kilitlenerek mizac-ı demevisinin" (SERGÜZEŞT, 2020: 87)
- 88.sayfa: isim-fiil: "yeniden başlamak istiyorsun" (SERGÜZEŞT, 2020: 88)
- 88.sayfa: sıfat-fiil: "levazımından olan bu cinnetine" (SERGÜZEŞT, 2020: 88)
- 88.sayfa: zarf-fiil: "sıhhatini muatarada görünce" (SERGÜZEŞT, 2020: 88)
- 89.sayfa: isim-fiil: "başlı başına mahvetmek isterdi" (SERGÜZEŞT, 2020: 89)
- 89.sayfa: sıfat-fiil: "hayatına gelen bir sekte-i aniyle" (SERGÜZEŞT, 2020: 89)
- 89.sayfa: zarf-fiil: "odanın içinde gezinirken" (SERGÜZEŞT, 2020: 89)
- 90.sayfa: isim-fiil: "o anda esmekte olan hafif" (SERGÜZEŞT, 2020: 90)
- 90.sayfa: sıfat-fiil: "tebaüd eden bir vapurun" (SERGÜZEŞT, 2020: 90)
- 90.sayfa: zarf-fiil: "ötüşerek uçuşuyor" (SERGÜZEŞT, 2020: 90)
- 91.sayfa: isim-fiil: "söz bulmakta müşkülât gördükten" (SERGÜZEŞT, 2020: 91)
- 91.sayfa: sıfat-fiil: "arz eden fününün hükmü" (SERGÜZEŞT, 2020: 91)
- 91.sayfa: zarf-fiil: "muşıkafanesinden geçirip de" (SERGÜZEŞT, 2020: 91)
- 92.sayfa: isim-fiil: "böyle ağlatmak iyi değil" (SERGÜZEŞT, 2020: 92)



- 92.sayfa: sıfat-fiil:** "memnun musun diyecektim" (SERGÜZEŞT, 2020: 92)  
**92.sayfa: zarf-fiil:** "bir yiyip bin şükrediyorum" (SERGÜZEŞT, 2020: 92)  
**93.sayfa: isim-fiil:** "kaybolup gitmeye başladığı" (SERGÜZEŞT, 2020: 93)  
**93.sayfa: sıfat-fiil:** "biraz düşündükten sonra arkasına" (SERGÜZEŞT, 2020: 93)  
**93.sayfa: zarf-fiil:** "yerden iştirile iştirile büsbütün" (SERGÜZEŞT, 2020: 93)  
**94.sayfa: isim-fiil:** " sık sık esnemesi, söylediği sözleri" (SERGÜZEŞT, 2020: 94)  
**94.sayfa: sıfat-fiil:** "iltica etmiş bir günahkar gibi" (SERGÜZEŞT, 2020: 94)  
**94.sayfa: zarf-fiil:** "diye yalvararak çalışıyordu" (SERGÜZEŞT, 2020: 94)  
**95.sayfa: isim-fiil:** "mahvolursa yaşamakta ne lezzet var" (SERGÜZEŞT, 2020: 95)  
**95.sayfa: sıfat-fiil:** "korkusundan titreş bir sesle" (SERGÜZEŞT, 2020: 95)  
**95.sayfa: zarf-fiil:** "nereye gitti, diye sorup da" (SERGÜZEŞT, 2020: 95)  
**96.sayfa: isim-fiil:** bu sayfada isim-fiil yoktur  
**96.sayfa: sıfat-fiil:** "ruhunu gösteren parlak gözleri" (SERGÜZEŞT, 2020: 96)  
**96.sayfa: zarf-fiil:** "altından geçerken saçaklardan" (SERGÜZEŞT, 2020: 96)  
**97.sayfa: isim-fiil:** bu sayfada isim-fiil yoktur  
**97.sayfa: sıfat-fiil:** "kamaraya giren bir adam" (SERGÜZEŞT, 2020: 97)  
**97.sayfa: zarf-fiil:** "vapura girip de kamaranın bir köşesinde" (SERGÜZEŞT, 2020: 97)  
**98.sayfa: isim-fiil:** "gazetesini okumaya başladı" (SERGÜZEŞT, 2020: 98)  
**98.sayfa: sıfat-fiil:** "mahrum oldukları her fezaile" (SERGÜZEŞT, 2020: 98)  
**98.sayfa: zarf-fiil:** "meşgul olunca yanındaki de" (SERGÜZEŞT, 2020: 98)  
**99.sayfa: isim-fiil:** "kamaralarda kavga etmek size yaraşır mı?" (SERGÜZEŞT, 2020: 99)  
**99.sayfa: sıfat-fiil:** "yanında bulunan dostu" (SERGÜZEŞT, 2020: 99)  
**99.sayfa: zarf-fiil:** "dostu aralarına girerek" (SERGÜZEŞT, 2020: 99)  
**100.sayfa: isim-fiil:** "bir kere görmek!" (SERGÜZEŞT, 2020: 100)  
**100.sayfa: sıfat-fiil:** "devrilmiş gibi yanındaki sokağın" (SERGÜZEŞT, 2020: 100)  
**100.sayfa: zarf-fiil:** "evin kapısını çalıp da içeriye girmek" (SERGÜZEŞT, 2020: 100)  
**101.sayfa: isim-fiil:** "bir evden ağlamak sesleri işitti" (SERGÜZEŞT, 2020: 101)  
**101.sayfa: sıfat-fiil:** "istidlal olunan bir mahrumiyet-i muhabbetle" (SERGÜZEŞT, 2020: 101)  
**101.sayfa: zarf-fiil:** "hürriyetle teneffüs ederek" (SERGÜZEŞT, 2020: 101)  
**102.sayfa: isim-fiil:** "sabahın açılmasında bekliyordu" (SERGÜZEŞT, 2020: 102)  
**102.sayfa: sıfat-fiil:** "tehyic ederek gelen rüzgar" (SERGÜZEŞT, 2020: 102)  
**102.sayfa: zarf-fiil:** "bazen durarak sevhale çarpıp" (SERGÜZEŞT, 2020: 102)  
**103.sayfa: isim-fiil:** "addolunmaya şayan somaki direkleri" (SERGÜZEŞT, 2020: 103)  
**103.sayfa: sıfat-fiil:** "istihfaf olacak surette bahşettiği" (SERGÜZEŞT, 2020: 103)  
**103.sayfa: zarf-fiil:** "nefesi gibi çıkarak heva-i nesiminin" (SERGÜZEŞT, 2020: 103)  
**104.sayfa: isim-fiil:** "üzerinden ayrılma istemeyeceği" (SERGÜZEŞT, 2020: 104)  
**104.sayfa: sıfat-fiil:** "istiyor gibi görünen ehramların" (SERGÜZEŞT, 2020: 104)  
**104.sayfa: zarf-fiil:** "zemine doğru sarkarak" (SERGÜZEŞT, 2020: 104)  
**105.sayfa: isim-fiil:** bu sayfada isim-fiil yoktur  
**105.sayfa: sıfat-fiil:** "delil olacak surette biraz açılmış" (SERGÜZEŞT, 2020: 105)  
**105.sayfa: zarf-fiil:** "sırrına hürmet ederek" (SERGÜZEŞT, 2020: 105)  
**106.sayfa: isim-fiil:** "bi-intihaya karşı uçmayı isteyip" (SERGÜZEŞT, 2020: 106)  
**106.sayfa: sıfat-fiil:** "heyecana getirecek ne bir yeşillik" (SERGÜZEŞT, 2020: 106)  
**106.sayfa: zarf-fiil:** "beyabandan alıp da etrafında" (SERGÜZEŞT, 2020: 106)  
**107.sayfa: isim-fiil:** "muzlim mi olmak lazım gelir?" (SERGÜZEŞT, 2020: 107)  
**107.sayfa: sıfat-fiil:** "esatire doğru götürür birer mecra" (SERGÜZEŞT, 2020: 107)  
**107.sayfa: zarf-fiil:** "yollar peyda ederek geçen" (SERGÜZEŞT, 2020: 107)  
**108.sayfa: isim-fiil:** "su almaya gelen kızların" (SERGÜZEŞT, 2020: 108)  
**108.sayfa: sıfat-fiil:** "karla kapanmış dağ tepelerini" (SERGÜZEŞT, 2020: 108)  
**108.sayfa: zarf-fiil:** "eğer geleli çok olmadıysa" (SERGÜZEŞT, 2020: 108)  
**109.sayfa: isim-fiil:** bu sayfada isim-fiil yoktur  
**109.sayfa: sıfat-fiil:** "uzun olan kollarıyla kucaklayıp" (SERGÜZEŞT, 2020: 109)

- 109.sayfa: zarf-fiil:** "düştüğünü görür görmez gayet" (SERGÜZEŞT, 2020: 109)
- 110.sayfa: isim-fiil:** "vücuda arız olan titremeler" (SERGÜZEŞT, 2020: 110)
- 110.sayfa: sıfat-fiil:** "ali bir surette nefret etmiş fakat" (SERGÜZEŞT, 2020: 110)
- 110.sayfa: zarf-fiil:** "gözyaşları arasından güzar ederek" (SERGÜZEŞT, 2020: 110)
- 111.sayfa: isim-fiil:** "vicdana malik olmak istiyordu" (SERGÜZEŞT, 2020: 111)
- 111.sayfa: sıfat-fiil:** "iştirâ olunmuş bir esirin" (SERGÜZEŞT, 2020: 111)
- 111.sayfa: zarf-fiil:** "damlasını ahzeder etmez kapanıp" (SERGÜZEŞT, 2020: 111)
- 112.sayfa: isim-fiil:** "böyle mahvolmak layık mı?" (SERGÜZEŞT, 2020: 112)
- 112.sayfa: sıfat-fiil:** "zahireye malik olan bir kavmi" (SERGÜZEŞT, 2020: 112)
- 112.sayfa: zarf-fiil:** "sevdiğinin gülerək verdiği" (SERGÜZEŞT, 2020: 112)
- 113.sayfa: isim-fiil:** "pencerelerini kırmaya çalışan" (SERGÜZEŞT, 2020: 113)
- 113.sayfa: sıfat-fiil:** "kırılmış bir gönül" (SERGÜZEŞT, 2020: 113)
- 113.sayfa: zarf-fiil:** "mustarip görerek gözlerini kapıyordu" (SERGÜZEŞT, 2020: 113)
- 114.sayfa: isim-fiil:** "vücut vermek üzereyken" (SERGÜZEŞT, 2020: 114)
- 114.sayfa: sıfat-fiil:** "kanatları odayı sarsacak bir şiddetle" (SERGÜZEŞT, 2020: 114)
- 114.sayfa: zarf-fiil:** "kimi alıp zulmet-i leyl içine gömecek?" (SERGÜZEŞT, 2020: 114)
- 115.sayfa: isim-fiil:** "Cevher de inmeye başladı" (SERGÜZEŞT, 2020: 115)
- 115.sayfa: sıfat-fiil:** "muavenetiyle aşağıya inen Dilber" (SERGÜZEŞT, 2020: 115)
- 115.sayfa: zarf-fiil:** "tevakkufl ederek gecenin karanlığı" (SERGÜZEŞT, 2020: 115)
- 116.sayfa: isim-fiil:** "ram olmaya başlamış bir sedayla" (SERGÜZEŞT, 2020: 116)
- 116.sayfa: sıfat-fiil:** "Dilber başucunda ağlar bir sesle" (SERGÜZEŞT, 2020: 116)
- 116.sayfa: zarf-fiil:** "yanına takarrüp edip diyordu ki" (SERGÜZEŞT, 2020: 116)
- 117.sayfa: isim-fiil:** "çehresinde görünmeye başladı" (SERGÜZEŞT, 2020: 117)
- 117.sayfa: sıfat-fiil:** "devam eden derin bir sükunet" (SERGÜZEŞT, 2020: 117)
- 117.sayfa: zarf-fiil:** "yere vazederek son bir nazar-ı şefkatten" (SERGÜZEŞT, 2020: 117)
- 118.sayfa: isim-fiil:** "teessür olmasını dinliyor gibi" (SERGÜZEŞT, 2020: 118)
- 118.sayfa: sıfat-fiil:** "kendisini tahlis edecek bir ses" (SERGÜZEŞT, 2020: 118)
- 118.sayfa: zarf-fiil:** "kenarına vakıf olunca hemen" (SERGÜZEŞT, 2020: 118)
- 119.sayfa: isim-fiil:** Bu sayfada isim-fiil yoktur
- 119.sayfa: sıfat-fiil:** Bu sayfada sıfat-fiil yoktur
- 119.sayfa: zarf-fiil:** Bu sayfada zarf-fiil yoktur

## SONUÇ

Samipaşazade Sezai, eserleri ve Türk edebiyatına yaptığı katkılar sebebiyle ölümünün üzerinden onlarca yıl geçmesine rağmen şöhretini korumaktadır. Dil ve üslubu, kendine özgü, orijinal bir metotla karşımıza çıkmaktadır. (*TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANSİKLOPEDİSİ*, 7. cilt: 562) Eserlerinin sayısı, çalışmanın giriş kısmında belirtildiği üzere, oldukça azdır. Buna rağmen, Türk Dilini öylesine güzel ve etkili kullanmıştır ki çok az eseri olup şöhret sahibi olan nadir yazarlardandır. Eserlerinin ilki ve en önemlisi olan *Sergüzeşt*, işte bu özellikte bir romandır. (*KAPLAN*, 1976: 374)

*Sergüzeşt*; özgürlüğü haykıran, esarete baş kaldıran bir romandır. İçeriği çok yoğun duygular barındıran, Türk Dil Bilgisinin tüm inceliklerini barındıran, küçük hacimli fakat eşsiz bir eserdir. Geçmişten günümüze birçok açıdan incelenen eserin, fiilimsilerin kullanımı konusunda geniş kapsamlı bir çalışmaya muhtaç olduğu görülmektedir. Bu eksiklik dolayısıyla bu çalışma yapılmış bulunmaktadır.

Çalışmanın başında, konuya dair kapsamlı bir özet sunulmuştur. Hemen ardından çalışma kitabının yazarı olan Samipaşazade Sezai'nin kısaca hayatı, edebi kişiliği ve eserlerinden bahsedilmiştir. Ardından, çalışmamızın gramer konusu olan fiilimsiler açıklanmıştır. Fiilimsilerin her 3 çeşidine de değinilmiştir. Her bir başlık, sade ve anlaşılır bir şekilde açıklanmaya çalışılmıştır. Beraberinde her başlık altında, kısa ve öz örnekler verilmiştir. Konu bütünlüğü oluştuğuna dair kanaatimizden sonra *Sergüzeşt* isimli çalışma kitabının, fiilimsiler konu başlığı altında incelenmiştir. Referans alınan kitap, yazıldığı dönemle birebir aynı olan baskısı tercih edilmiştir. Yani sadeleştirilmiş metin yerine, ilk baskı dili kullanılan kitap tercih edilmiştir.

Bir eserde fiilimsiler, oldukça fazla bulunur. *Sergüzeşt* romanında da aynı şekilde, oldukça fazladır. Tüm bu fiilimsilerin bu çalışmaya eklenmesi, hem çalışmayı onlarca sayfaya çıkaracak ve hem de konu bütünlüğü bozulacaktı. Dolayısıyla her sayfada 3 çeşit fiilimsiden birer örneği çalışmaya alınmıştır. Her bir örnek özenle seçilmiş, hangi konu başlığı altında bulunduğu, verilen cümlelerin solunda koyu puntolarla belirtilmiştir. Aynı şekilde, örnek olarak verilen cümlelerin alıntılanacağı sayfa numarası, referans alınan kitaptan hareketle cümlelerin sağında italik puntolarla verilmiştir. Gayret bizden, tevfik Allah'tan.

**Kaynakça**

- DİNO, Güzin. (1954). "Samipaşazâde Sezai Bey'in Sergüzeşt İsimli Romanında Gerçekçiliğin Payı". .
- EVİN, Ahmet. (2004). Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi. İstanbul.
- Güncel Türkçe Sözlük ve Yazım Kılavuzu. (2007). "Fiilimsi" Maddesi. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- GÜVEN, Güler. (1970). Sami Paşazade Sezai ve Eserleri (doktora tezi).
- KAPLAN, Mehmet. (1976). Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar. İstanbul.
- KERMAN, Zeynep. (1986). Sami Paşazâde Sezai. Ankara.
- OĞUZKAN, Ferhan. (1954). Sami Paşazade Sezai: Hayatı, Sanatı, Eserleri. İstanbul.
- TANSEL, Fevziye Abdullah. (1958). "Sami Paşazâde Sezai".
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi. "Sezâi (Samipaşazâde)".
- Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. (2019). "Samipaşazade Sezai" Maddesi, İstanbul.

**KEMAL TAHİR'İN KURT KANUNU ROMANINDA  
İKNA YÖNTEMLERİ VE TEHDİT**

**SEVSEN AZİZ HILAYIF**

## KEMAL TAHİR'İN KURT KANUNU ROMANINDA İKNA YÖNTEMLERİ VE TEHDİT

Sevsen Aziz HILAYIF<sup>1</sup>

### Öz:

Asıl adı İsmet Kemalettin DEMİR olan Kemal TAHİR, 20. yüzyıl Türk edebiyatının en önemli hikaye, roman ve senaryo yazarlarından biridir. 13 Mart 1910 tarihinde İstanbul'da dünyaya gelen yazar, 63 yıllık bir ömrün ardından 21 Nisan 1973 tarihinde, memleketi İstanbul'da vefat etmiştir. Devlet Ana, Kurt Kanunu ve Yol ayrımı gibi Türk edebiyatına damga vuran sayısız eser üretmiş olan yazar, pek çok ödülle de layık görülmüştür.

Kurt Kanunu, Kemal TAHİR'in en önemli romanlarından biridir. 1969 yılında ilk baskısı yapılan eser; Kanlı Tuzak, Sürek Avı ve İnsanlık Sorunu adında üç başlığı havidir. Bu muhteşem eserin konusu ise 1926 Türkiye'sinde geçen bir suikast girişimidir. Yapılması planlanan bu suikast, dönemin Cumhurbaşkanı ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu olan Mustafa Kemal Atatürk'e karşı düzenlenmiş ve başarılı olamamıştır. Polisiye tadında ilerleyen ve birtakım tehdit ve ikna konularında derin analizlerin yapıldığı roman, bu özellikleriyle diğer romanlardan ayrılmaktadır. Eserin konusu, bir devlet büyüğünü içerdiği dolayısıyla hakkında çeşitli soruşturmalar yapılmıştır. Dönemin Türkiye coğrafyasını da görmemiz açısından tarihi bir değeri de haiz olan eserin öne çıkan başlıkları tehdit ve ikna yöntemleridir.

Karşıdaki kişiyi bir amaç doğrultusunda gözdağı vermek suretiyle yıldırma politikasına tehdit denir. Tehdit, esasında bir ikna yöntemidir. Erdemli ve ahlaki bir davranış olmayan ve etik kurallarına uymayan bu kavram, eşkıya olarak tabir edilebilecek kişi veya kişiler tarafından yapılır. Baskıcı bir zihniyetin ürünüdür.

Çalışmaya bu kapsamlı özetle başlanılarak ardından 20. yüzyıl Türk Edebiyatının yetiştirmiş olduğu en önemli yazarlarından biri olan Kemal TAHİR'in hayatı, edebi kişiliği ve eserleri tanıtıldıktan sonra tehdit ve ikna yöntemleri kavramları üzerinde durulacak ve Kurt Kanunu Romanı hakkında geniş izahat verilecektir. Son olarak Kemal TAHİR'in Kurt Kanunu romanında tehdit ve ikna yöntemleri tarafımızca işlenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Kemal TAHİR, Kurt Kanunu, Tehdit, İkna, İkna Yöntemi, Şantaj, Zorbalık, Baskı, Zora Sokmak, Roman, Türk Edebiyatı, Korkutma, Yıldırma, Gözdağı, Alıkoyma, Eşkivalık, Plan, Suikast.



<http://dx.doi.org/10.47832/Lan.con4-11>

<sup>1</sup> Bağdat University, Iraq, [sawsanaziz1984@gmail.com](mailto:sawsanaziz1984@gmail.com)



## Giriş

Asıl adı İsmet Kemalettin DEMİR olan Kemal TAHİR, 20. yüzyıl Türk edebiyatının en önemli hikaye, roman ve senaryo yazarlarından. 13 Mart 1910 tarihinde İstanbul'da dünyaya gelen yazar, 63 yıllık bir ömrün ardından, 21 Nisan 1973 tarihinde, memleketi İstanbul'da vefat etmiştir.

Tipi, Benerci ve Demir soyadlarını zaman zaman kullanmıştır. En son Kemal Tahir isminde karar kılmış ve bu isimle anılmıştır. Esasında Tahir, babasının adıdır. Babası Tahir Bey, Osmanlı Padişahı 2. Abdülhamit'in yaveridir. Annesi Nuriye hanımla, Osmanlı Sarayı olan Yıldız Sarayında evlenmişlerdir. Görüldüğü üzere anne ve babası, Osmanlı Devlet yönetimindeki önemli karakterlerdir. Dolayısıyla Kemal Tahir, sıkı bir disiplin altında yetişmiş ve özellikle çocukluğu, refah ve lüks içinde geçmiştir. (*NECATİGİL, 1989: 188*)

İlkokulu, babasının mesleği dolayısıyla çeşitli şehirlerde yaptıktan sonra ortaokul eğitimi için İstanbul'da bulunan Kasımpaşa Semtindeki Cezayirli Hasan Paşa Lisesine (o zamanki adı rüşdiye) girmiştir. Buradan 1923 yılında mezun olmuştur. Ardından lise eğitimi için yine İstanbul'da bulunan Galatasaray Mekteb-i Sultânîsi adındaki okula kayıt oldu fakat 10. sınıfa yani lise 2. sınıfa geldiğinde, bu okuldan ayrılmak zorunda kalmıştır. Çünkü annesi vefat etmiştir. Bundan sonra okulu bırakmış ve çalışmaya başlamıştır.

Okulu bıraktıktan sonra, ilk iş olarak Avukat kâtipliği yapmıştır. Ardından Türkiye'de bulunan Zonguldak şehrinde Kömür İşletmeleri kuruluşunda 1928 yılından 1932 yılına kadar memurluk yapmıştır. 1932 yılında Zonguldak'tan İstanbul'a tekrar dönmüş ve gazetecilik mesleğine girmiştir. Vakıf, Haber ve Son Posta gibi çeşitli gazetelerde yazarlık, tashihçilik ve mütercimlik yapmıştır. Ardından Yedigün ve Karikatür isimli dergilerde sekreterlik yapmıştır. 1935-1936 yıllarında Karagöz isimli gazetenin başyazarlığını yapmıştır. Ardından Tan isimli gazetede yazı işleri müdürlüğüne yükselmiştir. (*KUDRET, 1990: 171*)

1937 yılında ilk evliliği olan Fatma İrfan Hanım ile evlendi. Bir sene sonra Türk edebiyatının en güçlü isimlerinden biri olan Nazım Hikmet ve kendisi hakkında açılan bir davada 15 yıllık bir ceza aldı. 1950 yılında çıkarılan af ile serbest bırakıldı. Ömrünün 12 senesini hapisyanede geçiren Kemal Tahir, beş yıl sonra isyana teşebbüs suçlamasıyla 1955 yılında 6 ay daha cezaevinde kaldı. 1955 yılında cezası bitince İzmir Ticaret Gazetesi isimli ticari gazetenin İstanbul temsilcisi olmuştur. (*TANZİMAT'TAN BUGÜNE EDEBİYATÇILAR ANSİKLOPEDİSİ, 2001: 497*)

1957 senesinde sol görüşlü bir yazar olan Aziz NESİN ile bir yayınevi kurdu. Düşün Yayınevi ismini verdikleri bu matbaada Kemal Tahir'in birkaç telif eseri yayımlandı. Çok geçmeden Aziz NESİN ile ortaklığı bozuldu ve yayınevi kapatıldı. Pek çok iş girişiminde bulunan Kemal Tahir, bu hadisenin ardından kendisini yalnızca yazarlığa adanmıştır. (*BAYDAR, 1960: 184*)

1968 yılında Sovyet Yazarlar Birliği tarafından şimdiki Rusya'ya davetli olarak gitti. Bu yurt dışı seyahatinin ardından 2 yıl sonra, 1970 yılında kanser hastalığına yakalandı. Sağlık durumu giderek kötüleşen usta yazar Kemal Tahir, hastalığa yakalanmasının ardından 3 yıl sonra 21 Nisan 1973 tarihinde, henüz 63 yaşındayken hayata gözlerini yumdu. (*TİMUR, 1991: 204*) İstanbul'un Kadıköy semtinde bulunan Sahrayıcedid Mezarlığında medfundur.

**ESERLERİ:** (*TÜRKİYE DİYANET VAKFI İSLAM ANSİKLOPEDİSİ*, 2002: 229)

**Roman Yapıtları:** Sağırdere (1955), Esir Şehrin İnsanları (1956), Körduman (1957), Rahmet Yolları, Kesti (1957), Yedi Çınar Yaylası (1958), Köyün Kamburu (1959), Esir Şehrin Mahpusu, (1961), Bozkırdaki Çekirdek (1962), Kelleci Memet (1962), Yorgun Savaşçı (1965), Devlet Ana (1967), Kurt Kanunu (1969), Büyük Mal (1970), Yol Ayrımı (1971), Namuscular (1974), Karılar Koğuşu (1974), Hür Şehrin İnsanları (1976), Damağacı (1977), Bir Mülkiyet Kalesi I-II (1977).

**Hikaye Yapıtları:** Göl İnsanları (1955)

**Notlar:** Kemal Tahir'in Notları 1-13 (1,2,3. ciltler 1989 yılında, 5. cildi 1990 yılında *Sanat Edebiyat* adında yayınlanmıştır. 1950 Öncesi (1990); Roman Notları (1990, 1991); Osmanlılık/Bizans (1992); Batılılaşma (1992); Çöküntü (1992); Sosyalizm, Toplum ve Gerçek (1992); Kitap Notları (1993); Mektuplar (1993) adı altında aynı notlar devam etmiştir. Cengiz Yazoğlu tarafından 1989-1992 yılları arasında ölümünün ardından yayına hazırlanmıştır.)

**Sohbet:** Kemal Tahir'in Sohbetleri (hazırlayan İsmet Bozdağ, 1980).

**Mektup:** Kemal Tahir'den Fatma İrfan'a Mektuplar (ilk eşine mektuplar, 1979)

#### **ALDIĞI ÖDÜLLER:**

1960 Dost dergisi anketi: Yılın en iyi romancısı

1967-1968 Yunus Nadi Roman Armağanı (Yorgun Savaşçı romanı ile)

1968 Türk Dil Kurumu Roman Ödülü (Devlet Ana romanı ile)

#### **Kemal Tahir'in Kurt Kanun Romanında İkna Yöntemleri ve Tehdit Kurt Kanunu romanı hakkında:**

**ESER İSMİ:** KURT KANUNU

**YAZARI:** Kemal TAHİR

**ESERİN TÜRÜ:** Siyasi Roman

**ESERİN ÖNEMİ:** Bahsettiği dönemin yapısal, sosyal ve siyasal yönlerini ele alması ve kendi bakış açısına binaen yorumlaması açısından oldukça önemli bir yapıttır.

**ESERİN KONUSU:** Bahsi geçen dönemin en meşhur yapılanmalarından biri olan İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin kendi içinde girmiş olduğu mücadele ve Osmanlı Devleti'nin çöküşünün akabinde kurulmuş olan Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla izledikleri politik yaklaşımlar, romanın genel anlamda konusunu oluşturmaktadır.

#### **ESERİN ANA KARAKTERLERİ:**

**Kara Kemal:** İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin en önemli adamıdır. Oldukça sakin ve bununla beraber iradesine hakim olabilen bir karakteri vardır. Her ne kadar gücü ve iktidarı elinde tutsa da kesinlikle şırmarmayan ve sakinlik içinde görevini yerine getiren bir yapısı vardır. Duruşundan ve karakterinden taviz vermeyen bir kişi olmasıyla cemiyetin diğer mensuplarına örnek olmaktadır.

**Emin Bey:** İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin eski adamıdır. Eskiden bu yapılanmanın önemli isimlerinden biri iken daha sonraları Osmanlı Devleti'nin münevver karakter yapısını temsil eder. Temsil kabiliyeti yüksek, kendi iç hesaplaşması ile meşhur bir şahıstır.

**Abdülkerim Bey:** Tüm roman karakterleri içinde en isyankar, en çılgın, en deli dolu bir yapıya sahip kişisidir. Aynı zamanda hovardalığa düşkün bir yönü vardır. Tabiri caizse kabadayıdır. Tüm bu özelliklere sahip olmasına rağmen İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin en önemli adamı olan Kara Kemal'e sadakati oldukça önemlidir.

### **ESERİN ÖZETİ:**

Kurt Kanunu eseri, 1925 yılından 1930 yılına kadar geçen sürenin izlerini taşır. Bu yıllar, Osmanlı Devleti'nin yıkılıp Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu dönemi kapsamaktadır. Bu süre zarfında pek çok reform ve değişim yaşanmıştır. Türkiye Cumhuriyeti'nin anayasal zeminini oluşturan İstiklal Mahkemelerinin kuruluşuna şahitlik edilen bu dönem, yeni Türkiye'nin inkılap hareketlerine de sahne olmuştur.

Büyük mücadeleler ve savaşlar veren Türk halkı, yeni devletin kurulmasıyla ekonomik bir boşluğa şahit olmuştur. Yeni ve acemi devlet eliyle, bazı uyanık ve açık gözlü kimseler, bizzat devlet tarafından zenginleşmiş, aynı şekilde önemli bir kısım insan da fakirlikten kurtulamamıştır. Savaş ardından zengin olan bu kesim, hal-i hazırda yeni ve acemi olan ülke ekonomisini derin bir şekilde sarsmıştır.

Tüm bu olumsuz gelişmelerin yanı sıra bir de İzmir Suikasti baş göstermiştir. Kurulan yeni Türkiye'nin ilk cumhurbaşkanı ve kurucusu olan Mustafa Kemal Paşa'ya yönelik düzenlenen bu suikast girişimi, tarihte gerçekten vuku bulmuştur. Romanda bu durumun işlenmesi devlet tarafından romana yasak getirmiş, bir müddet romanın basımı bu sebeple durmuştur. (ÇELİK, 1971: 66)

Devlet başkanına düzenlenen bu suikastın sorumluları olarak İttihat ve Terakki Cemiyeti zan altında bırakılmıştır. İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin eski adamı olan ve eskiden bu yapılanmanın önemli isimlerinden biri iken daha sonraları Osmanlı Devleti'nin münevver karakter yapısını temsil eden Kara Kemal ve arkadaşı Küçük Efendi, bu suikastın baş sorumluları olarak gösterilmiştir. Kara Kemal, savaş sonrası zenginleşmiş olan ve pek çok şirketi olan bir kişidir. Bu suçlama neticesinde pek çok mal varlığına ve şirketine el konulmuştur. Kendi şirketleri teker teker elinden alınmış ve itibarı sarsılmıştır. Kurt Kanunu eserinin temel düşüncesi olan "Kurtlukta düşeni yemek kanundur." ilkesi gereği, Kara Kemal artık düşmüş bir kurttur ve saldırıya uğramaktadır. Ona güvenen, onunla arkadaşlık ve ilişkilerini devam ettiren çok az insan kalmıştır. Bunlar arasında halası Gurbet Hanım, kahyalık görevinde bulunan Hasip Bey, ve biricik arkadaşı Abdulkerim Bey'dir.

Bunlardan başka dostu ve ahabı kalmayan Kara Kemal, polisler tarafından takibe alınmış ve sığınacak bir yeri kalmamıştır. Çareyi, eski bir Osmanlı paşasının karısı olan Semra Hanım'dan yardım istemekte bulur. Ardından eski İttihat ve Terakki Cemiyeti üyelerinden Emin Bey'in evine sığınır. Tüm çareleri tükenen Kara Kemal, en son sığındığı Emin Bey'in evinde polisler tarafından kuşatılır. Teslim olmaksızın ölmeyi tercih eden Kara Kemal, sığındığı Emin Bey'in evinde, kendi kafasına sıkarak hayatına son verir. Trajik ve polisiye tadında bir romandır Kurt

Kanunu. İstanbul'da bir vapurda başlayan roman, Kara Kemal'in intihar etmesiyle son bulur.

### **İkna nedir? Yöntemleri nelerdir:**

Bir konuda birinin inanmasını sağlama, inandırma, kandırma olarak tarif edilen bu kavram, karşıdaki kişinin fikrine müdahale etmekle açıklanabilir. (*GÜNCEL TÜRKÇE SÖZLÜK VE YAZIM KILAVUZU, İKNA MADDESİ*) İkna kavramı, isimdir. İkna etmek şeklinde fiile dönüştürülen bu kelime günlük hayatta ve çeşitli eserlerde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Kavramın daha iyi anlaşılması açısından bir örnek vermek gerekirse ağlayan bir çocuğu, sevdiği bir çikolata ile teselli etmek ve ağlamamasını sağlamak, bir ikna yöntemidir. Bir hocanın öğrencisine uslu ve akıllı olursa yüksek puan vereceğini taahhüt etmesi, bir çeşit ikna etme yöntemidir.

Görüldüğü üzere söz konusu ikna etmek olunca, çeşitli yöntemlere başvurulur. Karşıdaki kişinin istek ve zaafalarını tespit etmek ve karşılıklı çıkar ilişkisine başvurmak en basit ikna yöntemidir. Bu ve buna benzer pek çok ikna yöntemleri bulunsa da temelinde bir vaat ile karşıdaki kişiyi fikren veya vicdanen etkilemek şeklinde özetlenebilir. Söz konusu ikna olunca, yöntemleri neredeyse sınırsızdır. Nitekim ikna, yalnızca belli başlı yöntemlerle değil, tam aksine sonsuz metotlarla yapılır. Bir önceki paragrafta bahsi geçen iki örnek, konunun izahı açısından yeterlidir.

### **Tehdit nedir?**

Tehdit, Türkçede gözdağı vermek terkihi ile açıklanır. (*GÜNCEL TÜRKÇE SÖZLÜK VE YAZIM KILAVUZU, TEHDİT MADDESİ*) Karşıdaki kişiyi zora sokacak bir şekilde ahlaksızca üstünlük taslamak ve aksi takdirde zarara uğrayacağını söylemekten ibarettir. Nitekim tehdit edilen kişi, ilgili şartları yerine getirmediği takdirde, olumsuz sonuçlar elde edeceğini bilir.

İkna ve tehdit arasındaki ortak benzerlik, şüphesiz, her ikisinin de karşıdaki kişiye baskı kurmak şeklindedir. Fakat aralarında ciddi farklar bulunur. En önemli fark; tehdit etmek, tercih hakkı vermezken, ikna etmek tercih hakkı verir.

Basit bir örnekle açıklamak gerekirse bir öğretmenin öğrencisine kitap okuduğu takdirde ödüllendireceğini söylemesi, onu ikna etmeye yönelik bir girişimdir. Öğrencinin tercihine bırakılmıştır. Nitekim öğrenci, kitap okursa ödül alacaktır. Okumazsa, herhangi bir yaptırım söz konusu değildir. Fakat tehdit, yaptırıma tabidir. Aksi, olumsuz dönütlere sebebiyet verir. Aynı örnek üzerinden gidecek olursak, bir öğretmenin öğrencisine kitap okumadığı takdirde ceza vereceğini söylemesi, bir tehdittir. Olumsuz sonuçlar doğurur. Nitekim bu noktada öğrencinin tercih hakkı yoktur. O kitabı mutlaka okuması gerekir. Aksi halde, başta belirtilen yaptırıma tabi olacaktır. Söz konusu ikna ve tehdit kavramlarını bu şekilde izah edilmiştir. Yapılan çalışmanın temel kavramlarının bu şekilde belirlenmiş olmasının sebebi, her iki kavramın da aralarında benzerliklerinin bulunması dolayısıyladır. Her ne kadar farklılıklar da söz konusu olsa da esasında aynı argümanlarla açıklanmaktadır.

21. yüzyıl Türk edebiyatının en önemli yazarlarından biri olan Kemal Tahir'in Kurt Kanunu başlıklı muhteşem romanında, tehdit ve ikna yöntemlerine dair

oldukça önemli detaylar mevcuttur. Konunun anlaşıldığına dair görüşün hasıl olduğuna göre, Kurt Kanunu Romanında yer alan tehdit ve ikna yöntemlerine geçelim:

**Kemal Tahir'in Kurt Kanunu romanında tehdit ve ikna yöntemleri:**

Kemal Tahir'in Kurt Kanunu Romanı, henüz ilk sayfasında, ikna kavramına dair önemli bir ayrıntı ile başlamaktadır. İlgili kısım şu şekildedir:

*"Polis kalabalığı yarmaya uğraşıyordu. Yavaşlamıştı.  
Savuşmalı... Yakaladılar mı söyletir Ekrem... Söyletir hemen...  
Ekrem, İstanbul polis müdürü... Askerden geçme... sert ki... Zehir!"*  
(TAHİR, 2021: 9)

Burada esasında alenen bir ikna yönteminden bahsedilmez. İkna kavramının temelinden bahseder. Abdulkerim Bey, Ekrem Bey'e, polis kuvvetlerinin ikna mekanizmasını örnek olmadan izah eder. *Yakaladılar mı söyletir* kısmı, konumuzun temelini teşkil etmektedir. Nitekim birine zorla bir şeyi, bir sırrı veya önemli bir havadisi söyletmek, ikna yöntemlerinin temelini oluşturur. Burada söz konusu ikna, en yalın ve en temel manasıyla ifade edilmiştir. Polisler devlet için çalışır. Devlet aleyhine bir sır saklayan şüphelileri konuşturmak veya parçada geçen tabiriyle söyletmek, ikna ile doğru orantılıdır.

Parçada geçen *Askerden geçme* söylemi, askeri nizamın sert oluşuyla, askerlerin sert mizacı oluşu hakkında kullanılmıştır. Dolayısıyla sert bir ikna yöntemi kullandıkları ifade edilmektedir.

Esasında polisler, sır saklayan ve devlet aleyhtarı olan kişiler için bir tehdittir. Fakat burada polislerin ikna kabiliyetleri üzerinde durulmuştur.

Eserin ilerleyen kısımlarında, ikna kavramı, bazı örnek yöntemlerle açıklanmıştır. Söz konusu çalışmamıza kaynaklık edecek olan kısım şudur:

*"Ağır ateşte pişirseler döner kebabı gibi, hayır! Söylemez.  
Gözlerini güvenle kısarak uzaklaşan gemiye baktı.  
İyi akıl etti kitaba el bastırmaya bizim avanak baytar... Sağlam olsun istersen, bir düğümünden iki düğüm iyi... İki düğümünden üç düğüm...  
Gülmesi tutmuştu, Ziya Hurşit Kuran'a el basarken...  
Çünkü herifin Allah'a da şeytana da inanmadığını biliyordu.  
Olsun! Biz de inanmayız ama, arkadaşları da ele vermeyiz Allah'a şükür!"*  
(TAHİR, 2021: 12)

Burada iki çeşit ikna yöntemi izah edilmiştir ve ikisi de birbirinden önemlidir. İlki, *Ağır ateşte pişirseler döner kebabı gibi* cümlesidir. Bu cümle, her ne olursa olsun, ne yaparlarsa yapsınlar beni ikna edemezler ve ağızından konuya ilişkin tek bir kelime alamazlar demektir. Yani ikna edilmeye müsait olmadığını, her nasıl bir yöntem kullanılırsa kullanılsın, hiçbir şekilde ikna olmayacağını vurgular. Bu durum, ikna yöntemleri karşısında sert ve kararlı bir duruşun habercisidir. Büyük Türk Yazar Kemal TAHİR'in konuya ilişkin kullandığı bu cümle, onun ne Türk Diline hâkimiyetini göstermektedir.

İkinci ikna yöntemi ise İslam Dininin kutsal kitabı olan Kur'an-ı Kerim'e el basmak, yani onu şahit tutmak söylemidir. *İyi akıl etti kitaba el bastırmaya bizim avanak baytar...* cümlesinde, açıkça görülen ikna yöntemi şu şekilde izah edilebilir:

Bir kimsenin, kutsal sayılan şeylere yemin etmesi, onu şahit tutması ve aracı kılması, karşıdaki kişiyi ikna etmeye yönelik bir faaliyettir. Basit bir örnekle, namus



ve şeref üzerine yemin ederek söze başlamak, yalan söylemeyeceğine dair teminat vermektir. Bu durum, karşıdaki kişiyi ikna etmek için kutsal içerikli bir yöntemdir. Kuran'a el basmak ise Türk toplumu tarafından oldukça sık kullanılan bir yöntemdir. Bu sayede kişi, ilgili izahata Kuran'ı şahit tutmak suretiyle karşıdaki kişiye teminat vermesi şeklinde açıklanabilir.

Eserin ilerleyen kısımlarında, bariz bir tehdit unsuru göze çarpmaktadır. Örneğini de göreceğimiz tehdidin geçtiği ilgili kısım şurasıdır:

*"Sokak dedim dümbük, numara dedim!  
Sesi Camgöz'ün kanını donduracak kadar korkunçlaşmıştı.  
Hadi... Canımı sıkarsın... Sıkıldı mı bilirsin ne yaparım!"*  
(TAHİR, 2021: 22)

Burada aslolan, genel bir tehdit örneğinin bulunmasıdır. İşinin bir an önce halledilmesini isteyen Abdulkerim Bey, Camgöz'ü tehdit eder. Tehdit ederken şu veya bu şekilde diye izah etmez. *Sıkıldı mı bilirsin ne yaparım!"* cümlesiyle tehdit eder. Bu tehdit, esasında pek çok örneği içinde barındırır. Karşısındaki kişiye her türlü cezayı verebileceğini, canı sıkıldığı takdirde yapabileceklerinin çok korkunç olacağını ifade eder.

Eserin hemen bir sonraki sayfasında, yapabileceği korkunç sonuçlardan birini söyler. Konumuz açısından en dikkat çekici kısımlardan biri, söz konusu tehdit olunca, bu kısımdır:

*"Daha söylüyor! Fırla... Al gel...  
Geciktin mi kulaklarının ikisini de keserim bu kez!"*  
(TAHİR, 2021: 23)

Bir önceki alıntıda, neler yapabileceğini söylemiş fakat örnek vermemiştir. Fakat bu kısımda, *kulaklarının ikisini de keserim bu kez* cümlesi, alenen bir tehdit cümlesidir. Tehditler, bir şarta bağlanır. (SÂMÎ, 2016: 377) Burada şart, gecikmemesidir. Geciktiği takdirde Abdulkerim Bey, Camgöz'ün kulaklarını kesmekle tehdit etmiştir. Konumuza ilişkin en önemli tehdit örneği budur.

Son olarak, hem tehdit ve hem de ikna yöntemlerini, aynı paragrafta bir arada göreceğimiz bir örnek vermek istiyoruz. Vereceğimiz bu son örnekle, tüm konuyu etraflıca incelemiş ve çalışmamızı bitirmiş olacağız:

*"Razı olmaz da vatan millet düşmanlarını kaçırsan, gerisini kendin düşün Çavuş, dedi.  
Ben nasıl olsa bu işin ardını bırakacaklardan değilim...  
Yakalama bahşişini sen almazsan, bir alacak bulunur, dedi.  
Nah işte! Hükümetimizin bize verdiği yakalama kağıdı, diyerek cebinden bir kağıt çıkardı.  
Bu işi, başka işlere benzettin mi, gör ne olur, dedi."*  
(TAHİR, 2021: 168)

Sırayla hem tehdit ve hem de ikna hususunda örnekleri verelim. İlk olarak *vatan millet düşmanlarını kaçırsan, gerisini kendin düşün* cümlesi, açık bir şekilde tehdit unsurudur. Ucu açık bırakılmış olan tehditler, daha şiddetlidir. Gerisini kendin düşün demek, neticede yapabileceğim kötülükleri göze al, dikkat et demektir. Şunu veya bunu yaparım şeklinde açık bir tehdit olmasa da açık tehditten çok daha külfetli ve ağırdır. Çavuş'a yönelik uygulanan bu tehdit, vatan millet düşmanlarını kaçırdığı takdirde yerine getirilecektir.



Sırası gelen diğer örnek, ikna yöntemlerine örneklik teşkil eder. İkna mekanizmasının çalışma usulü, belirtmiş olduğumuz üzere tercihe bırakılmıştır. *Yakalama bahşisini sen almazsan, bir alacak bulunur* cümlesi, ikna etmeye yöneliktir. Nitekim yakalama işlemini yapmak, ücrete tabidir.

Bu iş neticesinde para elde edilecektir. Yakalama işini yapmadığı takdirde, paradan mahrum olacağı, iknacı tarafından hatırlatılmaktadır. Yani kısaca, sen bu işi yapmazsan, başka birine yaptırırım ve sen de para yani bahşiş alamazsın demektir. Söz konusu ikna yöntemleri olunca konuyu oldukça iyi açıklayan en önemli örneklerden biri, bu kısımdır. Son olarak sırada yine bir ucu açık tehdit bulunmaktadır. *Bu işi, başka işlere benzettin mi, gör ne olur* cümlesi, alenen ve açıkça ortaya konulmuş bir tehdittir. Özellikle *gör ne olur* kısmı, sonucuna katlanırsın veya sonuçları ağır olur demektir. Basit bir örnekle *borcunu vermezsen, gör ne olur*, cümlesi, karşılığında ağır bir yaptırım olacağını, dolayısıyla tehdidi ortaya koyar. Buradaki örnek, buna hamledilebilir. Kemal Tahir'in Kurt Kanunu romanında, tehdit ve ikna yöntemlerine dair en önemli ayrıntılar bu şekilde tarafımızca işlenmiştir.

### Sonuç

Kemal TAHİR, 20. yüzyıl Türk edebiyatının en önemli hikaye, roman ve senaryo yazarlarından. 13 Mart 1910 tarihinde İstanbul'da dünyaya gelen yazar, 63 yıllık bir ömrün ardından, 21 Nisan 1973 tarihinde, memleketi İstanbul'da vefat etmiştir. Devlet Ana, Kurt Kanunu ve Yol ayrımı gibi Türk edebiyatına damga vuran sayısız eser üretmiş olan yazar, pek çok ödülle de layık görülmüştür.

Kurt Kanunu, Kemal TAHİR'in en önemli romanlarından biridir. 1969 yılında ilk baskısı yapılan eser, Kanlı Tuzak, Sürek Avı ve İnsanlık Sorunu adında üç başlığı havidir. Bu muhteşem eserin konusu ise 1926 Türkiye'sinde geçen bir suikast girişimidir. Yapılması planlanan bu suikast, dönemin Cumhurbaşkanı ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu olan Mustafa Kemal Atatürk'e karşı düzenlenmiş ve başarılı olamamıştır. Polisiye tadında ilerleyen ve birtakım tehdit ve ikna konularında derin analizlerin yapıldığı roman, bu özellikleriyle diğer romanlardan ayrılmaktadır. Eserin konusu, bir devlet büyüğünü içerdiği dolayısıyla hakkında çeşitli soruşturmalar yapılmıştır. Dönemin Türkiye coğrafyasını da görmemiz açısından tarihi bir değeri de haiz olan eserin öne çıkan başlıkları tehdit ve ikna yöntemleridir. Karşıdaki kişiyi bir amaç doğrultusunda gözdağı vermek suretiyle yıldırma politikasına tehdit denir. Tehdit, esasında bir ikna yöntemidir. Erdemli ve ahlaki bir davranış olmayan ve etik kurallarına uymayan bu kavram, eşkıya olarak tabir edilebilecek kişi veya kişiler tarafından yapılır. Baskıcı bir zihniyetin ürünüdür. Kemal Tahir'in Kurt Kanunu isimli efsane romanı, pek çok ikna yöntemlerini ve tehdit kavramını içinde barındırır. Özellikle polisiye tarzında yazılmış romanlarda bu iki unsur, oldukça sık bir şekilde görülen bir uygulamadır. Çalışmamıza kaynaklık eden söz konusu eser Kurt Kanunu olunca tehdit ve ikna yöntemlerini sıkça görmekteyiz. Pek çok açıdan bu iki kavramı, 21. yüzyıl Türk edebiyatının en önemli hikaye ve roman yazarlarından biri olan Kemal Tahir'in Kurt Kanunu romanında inceledik.

İnceleme kitabı olarak İthaki Yayınları'nın aslına uygun olarak basmış olduğu tam metni ve orijinal dilini içeren 2021 baskısından tercih edip buna göre inceleme yaptığımızı belirterek çalışmamızı bitiriyoruz.

### **Kaynakça**

- BAYDAR, Mustafa. (1960). Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar.İstanbul: İletişim Yayınları,  
ÇELİK, Naci. (1971). Romanda Hesaplaşma. Ankara: Türkiye Defteri Yayınları.  
Güncel Türkçe Sözlük ve Yazım Kılavuzu. (2001). İkna ve Tehdit maddeleri. Ankara:  
Türk Dil Kurumu Yayınları.  
KUDRET, Cevdet. (1990). Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman.İstanbul: Bilgi  
Yayınevi.  
NECATİGİL, Behçet. (1989). Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü. İstanbul: Varlık  
Yayınları.  
SÂMİ, Şemseddin. (2016). Kamus-ı Türki. İstanbul: Şifa Yayınları.  
TAHİR, Kemal. (2021). Kurt Kanunu. İstanbul: İthaki Yayınları.  
Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi. (2001). *Kemal Tahir* Maddesi, 2.  
Cilt. İstanbul.  
TİMUR, Taner. (1991). Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik. İstanbul:  
Afa Yayınları.  
Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. (2002). *Kemal Tahir* Maddesi. Ankara:  
Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

# **THE POSITION OF ARABIC POETRY FROM HIGH PRICES**

**BEKIR MEHMETALİ**



## THE POSITION OF ARABIC POETRY FROM HIGH PRICES

**Bekir MEHMETALİ<sup>1</sup>**

### **Abstract:**

Arabic literature, especially poetry, was not static literature, isolated from the issues of the society in which the poet grew up, and he grew up in it, drawing inspiration from it for its themes, purposes, images, and language, and pouring it into a poetic form that is a literary image of the poet's thoughts, views, and feelings, The subject he dealt with was rather literature that lives the concerns of society, and he still does so. The poet's concern with the concerns of his society has produced a new color in modern Arabic poetry, which is social poetry. Since the price hike and the rise in prices have become a heavy social concern that Arab societies, and others, suffer from at the present time, this matter prompted me to research this topic, to clarify the position of modern Arab poetry on the issue of high prices, and the way it depicts them, and I found sufficient and relevant poems A value in which its organizers dealt with this issue that recurs at all times and places, and becomes a terrifying nightmare that worries and frightens society, threatens the collapse of governments, corrupts consciences, and enters human moral, social, economic, and political relations under the shade. In this lies the importance of the research, and the motive for it. The researcher will approach the investigative method by examining the poems that were mentioned for this purpose. He will provide from them what he deems appropriate, and follow that with the analytical method, analyzing the meanings, thought, and attitudes contained in these poems. To get as clearly as possible the position of modern Arabic poetry on the high prices and the high prices, trying to answer some of the questions that revolve in the researcher's mind towards: Is modern Arabic poetry a real interaction with this social problem? Did his reaction rise to the extent of the problem? Was it on the side of society or on the side of those who caused it?

**Key words:** Poetry, Arabic, Hadith, Social, High Prices, High Prices.



<http://dx.doi.org/10.47832/Lan.con4-12>

<sup>1</sup> Dr., Kilis7Aralık University, Türkiye, [bekler2006@gmail.com](mailto:bekler2006@gmail.com), <https://orcid.org/0000-0003-2783-8543>

## مَوْقِفُ الشُّعْرِ العَرَبِيِّ مِنَ العَلَاءِ

باكير محمدعلي<sup>2</sup>

## الملخص:

لم يكن الأدب العربي، ولا سيّما الشُّعْرُ منه، أدباً جامداً، منعزلاً عن قضايا المجتمع الذي نشأ فيه الشَّاعِرُ، وترعرع فيه يستلهم منه موضوعاته، وأغراضه، وصوره، ولغته، ويسكبها في قالب شعريّ يكون صورةً أدبيّةً لفكر الشاعر، وأحاسيسه، ونظراته، ومواقفه حيال الموضوع الذي تناوله بل كان أدباً يعيش هموم المجتمع، وما زال يفعل ذلك. فاهتمامُ الشاعر بهموم مجتمعه أفرزَ لوناً جديداً في الشعر العربي الحديث، هو الشُّعْرُ الاجتماعي، وهذا لا يعني أنّ الشُّعْرَ العربيّ القديم من الجاهلية إلى العصر الحديث لم يتناول قضايا المجتمع. ولما كان الغلاء، وارتفاع الأسعار باتا هماً اجتماعياً ثقيلاً تُعاني منه المجتمعاتُ العربيّة، وغيرها في وقتنا الرّاهن، دفعني هذا الأمرُ إلى البحث في هذا الموضوع؛ لبيان موقف الشُّعْرِ العربيّ الحديث من مسألة الغلاء، وارتفاع الأسعار، وطريقة تصويره لهما، فوجدتُ أشعاراً كافيةً، وذات قيمة تناول فيها ناظموها هذه المسألة التي تتكرّر في كلّ زمان، ومكان، فتغدو كابوساً مُرعباً يُقلق المجتمع، ويُخيفه، ويُذير بانهايار الحكومات، ويُفسدُ الصّمائِر، ويُدخلُ العلاقات الإنسانيّة الأخلاقية، والاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية في نفق مُظلم. وفي هذا تكمن أهميّة البحث، والدّافع إليه، وسينهج الباحثُ المنهج الاستقصائي مستقصياً الأشعار التي وردت في هذا الغرض، فيورد منها ما يراه مناسباً، ويتبع ذلك بالمنهج التحليلي مُحللاً المعاني، والفكر، والمواقف التي احتوتها هذه الأشعار؛ للخروج بصورة واضحة قدر الإمكان لموقف الشُّعْرِ العربيّ الحديث من الغلاء، وارتفاع الأسعار، محاولاً الإجابة على بعض التساؤلات التي تدور في ذهن الباحث نحو: هل تفاعل الشُّعْرُ العربي الحديث تفاعلاً حقيقياً مع هذه المشكلة الاجتماعية؟ وهل ارتقى تفاعله إلى حجم المشكلة؟ وهل كان إلى جانب المجتمع أم إلى جانب المُسبِّبين لها؟

**الكلمات المفتاحية:** الشعر، العربي، الحديث، الاجتماعي، الغلاء، ارتفاع الأسعار.

## المقدمة:

مِمَّا لا شكّ فيه أنّ الشَّاعِرَ ابنُ البيئة التي تربّى، ونشأ فيها، فهو مرآتها، وفي أشعاره تنعكسُ حقائقها، ووقائعها، وخيالاتها، فهي مُلهمةٌ له، ومحفزةٌ لقريحته؛ لتجود بما يعتلجُ فيها، والشَّاعِرُ كائنٌ مرِنٌ، متفاعلٌ، حسَّاسٌ ذو خيالٍ خصب، وفكرٍ وقاد، يمتلك الإحساس المرهف، واللغة الأدبيّة الشُّعريّة، والخيال المنطلق الذي يُحلّق به إلى عوالم ليست لغيره من الذين ينتمي إليهم من المجموعة البشرية التي هو بينها. والأدب ليس منفصلاً عن الحياة، ولا الواقع، فهو أحد أجزاء هذا الواقع الذي يُحيط به، فهو تعبير عن الحياة أو بعضها بعبارة جميلة (أمين، 2021م، ص: 13) فكلُّ شخصٍ يُعبّر عن الحياة المُعاشة أو المتخيّلة بطريقة ما قد تكونُ مُبسّطة أو مُعقّدة، واضحةً مفهومة أو غامضة، والشَّاعِرُ يُجرّدُ هذه الحياة المُعاشة، ويسكبها في قالب لغويّ، أدبيّ، فنيّ، موسيقيّ معتمداً على الصُّورة الأدبية الشُّعريّة، واللفظ الذي يُركّب في جمل وتراكيب تجعلُ هذه الحياة في الشُّعْر أجملَ ممّا عليه في الواقع أو أسوأ، وكلُّ ذلك بحسب مهارة الشَّاعِر الفنّيّة، وموقفه ممّا يُصوِّره، فالحياة بالنسبة للشَّاعِر عنصرٌ ثابت، وآخر متجدّد في آن واحد، وهو يتعاطى مع منتجه الشُّعري بناء على هذين العنصرين. فأما عنصرُ الثُّبوت، فيضمن خلود الأدب من جيل إلى جيل، وذلك من خلال الانتقال عن طريق الرّواية أو الكتابة، فكم قصيدة مات صاحبها منذ مئات السنين، وما زالت خالدة، وكم شاعرٍ ودّع الدُّنيا منذ قرون، وأشعاره ما زالت خالدةً على ألسنة الأجيال، وفي بُطون الكتب والدّواوين، وأما عنصرُ التغيّر أو التجديد الذي يعني التطوُّر، فيخلصُ الأدب من الجمود، والتكرار؛ لأنّ الأدب مرآةٌ تعكسُ الحياة والطبيعة في نصوص إبداعية (المقدسيّ، بلا تاريخ، ص: 8) ولذلك إذا تتبّعنا تاريخ الشُّعْرِ العربيّ، وجدنا في كلّ عصرٍ شعراءً لإبداعهم ذوقاً خاصاً، وطابعاً مُميّزاً، وذلك أنّ الشعراء استفادوا من سابقهم، فالتزموا بقوانين الإبداع الشعري، وأضفوا عليه من روح

<sup>2</sup> د.، جامعة كس، تركيا، [bekler2006@gmail.com](mailto:bekler2006@gmail.com)

عصرهم، وموضوعاته إلى جانب خصوصيتهم الفنية، والإبداعية. وذهب بعضهم إلى أن واقع الأدب العربي سيئ؛ لأنه لم يُقدّم لنا عرضاً واضحاً لألوان الحياة التي تحوط بالأدب، فلا نملك مثلاً رواية أدبية تيرة للحياة الاجتماعية، ولا للحياة السياسية... (فيصل، 1987م، ص: 71) ونحن نجد في هذا الحكم قسوةً مبالغة على الأدب العربي، غير مُنصفة له، وهو الذي يكاد لم يترك موضوعاً جماعياً أو فردياً إلا تناوله بجديّة وعمق، وموضوعُ الغلاء وارتفاع الأسعار مثالٌ على ذلك. فتناولُ الشعراء مسألة الغلاء، وهي مسألة ذات أبعاد متنوعة اقتصادية، واجتماعية، وسياسية، وأخلاقية... يُبرهن واقعيتهم الأدب العربي، والتصاقه به. فالواقعية منسوبة إلى الواقع الذي تصوّره، وتعبّر عنه، فعالج الشعراء العرب في القرن التاسع عشر الوجود الإنساني من منظور الحضارة الحديثة الواعية، واهتموا كثيراً بالحياة الاجتماعية، وعلاقتها (خضر، 1386هـ- 1967م، ص: 3-7) وفي هذا دلالة واضحة على واقعية هذا الشعر، واجتماعيته، فالواقعية نقلت السياق الأدبي إلى السياق الاجتماعي، فغدا رُصد الانعكاس الاجتماعي مُحركاً للأدب، ومادّةً غزيرة له (فضل، 1980م، ص: 215) وهذا ما سنجده في رصد الشعر العربي الحديث لظاهرة الغلاء حتّى غدت هذه الظاهرة الاجتماعية مصدر إلهام للشعراء يُصوّرونها، ويصفونها، ويحدّدون أسبابها، ونتائجها، ومواقفهم منها. وقد يكون الدافع الأخلاقي أحد المحفزات الأساسية التي تدفع الشعراء إلى الاهتمام بالظواهر، والقضايا الاجتماعية؛ لأن الأدب يجب أن يتصل بالأخلاق بالرغم من وجود معركة عنيفة حول العلاقة بينهما (مندور، 1988م، ص: 28) ولذا نرى أنّ مُحاربة الأدب العربي الحديث ممثلاً بالشعر في بحثنا هذا التزاماً أدبياً بالأخلاق. وسنقدّم في بحثنا هذا بعض مواقف الشعراء العرب في العصر الحديث من الغلاء متناولين هذه المواقف بالدراسة والتحليل.

### موقف أحمد شوقي من الغلاء (1868م-1932م):

لم يكن أمير الشعراء يعيش في قصر عاجي منفصلاً عن الواقع، غير مبالٍ بما يدور في المجتمع بل كان في أحيان كثيرة صوت الشعب، ونداءه، وصرخته يشعُر بمشاعره، ويصوّر قضاياها، ويتألّم لألمه، ويستنكر الظلم الواقع عليه أيّاً كان نوعه، ومصدره، ولما اشتد الغلاء على الناس بمصر، وهاجت رياحه الظالمه تقصم الظهور، وتفرغ الجيوب من النقود، وتبتر الشعب، نهض أحمد شوقي بصفته فرداً في المجتمع، وشاعراً رناناً يسمع صوته يواجه هذه المصيبة الاجتماعية، ويستنكرها أيما استنكار، ويحشد كل إمكاناته اللغوية، والفنية؛ لينتج قطعة أدبية شعرية تُعبّر عن موقفه من الغلاء، وارتفاع الأسعار، فالشعب في نظره انتقل من حرب البسوس المشهورة التي حصدت الأخضر واليابس في الجاهلية إلى الغلاء الذي لا يقلُّ قُبْحاً وألماً عن تلك الحرب، فهو يربط الحاضر بالماضي؛ ليُدلّل بصورة واضحة أنّ الغلاء، ورفع الأسعار ظلّم لا محجّة لأحد فيه، وأنّ مسببه ظالمون، تافهون كمسببي حرب البسوس، وأنّ نتائجه كارثية، وخيمة على الجميع دون استثناء، فهذا الغلاء إرضاءً لنزوات قلة كما كانت تلك الحرب إرضاءً لشخصين أو ثلاثة سببوا، ونجده يستنكر الغلاء استنكاراً مليئاً بالغضب، وكلُّ ذلك نجده في الاستفهام الإنكاري (أمن حرب البسوس...) في مطلع الأبيات التي سنوردها لاحقاً، وهو في هذا السياق لا يفقد توازنه الإنساني، والشعري، فيبحث عن حلّ لهذه المصيبة التي ستستمر بحسب ظنّه سبع سنوات؛ ولذلك يتمي وجود شخص حكيم، عادل، خير كيوسف عليه السلام، ينتشل البلاد ممّا أوقعها فيه، فهو يعتمد على ثقافته الدينية، فيستحضر الماضي البعيد استحضاراً غير مباشر، فينفخ فيه الحياة، والحركة نفخاً فنياً مستفيداً من وحدة المكان بين الغلاء الذي وقع في زمن سيدنا يوسف وبين الغلاء الذي عايشه الشاعر، فكلاهما حدث في مصر، وكأني بالشاعر يُشير بكلام خفي، وإيماءٍ فني إلى الذين سببوا هذا الغلاء في زمنه، ويُشبههم بالكهنة زمن سيدنا يوسف، ففكر الظلم واحد، وكذلك مكانه، ومبدؤه، وهدفه بالرغم من اختلاف زمنه، وأشخاصه، ونجد أنّ الشارع يئس من الحلّ البشري، وهنا تظهر واقعيته، وإنسانيته، فيتوجّه إلى الله تعالى مستعطفاً إياه على عباده، مستغرياً حلول الجوع بالمصريين مع جريان نهر النيل بين ظهرائهم، وفي هذا دلالة واضحة على أنّ الغلاء في نظر الشاعر لا علاقة له بالجذب، والقحط، ونقص الموارد، وأنه مشكلة مُفتعلة، ولذلك نجده في البيت الرابع من الشاهد الشعري الذي نوردّه يُحملُ التّجّار مسؤولية الغلاء، ورفع الأسعار، ويرى أنّهم ابتعدوا عن الدين، وطريق الحق، وتسلبوا على رقاب العباد المساكين الذي طلب من الله تعالى أن يتلطف بهم، ويتحنّن عليهم، فقلوبهم غدت قاسية كالججارة، خلت من الرّحمة، والسّفقة، وتصلبت أكبادهم، فلا نجده مُحابياً، ولا مُداهناً بل نجده صرخة قويّة في وجه من ظلم الشعب من التّجّار، ملتزماً بقيّته، مُدافعاً عن حقّه، رحيماً به، يُصوّر الظّاهرة، ويذكر سببها ذكراً واضحاً، رحيماً



بالشعب، متألماً لألمه، وهنا تتجلى إنسانيته الشاعر، وواقعته، واجتماعيته، وأخلاقته، فقال (شوقي، 2021م، ص: 93):

يَكَادُ يُعِيدُهَا سَبْعًا صِعَابًا وَيُحْسِنُ حِسْبَةً وَيَرَى صَوَابًا أَنْيَلًا سَقَّتْ فِيهِمْ أُمَّ سَرَابًا؟ بِهَا مَلَكَوا المَرَافِقِ وَالرَّقَابَا مُحَجَّرَةً وَأَكْبَادًا صِلَابًا	أَمِنْ حَرْبِ البُسُوسِ إِلَى غَلَاءِ وَهَلْ فِي القَوْمِ يُوسَفُ يَتَّقِيهَا عِبَادُكَ رَبِّ قَدْ جَاعُوا بِمَضِرِ حَنَاتِكَ وَاهْدِ لِلْحُسْنَى تِجَارًا وَرَفِّقْ لِلْفَقِيرِ بِهَا قُلُوبًا
---	---

ولا يهدأ غضبُ الشاعر على التُّجَّارِ المُتَسَبِّبِينَ بهذه المُشكلة، فيرى أنهم وآكلو مال اليتيم سَوَاء، ولهذا يستغرب كيف يُعاقَبُ آكلُ مال اليتيم، ولا يُعاقَبُ الظَّالِم الذي يرفعُ الأسعار، ويضيقُ على النَّاسِ معيشتهم، وهذا الاستغراب الذي عبَّر عنه بهمزة الاستفهام ليس اعتراضاً على الأحكام الإلهية الواردة في القرآن الكريم بل هو استلطاف للذات الإلهية لإنزال العقوبة بالتُّجَّارِ الظَّالِمِينَ الذين هضموا حقَّ الشعب، وسرقوا منه أمواله بغير حقٍّ بذريعة الغلاء، ورفع الأسعار، وألحقوا به الصَّرْرَ الشَّدِيدَ، وكانوا وُحوشاً مُفترسةً أسوأ عليه من مصائب الرِّمَانِ، فالأسواقُ التي ترتفع فيها الأسعار، ويَجُوبُ فيها الغلاء هي أسواقُ سَوَاءٍ، وتِجَارَتُهَا آثِمَةٌ، وأما أسواقُ الخير، فهي التي يكونُ فيها الرِّيحُ حلالاً مُبارَكًا، فقال (شوقي، 2021م، ص: 93):

وَمَنْ أَكَلَ الفَقِيرَ فَلَا عِقَابَا أَشَدَّ عَلَيْهِ مِنَ الرِّمَانِ نَابَا وَلَا كِتِجَارَةَ السُّوءِ أَكْتِسَابَا	أَمَنْ أَكَلَ اليتِيمَ لَهُ عِقَابُ أُصِيبَ مِنَ التُّجَّارِ بِكُلِّ ضَارِ وَلَمْ أَرِ مِثْلَ سُوْقِ الخَيْرِ كَسْبَا
--	---

#### موقف حافظ إبراهيم من الغلاء (1872م- 1932م):

دافع شاعرُ الشعب حافظ إبراهيم عن الشعب خير دِفاعٍ حتَّى غدا صوته الصِّدَّاحُ، ومنبره الذي يُطالبُ بحقوقه، ويصوِّرُ ألمه، وأوجاعه، ومرهماً يُداوي جروحَه، فلَمَّا اجتاحت أمواجُ الغلاءِ أسواقَ مصر، وهَدَّدَ الجوعُ حياةَ الفقراء، وصارت كرامةُ الشعب هدفاً للمستغلِّين، نهض الشاعرُ يصوِّرُ المشكلة، ويحدِّد أسبابها، ودوافعها، ونتائجها، ويسخر سُخريةً متألِّمةً من الواقع الظَّالِم الذي فُرِضَ على النَّاسِ، فتوجَّه بالخطاب المباشر إلى المسؤولين الذين وصفهم بالمُصلِحِينَ امتعاضاً، واستنكاراً لا إقراراً بأنصافهم بهذه الصِّفة، وكيف يُقَرُّ لهم بهذه الصِّفة، وهم برأيه سببُ هذا الغلاء، والتَّضيقِ على الشعب في معيشتهم، فادَّعوا أنهم مُصلِحُونَ، ولكنهم أداروا البلاد بسوء حتَّى غدا الحُصولُ على لُقمةٍ تَسُدُّ الرِّمَقَ بسبب الغلاء الفاحش أشبهَ بالحُصول على ياقوتةٍ ثمينة، وهذه الصُّورةُ الشعريَّةُ الفريدة، اللطيفةُ التي سالت على لسان الشاعر استرسالاً بلا تكلف تُظهِر بوضوح الواقع المزري الذي تسبَّب به الغلاء، وإلى جانب هذا الغلاء الذي يَصعبُ فيه على الفرد أن يحصل على بضاعة مُرْجاةٍ قَلَّ العملُ، والأجر لدرجة أن مسخ الأُخذية بات عملاً عظيمًا، ولا يَكْفُ الشاعرُ عن سُخريته الملفوفة بالألم، فالفقيرُ أعلن الصِّيَامَ الدائمَ لا تقوى، وعبادةً بل كرهاً، وجبراً، وجوعاً يطوي أصقاع الأرض يبحث عن طعامٍ لأولاده الجائعين لكن دون جدوى. فالغلاءُ الظَّالِمُ فاقَمَ الوضعَ حتَّى وصل إلى الدُّرُوة، فالفقيرُ ما عاد يُميِّزُ بينَ البَدْرِ والرَّغيفِ؛ لطولِ بُعْدِ العهدِ عنه، وهذه سُخريةٌ طريفةٌ لعلَّ الشاعرَ سبقَ غيره إليه عن طبع واسترسال لا تصنع، وتكلف، وأما أكلُ اللحمِ، فغدا في حُكْمِ المُحرَّمِ في نظرِ الفقير، وهذا يدلُّ على أن المفاهيم قد تغيَّرت في المجتمع بسبب الغلاء وارتفاع الأسعار، وقد تحدث المعجزةُ، فيحصل الفقيرُ على رغيف خبز، ولكنَّه لا يجدُ إداماً، فيستنجد، ويستغيثُ استغاثةً يائسةً، لا أملَ فيها، ويَحْمِلُ أداةَ الاستفهام (مَنْ) كَلَّ هذه المعاني، فتغدو اللغةُ مطواعة للشاعر تخدمه في نقل المعاني التي يُريد، وفي تشكيل الصُّور الشعريَّة التي يصوغ حتَّى نَجح في جذبنا إلى ذلك الواقع، والتفاعل معه، فتألَّمنا لِمَا تألَّم له، واستنكرنا ما استنكره، وغضبنا على ما غضب عليه، فقال (إبراهيم، 1987م، ص: 316):

شُ وَلَمْ تُحْسِنُوا عَلَيْهِ القِيَامَا بَاتَ مَسْحُ الحِذَاءِ حَظْبًا جِسَامَا قَوْتِ حَتَّى نَوَى الفَقِيرُ الصِّيَامَا دُونَ رِيحِ القُتَارِ رِيحِ الحُرَامِي	أَيُّهَا المُصْلِحُونَ ضَاقَ بِنَا العَبِي عَزَّتِ السَّلْعَةُ الدَّلِيلَةُ حَتَّى وَعَدَا القُوْتُ فِي يَدِ النَّاسِ كَالْيَا يَقْطَعُ اليَوْمَ طَاوِيًا وَلَدَيْهِ
--	---

وَيَخَالُ الرَّغِيفَ فِي الْبُعْدِ بَدْرًا  
وَيَظُنُّ اللَّحُومَ صَيْدًا حَرَامًا  
إِنْ أَصَابَ الرَّغِيفَ مِنْ بَعْدِ كَدِّ  
صَاحٍ مَنْ لِي بِأَنْ أَصِيبَ الْإِدَامَا

ويرى الشاعرُ أنَّ الحلَّ بيد المصلحين الذين حملهم مسؤولية الغلاء، ورفع الأسعار، والتضييق على الشعب في معيشتهم، فهم تمكنوا من إصلاح الأرض، ولكنهم غفلوا عن إصلاح النفوس، ولذا دعاهم دعوة صريحة إلى إنقاذ الشعب من الفقر الذي حلَّ به بسبب الغلاء الذي تسبَّب بانتشار الرذيلة، وفساد الأخلاق، وكأنَّ الشاعرَ يرى أنَّ الغلاء فسادٌ أخلاقيٌّ من مسببيه، وينتج عنه فسادٌ أخلاقيٌّ آخر من المعانين منه، فالحلُّ الذي طرحه الشاعر لإنهاء الغلاء، وإنقاذ الشعب هو حلُّ إصلاحيٍّ يتمثلُ باهتمام السُلطة الحاكمة بالشعب الذي لا يستطيع الهجرة من وطنه في ظلِّ هذه الأوضاع، ولا يُمكنه في الوقت ذاته أن يستمرَّ في الحياة على أرضه، وهو الذي يُفضَّلُ أن يموت من الجوع في بلده، ويرى الهجرة عاراً، وكأنَّ الشاعرَ هدأ غضبه، فلا يُريدُ مواجهة السُلطة الحاكمة، والاشتباك معها حتَّى لو كان هذا الاشتباك شعرياً، فنياً، فيؤثِّر الاستعطاف لا خوفاً بل حرصاً على سلامة شعبه، وبلده، فقال ( إبراهيم، 1987م، ص: 316):

أَيُّهَا الْمُصْلِحُونَ أَصْلِحْتُمْ الْأَرْضَ  
ضَ وَبَيْتُمْ عَنِ النَّفُوسِ نِيَامَا  
أَصْلِحُوا أَنْفُسًا أَضْرَّ بِهَا الْفَقْرُ  
رُ وَأَحْيَا بِمَوْتِهَا الْأَثَامَا  
لَيْسَ فِي طَوْقِهَا الرَّحِيلُ وَلَا الْجِدُّ  
ذُ وَلَا أَنْ تُوَأْصَلَ الْإِقْدَامَا  
تُؤَثِّرُ الْمَوْتَ فِي رُبَا النَّيْلِ جُوعًا  
وَتَرَى الْعَارَ أَنْ تَعَاْفَ الْمَقَامَا

ويُتابع حافظُ إبراهيمُ موقفه الرافض للغلاء، ورفع الأسعار مُنحازاً إلى الشعب، مُندمجاً به، فنجده في موقف شعريٍّ آخر يستخدم ضمير جماعة المتكلمين (نا) مُبتعداً عن ضمائر المتكلم المفرد، وضمائر الغائب، وهو بذلك يُدلُّ على أنَّ قضيةَ الشعب هي قضيتُه، فتبرُّرُ واقعيَّتُه، وإنسانيَّتُه، فلا يُحابي التُّجَّارَ كي يكسبَ وُدَّهم، ولا يبحثُ عن الحلِّ الفردي، الأناي؛ لأنَّه يُريدُ حلاًً جماعياً، فالغلاءُ أفسد الموازين الاجتماعية، وجعلها تُضطرب حتَّى غدا الظلمُ مُنظماً بعد أن كان في فوضى، وهذا يعني أنَّ الغلاء، ورفع الأسعار، والتضييق على الشعب في معيشتهم سياسةٌ مُمنهجةٌ بهدف إذلاله، والتَّيْلُ من عزَّته، وإركاعه، وإرضاء نَرِوة الظَّالِمين الجشعين، وهنا تتجلى الرُّؤية الاجتماعيةُ النَّاضجة للشعر العربي الحديث ممثلةً برؤية حافظ إبراهيم، وموقفه الإيجابي الرافض للغلاء، وتجويع الشعب برفع الأسعار دون وقائع مُفيدة بدليل أنَّ الشاعر يدعو دعاءً صريحاً بالخطِّ، وعدم نُزول المطر على بلادٍ خصيبةٍ يجوع أهلها، فيذكرُ بصورة واضحة أنَّ الغلاء لم يكن لِقحطٍ، أو جَدبٍ، أو حربٍ، أو حصارٍ بل لِحشعٍ، وظلمٍ، ولا يتخلَّى الشاعرُ في هذا الواقع المؤلم، والجوِّ الشعريِّ المشحون بالآهات، والأوجاع، عن السُّخرية التي غدت مَطِيَّته الفنيَّة؛ لاستنكار الغلاء، ورفضه، وللتعاطف مع الشعب، والوقوف بجانبه. فالغلاءُ أفقد الأموال قيمتها حتَّى غدا الدِّينارُ في قُدْرته الشرائيَّة في قيمة الدَّزهم، وكثرة المال ليست حلاًً لإنهاء الغلاء مادام هذا المالُ الكثير لا يمتلك قُدرةً شرائيَّةً حقيقيَّةً، فالغلاءُ يجعلُ المالَ الكثيرَ قليلَ القيمة، وهذه رُؤية ناضجة للشاعر الذي يرى أنَّ القضاء على الغلاء لا يكون برفع الرُّواتب كما تفعلُ الحكومات بل بإيقاف رفع الأسعار، فقال ( إبراهيم، 1987م، ص: 339-340):

لَقَدْ كَانَ فِينَا الظُّلْمُ فَوْضَى فَهَدَّبْتُ  
حَواشيه حَتَّى بَاتَ ظُلْمًا مُنْظَمًا  
إِذَا أَخْصَبَتْ أَرْضٌ وَأَجْدَبَتْ أَهْلَهَا  
فَلَا أَطْلَعَتْ نَبْتًا وَلَا جَادَهَا السَّمَا  
تَهْشُ إِلَى الدِّينَارِ حَتَّى إِذَا مَسَى  
بِهِ رَبُّهُ لِلسُّوقِ أَلْفَاهُ دِرْهَمًا  
فَلَا تَحْسَبُوا فِي وَفْرَةِ الْمَالِ لَمْ تُفِدْ  
مَتَاعًا وَلَمْ تَعْصِمِ مِنَ الْفَقْرِ مَغْنَمًا  
فَإِنَّ كَثِيرَ الْمَالِ وَالْخَفْضُ وَارِفٌ  
قَلِيلٌ إِذَا حَلَّ الْغَلَاءُ وَخَيْمًا

الغلاءُ عند عبد الحميد الدَّيب (1899-1943م):

كان الشاعرُ عبد الحميد الدَّيب أحد الشعراء في العصر الحديث الذين رفضوا الغلاء، واستنكروه، وسخروا من الواقع الاجتماعيِّ المؤلم الذي نتج عنه، فلما حلتْ غيوم الغلاء السوداءً بمجتمع الشاعر، وضافت الأرضُ على النَّاس بما رحبت، صار هذا الواقعُ المريرُ مصدرَ إلهام الشاعر، وإن كان مصدرًا مياهُه أجاجٌ ممزوجةٌ بأوجاع شعبيِّ مسكين، تسلَّط فيه الظَّالمون الجشعون على رقبته، ولقمة عيشه، وتمادوا في ذلك حتَّى غدا رَغِيفُ الخبز صغيراً دفع الشاعرَ إلى السُّخرية منه لا انتقاصاً من النُّعمة بل استهزاءً بمنتجيه التُّجَّار والباعة الذين صاروا بمنزلة مَنْ يُقدِّم للشعب جزءاً من قلوبهم، أو

قطعة من جلودهم، لقد صار الوضع الاجتماعي، المعاشي بسبب الغلاء مُزرياً، مُتردياً حتى غدا الحصول على رغيف خبز خيلاً، ووهماً، فهذا الرغيف كان بالأمس شيخ المائدة في مجتمع الشاعر، وأساسها الذي لا تقوم إلا به، وفي هذا إشارة إلى أن حجم الرغيف كان كبيراً، وأما في الوقت الحاضر غدا بسبب الغلاء قليلاً، صغيراً، وهذه صورة شعرية طريفة نجد فيما نعلم أن الشاعر سبق بها غيره، فجمع التضاد، وصورتين متعاكستين مكنتاه من تصوير حالة رغيف الخبز قبل الغلاء، وبعده، فحلّق خيالنا إلى الماضي ثم سرعان ما عاد إلى الحاضر، ولا ينسى الشاعر في هذا الواقع المؤلم، والجوّ الشعري الساخر أن يُحدّد سبب المشكلة تحديداً غير مباشر، فالبلاد لم يُصنّفها قحط ومحلّ، فما زالت الأرض تدرّ محصولاً من القمح وفيراً، وما زال نهْر النيل غزيراً، دَقَاقاً، يجري ماؤه العذب بلا انقطاع أو انخفاض، يَجود بخيره المعهود، وفي هذا إيحاء لغوي، خفي إلى أن الغلاء مُصطنع، وظاهرة مُختلقة من مُستغلين لا يرجون الخير، والفلاح لهذا الشعب، فقال (عثمان، 1958م، ص: 21):

صَغَرَ الرَّغِيفُ كَأَنَّمَا هُوَ قِطْعَةٌ      مِنْ قَلْبِ تَاجِرِهِ وَجِلْدِ الْبَائِعِ  
هَلْ صَارَ وَهْمًا أَمْ خَيَالًا؟ إِنَّهُ      قَدْ عَادَ غَيْرَ مُؤَمَّلٍ أَوْ نَافِعِ  
قَدْ كَانَ شَيْخًا لِلطَّعَامِ فَمَا لَهُ      قَدْ صَارَ شِبْهَ وَلِيدِ شَهْرِ سَابِعِ  
الْقَمْحُ أَوْفَرَ غَلَّةً فِي أَرْضِكُمْ      وَالْأَرْضُ لَمْ تَنْكَبْ بِمَحَلِّ فَاجِعِ  
وَالنَّيْلُ مَا زَالَ الْوَفِيُّ بِعَهْدِهِ      يَجْرِي بِسَلْسَالٍ وَفِيرٍ هَامِعِ

ويدخل الشاعر في دقائق الواقع، وتفصيلاته، فلا تخدعه ألعيب التجار، والباعه الذين صغروا حجم الرغيف حتى تعجب الشاعر من حجمه غير المألوف في بيئة الشاعر متكئاً على النداء التعجبي (يا للرغيف) لأداء هذا المعنى، فرغيف الخبز غدا حُلماً، وأمنية للبطون الجائعة التي تبحث عنه؛ لتبقى على قيد الحياة حتى وصل الأمر بالشاعر أن يدعو الشعب إلى الجوع؛ حفاظاً على صحتهم، فالمجد ما عاد للأبطال، والشجعان، والملوك، والأمراء بل للجياح الصابرين على هذا الظلم، وهذا معنى فريد تميّز به الشاعر الذي أنتجه في جو شعري مُفعم بالسخرية، والألم، والإنسانية، والأخلاقية، فقال (عثمان، 1958م، ص: 22):

يا للرغيفِ ويا لهولِ ضَمُورِهِ      قَدْ صَارَ أَمْنِيَّةً لِبَطْنِ شَابِعِ  
"جُوعُوا تَصِحُّوا" وَاذْكُرُوهَا حِكْمَةً      فَالْمَجْدُ لَمْ يَكْتَبْ لِغَيْرِ الْجَائِعِ

وجدنا شاعراً إنساناً، ساخراً، رافضاً للغلاء، يمتلك مخزوناً لغوياً، وقريحة مرسلاً، وخيلاً خصباً، وقُدرةً شعريةً مكنته من تصوير المشكلة، ورفضه لها دون أن يُقدّم الحلول لها.

#### الغلاء عند محمد الأسمر (1900-1956م):

نجد الشاعر محمد الأسمر بجانب الشعب في محنة الغلاء ضدّ مُستغلبيه، والعاثين برزقه، فهو يُصوّر نتائج هذه الظاهرة الاقتصادية المُصطنعة التي أفرزت مآسي عظيمة، ولم تستثن من سُورها سوى مُسببها، فالعاملُ فقد صوابه، وتوازنه، فحار في أمره، والفلاحُ شاحب الوجه، بائس جائع بالرغم من أن الأرض التي زرعها أخصبت، وأنتجت، وغدا الموظفُ عبداً ذليلاً يفعل ما يُؤمر به من ظلم لا يجرؤ على الرّفص، ويُعاني من وطأة الغلاء، وفقد المُثقفُ كرامته، وعِرة نفسه سعياً وراء لُقمة تزدُّ الجوع عنه، وعن أسرته، فلم ينجُ أحدٌ من هذا الغلاء، ونتائجه الكارثية غير الإنسانية سوى قلة من المستعمرين الأجانب، وأعوانه من أهل البلد الذين أعانوه على مصّ دم الشعب عن طريق تفقيره، وتجويعه بالغلاء، ورفع الأسعار، فالشاعرُ يصف الواقع المرير وصفاً دقيقاً حتّى بتنا كأننا نعيشه، ويُحدّد هدفه الوحيد، وهو إذلال الشعب كافة من قبَل مُسببيه، ويرى أن الأمر إن لم يتلاف، ولم يُرفع الغلاء عن الشعب، ولاسيما عن أهل العلم والثقافة، فالانفجار في وجه المُغالين قادمٌ لا محالة، وكأنّ الشاعر اختار المواجهة مع المُستغلين، وبدأ بتهييج النفوس الجائعة عليهم، فهم حفنة ظالمة جوعت بالغلاء عشرين مليوناً من الشعب، فقال (الأسمر، 1957م، ص: 49-50):

العاملُ المسكينُ لا يدري لِمَا      يَلْقَى مِنَ الْأَزْمَاتِ مَا هُوَ عَامِلُ  
والبائعُ الجوّالُ يكدّخُ يَوْمَهُ      وَبِصَدْرِهِ شَتَّى الْهُمُومِ جَوَائِلُ  
والبائسُ الفلاحُ تزدهرُ الرُّبَا      بِيَدَيْهِ وَهُوَ أَخُو الشُّحُوبِ الدَّائِلِ  
أما الموظفُ فهو عبْدٌ خاضِعٌ      يَمْشِي فِي السَّاقَيْنِ مِنْهُ سَلَابِلُ  
عَصَفَ الْغَلَاءِ بِهِ فَمَنْ لَمْ يَنْهَدِمِ      مِنْ عَصْفِهِ فَهُوَ الْجِدَارُ الْمَائِلُ

وإذا المثقف عاش غير مكرم  
وإذا تأخر عنه عاجل أمره  
مصر العزيزة كل من قوقها  
عشرون مليوناً يمض دماءها

فهنالك سنيء لا محالة حاصل  
فله انفجار بعد ذلك أجل  
يشكو من الأعباء ما هو حامل  
مستعمر ومواطنون قلائل

فانتكأ الشاعر على الواقع الذي أحاط به، فغدا مرآة له، فصوره تصويراً واقعياً، فنياً بلغة شعرية، قوامها السهولة، والألفة، فلا غرابة، ولا تكلف، ولا داعي إلى معجم لاستكناه معاني المفردات، وفي هذا دلالة على قريحة شعرية مناسبة، مطبوعة غير متكلفة تجري وراء القصد، والمعنى.

ونراه في موقف شعري آخر يقرن الغلاء بالبلاء، فهما متلازمان، وهو مجق في ذلك؛ لأن الغلاء يرفع البركة، ويترع الرحمة، وينشر القسوة، فيرى الشاعر أن الرواتب أياً كانت لا قيمة لها في الغلاء المستمر؛ لأن الذين يرفعون الأسعار يراقبون الواقع، فكلما زادت الرواتب، أمعنوا في الغلاء؛ لأن هدفهم إذلال الناس، وتركيعهم، فالراتب ما إن يلامس كف صاحبه يطر منه كالهواء، وفي هذا دلالة على أن الغلاء بلغ حدّاً لا يُطاق، وأن زيادة الرواتب ليست حلاً في نظر الشاعر محمد الأسمر، فالغلاء يُخز الأجر القليل الذي يتقاضاه، فاستعمل صيغة التصغير (جنيهاً) للدلالة على قلة أي أجر أمام هذا الغلاء الذي قرنه بالبلاء، فالراتب غدا أضغاث أحلام في واقع اقتصادي بات فيه الناس عاجزين عن تأمين الغذاء، والدواء، والكساء حتى تمتى الشاعر الذي ينقل حال الشعب، انتهاء الغلاء، فالشاعر في هذا الموقف الشعري ظهر متألماً، يائساً، مكتفياً بتصوير الحالة الاقتصادية للموظف دون أن يُسلط آلة تصويره الشعرية على بقية فئات الشعب، ولعل هذا الصورة الجزئية في نظره كافية لتخيّل المشهد العام للشعب، فإذا كانت هذه هي حالة الموظف في هذا الغلاء، فطبيعي أن تكون حالة بقية فئات الشعب أدنى منه، فقال (الأسمر، 1957م، ص: 51):

غلاء في أرض الكنانة أم بلاء  
إذا قبضته كفك لم تجده  
جنيهاً أراها كل شهر  
فليست بالتي تبقى لحين  
كأضغاث من أحلام سرت  
بني قومي لقد عزّ الغداء  
عنا لا يماثلهُ عنا

فكل مرتب فيه هباء  
بها ومضى كما يمضي الهواء  
يُبخرها الغلاء كما يشاء  
ولا فيها لمنفقها غناء  
أخاها وهي زور وافتراء  
بني قومي لقد عزّ الكساء  
أليس لِمَا نُكابده أنتهاء

فامتاز تصويره لهذا الغلاء بالسهولة اللغوية، والظرافة الشعرية في اختيار صورٍ بديعة، مُبتكرة، فشبه الراتب مرّة بالهباء، ومرّة بالهواء، ومرّة بالبُخار، ومرّة بأضغاث الأحلام، ومرّة بالزور والافتراء، وكل هذه الصور الشعرية البديعة أدت معنى واحداً، تفنّن الشاعر في تقديمه في أبواب لغوية، وفنية متنوعة، هو تفاقم الغلاء، ووصوله حدّاً لا يُطاق، فجعلنا الشاعر نستمتع بشعريته بالرغم من الجو القاسي، المؤلم الذي صورّه. وما هذا التصوير إلا رفض للغلاء، واستنكار له، ولمصطنعيه، وأداء لرسالة الشعر الاجتماعية، ومُعاشة للواقع المحيط به.

#### الغلاء عند وائل جحا (1979م- مازال على قيد الحياة):

يسير الشاعر وائل جحا على نهج الشاعر محمد الأسمر في جعل الغلاء قريناً للبلاء، فهما في نظره رفيقان يتنافسان على إذلال الفقراء، فالغلاء يُنتج واقعاً يبكي فيه الجياع، وهم كثيرون، وتقل في الرحمة، فالعلاقة متعاكسة، فإذا حلّ الغلاء، جلب معه رفيقه الغلاء، وقلّت الرحمة، وقست القلوب حتى باتت حجراً لا يشعر، ولا يتألم لحالة الناس الجياع، فالغلاء يجلب معه البرد الذي يفتك بعظام الناس؛ لأنهم ما عادوا قادرين على اقتناء ما يُدفئهم، ويدراً عنهما قسوة البرد الذي لا يستثنى من شدته أحداً حتى الأطفال، ويستغرب الشاعر من إمكانية الحياة في مجتمع قلّت فيه الرحمة، والرفق بالتعساء الذين غدوا ضحايا الغلاء، ويستغرب من الغنى المتأفف الذي يجد ما يأكل، ويشرب، ويلبس، ولا يساعده المحتاجين بل يمعن في القسوة عليهم برفع الأسعار حتى غدا هذا الغنى في نظر الشاعر سفيهاً، له اليد الطولى في صنع هذه المأساة الإنسانية، وتجاهل ضحاياها، فالحل كما قدمه الشاعر الرحمة، وهو بذلك يُشير إلى أن الغلاء مسألة

أخلاقية، وليست ظرفاً طارئاً أحاجت إليه حربٌ، أو حصارٌ، أو جَدبٌ، فلمَّا كان سببُه أخلاقياً، كان من الطَّبِيعِي أن يكون حلُّه أخلاقياً، وهو الرَّحمة، فقال (جُحا، 2021م، ص: 108):

وَتَسَابِقًا فِي مِحْنَةِ الْفُقَرَاءِ	إِنَّ الْغَلَاءَ مَعَ الْبَلَاءِ تَرَاغَبًا
جَوْعًا وَقَهْرًا قِلَّةَ الرَّحْمَاءِ	كَمْ مِنْ عُيُونٍ تَشْتَكِي بِدُمُوعِهَا
بَعْدَ الْمَصَابِ كَصَخْرَةٍ صَمَاءِ	أَتَحَجَّرَتْ فِيْنَا الْقُلُوبُ وَأَصْبَحَتْ
طِفْلٌ يُدَثِّرُ بِالْأَسَى بِشْتَاءِ	الْبُرْدُ يَفْتِكُ بِالْعِظَامِ فَكَمْ بَكِي
بِمَنْ أَكْتَسَى بِعِبَاءَةِ التَّعَسَاءِ	كَيْفَ اسْتَطَعْنَا الْعَيْشَ دُونَ تَرْفُقِ
يَشْكُو فَوَا عَجَبِي مِنَ السُّفْهَاءِ	تَرَى غَنِيًّا بَعْدَهَا مُتَأَقِّفًا
لَا لَنْ نُنَعَّمَ بَعْدَهَا بِهَنَاءِ	إِنْ لَمْ تَعُدْ مِنَّا الْقُلُوبُ رَحِيمَةً

ويرى الشَّاعِرُ وائل جُحا أنَّ ذُلَّ الْفَقْرِ لَا يعلو عليه سِوَى الذُّلِّ التَّابِعِ مِنْ سِوَالِ اللُّثْمِ حَاجَةً، وَفِي الْحَقِيقَةِ ذُلُّ الْفَقْرِ النَّاتِجُ عَنِ الْغَلَاءِ وَغَيْرِهِ يُحْيِجُ الْإِنْسَانَ إِلَى الْوُقُوفِ بِبَابِ اللُّثْمِ لَطَلْبِ حَاجَةٍ، وَكَأَنَّيْ بِالشَّاعِرِ يَنْعَتُ الْمُغَالِينَ بِاللُّؤْمَاءِ الَّذِينَ يُضَيِّقُونَ عَلَى الشَّعْبِ فِي مَعِيشَتِهِ بَرَفِ الْأَسْعَارِ ثُمَّ يَمْتُونُ عَلَيْهِ بِشَيْءٍ بَخْسٍ، ثَمَّنُهُ قِرْشٌ وَاحِدٌ كِي يُوصَفُوا فِي الْمَجَالِسِ الْكَبِيرَةِ بِالْأَسْخِيَاءِ، فَالشَّاعِرُ بِهَذَا الرَّأْيِ يَرْفُضُ الْغَلَاءَ، وَيُنْكَرُ عَلَى أَصْحَابِهِ فَعَلِمَهُمْ، وَيَسْخَرُ مِنْهُمْ، وَيَقِفُ إِلَى جَانِبِ الشَّعْبِ مَعْبَرًا عَنِ الْمَوْقِفِ الْإِنْسَانِي، وَالْأَخْلَاقِي لِلشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ، مِنْطَلِقًا مِنَ الْوَاقِعِ الْمُعَاشِ الَّذِي يُحِيطُ بِهِ، فَقَالَ (جُحا، 2021م، ص: 109):

وَلَمْ أَرْ بَعْدَ قَهْرِ الْفَقْرِ ذُلًّا	سِوَى ذُلِّ السُّوَالِ مِنَ اللُّثْمِ
يَمُنُّ عَلَى الْفَقِيرِ بِكُلِّ قِرْشٍ	وَيُوصَفُ فِي الْمَحَافِلِ بِالْكَرِيمِ

وَلَا يَتَوَقَّفُ الشَّاعِرُ عَنِ مُهَاجِمَةِ الْأَغْنِيَاءِ، وَالْوُقُوفِ فِي صَفِّ الْفُقَرَاءِ، فِيرَى الْغِنَى الْحَقِيقِيَّ لِلْفَقِيرِ هِيَ عِزَّةٌ نَفْسِيَّةٌ الَّتِي يُحَافِظُ عَلَيْهَا، وَلَا يُفَرِّطُ بِهَا بَيْنَمَا أَغْنِيَاءُ كَثِيرُونَ لَا يُحْصَى عِدْدُهُمْ مَلَكَوا الْكَثِيرَ مِنَ الْمَالِ مُفَرِّطِينَ بِكَرَامَتِهِمْ، وَسَارُوا فِي طَرِيقِ الْمَالِ ذَلِيلِينَ، يَفْتَقِرُونَ إِلَى الْكِرَامَةِ الَّتِي يَمْتَلِكُهَا الْفُقَرَاءُ، فَالْغَلَا فِي نَظَرِهِ هُوَ السَّيْرُ فِي طَرِيقِ الْهُدَى، هُدَى النَّبِيِّ مُحَمَّدٍ (ص) وَكَأَنَّهُ يَرَى أَنَّ النَّظَامَ الْمَالِي فِي الْإِسْلَامِ هُوَ الْحَلُّ النَّاجِعُ لِلْغَلَاءِ، وَالْفَقْرِ، فَقَالَ (جُحا، 2021م، ص: 184):

كَمْ مِنْ غَنِيٍّ فَقِيرٌ فِي كِرَامَتِهِ	وَكَمْ مِنْ فَقِيرٍ غَنِيٍّ النَّفْسِ تَلْقَاهُ
لَيْسَ الْعَزِيزُ بِمَالٍ بَاتَ يَمْلِكُهُ	كَمْ مِنْ ذَلِيلٍ بِدَرْبِ الْمَالِ مَمَشَاهُ
إِنْ كُنْتَ تَبْغِي الْغَلَا فَاتَّبِعِي طَرِيقَ هُدَى	بِهِ النَّبِيُّ مَسَى وَالنُّورُ يَغْشَاهُ

فَالشَّاعِرُ كَسَابِقِيهِ مَلْتَجِمٌ بِقَضَايَا مَجْتَمَعِهِ، يَسْتَعْمَلُ لُغَةً سَهْلَةً، مَأْلُوفَةً، وَقَرِيحَةً شِعْرِيَّةً مَطْبُوعَةً، وَهَذَا مَا سَاعَدَنَا عَلَى اسْتِجْلَاءِ مَوْقِفِهِ مِنَ الْغَلَاءِ، وَالْإِسْتِمْتَاعِ بِتَصْوِيرِهِ.

#### النتيجة:

بَعْدَ الْوُقُوفِ عَلَى مَوَاقِفِ الشُّعْرَاءِ الَّذِي شَمَلْتَهُمْ هَذِهِ الدِّرَاسَةُ وَجَدْنَا أَنَّ جَمِيعَهُمْ تَفَاعَلُ تَفَاعُلًا حَقِيقِيًّا مَعَ مَسْأَلَةِ الْغَلَاءِ، وَعَبَّرُوا بِصُورَةٍ وَاضِحَةٍ عَنِ مَوْقِفِهِمُ الرَّافِضِ لَهُ، وَوَقَفُوا إِلَى جَانِبِ الشَّعْبِ، وَوَجَّهُوا مَسَبِّبِهِ بِطَرِيقَةٍ أَوْ بِأُخْرَى، وَلَمْ يَدَّخِرُوا جَهْدًا لُغَوِيًّا أَوْ فَنِيًّا لِنَقْلِ الْوَاقِعِ الْاجْتِمَاعِيِّ الْمَعَاشِ الَّذِي تَمَخَّضَ عَنِ الْغَلَاءِ، وَرَفَعَ الْأَسْعَارَ، وَأَظْهَرُوا النِّزَاعِيَّةَ الْإِنْسَانِيَّةَ، وَالْأَخْلَاقِيَّةَ لِلشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْحَدِيثِ، فَكَانَتْ مَوَاقِفُهُمُ الَّتِي وَرَدَتْ فِي أَشْعَارِهِمْ، مِنَ الْغَلَاءِ دَلِيلًا عَلَى وَاقِعِيَّةِ الشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْحَدِيثِ، وَاجْتِمَاعِيَّةِ، وَيُضَافُ إِلَى ذَلِكَ أَنَّهُمْ اسْتَعْمَلُوا لُغَةً سَهْلَةً، مَأْلُوفَةً، وَصُورًا شِعْرِيَّةً مُبْتَكِرَةً، وَامْتَازُوا بِقَرِيحَةٍ شِعْرِيَّةٍ مَطْبُوعَةٍ غَيْرِ مَتَكَلِّفَةٍ، وَعَاطِفَةٍ صَادِقَةٍ جَعَلْتَنَا تَفَاعُلًا حَقِيقِيًّا مَعَ مَوَاقِفِهِمْ، وَالْوَاقِعِ الَّذِي صَوَّرُوهُ لَنَا.



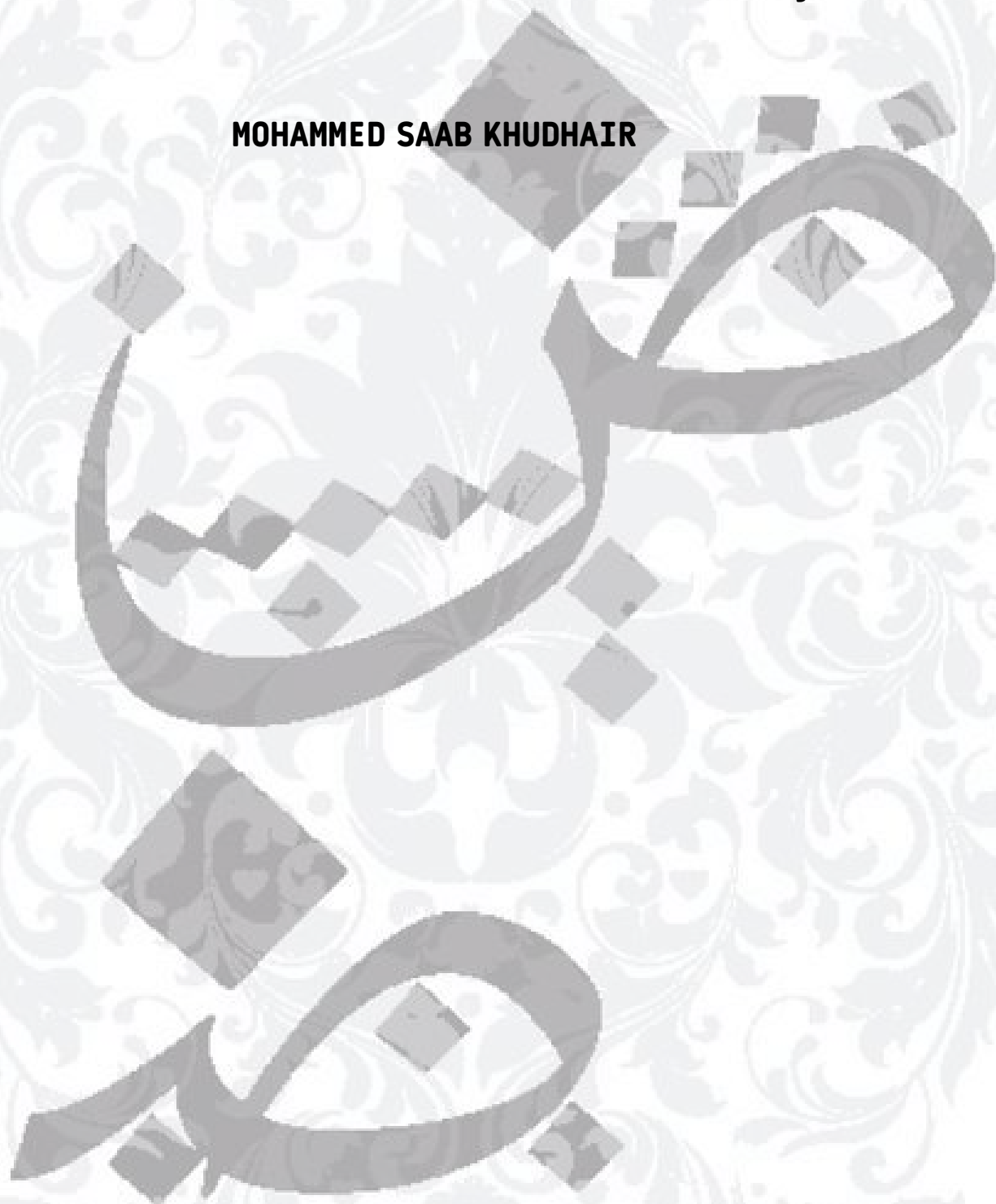
## المصادر والمراجع:

- إبراهيم، حافظ، الديوان، تح: أحمد أمين، أحمد الزّين، إبراهيم الأبياري، ط3، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1987م.
- الأسمر، محمد، ديوان بين الأعاصير، دار الفكر العربي، 1957م.
- أمين، أحمد، النّقد الأدبيّ، القاهرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012م.
- جحا، وائل، ديوان سحر البّيتان، نسخة إلكترونيّة، 20210م.
- خضر، عبّاس، الواقعيّة في الأدب، بغداد، دار الجمهوريّة، 1386هـ- 1967م.
- شوقي، أحمد، الشّوقيّات، القاهرة، مؤسسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، 2021م.
- عثمان، عبدالرحمن، الشاعر البائس عبدالحميد الدّيب، مصر، مطبعة المدنيّ، 1958م.
- فضل، صلاح، منهج الواقعيّة في الإبداع الأدبيّ، القاهرة، ط2، دار المعارف، 1980م.
- فيصل، شكري، مناهج الدّراسة الأدبيّة في الأدب العربيّ، بيروت، ط4، دار العلم للملايين، 1987م.
- المقدسي، أنيس الخوري، التّجاهات الأدبيّة في العالم العربيّ الحديث، بيروت، ط1، الجامعة الأمريكيّة في بيروت، بلا تاريخ.
- مندور، محمد، في الأدب والنّقد، القاهرة، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 1988م.



**POETIC LITERARY TEXT (THE PROSE OF ABU HAYYAN AL -TAWHIDI AND  
THE POETRY OF ABU AL – ATAHIYAH AS A MODEL )**

**MOHAMMED SAAB KHUDHAIR**



**POETIC LITERARY TEXT (THE PROSE OF ABU HAYYAN AL-TAWHIDI AND THE POETRY OF ABU AL – ATAHYAH AS A MODEL)**

**Mohammed Saab KHUDHAIR<sup>1</sup>**

**Abstract:**

In my research, I am trying to explore the poetic language in the book (The Divine Signs) by Abu Hayyan al-Tawhidi, which is a text that approaches poetry in his creativity, Abi Al-Atahiya Diwan, which is a text that is close in composition to prose, by talking about a number of characteristics present in their literary languages, I mentioned the opinion of Arab philosophers on it, and its difference from the opinion of the Arab rhetoricians, with the application on the poetry of Abu Al-Atahieh and the prose of Abu Hayyan al-Tawhidi. Through the research, I arrived at concepts, ideas and opinions that lead to poetry became as a prose template, or the prose may be in a poetic form, and the idea may be presented as poetic or prose form, but artistic construction is the important in the composition of the literary text.

Through presenting the prose of Abu Hayyan and the poetry of Abi Al-Atahiah, I concluded the concepts, ideas and opinions presented by critics and philosophers, indicated that the presentation of the idea may be in direct prose without stirring the imagination, as Abu Al-Atahiah did when he dispensed with metaphors and similes, while Abu Hayyan used it in Condensed a form which made his prose text closer to the poetic text.

**Key words:** The Poetic Language, Poetic, The Prose, The Poetic Text.



<http://dx.doi.org/10.47832/Lan.con4-13>

<sup>1</sup> Dr. , Baghdad University, Iraq, [mohammed.saab@ircoedu.uobaghdad.edu.iq](mailto:mohammed.saab@ircoedu.uobaghdad.edu.iq), <https://orcid.org/0000-0002-1093-8700>

شعرية النص الأدبي  
(نثر أبي حيان التوحيدي وشعر أبي العتاهية أنموذجا)

محمد صائب خضير<sup>2</sup>

الملخص:

أحاول في البحث استكشاف اللغة الشعرية في كتاب (الإشارات الإلهية) لأبي حيان التوحيدي وهو نص يقترب في إبداعه من الشعر، وديوان أبي العتاهية وهو نص يقترب في تأليفه من النثر، من خلال الحديث عن جملة من الخصائص الموجودة في لغتيهما الأدبية، وذكرت رأي الفلاسفة العرب فيها واختلافه عن رأي البلاغيين العرب، مع التطبيق على شعر أبي العتاهية ونثر أبي حيان التوحيدي. ووصلت من خلال البحث إلى مفاهيم وأفكار وآراء تؤدي إلى أن الشعر قد يكون بقالب نثري أو أن النثر قد يكون بقالب شعري وأن الفكرة قد تعرض بشكل شعري أو نثري لكن المهم في تأليف النص الأدبي هو بناؤه الفني.

ووصلت من خلال عرض نثر أبي حيان وشعر أبي العتاهية إلى المفاهيم والأفكار والآراء التي عرضها النقاد والفلاسفة، إلى أن تقديم الفكرة قد يكون بشكل نثري مباشر من غير إثارة الخيال كما عمل أبو العتاهية عندما استغنى عن الاستعارات والتشبيهات والمجازات، في حين استعملها أبو حيان بشكل مكثف، مما جعل نصه النثري أقرب إلى النص الشعري.

**الكلمات المفتاحية:** اللغة الشعرية، شعر، النثر، النص الشعري.

المقدمة:

أحاول في بحثي استكشاف اللغة الشعرية في كتاب (الإشارات الإلهية) لأبي حيان التوحيدي وهو نص يقترب في إبداعه من الشعر، وديوان أبي العتاهية وهو نص يقترب في تأليفه من النثر، وحاوت الحديث عن الخصائص الموجودة في لغتيهما، وبدأت بحثي بدراسة مكانة اللفظة في درس اللغة الشعرية، واللفظة تكون شعرية من خلال اجتماعها مع غيرها، مما يعني أن هناك لغة يومية سهلة يستعملها المتكلمون بشكل مباشر، ولغة أخرى تقسم إلى لغة علم أي فلسفة، ولغة شعر أي لغة مجاز وتخيل ومحاكاة، وعرضت نظرة المحدثين إلى اللغة الشعرية، لأنهم أقرب إلى دراستها، ثم ذكرت رأي الفلاسفة العرب في اللغة الشعرية، في محاولة لتجذير مفهوم اللغة الشعرية، ووصلت إلى مفهومها عند الفلاسفة والبلاغيين العرب، فقد آلتقت آراؤهم في فكرة المحسنات اللفظية، ولا بدّ من الإشارة إلى رؤية كمال أبي ديب الواضحة للغة الشعرية، ووجدتها واضحة في كل مرة طبقتها على شعر أبي العتاهية ونثر أبي حيان التوحيدي.

**مكانة اللفظة المفردة في درس اللغة الشعرية:**

لغة الشعر لا تدرس عند حد اللفظة الواحدة، فهي لا تشكل قيمة شعرية وحدها، وإنما في السياق وللألفاظ إيقاع هو ائتلاف أصواتها يخضع لمبدأين هما: التكرار والنظام، وائتلاف الكلمات مع بعضها على نوع مخصوص يكون نوعا من الإيقاع، وانسجام الجمل يؤدي إلى الإيقاع، وهذا يعني إننا يجب أن ننظر إلى الكلمة على أساس أنها مجموعة من الأصوات والكلمات تكون إيقاع الجمل بعضها مع بعضها الآخر، ونلاحظ أن بعض المبدعين يميلون إلى جعل لغتهم النثرية أقرب إلى اللغة الشعرية على الرغم من أنها ليست شعرا، من هؤلاء أبو حيان التوحيدي في كتابه الإشارات الإلهية، فلغته تقترب من الشعر على الرغم من انه ليس شعرا، من ذلك قوله: "أطلت أطال الله طولك من غير طائل، لأني لم أصف من حالي مراسمها، ولا من مقاسمها، وسحبت القول على مساحب الثقة ومناقب المِقة، من غير مغلاة بسرّه، ولا مبالاة بسرّه، وفي الجملة قد استندت إلى الحسنى منتظرا لحמיד العقبى، دائرا مع الأخف الأسهل، ثابتا في

<sup>2</sup> د. ، جامعة بغداد، العراق، mohammed.saab@ircoedu.uobaghdad.edu.iq

كف النزاهة وضمان الحيولة، مستشعرا من طوارق الحدثان راحة وأمنة، نائبا عن مواقف الخزي والإذلال، قانعا بالمستيسر من الحال، عالما بما قال الحكيم بعد الحكيم" (الإشارات الإلهية: 215).

ونجد استعمالا مفردا للمباحث البلاغية المختلفة كالجناس الاشتقائي في قوله: (أطلت أطال الله طولك من غير طائل)، والجناس الناقص قوله: (مساحب الثقة، ومناقب المقة)، الثقة والمقة، والتطابق الصوتي في قوله: (مساحب، مناقب)، و(الحسن، العقبى)، والتكرار في قوله: (الحكيم)، وغيرها، فلغته تقترب من الشعر على الرغم من أنه ليس شعرا، وهذا يعني أننا يجب ألا ننظر إلى الشعر على أنه شكل أي (وزن وقافية)، وإنما هو أصوات متألفة، وهكذا ستصبح في كل نص خصائص شعرية، ويجيد الشاعر استعمال الأصوات استعمالا فنيا جماليا، وكذلك هي الحال مع الألفاظ والجمل، فالوزن يدخل ضمن الأصوات، والجناس والتقسيم، والسجع والقافية كذلك، لذا تغدو للشعر بنيات ثلاث: بنية صوتية، وبنية دلالية، وبنية بنائية، تجمعها الألفة، والاستعمال الخاص الذي يعطي للكلمة قيمتها.

### اللغة اليومية وحاجتنا لها:

نحن نستعمل اللغة لحاجتنا اليومية، ونفيد من قيمتها الايصالية، وتألّف جمل لا حدود لها من خلال قواعد محدودة، والمتلقي يفهم هذه اللغة، وهذا الأمر يعتمد على مبدأ الايصال، ويعني وجود (متكلم) في ذهنه أفكار يحولها إلى لغة من خلال التشفير، فتتحول الفكرة إلى صوت، وعندها نجد متلقيا يفك الشفرة، ويحول الصوت إلى فكرة مرة أخرى، وكلما توغلت اللفظة في الشعرية، أصبح استقرارها ضعيفا، وعندها تصبح فكرة الايصال في صلب النثر، وفكرة الايصال في صلب الشعر، لذا صارت للغة استعمالات كثيرة حتى أن هناك لغة خطابة، ولغة إعلام، ولغة شعرية.

وما يميز بين هذه اللغات هو شكلها الخاص، فلغة الشعر موزونة، ولغة النثر غير موزونة، وأحيانا تكون موزونة، وتتماز لغة الشعر من لغة النثر بوجود قصد تأليف الشعر، وميز العرب القدامى وعلى رأسهم ابن رشيق بين ثنائية أساس هي الشعر والنثر، فما وجد فيه الوزن والقافية صار شعرا، وأحيانا قد يوجد الوزن والقافية ولكن من غير أن يعد المكتوب شعرا وإنما هو نظم، قال في (باب حدّ الشعر وبنيته): " الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء: وهي اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حدّ الشعر، لأن من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر، لعدم القصد والنية، كأشياء اتزنت من القرآن، ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم، وغير ذلك مما لم يُطلق عليه أنه شعر، والمتمن: ما عرض على الوزن فقبله، فكان الفصل صار له " (كتاب العمدة: 107).

وعلى هذا الأساس لا بدّ من توافر ميزات خاصة في المنظوم ليكون شعرا منها: الإيحاء وتكثيف الأفكار، والعاطفة والأخيلة، والصور، والكلام الذي يخلو من هذه الميزات يفقد العنصر التعبيري، والعنصر المجازي، وعندها يصبح النظم شعرا تصريحيا، وما امتلك تلك المميزات صار شعرا، وهو شعر تلميح قادر على الإيحاء وإثارة اهتمام المتلقي.

والعرب ميزوا بين الشعر من جهة، والنظم من جهة أخرى وهناك كلام ليس بشعر حتى لو كان موزونا، مع وجود مضمون إيحائي، " فالنثر على العموم، تصاحبه حالة من التوقع أكثر غموضا، وأقل تحديدا مما هي في الشعر، ففي قطعة من النثر مثل هذه الصفحة لا يتهيأ القارئ إلا لرؤية كلمات أخرى مختلفة في الصوت، كلمات تغلب عليها صفتا الصعوبة والتجريد، وهكذا فالدور الذي يلعبه\* الأثر الحسي أو الشكلي للألفاظ ضئيل جدا في الكتابة التقريرية التحليلية، ولكن حالما يغلب الطابع الانفعالي على الطابع العلمي في الكتابة يأخذ العنصر الشكلي في البروز" (مبادئ النقد الأدبي: 189).

وتطورت النظرة إلى الشعر ووجود الشعر الحر وقصيدة النثر، مع لقاء العاطفة والأخيلة والصور، ثم تحول وجهة النظر من الإنشاد والترنم الإيقاعي في القصيدة واستغلال الامكانيات الصوتية إلى جانب الامكانيات الكتابية، وصارت القصيدة تقرأ ولا تنشد، والكتابة عملية ذاتية بين الإنسان ونفسه، أما الإنشاد فله فعل السحر، ويُمكن الإنسان أن يحفظ الشعر بسرعة، ومن أجل أن يحقق الشاعر هذا التأثير استغل الامكانيات الصوتية. فالشعر ما دام يقرأ يوجه الاهتمام إلى المضمون، وللشعر قدرة توزع بالتساوي على المحتوى والموسيقى، فإذا حذفت الموسيقى تحول الاهتمام إلى اللغة فصار التركيز عليها، ومن هنا امتلك الشعر الحديث أقصى طاقات اللغة، فقد فتقد وزنه وموسيقاه وعضو عنهما بالتركيز على اللغة، وفي الوقت نفسه لا يعني هذا أن الشعر يخلو من الوزن تماما، ولكن يعني ازدياد الاهتمام بالمضمون لا بالشكل. ويتركز دور الشاعر في إبراز العلاقة بين الدال والمدلول، مما يعني التمييز بين مصطلحات ثلاثة: اللغة الأدبية: التي تمثل خرقا في اللغة القياسية، والشعر قمة الخرق الذي يهتم به البلاغيون والنقاد، ولغة الشعر:

المتغيرة مثل لغة الشعر الجاهلي، أي اللغة الإيحائية، لا علمية أو خطابية، اللغة الشعرية: هي مجموعة من خصائص تكسب النص صفة الشعرية، والمدرسة الشكلانية تتبنى مبدأ آخر " منذ البداية هو وضع العمل الأدبي في مركز اهتمامهم، رافضين المقاربات السيكلوجية، أو الفلسفية، أو السوسولوجية التي كانت في ذلك الوقت تسيّر النقد الأدبي الروسي، ففي هذه النقطة بالضبط يتميز الشكلانيون عن أسلافهم، إذ لم يعد ممكنا بالنسبة لهم تفسير العمل الأدبي انطلاقا من سيرة الكاتب، ولا انطلاقا من تحليل للحياة الاجتماعية المعاصرة " (نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس: 16).

وهناك عناصر مهيمنة تؤثر في الأدب، وتجعله أدبا والشكلانيون الروس: " أن موضوع العلم الأدبي يجب أن يزن دراسة الخصائص النوعية للموضوعات، الأدبية التي تميزها من كل مادة أخرى، وهذا باستقلال تام عن كون هذه المادة تستطيع بواسطة بعض ملامحها الثانوية أن تعطي مبررا لاستعمالها في علوم أخرى كموضوع مساعد، إن رومان جاكوبسون، هو الذي أعطى لهذه الفكرة صيغتها النهائية حين قال: إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا " (نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس: 35)، وناقش العلماء العرب القدماء مفهوم اللغة الشعرية على نطاق واسع ومحاولين التمييز بين الشعر والنثر، ورأى النقاد العرب أن اللغة الشعرية تمثلت بالاستعارة والتشبيه والمجاز، ولم يميزوا بين ما لغته شعرا، وما ليس لغته شعرا.

#### نظرة المحدثين إلى اللغة الشعرية:

بدأت بنظرة النقاد المحدثين، فهي أقرب إلى فهم طبيعة الشعر من نظرة النقاد العرب، ومنهم جان كوهين الذي رأى أن للكلام بنية دلالية خاصة أو بنية صوتية، واستعمال الأدب يقوم على استعمال هذه اللغة، أو عدمه. والكاتب الذي استعمل هذا الاستعمال يقترب من (الشعر). والنائر لا يستعمل البنية الصوتية والبنية الدلالية استعمالا كاملا، و" تختلف اللغة الشعرية عن اللغة النثرية بالخاصية المدركة لبنائها، فنحن نستطيع أن ندرك سواء الصفة السمعية أو الصفة اللفظية، أو الصفة الدلالية لها. وفي بعض الأحيان فإن ما يدرك ليس هو البناء، وإنما تمازج الكلمات أو ترتيبها. إن الصورة الشعرية هي إحدى الوسائل التي تصلح لخلق بناء مدرك، نستطيع التحقق منه في ماهيته، لكنها ليست أكثر من ذلك، وإن خلق إنشائية علمية ليستلزم القبول بدءا بوجود لغة شعرية، ولغة نثرية تختلف قوانينهما " (نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس: 43)، مما يكون قصيدة النثر التي تتعد عن الجانب الصوتي مقتربة من الجانب الدلالي، ويتحقق الضد في النظم، في حين نجد في الشعر تقارب الجانب الصوتي مع الجانب الدلالي، أما النثر فيتباعد فيه الجانب الصوتي مع الجانب الدلالي، وهنا تكون اللغة حيادية، فالاستغلال الصوتي والدلالي. ومجموع الملامح هي التي تميز الشاعر من الآخرين. وهو ما يميز أسلوب شاعر من أسلوب شاعر آخر، و" جوهر نظرية الانزياح وهي مركز عمل كوهين، إذ الشعر عنده انزياح عن معيار هو قانون اللغة، فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها، إلا أن هذا الانزياح لا يكون شعريا إلا إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفا من غير المعقول، فالانزياح المفرط يجعل منه كلاما غير معقول، مستعصي التأويل، وبذلك تسقط عنه السمعة المميزة للغة أي التواصل، يخرق الانزياح إذن قانون اللغة في اللحظة الأولى وما كان لهذا الانزياح ليكون شعريا لو أنه وقف عند هذا الحد، إنه لا يعد شعريا إلا لأنه يعود في لحظة ثانية لكي يخضع لعملية تصحيح، وليعيد للكلام انسجامه ووظيفته التواصلية " (بنية اللغة الشعرية: 6).

وبالاعتماد على الدلالات الإيحائية تتكون اللغة الشعرية وهي لغة خاصة داخل اللغة، وتكثر فيها الانزياحات، التي تميز بمجموعة خصائص تكون أكثر مناسبة للشعر منها للنثر " وعلى كل فكلمة قصيدة نفسها لا تسلم من اللبس، ذلك أن وجود عبارة قصيدة نثرية التي أصبحت شائعة الاستعمال يسلب كلمة قصيدة في الواقع ذلك التحديد التام الواضح الذي كان لها يوم كانت تتميز بمظهرها النظمي " (بنية اللغة الشعرية: 10).

#### استعمال اللغة الشعرية الخاص عند النقاد القدماء:

ما يجعل الأدب أدبا أو الشعر شعرا هو طريقة استعمال اللغة، ففي أي واقعة لغوية، أو أي حدث لغوي ستة أقطاب، فإذا ركزنا على الرسالة أو النص فإننا نقرب من الشعرية، ولا شيء يمنع من أن نقرب بين الأقطاب كالمتمكلم والقارئ، وإنما التركيز على الرسالة نفسها (بنية اللغة الشعرية: 92 وما بعدها). ويمكننا التمييز بين النثر والشعر، والكشف عن خصائص النثر بصفته نثرا، والشعر بصفته شعرا، فلو قرأنا قول التوحيدي: " اللهم قُذنا بعزيمة الراجعين



إلى بابك، وبَيِّضْ وجوهنا عند مناجاتك، واغمرنا بموادّ مواهبك ومِنَحك، وآونا إلى كَتَفِ أَمْنِك منك، وأمَطِر علينا سحاب جُودك وعَظْفِك، ووفّقنا لأقصد السبيل إليك، وحَقَّف علينا في كلِّ الأمور التوكّل عليك، وسَهَّل علينا طِلابَ ما أعدَدْتَهُ لأولِيائِك لديك، واسلنا منا، وسَرَدنا عنا، وحُدلنا، وبقنا علينا. ولا توالنا بالنعم استدراجاً، ولا تَمَهَّلنا بالتطاول احتجاجاً. ولا تَوَاخذنا بتاتا، وارحمنا إذا صرنا عظاماً ورُفاتاً، وجُد علينا بكرمك إذا صدر الناس أشتاتا إليك، وكنّا كُنّا وعليك طرحنا كُنّا، يا من هو أرحم بنا منا، وأنظر لنا من أنفسنا، وألطف بنا من آباؤنا وامهاتنا. امحُ عنا صفاتنا باستيلائك، تم خلنا علينا فيك بولائك" (الإشارات الإلهية: 217). سنجد استعمالاً خاصاً للغة أدى إلى تكوين نظام جديد للغة، فقد استعان بشكل مكثف بالسجع، في كل فقرة من النص في قوله: (بابك، مناجاتك، ومنحك، منك، عطفك، إليك عليك، إلخ)، ونجد التكرار في قوله: (أمك، بالأمن)، والجناس الناقص في قوله: (وكنّا، كُنّا، كُنّا)، ونجده يستعمل التقسيم بكثرة فالجمل التي استعملها كلها فيها تقسيم.

وهكذا يغدو للغة الشعرية عند أديب معين طبيعة خاصة، والأديب يدرك هذا الأمر، ويبدو في أدبه من خلال تلاعبه باللغة، ونلاحظ تلاعباً واضحاً في اللغة عند التوحيدي، قال: " يا هذا وما وصفي لك الذكر بغرائبه، والوجد بغوالبه، وما يدور عليهما بحوالبه وجوادبه، وأنت إلى تذوق حلاوة ركوعك وسجودك بصدق النية وطهارة الطوية أحوج، فإن نبست بكاف أو ميم، أو حاء أو بجيم، فُدم فوك بك فُض، وردم كفك بل لأض. فلا جرم لا إشارة ولا عبارة، إلا على وجه الاستعارة، والله المستعان " (الإشارات الإلهية: 218).

فالتوحيدي أراد وصف حالة الذكر والشوق إلى الله سبحانه وتعالى، تلك الحالة التي يمر بها العابد المحب لربه، وعندها تبدأ علاقة بين العبد وربه تعتمد على ما يؤخذ، ويوهب بين العبد وربه، ولا يصل العبد إلى هذه المرحلة إلا إذا ركع بصدق وسجد بصدق، وكانت نيته صافية لله سبحانه وتعالى، وسيكون ما يعود عليه من البهاء والسناء أروع وأجمل، ويميل التوحيدي إلى الاستفهام الإنكاري فيقول ما أصنع؟! وهو لا يجد الكلمات المناسبة التي يعبر بها عن اشتياقه، وهو يقر بتقصير وصفه عما يشعر به. وعندها يلجأ إلى أسلوب العكس في قوله: من فك هو أسر، ومن أسر فك هو أسر، ومن تخلية هي حصر، ومن حصر هو تخلية! ويلجأ إلى الإشارات في استعمال الحروف الإشارية في قوله: فإن نبست بكاف أو ميم، أو حاء أو بجيم، وهو يصرح بذلك عندما يقول: فُدم فوك بك فُض، وردم كفك بل لأض فقد كان يصف حالة الساقى عندما يشد شيئاً على فوهه عندما يسقي، وبطبيعة الحال لن يتمكن من الكلام وهذه هي حال من يتقرب إلى الله، ويعيش الوجد فلن يتمكن من الكلام والتعبير عن مشاعره.

ويبدو لي أن حازم القرطاجني استطاع الولوج إلى طبيعة ما يحصل في نفس المبدع، إذ يمر بمراحل تبدأ عنده بالتخييل ثم المحاكاة بالنص، ثم التخييل عند المتلقي والمطلوب النظر إلى النص وكيف تتشكل المحاكاة، وهنا تكمن اللغة الشعرية التي تشتمل عند حازم على ضروب البلاغة، قال: "بالنظر إلى حقيقة الشعر فلا فرق بين ما انفرد به الخاصة دون العامة وبين ما شاركوهم فيه، ولا ميزة بين ما اشتدّت علقته بالأغراض المألوفة وبين ما ليس له كبير علقه إذا كان التخييل في جميع ذلك على حدّ واحد، إذ المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة في أي معنى كان" (منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 21).

وهناك خصائص عامة توجد في الشعر والنثر الفني، ويمكن اكتشاف هذه الخصائص التي تتجسد في جزالة الألفاظ، ومتانة التركيب، حسن الرصف. وهناك عناصر تكثُر في الشعر كالاستعارة والتشبيه وصور المجاز، والشاعر مضطر إلى أن يركز على البيت، والبيت محدود الفضاء، لذا يلجأ إلى الإشارة والتلميح، وتكثيف اللغة، فالشاعر عليه أن يعرف أمور العروض والأسرار البلاغية، فلا نجد "شاعراً مجيداً منهم إلا وقد لزم شاعراً آخر المدة الطويلة، وتعلّم منه قوانين النظم، واستفاد عنه الدربة في انحاء التصاريف البلاغية" (منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 27). لكننا وبناء على ما سبق نجد أن شاعرنا أبا العتاهية لم يلتزم بهذه القواعد القارة في الشعر، فهو يلجأ إلى الكلام المباشر الذي لولا أنه نظم شعراً، لكان يصح أن يقال عنه نثر، وسأنتقل خبراً عن الأصمعي خبراً رواه في حادثة حدثت لأبي مع هارون الرشيد، قال:



"صنع الرشيد طعاما وزخرف مجالسه واحضر أبا العتاهية، وقال له: صف لنا ما نحن عليه من نعيم هذه الدنيا، فقال أبو العتاهية:

عِشْ مَا بَدَا لَكَ سَالِمًا فِي ظِلِّ شَاهِقَةِ الْقُصُورِ  
فقال الرشيد: يُسَعَى عَلَيْكَ بِمَا اشْتَهَيْتَ لَدَى الرِّوَّاحِ أَوْ البُكُورِ  
فقال: حسن ثم ماذا ؟ فقال: فَإِذَا النُّفُوسُ تَقْتَعَتَتْ فِي ظِلِّ حَشْرَجَةِ الصِّدُورِ  
فَهُنَاكَ تَعْلَمُ مَوْقِنًا مَا كُنْتَ إِلَّا فِي غُرُورِ

فبكى الرشيد فقال الفضل بن يحيى البرمكي: بعث إليك أمير المؤمنين لتسره فحزنته، فقال الرشيد: دعه فإنه رأنا في عمى فكره أن يزيدنا منه" (ديوان أبي العتاهية: 163).

لقد لجأ الشاعر إلى استعمال ألفاظ مباشرة وخلا شعره من المباحث البلاغية، وكان لزاما عليه أن يستعمل الاستعارات والكنيات، أو يلجأ إلى أن يوجه كلامه أوجها عدة حتى لا يفهم الرشيد المعنى بشكل مباشر ويحزن، وهذا ما أراده منه يحيى البرمكي عندما قال له: بعث إليك أمير المؤمنين لتسره فحزنته، فقد راعى أبو العتاهية أن تكون لغته معبرة، ومكثفة، وصادقة مع الاستعانة بالجزالة، مبتعدا عن مراعاة حدوث الصدمة التي يجب أن نجدها في الشعر، لكن يبدو لي أن الرشيد كان يعلم هذا الأمر بدليل أنه اختار أبا العتاهية ولم يختار غيره.

ويعد ابن خلدون محطة خاصة من محطات دراسة لغة الشعر، إذ تكلم على أساليب العرب المخصوصة، وقد نظر إلى الشعر على أنه صناعة، وميز بين لغة الشعر ولغة النثر، ويرى ابن خلدون أن القصيدة متعددة الأغراض، ولا بد للشاعر من أن يخرج من غرض إلى آخر بنوع من التلطف، وعنده أن الشعر صعب، لاستقلال كل بيت بنفسه، والصعوبة أن الشاعر إنما ضيق عليه الخناق، وعليه أن يستوفي المعنى في هذا الحيز الضيق، قال: "إعلم أن لسان العرب وكلامهم على فنين في الشعر المنظوم، وهو الكلام الموزون المقفى، ومعناه الذي تكون أوزانه كلها على روي واحد، وهو القافية وفي النثر، وهو الكلام غير الموزون وكل واحد من الفنين يشتمل على فنون، ومذهب في الكلام فأما الشعر فمناهج المدح والهجاء والرثاء، وأما النثر فمناهج السجع الذي يؤتى به قطعا، ويلتزم في كل كلمتين منه قافية واحدة، يسمى سجعا ومنه المرسل، وهو الذي يطلق عليه الكلام إطلاقا، ولا يقطع أجزاء بل يرسل إرسالاً من غير تقييد بقافية، ولا غيرها" مقدمة ابن خلدون: 566).

ورأى ابن خلدون كذلك أن في الشعر استعمالا خاصا للغة، قال: "هذا العلم لا موضوع له في إثبات عوارضه أو نفيها، وإنما المقصود منه عند اهل اللسان ثمرته، وهي الإجابة في فني المنظوم والمنثور على أساليب العرب ومناحيهم فيجتمعون لذلك من كلام العرب ما عساه تحصل به الكلمة من شعر عالي الطبقة وسجع متساوٍ في الإجابة ومسائل من اللغة والنحو مبثوثة أثناء ذلك،" مقدمة ابن خلدون: 553).

فإذا كان الشرط المهم في الشعر هو الوزن فإن ذلك أدى إلى أن يكون "الغناء في الصدر الأول من أجزاء هذا الفن لما هو تابع للشعر، إذ الغناء إنما هو تلحينه، وكان الكتاب والفضلاء من الخواص في الدولة العباسية يأخذون أنفسهم به حرصا على تحصيل أساليب الشعر وفنونه" (مقدمة ابن خلدون: 554).

وفي الشعر شيء خاص يختلف عن النثر لاعتماده على أساليب خاصة "فإذا نظر في الشعر على هذا النحو وبهذه الأساليب الذهنية التي تصير كالقوالب، إن المحصل لهذه القوالب في الذهن إنما هو حفظ اشعار العرب وكلامهم وهذه القوالب كما تكون في المنظوم تكون في المنثور فإن العرب استعملوا كلامهم في كلا الفنين، وجاءوا به مفضلا في النوعين، ففي الشعر بالقطع الموزونة والقوافي المقيدة واستقلال الكلام في كل قطعة، وفي المنثور يعتبرون الموازنة والتشابه بين القطع غالبا، وقد يقيدونه بالأسجاع وقد يرسلونه وكل واحدة من هذه معروفة في لسان العرب، فإذا تحصلت هذه الصفات كلها في الكلام اختص بنوع من النظر لطيف في هذه القوالب التي يسمونها أساليب ولا يفيد إلا حفظ كلام العرب نظما ونثرا" (مقدمة ابن خلدون: 573).

ويفهم من كلام ابن خلدون أنه يرفض شعر الشعراء الذين لم ينسجوا على القوالب العربية المألوفة وهو لا يشير إلى اللغة صراحة، وإنما يشير إلى الكلام المفصل قطعاً متساوية في الوزن متحدة في الروي والكلام المقطع والموزون والمقيد بالسجع أي النثر. ويبدو أن ملكة الكلام العربي لا تكفي لصناعة الشعر، بل يحتاج ذلك إلى رعاية الأساليب التي اختص بها العرب. والأسلوب في رأيه هو القالب فالمنوال تنسج عليه التراكيب. والقالب هو الذي يفرغ فيه الفن

والأسلوب لا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته اصل المعنى وباعتبار كمال المعنى، وهو من خواص التراكيب وباعتبار الوزن، ونستنتج من هذا أن القالب، أو المنوال هو الذي ينبغي أن يؤخذ بالحسبان في تحديد الشعر، ومما يساعد في ترسيخ القوالب والقياس عليها هو حفظ النصوص القديمة، والقياس عليها من قوله الصورة الذهنية ومسألة القالب والمنوال تعطي فكرة تنوع النسخ عليهما، مما ينفي فكرة التكرار، ولاحظ ابن خلدون ملاحظة مهمة تفيد أن تحديد ماهية الشعر شيء صعب، لذا قال: "فإذا تقرر معنى الأسلوب ما هو فلنذكر بعده حداً، أو رسماً للشعر به تفهم حقيقته على صعوبة هذا الغرض فإنما لم نقف عليه لأحد من المتقدمين فيما رأيناه، وقول العروضيين في حده إنه الكلام الموزون المقفى ليس بحد لهذا الشعر الذي نحن بصددده، ولا رسم له وصناعتهم إنما تنظر في الشعر باعتبار ما فيه من الإعراب والبلاغة والوزن والقوالب الخاصة، فنقول الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء مثقفة في الوزن والروي مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة به" (مقدمة ابن خلدون: 573). فلو قرأنا قول أبي العتاهية:

قَدْ سَمِعْنَا الْوَعْظَ لَوْ يَنْفَعُنَا وَقَرَأْنَا جُلَّ آيَاتِ الْكُتُبِ  
كُلُّ نَفْسٍ سَتَوَافِي سَعْيِهَا وَلَهَا مِيقَاتُ يَوْمٍ قَدْ وَجِبَ  
جَفَّتِ الْأَقْلَامُ مِنْ قَبْلِ بِمَا حَتَمَ اللَّهُ عَلَيْنَا وَكَتَبَ  
(ديوان أبي العتاهية: 9)

نجده تكلم بكلام فيه حكمة مستخلصة من الدين الإسلامي ألفها في قالب شعري، مفادها أن الموت مآل كل إنسان وهو لا بد ملاقيه مهما طال عمره أو ارتفع شأنه لدى الناس، ولم يكن يستعين بأساليب البلاغة، فكان شعره أقرب للنثر منه للشعر، والعرب تحدثوا عن الشعر ثم حوّلوه شعراً ونثراً، وبهذا سيكون هناك تساوي بين لغة الشعر ولغة النثر في التواصل مع المتلقي، ثم إنه فضل الشعر بكونه يبيح للشاعر ما لا يباح لغيره. فالنقاد تحدثوا عن اللغة الأدبية التي يستوي بها الشعر والنثر، ولكل واحد منهم حرية تخصص صاحبها، قال الأمدى: "زعموا أن صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجود وتستحكم إلا بأربعة أشياء، وهي: جودة الآلة، وإصابة الغرض المقصود وصحة التأليف والانتهاء على تمام الصنعة من غير نقص فيها ولا زيادة عليها" (الموازنة بين شعر أبي تمام والبحري: 1 / 426).

ميّز الأمدى بين الكلام الموزون أي الشعر، والكلام غير الموزون أي النثر، ولكل واحد منهما موضوعات خاصة به، فللشعر موضوعات وللنثر موضوعات أخريات، فالمدح والهجاء من أغراض الشعر والخطب والدعاء وترغيب الجمهور من أغراض النثر، والشاعر يستوفي المعنى في الحيز الضيق الذي سمح له بالتحرك به، ولهذا يحتاج القدرة على تكثيف المعنى، فمن الصعوبات التي يعاني منها الشاعر هي تحديده بوزن ما، ويزداد هذا الضيق كلما قلت التفعيلات في البيت، ومملكة الشعر لا تكفيها المعرفة اللغوية، وإنما الشعر بحاجة إلى رعاية الأساليب التي اختص بها الشعر العربي، غير أني وجدت أن أبا العتاهية يخالف هذه القاعدة عندما يقرر أموراً تتعلق بالرزق وبالعلاقة العبد مع ربه في قصيدة طويلة قال فيها:

سَبَقَ الْقَضَاءُ بِكُلِّ مَا هُوَ كَائِنٌ وَاللَّهُ يَا هَذَا لِرِزْقِكَ ضَامِنٌ  
تُعْنَى بِمَا تُكْفَى وَتَتْرُكُ مَا بِهِ تُوصَى كَأَنَّكَ لِلْحَوَادِثِ آمِنٌ  
أَوْ لَمْ تَرَ الدُّنْيَا وَمَصْدَرُ أَهْلِهَا ضَنْكٌ وَمَوْرِدُهَا كَرِيهٌ آجِنٌ  
وَاللَّهُ مَا أَنْتَفَعَ الْعَزِيزُ بِعِزِّهِ فِيهَا وَلَا سَلِمَ الصَّحِيحُ الْآمِنُ  
وهي قصيدة طويلة مؤلفة من ستة عشر بيتاً يختتمها بقوله:  
وَالرَّمُ أَحَاكُ فَإِنَّ كُلَّ أَخٍ تَرَى فَلَهُ مَسَاوِيءٌ مَرَّةً وَمَحَاسِنُ (22)  
(ديوان أبي العتاهية: 43)

فالقصيدية فيها ميل كبير نحو النثر من خلال التعبير المباشر الذي يقدم الفكرة يسيرة أمام المتلقي.

## رأي الفلاسفة العرب في اللغة الشعرية:

وميدان دراسة اللغة الشعرية هو مضمار الفلاسفة العرب، وكلامهم فيه شرح وتعليق، واستفاضة في الخطابة وفن الشعر، وهم متأثرون بشروح مدرسة أرسطو (الاسكندرية الفلسفية)، وهي مدرسة سادت بعد أرسطو، وقد حاولوا أن يطوعوا مفاهيم الشعر العربي على الشرح الأرسطي، فقد وضع أرسطو قوانين صناعة الشعر عند اليونان، ووضع قوانين تحكم الشعر فقوانين الشعر المطلق هي التي تحكم الشعر بصفته شعرا، وهو منطلق يتصف به كل شعر وهي المحاكاة والتخييل، و"الشعر من طور الذاتية. ولئن كان الوزن ضروريا. فإنه ليس كل شيء، فالوزن لغة الشعر، ولكن الوزن دون الاختراع ليس بشيء. والاختراع هو سرّ الشعر، وأشق الأمور على الشاعر، وبه يسمى الشعر شعرا، والشاعر شاعرا، والاختراع خلق من العدم، ولهذا يميز بين محاكاة ومحاكاة، فالمحاكاة التي هي طبيعة في الناس غير المحاكاة المطلوبة من الشعر، أما المحاكاة المطلوبة من الشعر فإنها ليس فقط لا تحتذي مثال الآخرين ولا تعمل كما يعملون دون أن تعلم السبب، بل تعمل أشياء مختلفة تماما عن كل ما عرف حتى ذلك الوقت" (فن الشعر: 17، المقدمة).

أما قوانين الشعر بحسب عادة هذا الزمان هي قوانين الشعر العربي كما معروف في زمن ابن سينا. وهناك قوانين خاصة تحكم الشعر في كل أمة كالأوزان والقوافي والموضوعات، "ولقد انقسم الشعر وفقا لطباع الشعراء: فذوو النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء وذوو النفوس الخسيسة حاكوا فعال الأدنياء فأنشأوا (الأهاجي) بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح" (فن الشعر: 13). فما يهم اليوناني تصاريف الزمان، ومعروف أن موضوع الشعر العربي هو وصف الأدوات والأفعال، فالشعر اليوناني يسير بلا تصريف للأوزان، وما يهيمه هو ما يجري على الإنسان من أحداث، ففي الوقت الذي يتفق الشعر اليوناني مع الشعر الغربي في الأوزان ويختلفان في مصطلح الشعر الحديث، فالشعر العربي غنائي والشعر اليوناني درامي (ينظر فن الشعر: 14). ويعتقد أرسطو أن الشعر شكل من أشكال المنطق، و"لما كان الشاعر محاكيا، شأنه شأن الرسام وكل فنان يصنع الصور فينبغي بالضرورة أن يتخذ دائما إحدى طرق المحاكاة الثلاث: فهو يصور الأشياء إما كما كانت أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون وهو إنما يصورها بالقول، ويشمل: الكلمة الغربية والمجاز، وكثيرا من التبديلات اللغوية، التي أجزناها للشعراء" (فن الشعر: 71).

أما الفارابي فقد حدد علوما للسان فبدأها بعلم الألفاظ المفردة، ثم علم الألفاظ المركبة ثم علم قوانين الألفاظ المفردة وعلم قوانين الألفاظ المركبة، وعلم تصحيح الكتابة، وعلم قوانين تصحيح القراءة، وعلم قوانين الأشعار، وتنقسم إلى علم الأوزان وعلم القوافي وعلم الألفاظ الشعرية، والمستوى الأول: اللغة في الأصل، أما المستوى الثاني، فيشتمل على التصريف في الخطابة والتخييل في الشعر، ويرى الفارابي أن اللغة على مستويين، الأول هو اللغة التصريحية أو الحقيقية، ولغة مجازية، فالأولى هي لغة الفلسفة والثانية هي لغة الخطابة والشعر واللغة المجازية صالحة للخطابة والشعر و"الألفاظ لا تخلو من أن تكون: إما دالة، وإما غير دالة. والألفاظ الدالة: منها ما هي مفردة، ومنها ما هي مركبة والمركبة: منها ما هي جازمة، ومنها ما هي أقاويل، ومنها ما هي غير أقاويل، والأقاويل: منها ما هي جازمة، ومنها ما هي غير جازمة. والجازمة: منها ما هي صادقة، ومنها ما هي كاذبة، والكاذبة: منها ما يوقع في ذهن السامعين الشيء المعبر عنه بدل القول، ومنها ما يوقع فيه المحاكى للشيء. وهذه هي الأقاويل الشعرية، إن الأقاويل الشعرية: إما أن تتنوع بأوزانها، وإما أن تتنوع بمعانيها، فأما تنوعها من جهة الأوزان فالقول المستقصى فيه إنما هو لصاحب الموسيقى والعروض، في أي لغة كانت تلك الأقاويل، وفي أي طائفة كانت الموسيقى. وأما تنوعها من جهة معانيها على جهة الاستقصاء فهو للعالم بالرموز والمعبر بالأشعار والناظر في معانيها والمستنبط لها في أمة أمة، وعند طائفة طائفة، مثلما في أهل زماننا من العلماء بأشعار العرب والفرس الذين صنّفوا الكتب في ذلك المعنى، وقسموا الأشعار إلى الأهاجي، والمدائح والمفاخرات، والألغاز، والمضحكات، والغزليات، والوصفيات، وسائر ما دونه في الكتب التي لا يعسر وجودها، مما يستغني عن الإطناب في ذكرها" (فن الشعر: 150).

ويمكن تقسيم اللغة إلى لغة علم أي فلسفة، ولغة شعر أي لغة مجاز وتخييل ومحاكاة، والتخييل حالة نفسية والمحاكاة حالة وجودية، والتخييل والمحاكاة هما التجسيد القولي الفعلي للشعر، والشاعر يقرأ النفس وينفعل لها انفعالا نفسانيا، فالبرهان يوقع في النفس تصديقا، فالشعر لا يوقع في النفس شيئا، بل هو لا صادق ولا كاذب وأحيانا يوقع في النفس النفور أو القبول.

والتخييل إذعان والتصديق إذعان لكن التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بالقول نفسه، والتصديق إذعان لقبول الشيء على ما قيل فيه. فالتخييل يؤديه القول لما هو عليه والتصديق يفعله القول بالمقول فيه، "وللمحاكاة شيء من التعجب ليس للصدق، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طرأة له، والصدق المجهول غير ملتفت إليه. والقول الصادق إذا حُرّف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس. فربما أفاد التصديق والتخييل معاً، وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به. والتخييل إذعان، والتصديق إذعان، لكن التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول، والتصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه، فالتخييل يفعله القول لما هو عليه، والتصديق يفعله القول بما المقول فيه عليه، أي يلتفت فيه إلى جانب حال المقول فيه" (فن الشعر: 162). فالتخييل يحصل بحسن المحاكاة. وهناك في كل قول معنى ومفهوم وكيفية التعبير والإذعان المترتب على اللذة والتعجب وليس بالمرتب عليه، وإنما بالطريقة المعبر بها في هذا القول. ففعل التخييل متأب من كيفية القول، وليس في التعبير نفسه. مثل فلان أسد وفلان شجاع. الفرق ليس في المفهوم، وإنما في الكيفية فنحن نعجب ويقع في نفسنا التخييل من الكلام المجازي. فالشعر محاكاة والشعر تخييل يقود إلى موقف سلوكي منبعث من كيفية التعبير والقول، وعلى هذا فإن "الشعراء إما أن يكونوا ذوي جبلة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله، ولهم تأت جيد للتشبيه والتمثيل: إما لكثير أنواع الشعر، وإما لنوع واحد من أنواعه، ولا يكونوا عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغي، بل هم مقتصرين على جودة طباعهم، وتأتهيم لما هم ميسرون نحوه،" (فن الشعر: 155). و"إما أن يكونوا عارفين بصناعة الشعراء حق المعرفة حتى لا يند عنهم خاصة من خواصها، ولا قانون من قوانينها في أي نوع شرعوا فيه، ويجودون التمثيلات والتشبيهات بالصناعة، وأما أن يكونوا أصحاب تقليد لهاتين الطبقتين ولأفعالهما: يحفظون عنهما أفاعيلهما ويحتذون حذويهما في التمثيلات والتشبيهات من غير أن تكون لهم طباع شعرية ولا وقوف على قوانين الصناعة وهؤلاء أكثرهم زللاً وخطأ" (فن الشعر: 156).

ولغة الشعر هي لغة التغيير أو الإبدال، فنقل اللغة من الدلالة الحقيقية إلى دلالة أخرى هو سلوك مغاير يسلكه المبدع نتيجة للتعرف على أسرار اللغة وجمالياتها، والأمور التي تجعل القول مخيلاً قد تتعلق بزمان القول وعدد زمانه، وهو الوزن، ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول، ومنها أمور تتعلق بالمفهوم، وهذا نظر المنطقي "وإنما ينظر المنطقي في الشعر من حيث هو مخيل. والمخيل هو الكلام الذي تدعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنقل له انفعالا نفسيا غير فكري، سواء أكان المقول مصدقا به أو غير مصدق، فإن كونه مصدقا به غير كونه مخيلاً أو غير مخيل، فإنه قد يصدق بقول من القوال ولا يفعل عنه، طاعة للتخييل لا التصديق فكثيرا ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديق، فإن قيل مرة أخرى وعلى هيئة أخرى انفعلت النفس عنه، وربما كان المتيقن كذبه مخيلاً" (فن الشعر: 161).

والقول مخيل عند الفارابي لثلاثة أسباب فهناك الوزن وهو زمان القول وعدده (ينظر فن الشعر: 156-157) والقول على نوعين المسموع ونعني به الجنس، فالكلمات تحقق الإيقاع والمشكلة والمفهوم أي إن للقول معنى أصليا يأتي من معنى ألفاظه، وهناك موسيقى من السجع والجناس والمشكلة وهي ما عدا الوزن. فالكلام يكون مخيلاً، ويقسم إلى الوزن ويوقع تخيلاً، والقسم الثاني الكلام نفسه، ويكون مسموعه أي صياغته، ومن مفهومه أي دلالة ثم من المسموع مع المفهوم معاً مثلاً تحقق الجنس مع المعنى، والتخييل يدفع لموقف سلوكي معين، والوزن قد يجلب التخييل لكنه لوحده لا يكفي، والسبب في الاختلاف بين المحاكاة عند اليونان وعند العرب، والسبب أن المحاكاة في اللغة تعني التمثيل والتشبيه، فالشعر "هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة. ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي. ومعنى كونها متساوية هو أن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر. ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يختم كل قول منها واحداً" (فن الشعر: 161).

والإيقاع هو الانسجام الصوتي الناتج عن الحيل الصوتية كالجناس، ورد الإعجاز على الصدور وترتبط المماثلة والموافقة بمسألة الصوت، فلغة الشعر ليست دائماً مجازاً، وإنما يجب أن نستعمل الحقيقة كما نستعمل المجاز، فالشاعر يمزج بين الحقيقة والمجاز، قال ابن رشد: "والأقوال الشعرية هي الأقوال المخبلة. وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان، وثالث مركب منهما. أما الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شيء بشيء وتمثيله به، وذلك يكون في لسانٍ بألفاظ خاصة عندهم، مثل كان، وإخال. وما أشبه ذلك في لسان العرب، وهي التي تسمى عندهم حروف التشبيه بعينه بدل التشبيه، وهو الذي يسمى الإبدال في هذه الصناعة" (فن الشعر: 201). فكل عبارات الفلاسفة لا تخرج من

حديث البلاغيين العرب عن المحسنات اللفظية. فالإيقاع يرتبط في هذا البيت بالمقاطع، والتركيب واللفظة لا تؤديان إيقاعاً إلا إذا ركبنا بشكل خاص، لذا فلغة الشعر لا ترتبط بالمفهوم بل بالمسموع. ولغة الشعر عند القدماء مثلاً عند الجاحظ هي المعنى الرائق، والصبغة الجميلة وكلها تتعلق بالمفهوم، وليس بالمسموع أو بالوزن. فعند الفلاسفة إشارة إلى المشاكلة، أو الموافقة وهي جزء من لغة الشعر، ولو فحصناها وجدنا الاستغلال الصوتي للألفاظ والعبارات، واستثمار الصوت في العبارات والتراكيب هو الأساس، ومصدق ذلك قول أبي العتاهية:

كَأَنَّكَ قَدْ جَاوَزْتَ أَهْلَ الْمَقَابِرِ هُوَ الْمَوْتُ يَا ابْنَ الْمَوْتِ إِنْ لَمْ تُبَادِرِ  
تَسْمَعُ مِنَ الْآيَاتِ إِنْ كُنْتَ سَامِعًا فَإِنَّكَ مِنْهَا بَيْنَ نَاهٍ وَأَمِيرِ  
وَلَا تَرْمِ بِالْأَخْبَارِ مِنْ دُونِ خَيْرَةٍ وَلَا تَحْمِلِ الْأَخْبَارَ عَنْ كُلِّ خَابِرِ  
فَكَمْ مِنْ عَزِيزٍ قَدْ رَأَيْنَا امْتِنَاعَهُ فِدَارَتْ عَلَيْهِ بَعْدُ إِحْدَى الدَّوَابِرِ  
(ديوان أبي العتاهية: 175).

وإذا كان الفلاسفة يقولون إن اللغة حقيقة ومجاز، فإن الحقيقة لغة العلم والفلسفة، وفي الشعر تقل لغة الحقيقة في مقابل المجاز، وفي الخطابة يقل المجاز، وتكثر الحقيقة وينظم لغة الشعر أمران هما المشاكلة والمخالفة وهما استغلال الطاقة الصوتية في الشعر، والبلاغيون عندما تحدثوا عن الإيقاع والموسيقى التفتوا إلى مسألة الوزن والقافية، ونسوا جانب الحيلة اللفظية التي تختلف نوعاً من الموسيقى الإيقاع، فالاستغلال الصوتي في الشعر يمكن أن يتأتى من الوزن والقافية، وجانب آخر هو الموسيقى الداخلية واستثمارها من التكرار المحض (اللفظي)، فهناك قيمة صوتية نجدها في الكلام حتى لو لم يكن موزوناً، والمتكلم يستغل اللفظة والتركيب، وما يحققه من المحسنات اللفظية كالمزاوجة والترصيع والجناس، مما يعني استثمار القيمة الإيقاعية، ولكن في بعض الأحيان يكون ذلك على حساب الموسيقى لصالح المعنى فاللغة الشعرية عنده هي لغة مجاز واستبدال ونقل، وفهموا أن اللغة استثمار صوتي، وليس دلاليًا. ولو قرأنا قول أبي العتاهية:

خَلِيلِي إِنْ لَمْ يَغْتَفِرْ كُلُّ وَاحِدٍ عِثَارَ أَخِيهِ مِنْكُمْ فَتَرَاقِصًا  
وَمَا يَلْبَثُ الْحَبَانُ إِنْ لَمْ يُجَوِّزَا كَثِيرًا مِنَ الْمَكْرُوهِ أَنْ يَتَّبَاعِصًا  
خَلِيلِي بَابَ الْفُضْلِ أَنْ يَتَّوَاهَبَا كَمَا أَنَّ بَابَ النَّقْصِ أَنْ يَتَّقَارِصًا  
(ديوان أبي العتاهية: 243).

نجد أن الشاعر أبا العتاهية اهتم بإخراج المعنى والفكرة التي إيصالها إلى المتلقي ليقنعه بوجهة نظره، ونحن نجد أن هذه الأبيات الشعرية هي أقرب إلى الخطابة منها إلى الشعر، فأبو العتاهية يوصل فكرة عن الحياة والموت وهي فكرة فلسفية، ليست فكرة خيالية تعتمد الخيال أو نقل المشاعر والأحاسيس، غير أن الاستثمار الصوتي للغة يقوم على المجاز والاستبدال والنقل لكن هذه "الأصول التي يقوم عليها تقسيم الظواهر الخاصة بكل من المجاز والضرورة، وجدنا قيام هذه الأسس، أو دورانها في كل من المجالين حول محاور ثلاثة هي: زيادة العبارة، أو نقصها، أو التغيير والتبديل فيها سواء على مستوى التركيب أو الدلالة على تفاوت في المصطلحات بالطبع وتفاوت في سعة الأقسام بين مؤلف وآخر" (نظرية اللغة في النقد العربي: 296).

ومن النقد من ربط اللغة بالمتلقي وبمحاولة إقناعه، فربط اللغة بلغة الحديث اليومي وهنا تفقد اللغة طابعها المستقر الذي يريد النقد وضع أيديهم عليه، وهنا سترتبط اللغة بالمتكلم، وهو يختار لغته الخاصة إما أن تكون وصفية أو لغة قناع أو رمزاً وقد يكون هذا الرمز نفسياً، أو اجتماعياً، وربط الفلاسفة المسلمون الشعر بالتخييل والمحاكاة، وهي التي رسمت للشعر لغته، وهو ربط فكري ولغوي، وبهذا يغدو هدف اللغة الشعرية من المتكلم، أو المتلقي نقله من موقف سلوكي إلى آخر من خلال مخاطبة خياله حتى يحوله من حالة نفور إلى حالة احتمال (ينظر فن الشعر: 215).



ويبدو أن الذي يتحكم بلغة الشعر هو التخيل، ولا بدّ من الإشارة إلى أن البلاغة العربية سواء أكانت فكراً بلاغياً أو فلسفياً كانت تركز على المتلقي، وليس هذا غريباً، لأن البلاغة العربية هي بنت الخطابة التي هي مواجهة مباشرة مع المتلقي، فصياغة العبارة على نوع السامعين كالأغبياء والأذكياء، فالبلغ والخطيب يمارس ضغطاً وتأثيراً ما في المتلقي، ولا بدّ من الاهتمام بمقام المتكلم، فالتخاطب في ضوء فكرة المقام الذي هو ثابت، أما في الشارع فنخاطب المتلقي في ضوء وضع متغير لا نعرفه، فالوضع المتغير عند المقام الثابت يؤثر في البلاغة العربية، فالبلاغة العربية تعلم المتكلم كيف يمارس تأثيراً في المتلقي أي يعرفه كيف يخاطبه، فالسبيل الوحيد لمعرفة المخاطب أن نضعه في مجموعات: بدوي، حضري، متعلم، جاهل، صغير، كبير، شيخ، شاب، فمخاطبة كل واحد منهم بمقامه هي البلاغة العربية، فالبلاغة العربية هي بلاغة مخاطب وإقناع وليس بلاغة تأثير.

إذن بلاغة القدماء هي بلاغة النص الشفاهي، وميز القدماء بين البلاغة والكتابة فجعلوا البلاغة نقيض الكتابة، فكأنه أراد أن يميز بين المسموع والمكتوب، ففي كل نص هناك معنى ومغزى، فالمعنى للمتكلم والأديب والمغزى للقارئ، والمعنى غالباً ما يشير إلى قصد الأديب، ويتبعه في اختياره، والمغزى فائض المعنى أو الدلالة التي يمكن استنباطها، وعند قراءة قصيدة ما نقول: ما مغزاها؟ ما الذي أراد الشاعر أن يقوله، باحثين في ذلك عن التأويل، والنص الرفيع هو النص المفتوح، وهو عكس النص المغلق الذي لا يقبل إلا تأويلاً واحداً، وغالباً ما نسقط على النص رؤية القارئ، فالقراءة في معظمها قراءة تأويلية لا تفسيرية، فعندما نقرأ شعر المتنبي، ونفهم المعنى ونقدمه بقراءة نقدية، فإننا نقدم ما فهمناه وليس ما عناه المتنبي، والذي يعطي النقد شرعيته هو نسبة النص إلى المؤلف وليس إلى القارئ.

ولو قرأنا قول أبي العتاهية:

داو بِالرَّفْقِ جِرَاحَاتِ الخَرْقِ وَأَبْلُ قَبْلَ الذَّمِّ وَالْحَمْدِ وَذُقْ  
وَسَعِ النَّاسَ بِخُلُقِي حَسَنٍ لَمْ يَضِيقْ شَيْءٌ عَلَى حُسْنِ الخُلُقِ  
(ديوان أبي العتاهية: 286).

سنجد أن أبا العتاهية قدّم لنا الفكرة بصورة مباشرة وواضحة، ولم يترك لنا مجالاً لإعمال الفكر، وإعمال الخيال، وفي هذا تقريب للغة الشعر من الحياة، وهي دعوة مبطنة إلى محاولة إيجاد لغة شخصية وهنا سيبقى مضمون الشعر كما هو لكن ما يتغير هو اللغة، وهذا في مقابل اللغة المتعالية التي تتميز بخصائص الفصاحة والجزالة والقوة والمتانة، وهي لغة ليست نابعة من الحياة التي يحيهاها الناس فعلاً، وإنما هي فوق الحياة وبهذا تكون خارج الزمن، وذات صفات مطلقة، فجزالة الألفاظ والدعوة لها.

ولا بدّ لفهم دور القارئ من أن نفهم دور التخيل في شرح النص الشعري الذي نقرأه ومن المهم أن ندرك أن الفلسفة العرب قد وضعوا تصوراً دقيقاً في أن الشعر هو محاكاة، وهو تخيل كذلك، وإن اللغة مشتركة بين الخطابة والشعر ووجود لغة شعرية في الخطابة والعكس صحيح، والقدماء اهتموا بحال السامع من حيث التخيل، وعند الفلاسفة التخيل يكون في الموازنة، وإخراج الكلام على غير مخرج العادة، وقد تكون لغته مألوفة أو غير مألوفة، والانتقال من الحقيقة إلى المجاز، فخصائص هذه اللغة موجودة في القلب والحذف والنقصان، وكلها في المجاز، وقد جاء البلاغي المغربي السجلماسي الذي نظر إلى لغة الشعر نظرة تشبه نظرة الفلاسفة.

ولم يكن البلاغيون العرب في نظراتهم إلى مفهوم مبتعدين عن الفلاسفة العرب ولخصوا ما قالوه وجاؤوا بأمثلة عربية، منهم السجلماسي فقد عرف التخيل وشرح ابعاده وقال: "هذا الجنس من علم البيان يشتمل على أربعة أنواع تشترك فيه، ويحمل عليها من طريق ما يُحمل المتواطئ على ما تحته، وهي: نوع التشبيه، ونوع الاستعارة، ونوع المماثلة، ونوع يدعوته التمثيل، ونوع المجاز، وهذا الجنس الذي فيه يُنظر وعن أعراضه يُبحث، إذ كان الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفّاة، فمعنى كونها موزونة: أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو: أن يكون كل قول منها مؤلفاً من اقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر، ومعنى مقفّاة: هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة، وكل معنى من هذه المعاني، فله صناعة تنظر فيه إما بالتجزئة، وإما بالكلية" (المنزح البديع في تجنيس أساليب البديع: 218).



ويمكننا تحليل اللغة الشعرية من خلال النظر إلى المستوى الدلالي، ويتكفل العروض بدراسة المستوى الصوتي، ويدرس أكثر عن طريق الموسيقى الداخلية مثل التكرير الداخلي وهناك أساليب كثيرة لا تحد، ودراسة البديع مدخل لدراسة النص الشعري ويضع كوهين الشعر نقيض العلم، ويمكن أن تكون في لغة الأدب فهي أكثر تجردا في نظر كوهين، فالجملة مسند ومسند إليه وعند نسبة المسند إليه إلى حقل دلالي غير الحقل الدلالي الذي ينتسب المسند إليه بتحقيق الانزياح الحسي والمعنوي، السمعي والبصري، والحي والجامد، الإنسان والحيوان، البصري والذوقي، فالانزياح يحصل عندما نسند شيئا إلى حقل دلالي معين وليس لحقل دلالي ينسب إليه الآخر، "فاللغة تقبل التحليل كما نعلم في مستويين: صوتي ودلالي. والشعر يختلف عن النثر بخصوصيات من المستويين معا، فخصوصيات المستوى الصوتي قد قننت ووضعت لها الأسماء. فكل شكل لغوي يحمل مظهره الصوتي هذه الخصائص قد صارت اليوم مقننة بصرامة ومرئية بشكل مباشر فما فتئت تكون في نظر الجمهور مقياسا للشعر" (بنية اللغة العربية: 11).

وقد يكون لظاهرة الانزياح اسما آخر هو الانحراف و"كانت المحور الذي دارت حوله كل المباحث الأساس التي تشكل صلب النظرية العربية في اللغة الأدبية، وإن حرص البلاغيين على تأكيد هذه الصفة قد أدى بهم إلى سلوك أساليب معينة، واعتناق آراء خاصة" (42). ومن ضمن الأمور التي حدد من خلالها النقاد محاور دراسة الشعر هي: الزيادة والنقصان، البديل أو التغيير، التقديم والتأخير وغيرها (نظرية اللغة في النقد العربي: 294). وقد تبقى الجملة على حالها وقد تتغير، وتفقد تماسكها الدلالي وإذا ما حصل ذلك تتحوّل من طبيعتها الشعرية إلى طبيعتها النثرية.

وفي لغة الشعر ترمز على دلالة المطابقة وانصياح لدلالة الإيحاء ولغة النثر فيها انصياح لدلالة المطابقة وخلو من دلالة الإيحاء، واللغة غير المعقولة فيها ترمز على دلالة المطابقة ودلالة الإيحاء. فقد تكون الجملة قواعدا مضبوطة ودلاليا بها شيء من التفكك، وهذا النوع من التفكك هو مصدر الجمال في اللغة الشعرية، "وطبيعة الفارق بين النثر والشعر لغوية أي شكلية. إنه لا يكمن في المادة الصوتية ولا المادة الأيديولوجية، بل يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها بين الدال والمدلول من جهة، وبين المدلولات من جهة أخرى" (ينظر نظرية اللغة في النقد العربي: 191). وإذا كان الغرض من الانزياح إعطاء دلالة فاستخدام الألفاظ المعينة يعطي التخيل دلالات أخرى، ويمكن أن تتأكد هذه الصفة "عن طريق نوع من المقارنة بين الأساليب التي ارتضاها النقاد والبلاغيون من قبيل الضرائر، مما يدخل . منطقيا. في عداد الاستثناءات المسموح بها في اللغة الشعرية دون غيرها. رغم ذلك . صفة الخروج على معيارية النحو واللغة" (نظرية اللغة في النقد العربي: 295).

#### مفهوم الشعرية عند كمال أبي ديب:

وتتحدد اللغة الشعرية في مصطلحات العدول وإخراج الكلام على غير مخرج العادة، وفكرة الانزياح عند القدماء تعني الخروج عن اللغة القياسية وهي اللغة التي تستهدف لأغراض التواصل، وتلتزم بقواعد اللغة، وما يخرج عن هذين الأمرين يكون اللغة الشعرية وفكرة العدول تكمن في جوهر اللغة الشعرية، وتمثل في النص الشعري والنص النثري. ويتجلى مفهوم الشعرية في أنها "خصيصة علائقية أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمّتها الأساسية أن كلا منهما يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريته، لكنه في السياق الذي تنشأ في هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق الشعر ومؤشر على وجودها" (في الشعرية: 14).

فالشعرية إذن خصيصة نصية، وعندها تلغى فكرة الجملة ويكون الشعر ذا خصيصة علائقية تتجسد في النص كله، وإن أي عنصر مكون للشعرية يمكن أن يقع في سياق آخر فلا يكون شعريا. وفكرة العلائقية أشبه ما تكون بالشرارة التي تحدث من لقاء السالب بالموجب وهذه العلاقة التي تقام بين اثنين غير متجانسين يكونان ما يسميها كمال أبو ديب الفجوة . مسافة التوتر، أي إن في أي نص لغوي تقوم علامات ذوات بعدين أولهم: علاقات طبيعية تابعة من الخصائص، أو الوظائف الاعتيادية لمكونات النص اللغوية، وآخرهما علاقات لا تجانس (ينظر في الشعرية: 14).

ولا تقتصر فاعلية مفهوم الفجوة . مسافة التوتر على الشعرية، بل إنه لأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، وهي شرط ضروري للتجربة الفنية أو بشكل أدق للمعانية، أو الشعرية بوصفها شيئا متميزا عن التجربة، أو الرؤية اليومية أو مناقضا لها (في الشعرية: 35).

فإذا نقل مبدع نصا متأخرا ووضعه في سياق جديد عندها ستكون الشعرية متأتية من أن المبدع المتأخر أقام علاقة جديدة بين أمرين هما نص قديم وسياق جديد، والقيمة الشعرية هنا نابعة من هذه العلاقة الجديدة و"تحدد طبيعة الفجوة على مستويات متعددة تصورية ودلالية وصوتية وتركيبية وإيقاعية وتشكيلية، ولئن بدا للوهلة الأولى أن هذا التحديد يشير إلى بنية لغوية صرف أو يتم على مستوى لغوي محض، إن بالإمكان تطويره، ليخرج من إطار اللغة إلى إطار التصور، والرؤيا والانفعال واللهجة بتوسع دلالة مصطلحين: السياق والمكونات" (في الشعرية: 22).

فالتوحيدي عندما يستعمل أسلوب التجريد نراه يتكلم بكلام يوجهه لنفسه غير أن من يقرأه يظنه موجها إليه قال: "يا هذا! أخلص ونادِ تُجِبُّ، واقصد توفِّق، وأنوِ تُعْنُ، وجرّد عزيمتك عن شائئات الخلق تلبس به زائئات الحق، ومهما ونيت فيه وفترت عنه وقصّرت دونه، فأياك والشرك به والإفك إفك المخالفين، فإنك تَمَسُّ بهما جميع أهل الدين. وإنما أعنى بهما ما خفي ولطّف، ولا ما ظهر وكثّف. فإن أردت المثل ألقيت إليك، وإن احببت النص أطلعتك عليك: وهو أن يفصل من املك فيه ما يكون غيره مأمولا لك به، أو يسري من رحابك إلى سواه ما يكون ملوما عليه" (الإشارات الإلهية: 162). فإننا نراه يحذر من الشرك والإفك فهو يوجه كلامه لنفسه محذرا أن هذا الابتعاد عنهما هو اقتراب من الدين بشكل صحيح. وبهذا نرى السياق يحدد الفكرة التي يريد التوحيدي عرضها، وإيصالها إلى المتلقي. في حين نجد أبا العتاهية قدم فكرة واضحة في سياق واضح، قال:

مَضَى التَّهَارُ وَيَمِضِي اللَّيْلُ فِي مَهَلٍ كِلَاهِمَا مُسْرِعٌ فِينَا عَلَى مَهَلِهِ  
وَالزَّيْحُ مُقْبِلَةٌ طَوْرًا وَمُدْبِرَةٌ وَالذَّهْرُ يَقْرَعُ بَيْنَ النَّاسِ فِي دَوْلِهِ  
يَا نَفْسِ! لَا تَرْجِيَنَّ الْغَوْثَ مِنْ قِبَلِي هَلَكْتَ إِنْ لَمْ يَغْنُثْكَ اللَّهُ مِنْ قِبَلِهِ  
كَمْ مُتَرَفٍّ كَانَ ذَا مَالٍ وَذَا حَوَلٍ قَدْ صَارَ مِنْ مَالِهِ صَفْرًا وَمِنْ حَوْلِهِ  
وَرُبَّ رَيْثٍ امْرِيٍّ أَقْوَى لِمَا أَخَذَهُ لِمَا أَرَادَ وَأَوْحَى فِيهِ مِنْ عَجَلِهِ

(ديوان أبي العتاهية: 371).

تصل للمتلقي من غير أن ينعم النظر فيها، نخلص مما سبق إلى أن نقل ظاهرة ثقافية كاملة أو معطيات فكرية محددة إلى نص جديد محاولة لإعطاء ذلك النص بعدا وجوديا جديدا، وبعدا شعريا جديدا، لوجود بنيتين متناقضتين ولغة التضاد شكل من أشكال اللغة الشعرية، وهذا التضاد يمكن أن يكون لغويا أو فوق لغوي (غير لغوي)، وتوجد حالات التضاد والفجوة التي تنشأ على صعيد النص أو على صعيد التركيب، فالشعرية إذن ذات طابع لساني صرف تدخل في إطار الفكر وعلم النفس، والبنية الثقافية وغيرها من البنى الانسانية. والوسيلة التي يستخدمها المتكلم للتعبير أو للتأثير أو للفت نظر المتلقي إلى النص هي الانزياح، ومظاهره كثيرة جدا كالتقديم والتأخير، والتكثيف، والقصر وكلها أساليب غير مجازية فقد تكون على الحقيقة.

وقد توصلت من خلال عرض نثر أبي حيان وشعر أبي العتاهية إلى المفاهيم والأفكار والآراء التي عرضها النقاد والفلاسفة، إلى أن الشكل الفني لا يهم فإن الشعر قد يكون بقال شعري لكنه اقرب إلى النثر، إذ تقدم الفكرة بشكل نثري مباشر من غير إثارة الخيال. وقد استغنى أبو العتاهية عن استعمال الاستعارات والتشبيهات والمجازات، في حين استعملها أبو حيان بشكل مكثف مما جعل نصه النثري أقرب إلى النص الشعري.

مصادر البحث ومراجعته:

- الأمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر (ت 370هـ). تح: السيد أحمد صقر، 1392هـ - 1972م، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ط2، مصر، دار المعارف.
- أبو ديب، كمال. 1987م، في الشعرية، ط1، بيروت. لبنان، مؤسسة الأبحاث العربية.
- أبو العتاهية. 1400هـ - 1980م، ديوان أبي العتاهية، دار صادر، بيروت. لبنان.
- ابن خلدون. 1978م، مقدمة ابن خلدون، ط1، بيروت. لبنان، دار القلم.
- التوحيدي، أبو حيان. حققه وقدم له: عبد الرحمن بدوي، 1981م، الإشارات الإلهية، ط1، الكويت، دار القلم، بيروت. لبنان، الناشر وكالة المطبوعات.
- كوهن، جان. تر: محمد الولي، ومحمد العمري، 1986م، بنية اللغة الشعرية، ط1، الدار البيضاء. المغرب، دار توبقال للنشر.
- طاليس، أرسطو. فن الشعر، 1973م، الترجمة العربية القديمة، وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة عن اليونانية وشرحه وحقق فصوصه عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت. لبنان.
- طاليس، أرسطو. فن الشعر، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، القاضي الأجلّ والعالم المحصل أبو الوليد بن رشد، بلا. ت، بلا. مكان طبع.
- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق (390هـ - 463هـ). شرح وضبط د. عفيف نايف حاطوم، 1427هـ - 2006م، كتاب العمدة (في نقد الشعر وتمحيصه)، ط2 بيروت. لبنان، دار صادر.
- إ. أ. رتشاردز. ترجمة وتقديم د. مصطفى بدوي، مراجعة الدكتور لويس عوض، 1961م، مبادئ النقد الأدبي، القاهرة. مصر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مطبعة مصر.
- السجلماسي، أبو محمد القاسم الأنصاري (ق 8هـ). تقديم وتحقيق: علال الغازي، 1401هـ - 1980م، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ط1، الرباط. المغرب.
- القرطاجني، أبو الحسن حازم (ت 684هـ). تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، 1986م، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط3، بيروت. لبنان، دار الغرب الإسلامي.
- راضي، د. عبد الحكيم. 2003م، نظرية اللغة في النقد العربي. دراسة في خصائص اللغة الأدبية من منظور النقاد العرب، ط1، القاهرة. مصر، المجلس الأعلى للثقافة.
- الشكلانين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، 1983م، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ط1، بيروت. لبنان، مؤسسة الأبحاث العربية، الرباط. المغرب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين.

**Research and review sources**

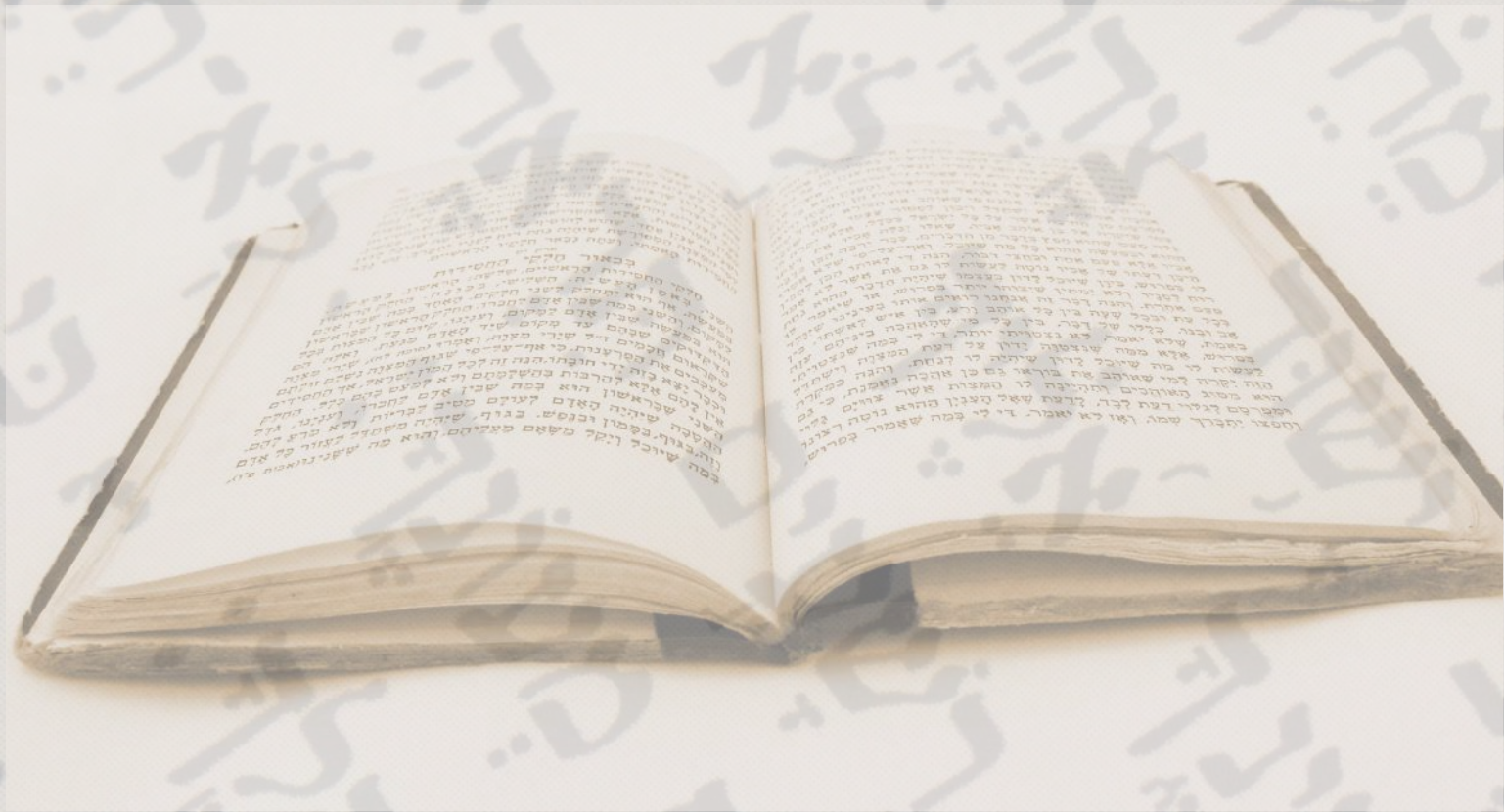
- Al-Amidi, Abu Al-Qasim Al-Hassan bin Bishr (d. 370 AH). Tah: Sayyid Ahmad Saqr, 1392 Hijri - 1972 miladi, Al muazana bayn shaer of Abu Tammam and Al-Buhtry, altabea althania, misr, Dar Al Maarif
- Abu Deeb, Kamal. 1987 miladi, Fi- Al -Shiriya, altabea al'uwlaa, bayrut, Lebanon, muasasat Al'abhath Al-arabia.
- Abu Al-Atahiah. 1400 Hijri - 1980 miladi, Diwan of Abi Al-Ataheh, Dar Sader, baAyrut, Lebanon.
- Ibn Khaldun. 1978 miladi, muqadima Ibn Khaldun, altabea al'uwlaa, bayrut - Lebanon, Dar Al-Qalam.
- Al-Tawhidi, Abu Hayyan. haqaqah waqadam lah: Abd al-Rahman Badawi, 1981 miladi, Alasharat alalhayh, altabea al'uwlaa, kuayat, Dar Al-Qalam, bayrut - Lebanon, alnashir wikalat Al-matbueat.

- Cohn, Jan. Tr: Muhammad Al-Wali and Muhammad Al-Omari, 1986 miladi, bayn allughat Al-shaeria, altabea al'uwlaa, aldaar albayda- Almaghrib, dar tubqal llnashr.
- Thales, Aristotle. fan al-shaer, 1973 miladi, altarjama Al-arabia Al-qadima, washrwh, Al-Farabi, Ibn Sina wa Ibn Rushd, tarjamat ean alyunania wa sharahah wa haqaqah nususah Abd al-Rahman Badawi, dar althaqafa, bayrut – Lebanon.
- Thales, Aristotle. Fan Al shear, talkhis kitab arsitu fi alshaer y, Al-Qadi Al- 'ajal wal alam al muhasal Abu al-Walid Ibn Rushd, bila. T, bila makan liltabh.
- Al-Qayrawani, Abu Ali al-Hasan bin Rashid (390 Hijri - 463 Hijri). sharah wa dabt duktur. Afif Nayef Hatoum, 1427 Hijri. 2006 miladi. , kitab Al Omda (fi naqd Al-shier wa tamhisih), Al tabea Althania bayrut – Lebanon. , Dar Sader.
- EA Richards. Tarjama wa taqdim duktur Mostafa Badawy, murajaea duktur. Louis Awad, 1961 miladi, mbada Al naqd al- aladbi alqahiruh, misr, wizarat althaqafat walarshad alqawmii, almuasasa almisria Aleama lilttalif waltarjima waltibaea walnashr, matbieat misr.
- Al-Sijilmasi, Abu Muhammad al-Qasim al-Ansari (8 Hijri). taqdim watahqi: Allal Al-Ghazi, 1401 Hijri. 1980 miladi. , Al-manza albadie fi tajnis 'asalib albdie, altabea al'uwlaa, alribat almaghrib.
- Carthaginian, Abu Al-Hassan Hazem (d. 684 Hijri). taqdim watahqi Muhammad Al-Habib Bin Al-Khawja, 1986 miladi. , munhaj Al-bulgha' wasiraj Al-aidba', altabea alththalitha, bayrut – Lebanon, Dar Al-Gharb Al Islami.
- Radi, duktur. Abdul Hakeem. 2003 1986 miladi. , Nazariat Al-lugha fi Al-naqd al-arabi dirasat fi khasayis allughat aladby min manzur alnaqad Al-arab altabea al'uwlaa, alqahra misr, almajlis al'aelaa lilthaqafa.
- alshkalanin alrws, TR: Ibrahim Al-Khatib, 1983 miladi, Nazariat almanhaj Al-shaklii nusush alshuklanin alrws, altabea al'uwlaa, bayrut -Lebanan, the Arab Research Foundation, alribat almaghrib, alsharikat almaghribiat lilnaashirin almutahadiyn.



**THE IMPACT OF THE JEWISH FAITH IN MODERN HEBREW POETRY  
"SHABBAT FOR EXAMPLE"**

**AHMED JASIM MOHAMMED  
HUSSEIN ISMAEL KADHIM**



## THE IMPACT OF THE JEWISH FAITH IN MODERN HEBREW POETRY "SHABBAT FOR EXAMPLE"

Ahmed Jasim MOHAMMED<sup>1</sup>

Hussein Ismael KADHIM<sup>2</sup>

### Abstract:

This study is an attempt to shed light on a central and important issue in the lives of any nation or society or group of people, and it is the issue of "faith". One of the most important foundations in the Jewish faith is the "Sabbath" or day of rest for the Jews, which they respect and sanctify from all the other six days of the week.

This study discusses the different representations of Saturday in Hebrew poetry. This study examined different representations of the theme of Saturday in Hebrew poetry with special emphasis on the significance of these representations shaped their worldview of the Jews on the topic flowing. Saturday is a day of rest and weekly holy people of Israel, the first deadline dates prescribed in the Torah. When there was a regular basis every seven days, on the seventh day a week. Saturday is the start of Friday's end, a little before sunset - the time called "Saturday Night", and tip the next day, with nightfall - long known as "Saturday". Jewish Saturday is considered the most sacred date. Saturday observance is one of the central commandments in Judaism; According to Judaism, this is the first commandment given to man, on the day he removed and weighed against all the commandments of the Torah. Judaism Saturday symbolizes the creation of the world by God and the holiness constant since the world was created by God. Reasons for the mitzvot and customs specific biblical command to sit origin consecrate this day and strike him from work, God's act of creation after the completion of the six days of creation.

Saturday is used only for rest and refraining from doing work, and has been caught during today's Bible Holiness, pleasure, study Torah and elation. Observance of the Saturday, according to Judaism, is a practical admission creation of the world, reinforces the belief and non-observance leads to weakening of the Jewish faith, as well as keeping the Saturday brings a person to the Creator and secrete more physical nuns. Israel was set Saturday to officially rest. Sanctity of "on Saturday" is based - according to tradition - the thinking that thought that the God who created the heavens and the earth in six days, and Ahri-cc, he rested on the seventh day his work which he worked it, and he ordered them to stop all this day according craft books mentioned several books of the Bible.

At the beginning of this study will be discussed at the origin of the word "Sabbath" (Saturday) in the Hebrew language, and the meaning of the word "Sabbath" in the Bible, Then, will be discussed on the types Saturday among the Jews, except they have a regular Sabbath day three ten types of Saturdays, expressing the various events and occasions and have various rituals and special customs. Too, will be discussed on the customs and rituals that the Jews do them during the entry to his departure on Saturday.

Even so, it is during this study for some changes in different terms to Saturday, which the Jews call them the Sabbath.

These names were used most by the Hebrew writers in modern times in their songs and stories that written in honor of this day, and Hebrew poets wrote poetry on Saturday: Bialik wrote the song "Saturday queen", poet Amir Gilboa wrote the song "Cch Cmo Sani the up" and others. By analysis of these literary works can be seen that the authors of these works depict through which all customs and ceremonies on Saturday in detail from beginning to end, especially the poet Bialik's poem "Saturday queen".

And the end of the study conclusions and sources will come.

**Key words:** Hebrew Poetry, Faith, Sabbath, Jewish Holidays.



<http://dx.doi.org/10.47832/Lan.con4-14>

<sup>1</sup> Researcher, Baghdad University, Iraq, [ahmed.mohammed@colang.uobaghdad.edu.iq](mailto:ahmed.mohammed@colang.uobaghdad.edu.iq), <https://orcid.org/0000-0002-7235-6255>

<sup>2</sup> Researcher, Baghdad University, Iraq, [huisism82@gmail.com](mailto:huisism82@gmail.com), <https://orcid.org/0000-0003-3939-9306>



## أثر العقيدة اليهودية في الشعر العبري الحديث "يوم السبت إنموذجاً"

أحمد جاسم محمد<sup>3</sup>

حسين إسماعيل كاظم<sup>4</sup>

### الملخص:

هذا البحث هو محاولة لتسليط الضوء على موضوع مركزي وذو أهمية في حياة كل أمة أو مجتمع أو طائفة من الناس، وهو موضوع "العقيدة". ومن أهم الأسس في العقيدة اليهودية هو "يوم السبت"، أو يوم الراحة لدى اليهود، اليوم الذي يحترمونه ويقدمونه عن أيام الأسبوع الستة الأخرى.

يتناول هذا البحث مظاهراً مختلفة لموضوع السبت في الشعر العبري مع التركيز بشكل خاص على أهمية هذه المظاهر في تكوين وجهة النظر اليهودية فيما يخص موضوع يوم السبت. السبت هو يوم مقدس وهو يوم الراحة عند اليهود، وهو أول الأعياد اليهودية التي نصت عليها التوراة. يبدأ يوم السبت من نهاية يوم الجمعة، قبيل غروب الشمس بقليل – وهو الوقت المعروف بـ"مساء السبت"، وينتهي في يوم الأحد عند ظهور النجوم، وهو الوقت المعروف بـ"ليلة السبت". إن المحافظة على يوم السبت هي إحدى الواجبات المركزية والأساسية عند اليهود، فحسب الشريعة اليهودية، تعد فريضة السبت هي أول الفرائض التي كُلف بها الإنسان يوم خلقه الله، ولها الأولوية على جميع الفرائض الموجودة في التوراة. يمثل يوم السبت، في العقيدة اليهودية، خلق العالم من لدن الله سبحانه وتعالى. وقدسيته قد ترسخت منذ أن خلق الله الأرض ومن عليها. إن أصل الفرائض والسنن الخاصة بيوم السبت هو في الأمر التوراتي بتقديس هذا اليوم والانقطاع عن العمل فيه، مثلما فعل الرب تبارك وتعالى، من وجهة نظر اليهود، بعد أن انتهى من خلق العالم في ستة أيام. يوم السبت لا يستغل للراحة والانقطاع عن العمل فحسب، بل أصبح منذ فترة العهد القديم يوماً للقداسة، الفرح، الغبطة، ودراسة التوراة. إن المحافظة على يوم السبت، وفقاً للشريعة اليهودية، هي اعتراف عملي بالشكر والامتنان لله على خلق العالم، وكذلك فهي تقوي الإيمان، وعدم المحافظة عليه تضعف الإيمان بالشريعة اليهودية، علاوة على أن المحافظة على يوم السبت تقرب الإنسان إلى خالق الكون أكثر من التعبد والتنسك الجسدي. ويعد يوم السبت عطلة رسمية في إسرائيل. قدسية يوم السبت تستند – حسب الشريعة اليهودية – على اعتقاد اليهود بأن الله بعد أن أتم خلق السماوات والأرض في ستة أيام قد استراح في اليوم السابع من عمله الذي قام به، وأنه قد أمرهم بالتوقف عن العمل في هذا اليوم، حسبما مذكور في أسفار عدة من كتاب العهد القديم.

في بداية هذا البحث تمت الإشارة إلى أصل كلمة "שבת" "السبت" في اللغة العبرية، وإلى تفسير هذه الكلمة في كتاب العهد القديم، بعد ذلك تمت الإشارة إلى أنواع السبت في الوسط اليهودي، فعلاوة على يوم السبت الاعتيادي لدى اليهود ثلاثة عشر نوعاً ليوم السبت، التي تحاكي أحداثاً ومناسبات مختلفة ولها طقوس متنوعة وسنن خاصة، وكذلك يشير هذا البحث إلى السنن والطقوس التي يؤديها اليهود في أثناء يوم السبت منذ بدايته وحتى نهايته، ويشير البحث أيضاً إلى مجموعة من الكنى والمصطلحات المختلفة التي يطلقها اليهود على يوم السبت، التي استخدمها معظم الشعراء العبريين في العصر الحديث في عدد من قصائدهم التي نظموها تمجيداً واحتراماً لهذا اليوم، ومن هؤلاء الشعراء: الشاعر حاييم نحمان بياليك الذي كتب قصيدة "שבת המלכה" "السبت الملك"، الشاعر أمير كلبوع الذي كتب قصيدة "בְּיָמֵינוּ שָׁבַת הַלֵּךְ" "هكذا أنا مثلما تعودت" وغيرهما من الشعراء. ومن الممكن أن نرى، عن طريق التحليل المضموني للقصائد التي نوقشت في هذا البحث، أن الشعراء الذين كتبوا هذه القصائد قد وصفوا فيها طقوس وسنن يوم السبت وصفاً دقيقاً، منذ بدايته وحتى نهايته، وخصوصاً الشاعر حاييم نحمان بياليك في قصيدته "שבת המלכה" "السبت الملك". وفي نهاية هذا البحث تأتي الخاتمة وأهم الاستنتاجات التي توصل إليها الباحثان.

**الكلمات المفتاحية:** الشعر العبري، العقيدة، يوم السبت، الأعياد اليهودية.

<sup>3</sup> باحث، جامعة بغداد، العراق، [ahmed.mohammed@colang.uobaghdad.edu.iq](mailto:ahmed.mohammed@colang.uobaghdad.edu.iq)

<sup>4</sup> باحث، جامعة بغداد، العراق، [husism82@gmail.com](mailto:husism82@gmail.com)

## المقدمة:

## السبت - الفكرة والمفهوم:

السبت: هو اليوم السابع من الأسبوع، يوم الراحة الذي يتم التوقف فيه عن العمل، وهو يوم عطلة، ويوم مقدس يتم التوقف فيه عن مزاولة أية مهنة أو حرفة. وكلمة (שַׁבָּת) أي (السبت) في الكتاب المقدس مشتقة من الفعل (לְשַׁבַּת) الذي يعني في لغة الكتاب المقدس (لا أفعل) أو (توقف عن العمل). ومع ذلك، فإن توقف العمل أيضًا له معنى الراحة في الكتاب المقدس، كما هو مكتوب في سفر الخروج (11/20): "واستراح الرب في اليوم السابع". وكلمة (שַׁבָּת) (السبت) معانٍ عديدة في الكتاب المقدس:

(أ) اليوم السابع من الأسبوع - وهو السبت.

(ب) الأسبوع كاملاً كما هو مكتوب في سفر اللاويين (15/23 - 16) - "سبعة سبوت"، والمقصود هنا هو سبعة أسابيع.

(ج) سنة الشميتا (שְׁנַת הַשְּׁמִיטָה)\*، وهي السنة السابعة، وتسمى أيضاً بـ"السبت" - من خلال مقابلتها لليوم السابع في الأسبوع، وهو يوم السبت. (מַבְרָה אַבְרָהָם אַבְרָהָם، 1970، ص 2609)

يبدأ السبت عند غروب شمس يوم الجمعة وينتهي في اليوم التالي. وهناك مجموعة من الفرائض التي يجب على اليهودي الملتزم أن يؤديها تكريماً ليوم السبت وتقديساً له، وحالما تبدأ شمس يوم الجمعة بالغروب تبدأ المرأة في استقبال يوم السبت بإيقاد ما لا يقل عن شمعتين، ثم تبدأ بتلاوة الأدعية للحفاظ على المنزل ومباركة له. وأما وجبة السبت الثالثة، فهي تتكون في معظمها من الخبز والنبيد. (ليندسي جونز، جوناثان إسرائيل، إسرائيل شاحك. ص 22 - 23) لقد حدّد علماء الميشناه (39) حرفة يدوية من الحرف المحظور مزاولتها في يوم السبت (حرفاً قديمة) والتي ترتبط بها بقية الأعمال الحالية ارتباطاً تاريخياً. (יעקב פּוֹדזנר، 1970، ص 375). بينما بقية الممارسات والأفعال الأخرى التي يقوم بها اليهود في يوم السبت مثل: إشعال النار، الكتابة، والتعامل بالنقود، فلم يتم تضمينها في قائمة (الحرف أو الممارسات المحظورة). (ليندسي جونز، جوناثان إسرائيل، إسرائيل شاحك، ص 22 - 23). يكرّم اليهود يوم السبت بارتدائهم الملابس الجميلة وبالطعام والشراب، ومع دخول يوم السبت توقد المرأة شمعة السبت. ويستقبل الرجال يوم السبت في الكنيس (المعبد اليهودي) ويكرمونه بثلاث وجبات في المساء، وفي الصباح وفي وقت الشفق، ويتلو فيها اليهود ترانيم خاصة، ومن أجل عدم الطهي في يوم السبت، فقد اعتاد اليهود على تخبئة الخمين\*\* منذ مساء السبت في فرن يتم إعداده لهذا الغرض. في كثير من الأماكن في (أرض إسرائيل) يتم تنظيم حفلات تسمى "محفل السبت" حيث تعقد احتفالات للتدارس والمداولة في التوراة. (יעקב פּוֹדזנר، 1970، ص 375)

يرى بعض الباحثين أن اليهود قد أخذوا احتفال يوم السبت من البابليين عن طريق الكنعانيين بعد هجرتهم إلى أرض كنعان. حيث نجد في بابل وآشور في العام 3000 قبل الميلاد كيف كان البابليون والآشوريون يقدسون اليوم الأول من الشهر القمري ثم اليوم السابع (ربع القمر)، ثم اليوم الخامس عشر (اكتمال القمر)، وكانوا يسمونه بالأكادية (شباتو) أي (السبت). (غازي كامل السعدي، 1994، ص 54).

تم تحديد يوم السبت في الموروث اليهودي باعتباره يوماً خاصاً ومقدساً من بين أيام الأسبوع، متميزاً ومختلفاً عن أيام الأسبوع الستة. يوم السبت له دلالة عقائدية - دينية - باعتباره شهادة على خلق العالم؛ وكذلك له دلالة قومية - باعتباره تذكراً لخروج اليهود من مصر؛ وله دلالة اجتماعية وعالمية - باعتباره يوم الاستراحة. من بين جميع المناسبات والأعياد - دُكر يوم السبت فقط في الوصايا العشر (الخروج: 7/20). يحتل يوم السبت مكانة مركزية في نهج الحياة اليهودي، وهو مذكور ليس فقط في التوراة - بل تقريبا في جميع أسفار العهد القديم الأربعة والعشرين. يوم السبت في الوقت الحالي هو يوم الراحة الرسمي في "إسرائيل"، وبحسب القانون يتم فيه تعطيل الدوام الرسمي في جميع المؤسسات والمنظمات الحكومية والعامّة. وتحدد اللوائح البلدية إجراءات يوم السبت (في مجالات الثقافة والتجارة

\* سنة الشميتا שְׁנַת הַשְּׁמִיטָה (سنة الإبراء أو التبوير): وهي السنة السابعة التي يجي ترك الأرض فيها دون زراعتها حسب الشريعة اليهودية. ينظر: תוֹד שְׁמִיטָה، 1985، ص 1807.

\*\* الخمين חֲמִינ: دفيئة أو سخينة وهو طعام مبيّت على النار وخصوصاً عند اليهود لتناوله في يوم السبت. ينظر: תוֹד שְׁמִיטָה، 1985، ص 570.

والنقل العام)، وهي تختلف اختلافاً كبيراً من مكان إلى آخر ومن وقت لآخر.  
(<http://lexicon.cet.ac.il/wf/wfTerm.aspx?id=694>)

السبت هو أحد الأسس الرئيسية التي تقوم عليها العقيدة اليهودية والتي، وفقاً للتقاليد اليهودية، تم إخفاء أحد أسس وجود شعب إسرائيل لأجيال، وحسب رأيهم، فإنه يرمز إلى صلة بين الله وشعب إسرائيل، وفقاً لما جاء في التوراة (صوتت المحققر והפיתוח בפיקוח מכללת רוברט מ. עמ' 5): "ليحفظ بنو إسرائيل السبت وليقيموا السبت جيلاً بعد جيل، عهد أبدي بيني وبين بني إسرائيل، وهو آية أبدية" (الخروج: 31 / 16 - 17). (توراه، نביאים وכתובים، שמות: (לא, טז - טז).

حسب وجهة النظر اليهودية، يعزز يوم السبت القداسة والنشوة الدينية والسعادة والصفاء والوثام المنزلي والاسترخاء والتحفيز الفكري. بالإضافة إلى تأثيره على الفرد، فقد أوجد يوم السبت أيضاً وحدة مجتمعية وعزز الروابط والهياكل المجتمعية. ويعد يوم السبت عند اليهود بمثابة فرصة أسبوعية لتجديد القوة والأمل، وقد أصبح حجر الزاوية في تطور اليهودية على مر السنين. (<http://www.meholelim.org/index.php>)

ومن الأمور التي يؤمن بها اليهود عن السبت، يعتقدون بأن النبي إيليا، الذي لم يذق طعم الموت، كان يظهر في منازل اليهود عشية السبت، عندما تبدأ أيام الأسبوع. (يهودا برجمان، 1999، ص 113).

### كفي ومصطلحات مختلفة ليوم السبت عند اليهود.

- 1- السبت الملك שבת־המלכה או שבת־מלכתא: كنية تطلق احتراماً ليوم السبت.
- 2- السبت المقدس שבת־קדש: كنية ليوم السبت، يوم الراحة.
- 3- سبت السلام שבת־שלום: تحية مألوفة في يوم السبت يتبادلها الأشخاص فيما بينهم عند اللقاء أو المغادرة، ومن يجيب التحية يقول: "سبت سلام وبركة שבת שלום ומבורך".
- 4- غريب السبت גוי־של־שבת: اسم مستعار في المجتمعات اليهودية في الماضي كان يطلق على الشخص غير اليهودي، الذي كان يُطلب منه إطفاء الأنوار في ليالي السبت في المعابد اليهودية أو المنازل الخاصة، ويقوم بأعمال أخرى يُحظر على اليهودي فعلها في يوم السبت.
- 5- انتهاك حرمة السبت חילול שבת: انتهاك حرمة يوم السبت بعمل يُحظر على اليهودي فعله في السبت.
- 6- ليلة السبت ליל־שבת: وقت المساء والليل للذين يسبقان يوم السبت، وقت دخول السبت. (אברהם אבן־שושן, 1970, עמ' 2610 - 2611).
- 7- ليلة السبت מוצאי־שבת: كناية عن الوقت الذي يكون بين نهاية يوم السبت وفجر يوم الأحد التالي. خروج يوم السبت على حسب التقاليد اليهودية وهو عند حلول الليل، وبعبارة أخرى هو الوقت الذي يكون بين مغيب الشمس وحلول الظلام (في الوقت الذي يكون بين غروب الشمس وطلوع النجوم، ويعد هذا الأمر حاسماً لحلول الليل). (<http://he.wikipedia.org/wiki>)
- 8- محفل السبت לונג שבת: كناية عن المحافل التي جرت العادة على إقامتها في يوم السبت في وقت ما بعد الظهر، للتداول والتدارس في شؤون التوراة، وتلاوة الترانيم والأناشيد على الملأ وما شابه.
- 9- مساء السبت לרב־שבת: اليوم السادس من الأسبوع قبل يوم السبت.
- 10- استقبال السبت קבלת שבת: هو نظام صلوات يؤديها اليهود في اليوم السادس بعد صلاة العصر تكريماً واستقبالاً لدخول يوم السبت.
- 11- الحفاظ على السبت שמירת שבת: الكف عن العمل في يوم السبت.
- 12- احترام السبت أو ابتهاج بالسبت כיבד שבת או עינג שבת: أي أقام فرائض يوم السبت كما ينبغي.
- 13- اليوم الذي كله سبت יום שכולו שבת: لقب لحياة العالم الآخر، الراحة الأبدية. وهو أيضاً يوم إجازة تامة عن العمل، يوم راحة.
- 14- منطقة السبت תחום שבת: وهو حد تصل مسافته إلى ألفي ذراع خارج المدينة لكل جانب، يسمح فيه لليهودي، وفقاً لرأي حكماء اليهود، بالمشي والحركة في يوم السبت دون أن ينتهك بذلك واجب الاستراحة في يوم السبت.

- 15- التوقف عن الصراخ שבת היא מלזעוק: كناية عن النهي عن البكاء أو الشعور بالندم أو الأسف في يوم السبت، وكذلك وجوب التوقف عن الحزن أو الحداد في يوم السبت.
- 16- جاء السبت، جاءت الراحة באה שבת, באה מנוחה: مقولة تقال في مدح السبت بوصفه يوم راحة. (אברהם אבן-שושן, 1970, עמ'2610 – 2611).

لتقديس يوم السبت تعابير مختلفة في أثناء يوم السبت من الطقوس والشعائر منذ دخوله وحتى خروجه، وهي:

### 1- إيقاد الشموع في عشية السبت

للشمعة أدوار مختلفة في الحياة الدينية وفي الكيان اليهودي. إنها ترمز إلى التوراة وإلى الفريضة وإلى روح الإنسان أيضاً (شمعة الله هي روح الإنسان). كانت إضاءة الشمعة عشية السبت إحدى الوصايا الأساسية الثلاث المفروضة على المرأة (ילקב פבזנר, 1970, עמ'288). وفقاً للتقاليد اليهودية، فإن فريضة إيقاد الشموع ملقاة على عاتق المرأة، ولكن في حالة عدم وجودها يُسمح لأي فرد من أفراد الأسرة القيام بذلك بدلاً منها. إن إيقاد الشموع من الوصايا الثلاث التي يجب على المرأة مراعاتها. يتمثل دور الزوج في حث الزوجة على إيقاد الشمعة. إن السبب من وراء إيقاد اليهود شموع السبت، وفقاً للتقاليد اليهودية، هو تكريماً للوصية المزدوجة التي أمر بها الله فيما يتعلق بالسبت: (1) أن يتذكروا يوم السبت "أذكر يوم السبت وقدس" (الخروج: 20 / 7). (2) المحافظة على يوم السبت "احفظ يوم السبت وقدس" كما أمرك الله ربك" (التثنية: 5 / 12). في إيقاد الشمعة - أو بتعبير أدق: في قول الدعاء في أثناء إيقاد الشمعة - تستقبل المرأة يوم السبت. نظراً لأن وقت إيقاد الشموع يعتبر ساعة نعمة خاصة، تتبرع العديد من النساء بمبلغ صغير للأعمال الخيرية قبل إيقادها أو يقلن أدعية ويطلبن طلبات خاصة (لازوت المحקר והפיתוח בפיקוח מכללת רוברט מ. עמ'9). وقت الإيقاد وفقاً للتقاليد اليهودية هو وقت قصير قبل غروب الشمس، ولكن فيما يتعلق بهذا الأمر توجد عادات مختلفة. في معظم المدن في إسرائيل، من المعتاد استقبال يوم السبت قبل غروب الشمس بحوالي عشرين دقيقة، وفي مدينتي القدس وبيتاح تكفا، جرت العادة باستقباله قبل غروب الشمس بأربعين دقيقة.

([http://www.daat.ac.il/daat/ktav\\_et/maamar.asp?ktavet=2&id=1411](http://www.daat.ac.il/daat/ktav_et/maamar.asp?ktavet=2&id=1411))

### 2 - استقبال السبت

استقبال السبت هو عبارة عن مجموعة من المزامير والشعر الديني تتلى في الكنيس، أي دار العبادة اليهودي، في أثناء الانتقال بين مساء السبت وليلة السبت، بين صلاة العصر وصلاة المساء من يوم السبت، ويمثل بداية يوم السبت. (<http://he.wikipedia.org/wiki/>) ويعد طقس استقبال السبت طقساً ميدانياً أو في الكنيس، في المساء، وهو يُمارس منذ القرن السادس عشر، وانتشر منذ ذلك الحين في معظم المجتمعات الإسرائيلية. استقبال السبت هو من العادات القديمة يستقبل فيه اليهود يوم السبت في المساء ساعة الشفق. كان الحكماء اليهود الأوائل يجمعون تلاميذهم عشية يوم السبت متلفعين ويقولون، "هلم بنا نخرج لاستقبال السبت الملك". ويبدو أن الناس كانوا يسرعون في الخروج من المدينة، إلى مكان معين، لاستقبال يوم السبت. (لازوت المحקר והפיתוח בפיקוח מכללת רוברט מ. עמ'10).

### 3 - قداس ليلة السبت

واجب الإعلان والشهادة على قدسية يوم السبت، هو القداس، المذكور بالفعل في الميشناه في فصل البركات ברכות (1 : 8). ويتكون قداس ليلة السبت من ثلاثة أجزاء: اقتباس من التوراة، وبركة الكرمة، وبركة التعامل مع قدسية يوم السبت. حسب العادات المختلفة يقال هذا القداس في حالي الوقوف أو الجلوس (والبعض يقسمه ما بين الوقوف والجلوس). (لازوت المحקר והפיתוח בפיקוח מכללת רוברט מ. עמ'14).

### 4 - الوجبة الثالثة

من رموز يوم السبت البارزة في الكتب التي تتناول هذا الموضوع هي أطعمة السبت، والتي تشكل عنصرًا مركزيًا في التكوين الأدبي ليوم السبت بوصفه يوماً مميزاً. ومن الواجب أيضاً تقديم تفسير تاريخي لهذه الظاهرة: فنظراً لكون اليهود الملتزمين قد واجهوا صعوبة، من الناحية التقنية، في تسخين طعام السبت بالإضافة إلى الصعوبات اللوجستية التي لم تسمح بإعداد الطعام العادي يوم السبت، فقد كانت هناك حاجة إلى حلول طهي مختلفة تميز يوم السبت في عيون

الأطفال على هذا المستوى الخارجي. ويكون وقت الوجبة من وقت العصر وحتى غروب الشمس. واعتمد الحكماء اليهود تناول ثلاث وجبات في كل يوم سبت. وهذا الاعتماد تم تفسيره بالفعل بتناول وجبة ليلة السبت ووجبتين خلال نهار السبت. ويكون موعد الوجبة الثالثة قبل غروب الشمس بقليل، وينتهي قبل صلاة العشاء من مساء السبت. والبعض يتناولها في المنزل والبعض الآخر يتناولها بشكل جماعي في الكنيس (دار العبادة اليهودي). (صووت المحקר והפיתוח בפיקוח מכללת רוברט מ. עמ'21).

#### 5 - قداس الفرقان أو انتهاء السبت

قداس انتهاء السبت هو دعاء سنه رجال الكنيس للبركة في أمسية السبت، من أجل الفرقان الذي فرق به الله تعالى بين الأيام المقدسة والأيام الدنيوية، وهذا الدعاء يقال مرتين في مساء السبت: المرة الأولى في وقت صلاة العشاء، والمرة الثانية في وقت الفرقان ويقراً على كأس من النبيذ. (<http://www.chabad.info/chabadpedia/index.php>)

عادة ما تشمل صلاة مساء يوم السبت، التي تقام في الكنيس (دار العبادة اليهودي)، طقس فرقان جماهيري. ومن ثم يقام طقس الفرقان في المنزل أيضاً، ضمن إطار عائلي. وقبل طقس الفرقان، تضاء شمعة مجدولة عند إضاءتها، مع وعاء يحتوي على عطر وكأس مليء بالنبيذ. الاحتفال - الذي يتضمن آيات من مقدمة الكتاب المقدس، وتلاوة التبريكات على الخمر والطور ووضوء الشمعة وتلاوة دعاء "الذي يفرق بين القداسة والدنيوية" - يشير بشكل بارز إلى الانتقال من السبت إلى بقية أيام الأسبوع العادية الدنيوية الأخرى (صووت المحקר והפיתוח בפיקוח מכללת רוברט מ, עמ'22). وبعد طقس الفرقان مباشرة، يسكب اليهودي بعض النبيذ على الطاولة ويطفئ الشمعة لإظهار أن هذه الشمعة لم تكن مضاءة إلا لغرض المباركة عليها في طقس الفرقان، كما أن سكب النبيذ يكون لغرض المباركة أيضاً. (שלמה זלמן אריאל, 1997, עמ'136).

#### "السبت" في الشعر العبري الحديث.

بشكل عام، يحتل التراث اليهودي مكانة خاصة في الشعر العبري الحديث، عندما تكون فنون هذا التراث تاريخية أو جغرافية أو طقسية، وتشكل مواضيع لقصائد متنوعة، وفي الغالب، لا نجد شاعرًا عبريًا حديثًا، ليس في قصائده صدى لثقافته اليهودية القائمة على أساس موروته الديني أو الثقافي، الذي يشير إليه الشاعر أحيانًا بقصد جعله دافعًا لإستنهاض أبناء شعبه. ولعل التراث اليهودي واستحضاره في الأذهان هو بمثابة أداة تأثير روحية وفكرية للشاعر، يرضي به الشاعر وجدانه من خلال التعايش معه في قصائده (فائزة عبد الأمير نايف الهديب، 2007، ص13). يوم السبت ليس له مثل في جميع أدبيات الشرق الأدنى القديم، فهو مما تم منحه لبني إسرائيل أصلاً، منحة فريدة وحاسمة في تأثيرها، للثقافة العالمية. (<http://lexicon.cet.ac.il/wf/wfTerm.aspx?id=694>)

#### يوم السبت في قصيدة "السبت الملك" "سבת המלכה" للشاعر حاييم نحمان بياليك.

حاييم نحمان بياليك شاعر عبري من مواليد قرية رادي (فولينيا). توفي والده وكان بياليك حينذاك يبلغ من العمر سبع سنوات. كانت حياة والدته الأرملة وأبنائها الثلاثة الأيتام لا تطاق. وكان لآلامها وتنهاتها تواجداً في شعره. وجد بياليك في منزل جده كتباً عن الأخلاق والشريعة والقصص الدينية التلمودية، فانكب كثيراً على قراءتها. كتب بياليك عدة قصائد وطنية وقصائد عن الطبيعة باللغة اليديشية، ونُشرت في ديوان خاص (אברהם שאנן, 1978, עמ'94 - 96). للتراث اليهودي بشكل عام أهمية خاصة في شعر الشاعر بياليك (فائزة عبد الأمير نايف الهديب، 2007، ص13). وشرع بياليك في عام 1929 بسنة "محفل السبت לאונג שבת" ويتحدث أرييه لوبا إلياف، وهو أحد أفراد عائلة بياليك، بأنه حينما كان في الحادية عشر من عمره، كان يرافق بياليك إلى الصلاة في كل يوم سبت في الكنيس الكبير في تل أبيب، وفي فترة ما بعد الظهر، كان يرافق بياليك إلى "محافل السبت" في "أوهيل شام، وتحدث عن أجواء الطفولة وتذكر إنشاد الكورال، الذي كان يقوده مرتل الصلوات في دار العبادة اليهودي شلومو رافيتس، والذي كان يظهر في "أوهيل شام" كل يوم سبت، ويتحدث لوبا إلياف عن بياليك بأنه كان "رجلُ تراثٍ وِرع". وحسب رأيه فقد كانت "محافل السبت" نوعاً من ملتقيات الورع والتقوى وكانت روح بياليك تحلق في أجواء تلك المحافل. ويقول سموئيل أفينيري، مدير أرشيف بياليك، إن شعائر "محافل السبت" كانت تستلهم المجتمع اليهودي في ذلك الوقت، وأن بياليك كان يطالب بعقد مثل هذه المحافل خارج تل أبيب أيضاً. (<http://www.meholelim.org/index.php>)



يتحدث بياليك في أحد مقالاته عن "يوم السبت" قائلاً:

"أسلافنا لم يسأموا من إحياء شعائر سبوتهم وأعيادهم، على الرغم من أنهم قد كرروا ذلك طوال حياتهم مرات ومرات وبنفس الصيغة. وكانوا في كل مرة يجدون فيها طعمًا جديدًا وصحوة جديدة. هل تعرفون السبب؟ السبب هو أنهم كانت فيهم نداوة وبركة الاحتفال بالسبت كانت تسكن في نفوسهم.. ويقول بياليك أن ثقافة السبت هي التي حافظت على كيان الشعب اليهودي في كل أيام ترحاله وليست ثقافة البرتقال أو البطاطا. واليوم وبعد أن عدنا إلى أرض الآباء والأجداد، نضرب به – أي السبت – بعرض الحائط وكأنه متاع لا حاجة لنا به بعد!؟ (لايه ווהל-סגל, עמ'10). ليس هذا فحسب، بل أن بياليك شاعر اليهود القومي قد أسس في عام 1928 جمعية أطلق عليها تسمية "محافل السبت"، والتي كان الغرض منها هو عقد تجمع في كل يوم سبت يعنى بشكل أساسي بالأمر الروحية ودراسة التوراة. واستمرت أنشطة هذه الجمعية طوال حياة بياليك. واحتل يوم السبت مكانة مهمة في تفكيره. وهذا ما كتبه في إحدى رسائله مخاطباً أبناء شعبه، قائلاً:

"... لن تُبنى أرض إسرائيل بدون يوم السبت، بل سُدّمر، وستذهب كل أعمالكم أدرج الرياح. ولن يتخلى شعب إسرائيل أبداً عن يوم السبت، الذي لا يشكل أساس وجوده الإسرائيلي فحسب، بل يشكل أساس وجوده الإنساني أيضاً. بدون السبت لن يكون هناك تمثيلاً للإله أو للبشرية في العالم..."

... هذه المرة لم أتحدث عن الحفاظ على الفرائض بشكل عام، لكنني كرست الحديث عن الحفاظ على السبت بشكل خاص، وهو من وجهة نظري لا يمثل فقط المحافظة على جميع الفرائض الثلاث عشرة التي فرضت على بني إسرائيل، كما يقول حكماء اليهود، إلا إنه يمثل المحافظة على روح الإنسان ككل. "من يحافظ على يوم السبت، حتى ولو فعل فعلاً غربياً بوصفه إنساناً معرضاً للخطأ، فسيعفر له كل آثامه." بدون يوم السبت، لا وجود لإسرائيل، ولا وجود لأرض إسرائيل ولا وجود لثقافة إسرائيل. السبت هو الثقافة." (حגית אקרמן ודובי אביגור, 2011. עמ'13)

هذا التصور موجود أيضاً في قصائد بياليك، كما سنرى في قصيدته "السبت الملك" "שבת המלכה":

שְׁבֶת הַמֶּלֶכָה

הַחֲמָה מֵרֹאשׁ הָאֵילָנוֹת נִסְתַּלְקָה

בָּאוּ וְנִצְאָ לְקִרְאֵת שְׁבֶת הַמֶּלֶכָה

הַיְנֵה הִיא יוֹרֶדֶת הַקְּדוּשָׁה, הַבְּרוּכָה

וְעֵמָה מְלָאכִים צָבָא שְׁלוֹם וּמְנוּחָה

בָּאִי, בָּאִי, הַמֶּלֶכָה!

בָּאִי, בָּאִי, הַמֶּלֶכָה! –

שְׁלוֹם עֲלֵיכֶם, מְלָאכֵי הַשְּׁלוֹם!

קִבְּלוּנוּ פְּנֵי שְׁבֶת בְּרִנְנָה וְתִפְּלָה

הַבְּיָתָה נְשׁוּבָה בְּלֵב מְלֵא גִילָה

שָׁם עָרוּךְ הַשְּׁלֶחַן הַנְּרוֹת יְאִירוּ

כָּל-פְּנוֹת הַבַּיִת יִזְרְחוּ, יִזְהִירוּ.

שְׁבֶת שְׁלוֹם וּמְבָרָךְ!

שְׁבֶת שְׁלוֹם וּמְבָרָךְ!

בְּאַכֶם לְשְׁלוֹם, מְלָאכֵי הַשְּׁלוֹם!

שְׁבִי, זָפָה, עִמָּנוּ וּבְזִיּוֹךְ נָא אוֹרֵי

לְיֵלָה יוֹם, אַחַר תַּעֲבִרֵי

וְאַנְחֵנוּ נִכְבְּדֶךָ בְּבִגְדֵי חַמּוּדוֹת



בְּזְמִירוֹת וּתְפִלוֹת וּבְשֵׁלֶשׁ סְעֵדוֹת  
וּבְמִנוּחָה שְׁלֵמָה  
וּבְמִנוּחָה נְעֵמָה  
בְּרַכּוּנוֹ לְשָׁלוֹם, מְלֹאכֵי הַשָּׁלוֹם!

הַחֲמָה מֵרֹאשׁ הָאֵילָנוֹת נִסְתַּלְקָה  
בָּאוּ וּנְלִיָּה אֶת שִׁבְתְּ הַמְּלָכָה.  
צֵאתָ לְשָׁלוֹם, הַקְדוּשָׁה, הַזָּכָה  
דְּעִי, שִׁשְׁתַּי יָמִים אֶל שׁוּבְרֵי נִחְפָּה...  
בְּן לְשִׁבְתְּ הַבְּאָה!  
בְּן לְשִׁבְתְּ הַבְּאָה!  
צֵאתְכֶם לְשָׁלוֹם, מְלֹאכֵי הַשָּׁלוֹם!

(<http://benyehuda.org/bialik/bia112.html>)

السَّبْتُ الْمَلِكِ

تَوَارَتِ الشَّمْسُ خَلْفَ قَمَمِ الْأَشْجَارِ  
هَلَمُوا بِنَا نَخْرُجْ لاسْتِقْبَالِ السَّبْتِ الْمَلِكِ  
هَا هُوَ الْمَقْدَسُ وَالْمُبَارِكُ يَنْزِلُ  
وَمَعَهُ جَيْشٌ مِنَ الْمَلَائِكَةِ، سَلَامٌ وَسَكِينَةٌ  
تَعَالِ، تَعَالِ، يَا أَيُّهَا الْمَلِكِ!  
تَعَالِ، تَعَالِ، يَا أَيُّهَا الْمَلِكِ!  
سَلَامٌ عَلَيْكُمْ يَا مَلَائِكَةَ السَّلَامِ!

استقبلنا السبت بالتهليل والصلاة  
وسنعود إلى المنزل بقلب مليء بالسعادة  
هناك طاولة مُعدَّة وشموعٌ تضيءُ  
وجميع أركان المنزل ستبرق، وتتألأ.  
سبُّ سلامٍ مُباركٍ!  
سبُّ سلامٍ مُباركٍ!  
أقبلوا بسلامٍ، يا ملائكة السلام!

اجلس معنا، أيها الطاهر، وأزنا ببهاتك  
ليلاً ونهاراً، فإنك بعد ذلك ستمضي  
ونحن سنعظّمك بارتدائنا أحلى الثياب  
بالأناشيد والصلوات وثلاثٍ وجباتٍ  
وبراحةٍ تامةٍ  
وبسكينةٍ لطيفةٍ  
باركونا بسلامٍ، يا ملائكة السلام!

تَوَارَتِ الشَّمْسُ خَلْفَ قَمَمِ الْأَشْجَارِ  
هَلَمُوا بِنَا نَصْحَبُ السَّبْتِ الْمَلِكِ  
فِي مَجِيئِكَ السَّلَامِ، يَا أَيُّهَا الْمَقْدَسُ الطَّاهِرُ

اعلم أيها السبت، إننا سننتظر عودتك لستة أيام...  
نعم، إلى السبت القادم!  
نعم، إلى السبت القادم!  
غادرونا بسلام، يا ملائكة السلام!

تصف قصيدة بياليك كيفية الترحيب بيوم السبت. من هذا الوصف يمكن للمرء أن يشعر بجو السبت الخاص. ينسج الوصف بداخله العادات الفريدة للاحتفال بالسبت، مثل إيقاد الشموع، وطاولة الطعام، والترانيم والصلوات، والأناشيد الدينية. ويذكر الشاعر حتى الملابس "اللطيفة" - الملابس الخاصة التي يتم ارتداؤها يوم السبت وتضيف إلى احتفالات هذا اليوم رونقاً وبهجة. ويشير الشاعر إلى اللحظة التي تسبق بداية يوم السبت واللحظة التي تسبق نهاية يوم السبت، والتي هي في الواقع بداية الأسبوع. اللحظة الخاصة - التي تتعلق بموقع الشمس، وفقاً للعادات اليهودية، في البيت الآتي:

הַחֲמָה יִרְאֵשׁ הָאֵלֶּנּוֹת נִסְתַּלְקָה  
בָּאוּ וְנִצְאָ לְקִרְאָת שַׁבָּת הַמְּלֻכָה  
תּוֹאֲרֵת הַשֶּׁמֶשׁ חָלְפָה צִמְחַת הָאֲשֵׁי  
הִלְמָוּ בְּנֵי נֶחְרָץ לַاسְתֻּבְּאֵל הַשַּׁבָּת הַמֶּלֶךְ

وبعد ذلك في البيت:

הַחֲמָה יִרְאֵשׁ הָאֵלֶּנּוֹת נִסְתַּלְקָה  
בָּאוּ וְנִלְיָה אֶת שַׁבָּת הַמְּלֻכָה.  
תּוֹאֲרֵת הַשֶּׁמֶשׁ חָלְפָה צִמְחַת הָאֲשֵׁי  
הִלְמָוּ בְּנֵי נֶחְרָץ הַשַּׁבָּת הַמֶּלֶךְ

فعندما يحين وقت حلول السبت، يخرجون لتحيته واستقباله، وفي نهاية اليوم يخرجون لمرافقته حتى يحين وقت مغادرته إليهم.

هذه الطريقة لاستقبال السبت هي عادة نشأت بين صفوف القباليين أو المتصوفين اليهود (أتباع الطريقة الصوفية اليهودية) في صدف في القرن السادس الميلادي، وعلى رأسهم الحاخام ياناي وتلاميذه. ولهذه العادة أساس في التلمود البابلي، وبالتحديد في الفصل الخاص بالسبت. وفي هذا الفصل من التلمود البابلي يوجد حديث عن الحاخام حنيننا وإجراءاته التي كان يفعلها استعداداً لاستقبال السبت، بمصاحبة تلاميذه: "كان الحاخام حنيننا يتلفع (بالثوب) وفي مساء السبت في الليل كان يقول لتلاميذه: هلموا بنا نخرج لاستقبال السبت الملك". وكان الحاخام ياناي يرتدي ثيابه في مساء السبت ويقول: "تعال يا أيها العريس، تعال يا أيها العريس".

في قصيدة بياليك "السبت الملك" التي كتبها تعظيماً لهذا اليوم يعطي للسبت صفة إنسانية إذ يصفه بسلسلة من الصفات: "السبت الملك"، "المقدس"، "المبارك" و"الطاهر". وهذه الألقاب والصفات تمجد السبت وتعطيه مكانة عالية. ووفقاً لهذه المكانة، فهو يُقبلُ محاطاً بجيش كامل من الملائكة، وهو بهذا الوصف يذكرنا بحرس الشرف الخاص بالمسؤولين رفيعي المستوى. هؤلاء هم "ملائكة السلام". وهذا اللقب هو لقب الملائكة الحارسين الذين، وفقاً لكتب الأخلاق والشريعة والقصص الدينية التلمودية، يصطحبون الشخص يوم السبت من الكنيس إلى منزله.

إن العبارة التي تصف السبت بـ "הַזְּרוּל" "النزول" تحمل دلالات عديدة:

- إن السبت المصحوب بالملائكة الخادمون لله ينزل من السماء إلى الأرض للناس.

- إن السبت كالمملك ذو مكانة رفيعة، ولكن نظراً لكونه عائداً للجميع، فذلك يعد من النزول.

- دخول السبت مرهون بغروب الشمس، أي نزول، بشكل رمزي، في نهاية النهار.

تسود الأجواء الاحتفالية في كل طقس من طقوس يوم السبت ويتم إبرازها بمساعدة صفات خاصة في هذه القصيدة: المشي إلى الكنيس برفقة جيش من ملائكة السلام كما في البيت الآتي:

הַיָּהּ הִיא יוֹרְדַת הַקְּדוּשָׁה, הַבְּרוּכָה

בְּעֵמָה מְלֵאכִים צָבָא נְלוֹם וּמְנוּחָה  
הָהוּא הַמְּקַדָּשׁ וְהַמְּבָרֵךְ יִנְזַל  
וּמֵעַם גֵּיִשׁ מִן הַמַּלְאָכִים، סְלָמָא וְסַכִּינָא

وكذلك طقس إعداد الطاولة وإيقاد شموع السبت المذكور في البيت الآتي:

נְשֵׁם עָרוּךְ הַשְּׁלֶחַן הַגֵּרוֹת יֵאָרוּ  
כָּל-פְּנוֹת הַבַּיִת יִזְרְחוּ، יִזְהִירוּ  
הֵנָּה טַוּוֹלֶה מְעֻדָּה וְשִׁמּוֹץ תֻּצֵי  
וְכָל אֲרָכָן הַמִּזְבֵּחַ סֹתֵרֵף، וְתִלְאָלָא

وطقس تلاوة الصلوات والانشيد الخاصة بيوم السبت الوارد في البيت الآتي:

קִבְּלֵנוּ יְיָ שַׁבַּת בְּרִנָּה וְתַפְלָה  
הַבַּיִתָה נְשׁוּבָה בְּלֵב מְלֵא גִילָה  
אִסְתַּבְּלְנָא הַסַּבֵּת בַּתְּהִלִּיל וְהַסְּלָא  
וְסַנְעוּדָא אֶל הַמִּזְבֵּחַ בְּלֵב מְלֵא בַּסְּעָדָה

وطقس ارتداء أجمل ما يملكه الشخص اليهودي من الملابس، والحرص على تناول ثلاث وجبات في يوم السبت، المذكوران في البيت الآتي:

יִאֲנַחְנוּ בְּבִדָּה בְּבִדָּה חֲמוּדוֹת  
בְּזִמְרוֹת וְתַפְלוֹת וּבְשֵׁלֶשׁ סְעֻדוֹת  
וְנַחֵן סַנְעַזְמֻכַּא בַּרְתַּאֲנָא אַחֲלֵי תִיבָנָא  
בַּאֲנָשִׁיד וְהַסְּלָוָה וְתַלְתַּי וְכַבָּת

ونلاحظ في هذه القصيدة أن كل بيت من أبيات القصيدة الأربعة المذكورة في أعلاه يشير إلى سنة من السنن أو العادات المختلفة المتعلقة بيوم السبت، ويتم إبراز هذا الجانب من خلال تكرار الأسطر في كل بيت. وتبدو هذه السطور المتكررة في القصيدة كترانيم لاستقبال يوم السبت. ويبدو أن هذه الترانيم مبنية بترتيب زمني يصف عملية استقبال السبت من لحظة دخوله حتى مغادرته.

قصيدة "السبتُ المَلِكُ" "سבת המלכה" هي إحدى قصائد الأطفال الأولى التي كتبها لباليك، وقد كتبت خلال السنوات التي كان الشاعر يُدرّس فيها في "هحيدير همتوكان" "החדר המתוקן" في أوديسا ما بين الأعوام (1900 - 1903) وانكبَّ مع شريكه في التدريس، س. بن تسيون، على إعداد كتب تعليم القراءة ومجموعات شعرية للأطفال، الذين سيكتسبون اللغة العبرية كلغة حية ولغة حديث (<http://zemer.co.il/song.asp?id=60>). قصيدة "السبتُ الملك" "سבת המלכה" للشاعر حاييم نحمان بباليك، هذه القصيدة التي تذكر اليهود بعادات وترانيم السبت، تصف في أبياتها نمط الحياة اليهودية التقليدي في يوم السبت والأجواء السبتية. وعلى مدى أبيات القصيدة برمتها تتجلى العلاقة الفريدة من نوعها التي تربط الشاعر بيوم السبت. ينتقل خلالها بباليك من صورة إلى أخرى ويضيء السبت بنور الوَقَار: "السبت هو الملك وبقية أيام الأسبوع الأخرى يخدمونه كالعبيد". وتصف القصيدة النظام المعتاد، وفقاً للتقاليد اليهودية، الخاص بيوم السبت والأجواء السبتية حسب المشاعر التي يبديها الكثيرون. يُفتتح البيت الأول من القصيدة بساعة دخول يوم السبت، حينما تدنو الشمس من مغربها، من خط ارتفاع قمم الأشجار، استعداداً للغروب. والكلمات في البيت الآتي:

בָּאוּ יְבִיא לְקִרְאָת שַׁבַּת הַמֶּלֶךְ  
הִלְמֵוּ בָנָא נַחֲךָ לְאִסְתַּבְּלָהּ הַמֶּלֶךְ

تعنى هذه الكلمات في البيت أعلاه بطقس استقبال السبت المعتاد إقامته في الحقول أو في الكنيس، في ساعة غروب الشمس، الذي جرت العادة على إقامته منذ القرن السادس عشر الميلادي. ومنذ ذلك الحين انتشر هذا الطقس في معظم الطوائف اليهودية. وتتضمن القصيدة إشارات إلى ترنيمة "ليخا دودي"؛ وتنتهي بإشارة إلى ترنيمة "شالوم عليخم"، التي تقال أو تُنشد قبل وجبة الطعام الأولى في يوم السبت؛ حيث نلاحظ أن هذه الإشارات يعاد ذكرها في

جميع أبيات القصيدة. أما البيت الثاني، فيلخص طقس استقبال السبت وصلاة المساء، ويستعرض الطاولة المُعدّة من أجل وجبة الطعام الأولى، وكذلك الشموع التي أوقدت من قبل ربة البيت قبل حلول السبت. البيت الثالث يهلهل ويثني على يوم السبت المحبوب. ويشير أيضاً إلى عادات السبت: وهي ارتداء الملابس الجميلة، وأكل ثلاث وجبات من الطعام، وجرت العادة على قول الترانيم الخاصة بالسبت في أثناء هذه الوجبات الثلاث. والبيت الرابع يُفتتح بنهاية يوم السبت، حينما يحين وقت رحيله، ومن ثم تأتي ساعة الافتراق عنه عندما يحل الظلام، وحينئذ يُثار الاشتياق لعودته مجدداً، ويستمر هذا الاشتياق طوال بقية أيام الأسبوع الستة الأخرى، حتى يعود السبت عند غروب شمس يوم الجمعة. وكذلك نشعر في هذه القصيدة بفرحة المتحدث فيها باللقاء المتجدد مع السبت حيث يكرر بياليك كلمة "צַבִּי" وتعني "تعال"، وهذا ما نجده في البيت الآتي:

צַבִּי, צַבִּי, הַמַּלְכָּה!  
تعال، تعال، يا أيها الملك!

ونجد في هذه القصيدة أن النور يحتل فيها حيزاً مركزياً في الوصف وفي أكثر من بيت من أبيات القصيدة، كما في البيت الآتي:

נֶפֶס עָרוֹךְ הַשְּׁלֶחַן הַגִּדּוֹת יְאִירוּ  
כל-פנות הבית יִרְחוּ, יִזְהִירוּ.  
هناك طاولةٌ مُعدّةٌ وشموعٌ تضيءُ  
وجميعُ أركانِ المنزلِ ستبرقُ، وتتألأأ.

وفي بيت آخر من القصيدة:

שָׁבִי, יָצָה, לַמְנוּחַ וּבְזִיוֶךָ נָא אֲזַרִּי  
اجلسُ معنا، أيها الطاهرُ، وأنزنا ببهائك

نلاحظ أن نور السبت يحيط وينير بكل شيء في أرجاء البيت. وكذلك طقس "محفل السبت" فهو أيضاً يحتل موقعاً مهماً في القصيدة، كما في البيت الآتي:

בְּבִדּוֹךְ בְּבִדּוֹתֵי הַמּוֹדוֹת  
בְּזִמְרוֹת וְהַתְּפִלוֹת וּבְזִשְׁלוֹשׁ סְעִדוֹת  
ونحنُ سنَعْظُمُكَ بارتدائنا أحلى الثياب  
بالأناشيدِ والصلواتِ وثلاثِ وجباتٍ

وفي خاتمة القصيدة يظهر الاشتياق للسبت الخارج وانتظار مجيئه في الأسبوع القادم، كما في البيت الآتي:

דָּעוּ, נִשְׁפֹּט יָמִים אֶל שׁוֹבֵךְ נַחֲמֵה...  
اعلمُ أيها السبتُ، إننا سننتظرُ عودتكِ لستةِ أيامٍ...

من عنوان القصيدة، يمكن للمرء أن يميز الأهمية التي عزاها بياليك لمحاكاة أبيات القصيدة للتقاليد اليهودية، واختار بياليك لقب "السبت الملك" "שבת המלכה" الذي نجد مصدره في أقوال حاخامات اليهود في إشارة إلى يوم السبت.

تستند بنية القصيدة في الواقع على ترنيمة "شالوم عليخم" التي اعتاد اليهود على إنشادها بعد العودة من صلاة العشاء في يوم السبت وقبل القداس. ويستند هذا المزمور القديم وغير المعروف على ما جاء في "الكمارا"، وتحديداً في فصل "السبت" (9 / 10)، وفيه أن الشخص اليهودي عندما يعود من الكنيس في يوم السبت - حسب رأي اليهود - يرافقه إلى بيته ملكان. وكما هو الحال فيما جاء في هذه الترنيمة، فإن قصيدة بياليك هذه تحتوي على توجه مباشر إلى الملائكة في أربعة أبيات من القصيدة، وهذا التوجه إلى الملائكة هو ذات التوجه الذي نجده في هذه الترنيمة التي تقول: (سلام عليكم، أقبّلوا بسلام، باركونا بسلام، وغادرونا بسلام).

הַנֶּה הִיא יוֹרְדַת הַקְּדוּשָׁה, הַבְּרוּכָה

ونجد في البيت المذكور في أعلاه، أن هناك محاولة في القصيدة لتصوير وتوضيح مفهوم "دخول السبت" "כניסת השבת" - وهو مفهوم روحي مجرد ولا يمكن على الإطلاق أن يدركه الأطفال الذين تستهدفهم هذه القصيدة ببساطة - كما هو الحال لو كانوا قادرين على الشعور بذلك الدخول. وتوجد في البيت الأول نقطة أخرى مثيرة للاهتمام وهي الانسجام بين الإنسان والطبيعة. فالمتحدث في هذه القصيدة يلاحظ دخول يوم السبت وهو يراقب الخلق - الشمس التي تتوارى خلف قمم الأشجار - ويشعر بالتغيير الذي يحدث فيها. وهنا تتجلى أمامنا علاقة واتحاد بين الإنسان والطبيعة والسبت هو الذي يجلب هذا الانسجام.

ونلاحظ أيضاً نقطتين إضافيتين بارزتين في هذه القصيدة: البيتان الأخيران من القصيدة هما في الحقيقة عبارة عن محاورة مباشرة بين المتحدث في القصيدة وبين السبت. أمامنا حالة من التقارب والحميمية بين الإنسان والسبت. هذه العلاقة الحميمة ليست ظاهرة بعد في البيت الأول، بل هي شعور يتكوّن تدريجياً. والنقطة الثانية هي أن جميع الأعمال المحظورة في يوم السبت على اختلافها غائبة عن القصيدة. ويبدو لي أن السبب في ذلك ليس فقط السن الصغير للقراء ولكن أيضاً نهج بياليك العام تجاه التقاليد العبرية. وهو نهج يؤكد على الطقوس ويخفف في نفس الوقت العناصر المقيدة (فرائض اللا تفعل)، ما أسماه بياليك في مكان آخر "الوجه الكئيب للتقاليد".  
(<http://zemer.co.il/song.asp?id=60>)

والبيت الرابع من القصيدة، يفتتحه الشاعر بالحديث عن نهاية يوم السبت، عندما "يخرج" وتأتي لحظة الفراق عند حلول الظلام؛ حيث يجتمع اليهود في حلقة وهم يودعون السبت، فيفرقون بين المقدس والدنيوي، ويعيدون تنشيط حواسهم، وأنواع العطور، وأنوار النار، ويعودون إلى عالم العمل، زمن ثم ينشأ الشوق لعودته الذي يستمر طوال أيام الأسبوع الستة، حتى عودته مساء الجمعة، وهو ما يظهر في نهاية القصيدة عندما يقول الشاعر:  
דביר, נישת ימים אל שובך נחכה...  
اعلم أيها السبت، إننا سننتظر عودتك لستة أيام...

#### يوم السبت في قصيدة "هكذا، مثلما أنا سائر" "ככה כמו שאני הולך" للشاعر أمير جلبوع.

شاعر عبري ولد في عام 1917 باسم بيرل فيلدمان، في عائلة يهودية في بلدة رادزيبيلوف (الآن راديبيليف) في منطقة فاهلين بأوكرانيا، التي كانت آنذاك تحت الحكم الروسي. تعلم اللغة العبرية منذ طفولته. هاجر جلبوع إلى إسرائيل عام 1937، وانخرط في مجموعة متنوعة من الأعمال التي كانت مقبولة لدى الرواد في ذلك الوقت، منها الزراعة والبناء وغير ذلك (<http://he.wikipedia.org/wiki>). في عام 1941 نشر قصيدته الأولى، "لأنني عندئذ سأصرخ". بالنسبة للكثيرين، تظل قصائد جلبوع غير واضحة، بسبب طريقة التعبير الفريدة من نوعها في تلك القصائد. ومع ذلك، فإن قوة تعبيره الإيقاعي والصوتي لا شك فيها، حتى لو كانت استعاراتها غامضة في بعض الأحيان وقريبة من عالم الرؤية الداخلي إلى درجة التعقيم على معنى الفكرة الشعرية. يسعى جلبوع إلى استنفاد إحساسه ورؤيته بأصالة كاملة وأصالة لا يشتبه في أنها تمثله. كفراداني، ربط جلبوع بعض قصائده بالخلفية الاجتماعية، دون أن تفقد طابع أصالتها وشاعريتها. توفي أمير جلبوع في 2 أيلول 1984 ودفن في المقبرة الجنوبية في حولون. (<http://he.wikipedia.org/wiki>)

ככה כמו שאני הולך  
ככה כמו שאני הולך אני רוצה לקבל פני שבת המלכה.  
לגופי בגדים של יום יום וגופי, אם בכלל, איבנו חזק בכלל  
إغم הנפש לא.  
ככה כמו שאני הולך אם אקבל פני שבת המלכה  
יהיו בגדים לגופי של יום יום וגופי אפשר חלש יותר מרגשה  
אבל הנפש לא.  
ככה כמו שאני עודני הולך אם תקבל שבת המלכה את פני  
ילבש גופי שבת יום יום וגופי יחזק והשבת בגופי תהי.  
לכי נפשי צאי כלה יום יום לקבל פני שבת המלכה

(حגית אקרמן ודובי אביגור, 2011, עמ' 5).

הכذا مثلما أنا سائرٌ  
 هكذا مثلما أنا سائرٌ، أريدُ أنْ أستقبلَ السبتِ الملك  
 على جسدي الثياب اليومية وجسدي، على العموم ليس قوياً  
 وكذلك روحي أيضاً  
 هكذا مثلما أنا سائرٌ إنْ أستقبلُ السبت الملك  
 ستصير الثياب يومياً هي جسدي، ولعلّ جسدي أضعفُ بكثيرٍ منْ أنْ يشعر  
 ولكن الروح ليس كذلك.  
 هكذا مثلما إنني ما أزالُ سائراً إنْ يستقبلني السبتُ الملكُ  
 سيرتدي جسدي السبت لباساً في كل يوم وسوف يقوى جسدي ويكون السبتُ في روحي  
 إمضي يا روحي واخرجي كعروس في كل يوم لاستقبال السبت الملك

من منظور عام سطحي، يمكن للمرء أن يأخذ انطباعاً بأن هذه القصيدة هي قصيدة عن يوم السبت ضمن إطار التقليدي لقصائد السبت الدينية، وهي نسخة من ترنيمة "ليخا دودي" "לכה דודי" وتراتيل السبت التي يتلوها اليهود في أثناء وجبات طعام ليالي السبت. في الواقع، تحتوي هذه القصيدة على كلمات وتراكيب مأخوذة من هذا التقليد، مثل: "استقبال وجه السبت الملك"، و"العريس"، وحتى فعل الأمر "اخرج". بباليك، أيضاً، عندما شرع في تأليف قصيدته "السبت الملك" "שבת המלכה"، استمد هو أيضاً أفكاره من هذا التقليد.

ومع ذلك، فإن هذا الانطباع لا يتناسب بشكل جيد مع الافتتاحية التي يعبر فيها المتحدث في القصيدة عن مراده في الترحيب بالسبت الملك بدون استعدادات خاصة: "בְּכֶה בְּמוֹ שְׂאֵרֵי הַיּוֹם" "هكذا مثلما أنا سائرٌ"، وفي جسده "الملابس اليومية". يمكن أن يشير هذا البيان في الواقع إلى التطلع إلى علمنة يوم السبت، ولكن في أثناء القصيدة، وفي نهايتها بالتحديد، يتضح لنا أن العكس هو الصحيح، لا يتعلق الأمر بعلمنة يوم السبت، بل يتعلق بتقديس بقية أيام الأسبوع.

يحمل هذا الانعكاس أيضاً تغييراً في معنى مصطلحات أيام الأسبوع والسبت. بالنسبة لبباليك، لا يزال السبت هو اليوم السابع من الأسبوع. أما في قصيدة جلوبوع، فالسبت وبقية أيام الأسبوع العادية يتوقفان عن الارتباط في إطار تقليدي من الزمن الثابت والدوري، ويصبحان حالات ذهنية شخصية. يمكن أن يفسر هذا التغيير الجملة المتناقضة في البيت الختامي في معناها الجديد، كتجربة شخصية لتجاهل الروح أو تقديسها، يمكن للسبت أن يحلّ في كل يوم.

יְבִי נְפֹשִׁי לְאַיִן בְּלֶה יוֹם יוֹם לְקַבֵּל בְּיַד שְׂבֵת הַמֶּלֶךְ

إمضي يا روحي واخرجي كعروس في كل يوم لاستقبال السبت الملك

تعكس لغة القصيدة بشكل جيد التباين بين السبت وبقية أيام الأسبوع العادية. إلى جانب أسلوب التحدث، هناك تراكيب لغوية توراتية ومصطلحات احتفالية مأخوذة، كما ذكرنا، من الترانيم والأناشيد الدينية التي يتلوها اليهود في يوم السبت. هذا هو الحال بالفعل في البيت الأول، الشطر الأول منه حديث والشطر الثاني عبارة عن مزيج من إشارات من ترنيمة "לכה דודי" "ليخا دودي" ومن ترانيم السبت. وعند المضي قدماً في القصيدة يظهر الشعور بوجود مزيج مشابه من الأساليب، إلا أن الأسلوب الراقى يتسيد القصيدة تدريجياً. والاستخدام التوراتي لـ"واو القلب":

"ستصير الثياب يومياً هي جسدي"

"יהי הַבְּגָדִים לְגוֹפִי שֶׁל יוֹם יוֹם"

استعمل الشاعر زمن المستقبل "יחזק" "سوف يقوى" (وليس: יתחזק سيتقوى)، و"תהי" "سيكون" (وليس: תהיה سيكون) - وهذه الاستخدامات اللغوية تنتمي إلى مستوى عالٍ من الأسلوب وطبقات اللغة القديمة ولا تتشابه على الإطلاق مع افتتاحية القصيدة "בְּכֶה בְּמוֹ שְׂאֵרֵי הַיּוֹם" "هكذا مثلما أنا سائرٌ". في البيت الختامي لم يعد هناك أي ذكر للغة العادية المحكية المستخدمة في افتتاحية القصيدة، باستثناء عبارة "יום יום" "كل يوم"، التي تحتوي على نغمة محدثة بشكل أكبر، ويستند هذا البيت بشكل بارز إلى الترنيمة المذكورة في أعلاه. ويمكن القول أن الأسلوب



المختلط يخدم الفكرة المعبر عنها في القصيدة. "الملابس اليومية" تعادل الكلمات اليومية. وبناءً على ذلك، فإن السبب هو استعارة للإلهام أو لحالة الإبداع أو حتى للشعر نفسه. هذه هي الطريقة التي يمكن بها فهم القصيدة بأكملها على أنها بيان حول فن الشعر الديني: استقبال السبت الملك بملابس الأيام العادية يعني، إذن، كتابة الشعر بكلمات بسيطة، بعبارة "בְּכֹהַן יָבוֹאוּ..." "هكذا مثلما..."، ولكن العبارة متعددة المعاني، لأنها مخالفة للأسلوب اليومي المتوقع والمعلن يفسح المجال تدريجياً للأسلوب الاحتفالي. تعمل الكلمات بشكل يتعارض مع النوايا الأولية للمتحدث الذي يستقبل السبت في نهاية المطاف - يوم السبت - وبكلمات مهيبه للغاية.

هذا التخطي بين طرفين، بين اصطلاحين، واضح أيضاً في العلاقة بين أبيات القصيدة وجملها. في البيت الافتتاحي والبيت الختامي، يوجد تداخل بين الوحدة النحوية والصورية بطريقة تجعل البيت عبارة عن جملة تحتوي على فكرة كاملة وواضحة. تتزلق بقية أبيات القصيدة على بيتين أو ثلاثة أبيات بأطوال متفاوتة. هذا الإنزلاق، والطول النسبي لبعض الأبيات، وكذلك الافتقار إلى الوسائل الشعرية التقليدية التي تؤكد على استقلالية البيت الشعري، مثل الوزن والقافية، تجعل التعبير الشعري أقرب إلى حدود النثر.

إن اقتراب البناء الشعري إلى النثر يمكنه هو أيضاً أن يُفسّر في "בְּגִידֵי יָבֹאוּ יְדֵי" "ملابس يومية"، التي يطلب المتكلم أن يستقبل بها يوم السبت. ولكن حتى فيما يتعلق بهذه النقطة، كما هو الحال فيما يتعلق بالمفردات، فليس من الواضح ما إذا كان المتحدث متمسكاً بنواياه، لأن عبارة "استقبال السبت" نفسها محصورة بالضبط في البيت الموزون "الشعري" أكثر من سابقتها، بسبب استقلاليتها النحوية والصورية والمفاهيمية، بالإضافة إلى مفرداتها.

في هذه القصيدة يمكن للمرء أن يلاحظ هيكلًا مشابهًا لثلاثة أبيات وشطر ختامي. ويأتي هذا النمط للإشارة إلى أنه لا يوجد في هذه القصيدة تقسيم صوري إلى أبيات. تم بالفعل بناء العديد من قصائد أمير جلبوع كتسلسل واحد لا يسمح بالتوقف المؤقت، ولكن في قصيدة "هكذا مثلما أنا أسير"، على الرغم من عدم وجود التباعد المألوف بين بيت وبيت آخر، فإن هناك تقسيم نتيجة لتلك البنية النحوية، وخاصة التكرار الثلاثي للجزء الأول من الجملة الافتتاحية.

كما ذكرنا، يوجد تداخل في عمودي الافتتاحية والختامية بين الوحدة النحوية والوحدة الصورية بينما تتزلق بقية جمل القصيدة على شطرين أو ثلاثة أشطر. وبناءً عليه يمكن القول أن شطري الافتتاحية والختامية يخلقان انطباعاً عن قول آمن ومكتمل، على الرغم من أن الاختلاف بين معانيهما كبير، بينما تعكس الأشطر الأخرى من القصيدة عملية تشكيلها.

إن حرف الشرط "אם" "إذا" الذي يظهر في جميع الجمل الوسطى من القصيدة، وكذلك كلمة "אפשר" "ممکن"، تعزز بالطبع الانطباع بأن العملية الموصوفة ليست نهائية ومطلقة.

من التكرار الثلاثي للكلمات "בְּכֹהַן יָבוֹאוּ יְדֵי הַלֵּךְ" "هكذا مثلما أنا سائر"، يتولد لدى المرء انطباع بأن الأمر يتعلق بمسيرة طويلة. يتم تعزيز هذا الانطباع من خلال الإضافة الصغيرة "לַעֲבוֹד הַלֵּךְ" "ما زلت سائراً"، في الظهور الثالث لهذه المجموعة من الكلمات. ومع ذلك، فإن السير المطول لا يعني الرتابة، لأن استمرار الجمل يشير، كما ذكر آنفاً، إلى تشكيل مسيرة.

تتشارك ثلاثة عوامل في هذه العملية: الملابس والجسد والعقل، ويشير تتبع ظهور هذه العوامل الثلاثة في القصيدة إلى الاختفاء التدريجي للعنصر الأول والثاني (الملابس أولاً ثم الجسد) وبقاء العامل الثالث (تقريباً يريد أن يقول "بقاء الروح").

([http://www.education.gov.il/tochniyot\\_limudim/sifrut/asi20006.htm](http://www.education.gov.il/tochniyot_limudim/sifrut/asi20006.htm))

في القسم الأول من القصيدة (الشطر 3-1) يكون الجسد والعقل في حالة نوع من التقاعس عن العمل.

בְּכֹהַן יָבוֹאוּ יְדֵי הַלֵּךְ יְדֵי הַלֵּךְ לְקִבֵּל פְּנֵי שַׁבַּת הַמְּלָכָה.  
לְגוֹפוֹ בְּגָדִים יָשָׁל יוֹם יוֹם יְדֵי אִם בְּכִלְלָא יֵיבֹאוּ יְדֵי הַלֵּךְ לְקִבֵּל פְּנֵי שַׁבַּת הַמְּלָכָה.  
יְדֵי הַלֵּךְ לְקִבֵּל פְּנֵי שַׁבַּת הַמְּלָכָה.

هكذا مثلما أنا سائر، أريد أن أستقبل السبت الملك  
على جسدي الثياب اليومية وجسدي، على العموم ليس قوياً  
وكذلك روجي أيضاً

في القسم الثاني (الأشطر 6-4) قد يضعف الجسد بسبب الإثارة ولكن العقل لا يضعف. سبب هذا الشعور ليس رائعاً، ولكن يمكن الاستنتاج بحكم السياق أن شعور وضعف الجسد هما أولى علامات الشعور بـ"استقبال يوم السبت". أبرز التقسيم الصوري للقصيدة، والذي بموجبه يتم تقديم الحالة الذهنية في أشطر منفصلة (الاشطر 3 والاشطر 6)، أن الفصل بين العقل والجسد اللذين يُنظر إليهما على أنهما كيانات مختلفتان.

בְּכֶה בְּמוֹ שְׂאֵנִי הוֹלֵךְ אִם אֶקְבֵּל בְּיָדִי שִׁבְתְּ הַמְּלָכָה  
 וְהִי הַבְּגָדִים לְגוֹפִי שֶׁל יוֹם יוֹם וְגוֹפִי אֶפְשָׁר חֲלָשׁ יוֹתֵר מִרְגֵּשָׁה  
 אֶבְל הַנְּפֹשׁ לֹא.

هكذا مثلما أنا سائرٌ إن أُستقبلُ السبتُ الملك  
 ستصير الثياب يوماً هي جسدي، ولعلّ جسدي أضعفُ بكثيرٍ من أن يشعُر  
 ولكن الروحَ ليس كذلك.

في القسم الثالث (الأشطر 8-7) يتم إنشاء تشابه مرة أخرى بين حالة الجسد والعقل وهذه المرة يتم دمج الاثنين في شطر واحد. والجسد "يلبس يوم السبت" ويقوى، "والسبت في الروح يكون". الاستعارة "سوف يرتدي جسدي السبت" هي نوع من التذكير بالملايس التي اختفت، فجاء السبت مكان هذه الملايس. ومع ذلك، يمكن تمييز الدرجات بين حالة الجسد وحالة العقل. السبت هو غطاء للجسد ولكن في العقل يندمج. في الواقع، الروح هي التي دُعيت في ذروة العملية، وفي الشطر الختامي، يكون الترحيب بالسبت الملك.

לְבִישׁ גּוֹפִי שִׁבְתְּ יוֹם יוֹם וְגוֹפִי יִחַזַּק וְהַשִּׁבְתְּ בְּנַפְשִׁי תְּהִי.  
 לְבִי נַפְשִׁי צְאִי בְּלֶה יוֹם יוֹם לְקַבֵּל בְּיָדִי שִׁבְתְּ הַמְּלָכָה

سيرتدي جسدي السبتُ لباساً في كل يوم وسوف يقوى جسدي ويكون السبتُ في روجي  
 إمضي يا روجي واخرجي كعروس في كل يوم لاستقبال السبت الملك

في هذا السياق، تجدر الإشارة إلى الانتقال من الاستخدام المعروف لكلمة "روحي" "נַפְשִׁי" (ثلاث مرات في القصيدة) إلى استخدامها مع إضافة تسمية الخاصة: "العقلية". أما بالنسبة للجسم، فيتم استخدامه في جميع الأوقات بالإضافة إلى تسمية الخاصة "גוֹפִי". يبدو أنه فيما يتعلق بالروح كان هناك تطور لدى المتحدث في القصيدة، الذي وجد الصلة مع روحه أثناء سيره نحو السبت الملك. ويبدو أنه في ذروة "السير نحو" لم يعد هناك تمييز بين الروح والسبت – "הַשִּׁבְתְּ בְּנַפְשִׁי תְּהִי" "يكون السبت في روجي"، حيث لم يعد هناك فرق بين الداخل والخارج: السبت هو حقاً في الروح ولكن الروح أيضاً مدعوة للذهاب نحوه.

كما تعكس أزمنة الفعل في الأقسام المختلفة من القصيدة تطوراً. حيث تمت صياغة القسم الأول منها باستخدام جمل خبرية وفي زمن الحاضر وفي بداية هذا القسم يعبر المتحدث في القصيدة عن إرادته. أما القسمين الثاني والثالث من القصيدة فقد تمت صياغتهما على هيئة جمل شرطية ويوجد فيهما تقاطع بين المسند إليه والمسند.

אִם אֶקְבֵּל בְּיָדִי שִׁבְתְּ הַמְּלָכָה  
 אִם תִּקְבֵּל שִׁבְתְּ הַמְּלָכָה אֶת בְּיָדִי  
 אִם אֶקְבֵּל בְּיָדִי שִׁבְתְּ הַמְּלָכָה  
 אִם תִּקְבֵּל שִׁבְתְּ הַמְּלָכָה אֶת בְּיָדִי  
 אִם אֶקְבֵּל בְּיָדִי שִׁבְתְּ הַמְּלָכָה  
 אִם תִּקְבֵּל שִׁבְתְּ הַמְּלָכָה אֶת בְּיָדִי

كل شيء لا يزال شرطاً، وإدراكه غير مؤكد ويعتمد على كل من المتحدث والسبت. في الشطر الختامي، تظهر الوصية – "לְבִי נַפְשִׁי צְאִי בְּלֶה" "إمضي يا روجي واخرجي كعروس..." ويبدو أن هذا الشكل يشير إلى إمكانية قريبة ومتصورة لتحقيق الشرط المعبر عنه في القسم السابق.

ويمكن الكشف أيضاً عن أمر آخر يخص مشاركة اللغة في العملية الموصوفة في القصيدة وهو التجسيديات التي تمر عبر عبارة "יום יום" "كل يوم" في هذه القصيدة: في بداية القصيدة، تؤدي الكلمات "יום יום" "كل يوم" وظيفة نحوية كتابع لكلمة "בגדים" "ثياب" – ويكون ذلك بالتحديد في القسمين الأولين (الأشطر 6-1)، بينما في القسم الثاني (الأشطر 6-4) يوجد بالفعل توسيع لهذه الكلمات من اسم الذات "בגדים" "ثياب": "וְהִי הַבְּגָדִים לְגוֹפִי שֶׁל יוֹם יוֹם" "على جسدي الثياب اليومية" وهذا الترتيب للكلمات يتيح لنا أن ننسب عبارة "יום יום" "كل يوم" إلى الجسد أيضاً

وليس فقط إلى الملابس. وفي القسم الثالث من القصيدة، تغير هذه الكلمات موقعها مرة أخرى وهذه المرة أيضًا وظيفتها النحوية، لتؤدي وظيفة نحوية أخرى وهي ظرف الزمان: "יְלִבְזָ גַּוְפֵי יְשִׁבֶת יוֹם יוֹם" "سيرتدي جسدي السبت لباساً في كل يوم". وهذا التحول يقرب "יום יום" "كل يوم" من نقيضه - "السبت".

في الشطر الختامي من القصيدة، يتم وضع عبارة "יום יום" "كل يوم" في المنتصف (أربع كلمات قبلها وأربع كلمات بعدها) وتؤدي وظيفة ظرف الزمان. وها هي بجانب كلمة "בְּלֵה" "عروس". إن مجموعتي الكلمات "שבת יום יום" "سبت كل يوم" و"כלה יום יום" "عروس كل يوم" تكونان مستحيلتين بمعناهما الحرفي المؤلف، وهما مشحونتان بالمعنى الشخصي والمجازي الذي نشأ في سير القصيدة.

([http://www.education.gov.il/tochniyot\\_limudim/sifrut/asi20006.htm](http://www.education.gov.il/tochniyot_limudim/sifrut/asi20006.htm))

### يوم السبت في قصيدة "في صباح السبت" "שִׁבֶת בְּבֹקֶר" للشاعرة ترستا أثار

كانت ترستا أثار شاعرة ومؤلفة أغاني وأديبة ومطربة وممثلة ومترجمة إسرائيلية. ترستا أثار هي ابنة الشاعر ناتان التزمان والممثلة المسرحية راشيل ماركوس.

كانت أثار شاعرة موهوبة نشرت خلال حياتها ثلاثة دواوين شعرية. واشتهرت بأغانيها التي نالت استحسانا كبيرا، منها: أغنية "فجأة الآن، فجأة اليوم" "פתאום לבשיו, פתאום היום"، التي فازت بالمركز الأول في مهرجان الأغنية الإسرائيلي عام 1970، وأغنية "أنا أحلم بنعمي" "אני חולם על נעמי"، التي فازت بالجائزة الأولى في مهرجان الأغنية الشعبية الدولي في طوكيو. في عام 1970 "حب كل يوم" "אהבה יומיומית" أو باسمها الشعبي "أكاذيب صغيرة" "שקרים קטנים" بالإضافة إلى أغاني شعبية أخرى مثل: "أغنية شعبية للمرأة" "בלדה לאישה"، "الليل هو أغاني"، "أيها المطر استمع للنساء"، "أغنية شعبية عن صبي الذي كُبر" وغيرها الكثير من الأغاني الأخرى.

كتب ترستا أثار ستة كتب للأطفال، ونالت عن كتابها "يا عيل تنتزه" "יעל מטיילת" جائزة زئيف لأدب الأطفال والصبيان للعام 1933، ولها مسرحيتان وترجمت أكثر من ثلاثين مسرحية تم عرضها على خشبات المسارح في إسرائيل. في 28 مارس 1970، توفي والدها الذي كانت مرتبطة به بشدة. وبعد فترة وجيزة، قامت بتأليف أغنية "فجأة الآن فجأة اليوم" "פתאום לבשיו, פתאום היום" التي لحنها يعقوب هولاندر وأداها المطرب شلومو أرتسي، كتبت بمشاعرها المختلطة "أغنية لليلة العيد"، والتي تصف حدادها الشخصي مقارنة بالفرح المحيط بها.. وفي أغانيها، استمرت أثار في حوار مع والدها وقصائده.

في 7 سبتمبر 1977، عن عمر يناهز 36 عامًا فقط، توفيت ترستا أثار بسبب سقوطها من نافذة منزلها الذي يقع في الطابق السادس. وزعمت أسرته بأن الأمر كان حادثًا، فقبل أيام قليلة من وفاتها صدمتها سيارة، ونتيجة لذلك تلقت علاجًا من المهدئات التي كان من الممكن أن تسبب لها السقوط. ودُفنت أثار في مقبرة كريات شاول بجانب والدها.

(<http://he.wikipedia.org/wiki>)

שִׁבֶת בְּבֹקֶר

שִׁבֶת בְּבֹקֶר! יוֹם יְפֵה,

אָמָּא שׁוֹתֶה הַמּוֹן קֶפֶה,

אָבָּא קוֹרָא הַמּוֹן עֵתוֹן

יְלִי יְקוֹנוֹ הַמּוֹן בְּלוֹן.

אֶפְשֶׁר לְלַכֵּת לִירְקוֹן, לְשׁוֹט שָׁם בְּסִירָה,

אוֹ לְטַיֵּל עַד סוֹף הָרְחוֹב וְלְשׁוֹב בְּחִזְזָה,

אֶפְשֶׁר לְקַטוֹף פְּרָחִים, בְּאֵלֶּה שְׁלֵא אָסוּר,

אֶפְשֶׁר לְלַכֵּת עַד הַגֶּן וְלְרַאוֹת שֶׁהוּא סְגוּר.

(<http://shironet.mako.co.il/artist?type=lyrics&lang=1&prfid=1030&wrkid=2892>)

في صباح السبت  
في صباح السبت! يومٌ جميلٌ  
أمي تشربُ الكثيرَ من القهوةِ  
ويقرأُ أبي الكثيرَ من الصحفِ  
وسوفَ يشترُونِ لي الكثيرَ مِنَ البالوناتِ.

من الممكن الذهاب إلى نهر اليركون، للإبحار هناك بالقرب  
أو التمشي حتى نهاية الشارع والرجوع مرة أخرى  
من الممكن قطف الأزهار كما لو لم يكن هناك شيءٌ محظور  
ومن الممكن المشي إلى الحديقة ورؤيتها مغلقة

قصيدة الأطفال الجميل هذه تنعزف في خلفية مفاجئة. قصيدة تخاطب كل طفل من تل ابيب وليس فقط له.  
تم وضع الكلمات مثل الماس الذي في علبته، كلمة - كلمة، مقطع - مقطع، بشكل دقيق ومؤثر.

القصيدة أيضا تعصر قلب كل طفل أو صبيّ متدين. على وجه التحديد لأنه لا يقصد الأذى، على وجه التحديد  
لأنه مستقيم وطبيعي. هذه هي أفضل قصيدة أطفال علمانية.

أيّ طفلٍ أو صبيّ متدين هذا الذي يمكنه ركوب قارب في يوم السبت؟ الصبيّ المتدين يتساءل - هذا مخصص!  
ممنوع! ومن ذا الذي يقرأ صحيفة في يوم السبت، ويشرب الكثير من القهوة؟ أليس من المفترض أن ينتظر الذهاب إلى  
الكنيس، وأن يقرأ التوراة على قدم وساق، ينتظر شراء بالون؟ والكثير غير ذلك. نعم كل هذا يحدث ولكن ليس في يوم  
السبت!.

אַמָּא שׁוֹמֵה הַמוֹן קָפָה,

אַבָּא קוֹרֵא הַמוֹן בַּתּוֹן

إلي! يقرأ المومن بالون.

أمي تشربُ الكثيرَ من القهوةِ

ويقرأُ أبي الكثيرَ من الصحفِ

وسوفَ يشترُونِ لي الكثيرَ مِنَ البالوناتِ.

إن الطفل أو الصبيّ المتدين الذي في داخل المتحدث في هذه القصيدة يسمع ويعجب. هل يمكن قطف الزهور /  
غير ممنوعة؟ بعد كل شيء، يحظر قطف الزهور في يوم السبت. فجأة يتضح أن السبت الطبيعي والبسيط للعائلة  
العلمانية غريب وبعيد عن الأسرة المتدينة. السبت محظور. هذا هو اليوم الذي يكون فيه التغيير في أنماط الحياة بين  
العلماني والديني ملموساً أكثر من بقية أيام الأسبوع. يخرج فيه الولد العلماني مع عائلته للتمشي والتنزه، في "مساء  
الجمعة" يحضر الحفلة الصيفية، وفي يوم السبت بالذات يستيقظ الولد متأخراً ويستمتع بمتعة المنزل المدلل.

إن قصيدة "في صباح السبت" "שבת בבוקר" هي بمثابة عرض ترفيهي مغري للطفل أو الصبيّ العلماني. في  
المقابل، فإن نظام يوم السبت للطفل المتدين مختلف تماماً. فالطفل المتدين يبدأ الاستعدادات ليوم السبت في وقت  
مبكر من يوم الجمعة. ترتيب البيت والاستحمام قبل إشعال الشموع والذهاب مع الأب إلى الكنيس والصلاة وألحانها  
الخاصة، ومن ثم إقامة القداس وتناول وجبة السبت، التعب الجميل في يوم السبت. وهنا تأتي هذه القصيدة الصغيرة،  
لتخبر الصبي المتدين أن الصبي العلماني لديه يومٌ سبتٍ أيضاً. يوم سبت يذهبون فيه إلى نهر اليركون ويبحرون بقارب  
ويقطفون الزهور ويشترون بالوناً.

אֶפְשֵׁר לְלַכֵּת לִירְקוֹן, לְשׁוּט שָׁם בַּסִּיָּה,

או לְטַיֵּל עַד סוֹף הָרְחוֹב וְלִשׁוּב בְּחִזְזָה,

אֶפְשֵׁר לְקַטֹּף פְּרָחִים, בְּאֵלֶּה שְׁלֹא אָסוּר,

אֶפְשֵׁר לְלַכֵּת עַד הַגֵּן וְלִרְאוֹת שֶׁהוּא סָגוּר.

من الممكن الذهاب إلى نهر اليركون، للإبحار هناك بالقرب

أو التمشي حتى نهاية الشارع والرجوع مرة أخرى  
من الممكن قطف الأزهار كما لو لم يكن هناك شيء محظور  
ومن الممكن المشي إلى الحديقة ورؤيتها مغلقة

لدينا هنا تدنيس هستيرى ليوم السبت. ومع ذلك، على الرغم من أنه ليس يوم سبتٍ وفقاً للتقاليد اليهودية  
الدينية، إلا أننا نجد سكيناً في كل شطر في القصيدة. (<http://noar.education.gov.il>)

### نتائج البحث:

1- لكلمة (שַׁבָּת) (السبت) معانٍ عديدة في الكتاب المقدس: أ- اليوم السابع من الأسبوع - وهو السبت. ب- الأسبوع  
كاملاً كما هو مكتوب في سفر اللاويين (15/23 - 16) - "سبعة سبوت"، والمقصود هنا هو سبعة أسابيع. ج- سنة  
الشميتا (שְׁמִטָּה הַשְּׁמִיטָה)، وهي السنة السابعة، وتسمى أيضاً بـ"السبت" - من خلال مقابلتها لليوم السابع في الأسبوع،  
وهو يوم السبت.

2- يرى بعض الباحثين أن اليهود قد أخذوا احتفال يوم السبت من البابليين عن طريق الكنعانيين بعد هجرتهم إلى أرض  
كنعان.

3- يوم السبت في الموروث اليهودي يعد يوماً خاصاً ومقدساً من بين أيام الأسبوع، متميزاً ومختلفاً عن أيام الأسبوع  
الستة. وله دلالة عقائدية - دينية - باعتباره شهادة على خلق العالم؛ وكذلك له دلالة قومية - باعتباره تذكراً لخروج  
اليهود من مصر؛ وله دلالة اجتماعية وعالمية - باعتباره يوم الاستراحة.

4- من بين جميع المناسبات والأعياد - ذُكر يوم السبت فقط في الوصايا العشر (الخروج: 7/20). وهو يحتل مكانة  
مركزية في نهج الحياة اليهودي، وهو مذكور ليس فقط في التوراة - بل تقريبا في جميع أسفار العهد القديم الأربعة  
والعشرين.

5- توجد مجموعة من الفرائض التي يجب على اليهودي الملتزم أن يؤديها تكريماً ليوم السبت وتقديساً له، وتتلخص  
بإيقاد ما لا يقل عن شمعتين من قبل ربة البيت، ثم تبدأ بتلاوة الأدعية للحفاظ على المنزل ومباركة له، وذهاب الرجال  
برفقة الأبناء لتأدية الصلاة في الكنيس، ووجبة السبت الثالثة، التي تتكون في معظمها من الخبز والنبيد.

6- هناك عدد كبير من الأدباء العبريين في العصر الحديث قاموا بتأليف القصائد والقصص تشرفاً وتقديساً ليوم السبت،  
ومن هؤلاء الأدباء حاييم نحمان بياليك، أمير جلبوع، وترتسا أثار وغيرهم. ويدعو هؤلاء الأدباء اليهود في قصائدهم إلى  
المحافظة على إقامة شعائر يوم السبت بشكل خاص، والالتزام بتقاليد الشرائع والسنن اليهودية ونقلها إلى الأجيال  
القادمة.

7- يسمي اليهود السبت بألقاب عديدة ومتنوعة، تكريماً وتقديساً لهذا اليوم، ومن خلال هذا البحث يتبين لنا أن بعض  
هذه الألقاب قد استخدمها الشعراء العبريون في قصائدهم التي كتبوها حول موضوع "يوم السبت"، من أهمها: "السبت  
الملك" "שבת המלכה"، و"يوم السبت العريس" "שבת הכלה".

8- في عام 1928 أسس الشاعر حاييم نحمان بياليك جمعية "محفل السبت"، وكان الغرض منها عقد جلسة في كل يوم  
سبت تهتم بشكل أساسي بالأمور الروحية ودراسة التوراة. وهذا يعني أن يوم السبت احتل مكانة مهمة في تفكيره وحياته،  
ويظهر هذا الأمر في شعر بياليك، حيث لمسنا ذلك في قصيدته "السبت الملك".

9- في نتاجات الأدباء العبريين التي درسناها في هذه البحث، نلمس وجود استخدام كبير لعبارة "السبت الملك" "שבת  
המלכה" وهذا الاستخدام لهذه التسمية يمكن رده إلى الأهمية التي أولاهها هؤلاء الأدباء ليوم السبت وكذلك تعد محاكاة  
للتقاليد اليهودية، وترسيخاً للعقيدة اليهودية في نفوس اليهود بمختلف أعمارهم وثقافتهم.

## المصادر والمراجع

## المصادر العبرية:

- תורה, נביאים וכתובים.  
 אברהם אבן-שושן, המילון החדש, ירושלים, 1970.  
 אברהם שאנן, מילון הספרות החדשה העברית והכללית, הוצאת "יבנה" תל-אביב, 1978.  
 דוד שגיב, מילון עברי – ערבי לשפה העברית בת-זמננו, ירושלים, 1985.  
 חגית אקרמן ודובי אביגור, קבלת שבת ברקפת, המגבית היהודית המאוחדת – הפדרציה, ניו-יורק, 2011.  
 יעקב פבזנר, אנציקלופדיה יהודית מכלול ערכים לידיעת היהדות והיהודים לדורותם, הוצאת ראובן מס, ירושלים, 1970.  
 לאה ווהל-סגל, שבת לנשמה-מקורות לשיח ולדיון, תוך: שבת ישראלית נעים להכיר, ערכת תכנים מאמרים – נושאים לשיח ולדיון – הפעלות, בית הלל - הנהגה תורנית קשובה.  
 צוות המחקר והפיתוח בפיקוח מכללת רוברט מ. ברן, שבת צפת – שבת חינוכית במרומי הגליל, בית הספר לקצינים בה"ד 1.  
 שלמה זלמן אריאל, אנציקלופדיה מאיר נתיב להליכות, מנהגים, דרכי מוסר ומעשים טובים, מודן הוצאה לאור בע"מ, תל-אביב, ירושלים, 1997.

## المصادر العربية:

- الكتاب المقدس (التوراة، الأنبياء، المكتوبات).  
 يهودا برجمان، الفولكلور اليهودي - معرفة شعب إسرائيل، معتقداته، مزياته، وعاداته الشعبية، الطبعة الثانية، مطبعة رؤوبان مس، القدس، 1961. ترجمة: محمد كامل عزيز، جامعة بغداد – كلية اللغات، تشرين الثاني 1999.  
 غازي كامل السعدي، الأعياد والمناسبات والطقوس لدى اليهود، دار الجليل للنشر، عمان، الطبعة الأولى، 1994.  
 فائزة عبد الأمير نايف الهديب، القصص التوراتية في الشعر العبري الحديث، دار مجدلوي للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، الطبعة الأولى، 2007.  
 ليندسي جونز، جوناثان إسرائيل، إسرائيل شاحاك. الديانة اليهودية – دراسة في التاريخ والمعتقدات والفلسفة الأخلاقية والسياسية مع كتاب تاريخ الشعب اليهودي، ترجمة: علاء عبد الرزاق، الجزء الأول، بدون تاريخ.

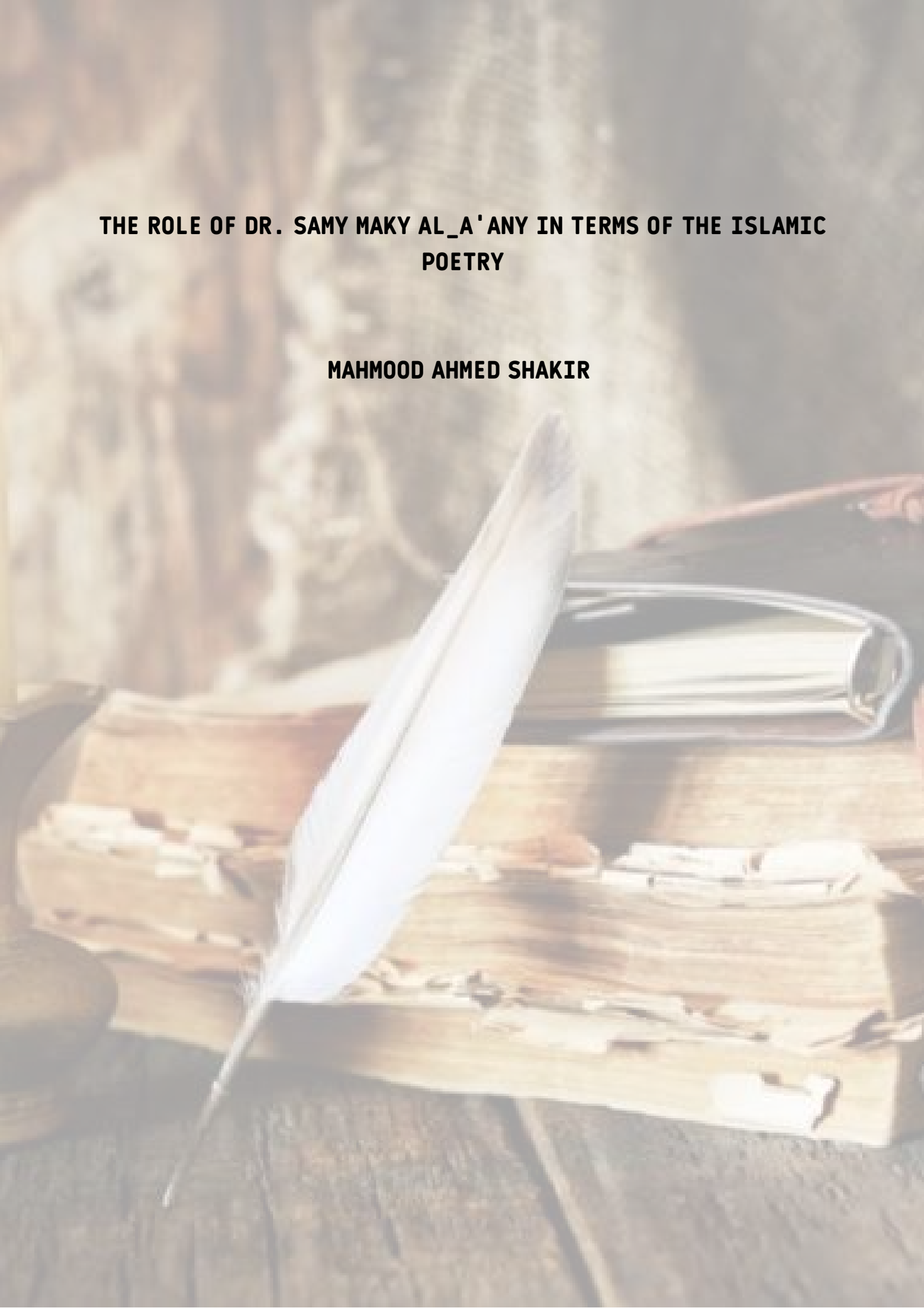
## مصادر الإنترنت:

- <http://benyehuda.org/bialik/bia112.html>  
<http://he.wikipedia.org/wiki>  
<http://lexicon.cet.ac.il/wf/wfTerm.aspx?id=694>  
<http://noar.education.gov.il>  
<http://shironet.mako.co.il/artist?type=lyrics&lang=1&prfid=1030&wrkid=2892>  
<http://www.chabad.info/chabadpedia/index.php>  
[http://www.daat.ac.il/daat/ktav\\_et/maamar.asp?ktavet=2&id=1411](http://www.daat.ac.il/daat/ktav_et/maamar.asp?ktavet=2&id=1411)  
[http://www.education.gov.il/tochniyot\\_limudim/sifrut/asi20006.htm](http://www.education.gov.il/tochniyot_limudim/sifrut/asi20006.htm)  
[http://www.google.iq/search?hl=ar&as\\_q=נהגות-זלדה](http://www.google.iq/search?hl=ar&as_q=נהגות-זלדה)  
<http://www.meholelim.org/index.php>  
<http://zemer.co.il/song.asp?id=60>



**THE ROLE OF DR. SAMY MAKY AL\_A'ANY IN TERMS OF THE ISLAMIC  
POETRY**

**MAHMOOD AHMED SHAKIR**



## THE ROLE OF DR. SAMY MAKY AL\_A'ANY IN TERMS OF THE ISLAMIC POETRY

Mahmood Ahmed SHAKIR<sup>1</sup>

### Abstract:

Samy Maki Al\_A' ni, the Academic, Iraqi researcher, who had studied in the University of Harvard 1956-1957 A.C. He had participated in establishing the British Encyclopedia and Al\_Ma'arif Department.

He contributed in publishing many books such as (Dumiet Al\_Qasr Wa Ussrat A'hl Al\_A'ssr), (Asha'r Al\_Nisa' Lil Mizrbany), (Ka'ab bin Malik Al\_A'nsary (the poet of Islamic faith)), (Dirasaat fi Al\_A'dab Al\_Islamy), (Islam and the poetry) and (Nadhrat fi sha'r Sadr Al\_Islam). The professor had gained the king Faisal's reward in 1989 A.C. He made a documentary study of the Islamic stanzas poems. With respect to his studies which are mentioned above. Throughout his focusing on the Islamic poetry, he had shed light on many new Islamic purposes such the new images that had been crystalized within the Islamic war poem. And also, the evaluation of the Islamic poem due to the introductions, meanings and purposes which will be stand on and discussed in this study.

**Key words:** The Islamic Poetry, Dr. Samy Maky Al\_A'any.



<http://dx.doi.org/10.47832/Lan.con4-15>

<sup>1</sup> Dr. , Baghdad University, Iraq, [doctormahmood@cois.uobaghdad.edu.iq](mailto:doctormahmood@cois.uobaghdad.edu.iq), <https://orcid.org/0000-0001-9872-328X>

## الدكتور سامي مكي العاني وموقفه من شعر صدر الإسلام

محمود أحمد شاكر غضيب<sup>2</sup>

### الملخص:

سامي مكي العاني، باحث عراقي وأكاديمي، درّس في جامعة هارفرد عام 1956م-1957م، وكان ممن أسهم في تحرير الموسوعة البريطانية ودائرة المعارف. أسهم في نشر وتحقيق عشرات المؤلفات، ومنها: (دمية القصر وعصرة أهل العصر)، و(اشعار النساء للمزباني)، و(كعب بن مالك الانصاري شاعر العقيدة الإسلامية)، و(دراسات في الأدب الإسلامي)، و(الإسلام والشعر)، و(نظرات في شعر صدر الإسلام).  
حاز الدكتور سامي مكي العاني على جائزة الملك فيصل العالمية عام 1989م، وكانت دراسته في الشعر الإسلامي دراسة توثيقية للنصوص التي عرضها من شعر هذا العصر، مع تحليل لتلك النماذج ولاسيما في مؤلفاته (دراسات في الأدب الإسلامي)، و(نظرات في شعر صدر الإسلام)، و(الإسلام والشعر)، وأسهم في (دراسة و تحقيق شعر كعب بن مالك الأنصاري).  
ومن خلال متابعته للشعر الإسلامي (شعر الدعوة الإسلامية وصدر الإسلام) كشف عن العديد من الأغراض الشعرية الجديدة، ولا سيما شعر الشهادة، وما استجد في القصيدة الحربية الإسلامية من صور جديدة، وما حدث من تطور في القصيدة الإسلامية في المقدمات والمعاني والأغراض، وهو ما سيقف عنده هذا البحث.  
الكلمات المفتاحية: شعر الدعوة الإسلامية، سامي مكي العاني.

### المقدمة:

يقف الاستاذ الدكتور سامي مكي العاني في طليعة النقاد العراقيين الذين درسوا الشعر الإسلامي، مدافعاً عن ذلك الأثر العربي البارز في حياة الأمة الإسلامية، حتى أن هذا الناقد قد استطاع أن يدحض مزاعم العديد من المستشرقين الأوربيين ممن زعموا ضالة وقلّة الأثر الإسلامي في الأدب العربي، وكان ذلك كله في مؤلفاته الشهيرة (الإسلام والشعر) و(دراسات في الأدب الإسلامي) و(نظرات في شعر صدر الإسلام).  
واستطاع أن يظهر العديد من الموضوعات في شعر صدر الإسلام (العاني، 1992، صفحة 41، 77)، وتمكن من أن يطبق المنهج التاريخي في دراسة العديد من النماذج الشعرية الوافدة من عصر صدر الإسلام، وللعديد من الشعراء في ذلك العصر كالنابغة الجعدي وكعب بن مالك وحسان بن ثابت الأنصاريين (العاني، 1967، صفحة 61، 91)، وقد طبق بعض من آليات المنهج التاريخي ومن غير أن يعلن عن منهجه في تقديم النماذج الشعرية في مقدمات كتبه.  
وبذلك استطاع أن يقدم منجزاً نقدياً عربياً بارزاً أثار في تفكير العديد من الباحثين العرب، ولاسيما طلبته في الدراسات العليا في كلية الآداب في جامعة بغداد، وكان ذلك في ثمانينات وتسعينات القرن العشرين.  
تخرج هذا الناقد من جامعة بغداد في قسم اللغة العربية عام 1956م، وحصل على درجة الدكتوراه في الأدب العربي عام 1968 من جامعة القاهرة، ودرّس في جامعة بغداد والمستنصرية وجامعة الكويت (العاني، 1983م، صفحة 305)، وانتهى به المطاف في بلده بغداد حيث انتقل إلى جوار ربه عام 2013م.

<sup>2</sup>د.، جامعة بغداد، العراق، [doctormahmood@cois.uobaghdad.edu.iq](mailto:doctormahmood@cois.uobaghdad.edu.iq)

## المبحث الأول:

## الدكتور سامي مكي العاني ورأيه في شعر الحرب في العصر الإسلامي:

## 1- موقفه من شعر الحرب في عصر صدر الإسلام:

لحظ الدكتور سامي مكي العاني أن الشعر الإسلامي قد خلف شعرا حربيا وفيرا يرقى إلى مستوى الملاحم العالمية (العاني، 1992، الصفحات 41-43)، والذي أسهم بتحريض المسلمين على الجهاد في سبيل الله تعالى، فهو تارة يعرض لشعر المسلمين، ولشعر المشركين تارة أخرى، ومن ذلك مرثية لكعب بن الأشرف في قتلى قريش يوم بدر، والتي دعا فيها إلى الثأر والانتقام من المسلمين وذلك بقوله (العاني، 1992، صفحة 46) (الانصاري ا.، 1955م، صفحة 52/2):

طَحْنَتْ رَحَى بَدْرٍ لَمْهَلِكْ أَهْلَهُ  
فَتَلَّتْ سَرَاةَ النَّاسِ حَوْلَ حِيَاضِهِمْ  
وَلَمْ تُلِّ بِدْرٍ تَسْتَهْلُ وَتَدْمَعُ  
لَا تَبْعَدُوا أَنْ الْمُلُوكَ تُصْرَعُ

أو مرثية أمية بن أبي الصلت في قتلى المشركين في يوم بدر، والتي مطلعها (العاني، 1967، صفحة 10) (الانصاري ا.، 1955م، صفحة 30/2):

الابكيت على الكرام  
كبكا الحمام على فروع  
بني الكرام أولي الممادح  
الايك في الغصن الجوانح

وهو يعتقد أن مثل هذه النصوص الشعرية كانت تحرض قريش على قتال المسلمين، وهو يقول عنها بأن النبي عليه الصلاة والسلام ((قد نهى عن روايتها لما فيها من حقد وانفعال)) (العاني، 1967، صفحة 11).  
وقف هذا الناقد في مؤلفه (الإسلام والشعر) على (الصراع الشعري بين مكة والمدينة) (العاني، 1983م، صفحة 28)، ووصل إلى حقيقة أن سلاح الشعر: ((لم يشهر خلال الفترة المكية، لأن المسلمين كانوا آنذاك أفراداً قلائل، وليسوا معسكراً يهدد قريشاً)) (العاني، 1983م، صفحة 28)، وذهب إلى أن ظهور دولة النبي (صلى الله عليه وسلم) في المدينة المنورة قد فتحت قريحة القريشيين على قول الشعر، وفي ذلك يقول: ((لكن عداوتها للإسلام حلت من عقد السنة ابنائها، ومحاربتها له أنطقتهم بالشعر، فبرز منهم شعراء لم يعرفوا بالشعر قبل الإسلام)) (العاني، 1983م، صفحة 28)، أمثال أبي سفيان الحارث بن عبد المطلب، وعبد الله بن الزبير القرشي، والذي عدّه من أشعر قريش وابلغها، وضرار بن الخطاب الفهري، والحارث بن هشام بن المغيرة، أخو أبي جهل، والعباس بن مرداس السلمي (العاني، 1983م، صفحة 28).

وجذب انتباهه أن وحدة المسلمين وتكاتفهم كانت موضوعاً مهماً في شعر الحرب في ذلك العصر الإسلامي، فأكد أن عوامل النصر تجسدت في وحدة المسلمين (العاني، 1992، صفحة 48)، ومن ذلك قول حسان بن ثابت (العاني، 1992، صفحة 49) و (حسان، 1974م، الصفحات 134-135):

فَدَعُ عَنكَ التَّدَكُّرَ كُلَّ يَوْمٍ  
وَخَبَّرْ بِالَّذِي لَا عَيْبَ فِيهِ  
بِمَا صَنَعَ الْمَلِيكَ عَدَاةَ بَدْرٍ  
فَلَا قِينَاهُمْ مَتَا يَجْمَعُ  
أَمَامَ مُحَمَّدٍ قَدِ آزَرُوهُ  
بَنُو الْأَوْسِ الْغَطَارِفِ آزَرْتَهَا  
وَزُدَّ حَرَاةَ الصَّدْرِ الْكَنِيْبِ  
بِصِدْقِي غَيْرِ إِبْخَارِ الْكُدُوبِ  
لَنَا فِي الْمُشْرِكِينَ مِنَ النَّصِيبِ  
كَأَسَدِ الْغَابِ مِنْ مُرْدٍ وَشَيْبِ  
عَلَى الْأَعْدَاءِ فِي وَهَجِ الْحُرُوبِ  
بَنُو النَّجَارِ فِي الدِّينِ الصَّلِيبِ

فهذا الجسر الانتقالي (دع عنك) الذي شهدناه في قصيدة عصر ما قبل الإسلام، صار جسراً إلى تذكّر جهاد المسلمين في يوم بدر، ومن خلال هذا النص تحسس هذا الناقد وحدة القيادة المقاتلة الماثلة في الأبيات الأخيرة من القصيدة، فأدرك ما لهذا الشعر من دور ريادي في الحرب التي خاضها المسلمون الأوائل آنذاك، وهو شعراً صور القيادة النبوية للجبهة الإيمانية، ودور النبي صلى الله عليه وسلم في تحقيق النصر، ومن خلال ذلك جسد الدكتور العاني تضحيات النبي عليه الصلاة والسلام، وبطولاته التي جاءت في بعض القصائد الحربية الإسلامية الخالدة (العاني، 1992، الصفحات 51-52)، ومنها قول كعب بن مالك الانصاري (العاني، 1992، صفحة 53) و (الانصاري ك.، 1966، صفحة 236):

نقي القلب مصطبراً عزوفاً  
وحلم لم يكن نزقاً خفيفاً

رئيسهم النبي وكان صلباً  
رشيد الأمر ذو حكمٍ وعلمٍ

وقول مالك بن عوف الذي يقول (العاني، 1967، صفحة 80) و (الانصاري، 1955م، صفحة 491/2):

بالسمهريّ وضرب كل مهندٍ  
وسط الهباءة خادر في مرصدٍ

وإذا الكتيبة عرّدت انيابها  
فكأنه ليثٌ على اشباله

ولذلك استطاع هذا الناقد أن يقف على العديد من النصوص الشعرية الإسلامية، والتي جسدت البطولات النبوية، في عصر صدر الإسلام، كاشفاً عن أبرز الشعراء الإسلاميين ممن دافعوا عن حياض الإسلام.

## 2- موقفه من شعر الفتوحات الإسلامية في العصر الراشدي:

خصص الدكتور سامي مكي العاني لشعر الفتوحات الإسلامية مساحة واسعة في مؤلفاته (نظرات في شعر صدر الإسلام) و(دراسات في الأدب الإسلامي) و(الإسلام والشعر)، ومما يحسب له أنه حاول أن يقف عند البدايات الأولى لهذا الشعر الجهادي، فذهب إلى قول النابغة الجعدي الشهير في تلبية النداء للجهاد في سبيل الله، حين قال (العاني، 1967، صفحة 210) و (الجعدي، 1964م، صفحة 194):

والدمعُ ينهلُ من شأنيهما سبلاً  
كرهاً وهل أمنعن الله ما بذلاً  
وإن لحقتُ بري فابتغي بدلاً  
أوضارِعاً من ضبّي لم يستطع حولاً

باتت تذكرني بالله قاعدةً  
يا بنت عمي كتاب الله أخرجني  
فأن رجعتُ فربّ الناس أرجعني  
ما كنت أعرج أو أعمى فيعذرني

وذهب إلى أن مثل هذه المعاني السامية قد ترددت كثيراً في اشعار المجاهدين، وعدّ هذا الشعر نموذجاً حياً لاستجلاء اثار الإسلام في الشعر العربي، وأنه عبّر عن واقع حياة المسلمين آنذاك بكل تفاصيلها (العاني، 1983م، صفحة 104، 105)، وفضن هذا الناقد إلى المشاهد التي تفننوا في تصويرها في شعرهم الحربي، ففي ذلك قال: ((قد استأثرت المشاهد الغربية التي لم يألفها العرب من قبل بقسط كبير من اهتمام شعراء الفتوح، فصوروا هذه المشاهد تصويراً دقيقاً، وأبدوا دهشتهم واستغرابهم لتلك المناظر التي يعاينونها لأول مرة ومن هذه المشاهد الغربية الفيلة فقد ذكرها كثير من الشعراء في اشعارهم)) (العاني، 1967، صفحة 224)، ولجل ذلك جاء بقول ربيعة بن مقروم، الذي فخر برؤيتها فقال:

ولشر قول المرء ما لم يفعل  
أبناء فارس بيضها كالأعبل

ودخلتُ أبنية الملوك عليهم  
وشهدتُ معركة الفيول وحولها

ومن النماذج الشعرية التي أوردتها؛ قول القعقاع بن عمرو يشبه الفيلة ذات الاجسام الضخمة بالبيوت (العاني، 1983م، صفحة 102) و (الطبري، د.ت، صفحة 557/3):

فإنّي لألقي في الحروب الدّواهيا  
أسمّل أعياناً لها ومآقيا

فإن كنتُ قاتلتُ العدو فللتُّهُ  
فبئراً أراها كالبيوتِ مُغيرَةً

وأعجب هذا الناقد بالصور التي نسجها شاعر الفتوح الإسلامية فبذلك وجدناه يقول: ((ولفتت كنائس الروم التي حلّوها بالزخارف والنقوش انظار الشعراء، فذكروها في أشعارهم، وأعربوا عن مشاعرهم، وهم يشاهدونها لأول مرة ووصفوا القصور الشاهقة والقلاع الحصينة التي لم يسبق أن رأوا مثلها من قبل)) (العاني، 1983م، صفحة 102) وحينما يتحدث هذا الناقد عن رحلة الشاعر المهاجر في سبيل الله، فإنه لا ينسى أن يعرّج على ما يحسه الشاعر الإسلامي من حنين و اشتياق لاذعٍ إلى أهله، وبذلك يقول: ((وعندما كانت تتأى بالمجاهدين المسافات، و تطول بهم الأيام، كانوا يحسون بالغربة ويتشوقون إلى بلدانهم وأهلهم فيرسلون أشعاراً مشحونة بالعواطف الرقيقة، زاخرة بالأم الفرقة و لواعج البعاد)) (العاني، 1992، صفحة 89).

عرض هذا الناقد العديد من النماذج الشعرية، التي أكد بواسطتها ما ذكره عن مشاعر الشوق والحنين إلى ارض الحجاز (العاني، 1992، صفحة 89 وما بعدها)، وقد أختارها بعناية شديدة، وفق ذائقة فنية عالية، جعلت من مؤلفاته (نظرات في شعر صدر الإسلام) و(دراسات في الأدب الإسلامي) كأنها لوحات فنية يتنقل بينها هذا الناقد، وكان من تلك

النماذج التي صوّرت مشاعر الحنين إلى أرض نجد قول أحد المجاهدين متشوقاً إلى أرضها (العاني، 1967، صفحة 216)  
(الحموي، 1977م، الصفحات 262/5-263):

أكرُّ طرفي نحو نجد وإنِّي  
حنيناً إلى أرضي كأنّ ترابها  
بلادُ كأنّ الأقحوان بروضةٍ  
أحنُّ إلى أرض الحجاز وحاجتي  
وما نظري من نحو نجدٍ بنافعي  
أفي كل يوم نظرةً ثم عبرةً  
متى يستريح القلبُ إما مجاورُ  
إليه، وإن لم يدرك الطرف، أنظرُ  
إذا مطرت عودٌ ومسكٌ وعنبرُ  
ونورُ الأفاحي وسُيُّ بزدٍ محبّرُ  
خيام بنجدٍ دونها الطرفُ يقصرُ  
أجل لا، ولكني إلى ذاك أنظرُ  
لعينيك مجرى مائها يتحدّرُ  
بحربٍ وإما نازحٌ يتذكّرُ

أو إيراده لقول شاعر مجاهد آخر، يتشوق إلى نجد وريحها وطيب جوها بقوله (العاني، 1967، صفحة 217) و  
(الحموي، 1977م، صفحة 263/5):

أتبكي على نجدٍ وريا ولن ترى  
ولا مشرفاً ما عشت اقفار وجرّةٍ  
بعينيك ريا ما حييت ولا نجدا  
ولا واطئاً من تربهن ثرى جعدا

وكل هذه النماذج وغيرها إنما تدل على ذائقتها الفنية في اختيار النصوص الشعرية، وتوظيفها كشواهد عما يذهب  
اليه، ونسجل لهذا الناقد قدرة الفائقة في تتبع النصوص من دواوينها المحققة، أو من الكتب القديمة.



المبحث الثاني: آراءه النقدية في موضوعات الشعر في عصر صدر الإسلام:

ولما كان الشعر هو ميدان دراسة الناقد؛ فكان لابد أن يدخل إلى فنون هذا الشعر، فيقف عندها، فكانت أولى هذه الفنون (الرثاء)، ولاسيما رثاء الشهداء في حروبهم المصيرية (العاني، 1992، الصفحات 63-64).

كشفت عن سمة فنية في رثاء الشعراء المسلمين للشهداء من الصحابة، وهي إشراك عوالم الطبيعة في رثاء المصاب إذ وجدها (( تتألم و تبكي و تنوح على شهداء الإسلام، مشاطرة ذوي الشهداء الأحرار والآلام، فتظلم أركان الأرض و يسود نور القمر لمصير سيد الشهداء حمزة. وتشارك حمام الأيك خالد بن الوليد أحزانه. وتتحمل معه آلامه فتنوح لإستشهاد ولده سليمان في حروب الروم بالشام، وتنقل أخبار شهداء الإسلام لذويهم)) (العاني، 1992، صفحة 64)، لذلك كان لهذا الناقد رؤيته في مرثي المسلمين، وهي رؤية تتبع من قراءة متأنية للشعر الإسلامي، هذا الشعر الذي ترك وقعه في تأريخ العرب بعد مجيء الإسلام، ولأجل أن يقف عند ذلك عرض شعرا من رثاء كعب بن مالك الانصاري في حمزة بن عبد المطلب عليه السلام يقول فيه (العاني، 1967، صفحة 129) و(الانصاري ك.، 1966، الصفحات 261-262):

فتغيّر القمرُ المنيّرُ لفقدِهِ  
فرمّ علا بنيانهُ من هاشمٍ  
والشمسُ قد كُستفت وكادت تأفلُ  
فرعاً أشمّ وسؤوداً ما يُنقلُ

ويقدم بيتاً شعرياً لحسان بن ثابت في ذات الاتجاه يقول فيه (العاني، 1967، صفحة 129) و (حسان، 1974م، صفحة 221):

أظلمت الأرضُ لفقدانِهِ  
صلى عليك اللهُ في جنّةٍ  
كنا نرى حمزة حرزاً لنا  
واسودّ نورُ القمرِ النَّاصِلِ  
عالية مكرمةٍ الداخِلِ  
من كل أمرٍ نابنا نازلِ

وافترقت هذه الأبيات للقراءة الفنية، وكان يمكن أن يقدم الناقد دراسة فنية، يحاول من خلالها أن يكشف عن تاريخية هذه النصوص، وهل وجد لها صدى في القديم الجاهلي حينما يرثي الشعراء من فقدوهم في ذلك العصر؟ أم هل يعد ذلك من جديد الصور التي لم يعرفها العرب آنذاك؟

ولعل من الآراء النقدية التي قال بها في حديثه عن الرثاء انه تحدث عن جديد لم يألفه العرب في فن الرثاء من قبل في العصر الجاهلي فقال فيه ((و ثمة لون جديد لم يعرفه الشعر العربي من قبل و هو رثاء الأعضاء و الاشلاء التي يفقدونها المجاهدون في ساحات المعركة، فيعدون تلك الأعضاء احتساباً، ويفخرون ببذلها في سبيل الله)) (العاني، 1967، صفحة 138)، وجاء ببعض النماذج الشعرية كشاهد لما ذهب اليه، فكان منها أن أبا بني كاهل فقد رجله في إحدى حروب الإسلام، فاحتسبها عند الله، فقال (العاني، 1967، صفحة 138) و(الطبري، د.ت، صفحة 558/3):

صبراً عفاقُ إنّها الاساوره صَبْرًا ولا تُغْرُزُكَ رِجْلٌ نادره

وخصص لرثاء النبي صلى الله عليه وسلم فصلاً في مؤلفه (دراسات في الأدب الإسلامي) (العاني، 1967، الصفحات 144-169)، وبواسطة استقراء عام للمراثي التي عرض لها، وجد هذه المراثي قد جمعت بين شعر العاطفة الخاصة المعبرة عن شعور الشخص، وبين الرثاء العام، المعبر عن المصيبة والخسارة بفراق النبي صلى الله عليه وسلم (العاني، 1967، صفحة 146)، وذكر أن حسناً قد أحسن في تصوير ما أصابه عند هذا الرحيل العظيم، وعرض لقول حسان (العاني، 1967، صفحة 148) و (حسان، 1974م، صفحة 208):

حَيْرُ الْبَرِيَّةِ إِنِّي كُنْتُ فِي نَهْرٍ  
أَمْسَى نِسَاؤُكَ عَطَّلْنَ الْبُيُوتَ فَمَا  
مِثْلُ الرَّوَاهِبِ يَلْبَسُنَّ الْمُسُوحَ وَقَدْ  
جَارٍ فَأَصْبَحْتُ مِثْلَ الْمُفْرَدِ الصَّادِي  
بِصْرَيْنَ فَوْقَ عُرَى سِثْرِ بَأْوَتَادٍ  
أَيَقْرَنَ بِالْبُؤْسِ بَعْدَ النَّعْمَةِ الْبَادِي

ويعتقد هذا الناقد أن حسناً قد بلغ به التأثير منتهاه في قوله (العاني، 1967، صفحة 148) و (حسان، 1974م، صفحة 383):

كُنْتُ السَّوَادَ لِنَاطِرِي  
مَنْ شَاءَ بَعْدَكَ فَلَيْمْتُ  
فَعَمِي عَلَيْنِكَ النَّاطِرُ  
فَعَلَيْنِكَ كُنْتُ أَحَادِرُ

ويعتقد العاني أن الشعراء قد تفننوا في رثاء النبي صلى الله عليه وسلم، ولاسيما في تبيان أثر فقدِهِ على المجتمع والناس، وما سيحل بالمسلمين من الإضطراب من بعده، وأرورد نماذج شعرية في ذلك، ومنها قول صفية بنت عبد المطلب (العاني، 1967، صفحة 149) و (الباهلي، 1298هـ):

لعمرك ما أبكى النبي لِفَقْدِهِ  
ولكن لما أخشى من الهرج آتيا

وذهب الدكتور سامي مكي العاني إلى القول بأن كعب بن مالك قد أكد أن وفاة النبي صلى الله عليه وسلم يعني إنقطاع الوحي (العاني، 1967، صفحة 151)، وبهذا الاتجاه أورد قول كعب بن مالك (العاني، 1967، صفحة 152) (الانصاري ك.، 1966، صفحة 281):

ألا أنعى النبي إلى العالمينا  
ألا أنعى النبي لأصحابه  
ألا أنعى النبي إلى من هدى  
لقد النبي امام الهدى  
جميعاً لاسيما المسلمينا  
وأصحاب اصحابه التابعينا  
من الجن ليلة اذ تسمعونا  
وفقد الملائكة المنزلينا

وهذا يعني أن موضوع وفاة النبي عليه الصلاة والسلام، وما تركه من أثر بالغ في قلوب الناس، ولاسيما لدى أهله وأصحابه، أخذ مساحة واسعة من مؤلفه (دراسات في الأدب الإسلامي)، مجسداً حجم الخسارة التي شعر بها المسلمون، وكاشفاً عن الكثير من النصوص الشعرية في ميدان المراثي النبوية، وهذا يدلنا إلى حقيقة تأثير هذا الناقد العراقي في بعض الدراسات الأكاديمية اللاحقة التي ظهرت في جامعة بغداد، ومن ذلك دراسة الباحث طراف طارق النهار والموسومة ب(مراثي القادة المسلمين حتى نهاية العصر الراشدي -دراسة موضوعية-) في جامعة بغداد/ كلية التربية ابن رشد في والتي نوقشت عام 2000 م.

ووقف الدكتور سامي مكي العاني عند (فن الهجاء)، الذي أخذ في ظل الحروب الإسلامية صورة المناقضات الشعرية، ونسجل له وقوفه عند خصائص هذا الشعر (المناقضات)، فيذكر أنه شعر كان من خصائصه سمو موضوعاته، ونبل الغاية التي قصدها المسلمون من خلال المعاني الإسلامية الجديدة، فقد تحدثوا عن الجنة والنار والكفر والهجاء بالمآثر والانساب (العاني، 1967، الصفحات 64-65)، وفي معرض الحديث عن الهجاء بالانساب يذكر العاني أن حسناً ((طبق هذا المنهج في هجاء أبي سفيان بأبعاده عن الشجرة التي شرفها رسول الله صلى الله عليه وسلم، وعن الصلة برسول الله. وبأن كل ما يمكن أن يكون بينه وبين هذه الدوحة الكريمة من صلة كصلة الحشرة التي يسمونها(قُرد) وهي التي تلصق بالإنسان فتلازمه وهي ليست منه)) (العاني، 1967، صفحة 90)، وجاء بقول حسان في هجاء أبي سفيان (العاني، 1967، صفحة 90) و(حسان، 1974م، صفحة 118):

أبلغ أبا سفيان أن مُحَمَّدًا  
فَمَالِكَ فِيهِمْ مَحْتَدٌ يَعْرِفُونَهُ  
وَأَبْلَغُ أبا سَفِيَانَ عَيِّي رِسَالَةً  
وَلَسْتُ كَعْبَاسٍ وَلَا كَابِنِ أُمَّه  
هُوَ الْغُضُنُّ ذُو الْأَفْتَانِ لَا الْوَاحِدُ الْوَعْدُ  
قُدُونُكَ فَأَلْصَقُ مِثْلَ مَا لَصِقَ الْقُرْدُ  
فَمَالِكَ مِنْ إِصْدَارِ عَزِيمٍ وَلَا وَرْدُ  
ولكن هجيتُ ليس يُورَى له زَنْدُ

كما وقف عند طرق الشعراء في تلك النقائص، فوجدها هي الطرق المعروفة نفسها في هذا الفن: (التكذيب والوعيد والقلب والشماتة والتوجيه) (العاني، 1967، الصفحات 92-93)، وذكر أن الشعراء قد سلكوا سبيل التهديد والوعيد، وأرعبوا الأعداء، وأدخلوا الوهن في قلوب المشركين، وجاء بقول كعب بن مالك حينما أجمع النبي صلى الله عليه وسلم السير إلى الطائف (العاني، 1967، صفحة 93) و (الانصاري ك.، 1966، الصفحات 234-235):

قضينا من تهامة كل ريبٍ  
نخبرها ولو نطقَتْ لِقَالَتْ  
وننتزعُ العروشَ ببطنٍ وجَّ  
ويأتيناكم لنا سرعان خيلٍ  
وخبيرٌ ثم أجممنا السيوفاً  
قواطعهن: دَوْسًا أو ثقيفاً  
وتصبحُ دوركم منكم خُلُوفاً  
يغادر خلفه جمعاً كثيفاً  
لها مما أناخ بها رجيفا

وأخيراً يقف هذا الناقد عند غرض جديد من اغراض الشعر الإسلامي وهو شكوى العمال ((فقد كان يحس الشعراء المجاهدون أحياناً بجناية بعض عمال الولايات الإسلامية، وهم يمرون بتلك الولايات الإسلامية او يقيمون فيها

مع بقية أفراد الجيش فلا يسكتون عن تلك الاساءات و يرفعون أمرها إلى الخليفة شعراً)) (العاني، 1967، صفحة 69)، وقد لا نبالغ لو قلنا أن هذا الناقد قد فتح الباب مشرعا لدراسة الشكوى في الشعر العربي الإسلامي و قد ظهرت بعض الدراسات بعد ذلك، ومنها دراسة الباحثة حنان عبد الكريم جبر جاسم الموسومة (الشكوى في شعر العصر الاموي)، رسالة ماجستير في كلية التربية للبنات في جامعة بغداد، عام 1995م، وهنا تكمن أهمية هذا الناقد العربي وما قدمه من دراسات، إذ قدمت دراساته موضوعات عديدة أسهمت في إثراء الدراسات الأكاديمية في العراق.

ولم ينس هذا الناقد ما للمرأة الشاعرة الإسلامية من دور فاعل في الحرب التي خاضها العرب المسلمون، فالخنساء الشاعرة أم الشهداء الابطال، والتي تركت أثرا كبيرا في شعرنا العربي القديم، و خولة بنت الازور الفارسة المثلثة كل هؤلاء وغيرهم قد وقف على شعرهم هذا الناقد في كتابه نظرات في شعر صدر الإسلام (العاني، 1992، صفحة 67).

## المبحث الثالث: موقفه من قضية الإسلام والشعر:

وقف الناقد سامي مكي العاني على هذه القضية النقدية، فذكر أن الشعراء قد فطنوا إلى حقيقة تأثير الشعر في نفس الرسول صلى الله عليه وسلم، فجعلوه وسيلة يستشفعون بها عنده، وكان يستجيب لهم (العاني، 1983م، صفحة 64)، وذكر أن قصة قتيلة بنت الحارث في عتاب الرسول (صلى الله عليه وسلم) على قتل أبيها شهيرة في هذا الميدان، وكيف أثرت قصيدتها على قلب النبي (صلى الله عليه وسلم) (العاني، 1983م، صفحة 66)، وكان من أبياتها (المرزوقي، 1991م، الصفحات ق/966-963/1):

يا زاكباً أن الأئبل مَظَنَّةٌ  
بَلَّغَ به مَيناً فإنَّ تَحِيَّةً  
مَيَّ إِلَيْهِ وَعَبْرَةٌ مَسْفُوحَةٌ  
فَلْيَسْمَعَنَّ النَّضْرُ أن نادَيْتَهُ  
ظَلَمْتُ سَيُوفَ بَنِي أَبِيهِ تَنُوشُهُ  
من صُبْحِ خَامِسَةٍ وَأَنْتَ مُوقِفُ  
ما أن تَزَالَ بِها الرِّكائبُ تَخْفِقُ  
جَادَتْ لِمَا جِها وَأَخْرَى تَخْنُقُ  
إن كان يَسْمَعُ مَيَّتٍ أو يَنْطِقُ  
لِلهِ أرحامٌ هُنَاكَ تَشَقُّقُ

ويذهب الدكتور سامي مكي العاني إلى أن مثل هذا الشعر كان يترك تأثيراً بالغاً على (النبي صلى الله عليه وسلم)، فحينما ((جاءت إلى حضرة النبي صلى الله عليه وسلم وأنشده هذه الأبيات رق لها النبي صلى الله عليه وسلم وبكى. وقال: لو جئتني من قبل لعفوت عنه. ثم قال: لا يُقتل قرشي بعد هذا صبراً)) (المرزوقي، 1991م، صفحة ق/964/1)، وتوصل إلى هذه الحقيقة من خلال تتبع العديد من مثل هذه الحوادث والمواقف في تاريخ العرب، والتي ذكرها بشكل متتابع (العاني، 1983م، الصفحات 65-68).

تنبه هذا الناقد إلى أن النبي صلى الله عليه وسلم كان يشجع الشعر الذي يخدم العقيدة الإسلامية، وإنه كان يدعوا إلى نصره الدين بأسنة الشعراء مثلما نصره بسيوفهم (العاني، 1983م، صفحة 68)، وإنه دعا حسان بن ثابت إلى هجاء قريش ومن حالفهم، لأن هجاءه أشد عليهم من وقع السهام (العاني، 1983م، صفحة 68) ولذلك كان لهذا الناقد موقفه المؤيد لحقيقة أن النبي صلى الله عليه وسلم لم يهاجم الشعر الذي يخدم العقيدة الإسلامية، وكان يعجب بدور شعراء الإسلام في النضال، وأنهم أشد على قريش من نضح النبال (العاني، 1983م، صفحة 69) و (القيرواني، 1955م، صفحة 31/1).

ومن الجدير بالذكر أن الدكتور سامي مكي العاني تحدث عن موقف النبي صلى الله عليه وسلم من شعراء الإسلام، وموقفه المضاد من نفر أذى الرسول صلى الله عليه وسلم والمسلمين، وموقفهم العدائي من الدعوة الإسلامية، وعلى رأسهم كعب بن الأشرف اليهودي، الذي حرض على النبي صلى الله عليه وسلم (العاني، 1983م، صفحة 76)، ومنهم أبو رافع سلام بن أبي الحقيق، وكان ممن يحشد الأحزاب لمقارعة المسلمين، فأذن النبي صلى الله عليه وسلم بقتله، وكان ذلك في معركة خيبر (العاني، 1983م، صفحة 76) و (الانصاري، 1955م، صفحة 273/2).

وثمة شعراء نزل عليهم القرار النبوي بقتلهم لعدائهم الشديد للإسلام والمسلمين، فكان منهم هبيرة بن أبي وهب المخزومي، وكعب بن زهير بن أبي سلمى، الذي أسلم وصار صحابياً فيما بعد (العاني، 1983م، الصفحات 77-78)، ويقف هذا الناقد على قصة كعب بن زهير وقصيدته البردة مطولاً ليعرضها بشكل تفصيلي (العاني، 1983م، الصفحات 78-79)، وكأنه يحاول أن يثبت حقيقة تأثير النبي عليه الصلاة والسلام بسماع الشعر، وأنه ليس ممن حارب الشعر، وإنما حارب شكلاً معيناً من الشعر.

لقد سجّل هذا الناقد نوعاً من الشعر أطلق عليه تسمية (الشعر الديني)، برز في الساحة الأدبية في ذلك العصر، إذ بدأ الشعراء يتناقلون الكثير من العقائد الدينية ومثله العليا من خلال الشعر، وعدّه لوناً جديداً لم يألفه العرب قبل الإسلام، ودعا إلى عدّه غرضاً شعرياً جديداً خاصاً (العاني، 1983م، الصفحات 82-83).

## الخاتمة ونتائج البحث:

استطاع الناقد العربي سامي مكي العاني أن يفتح الباب مشرعاً للعديد من الموضوعات في دراسة الأدب الإسلامي، وأن يطلق العنان لدراسة شعر الحرب في عصر صدر الإسلام، وشعر الفتوح الإسلامية، وشعر الهجرة النبوية، ولعل هذا

الناقد قد وضع الاساسات الاولى لهذه الموضوعات، خدمة للطلبة والباحثين في الدراسات العليا في شتى الجامعات العربية والعالمية.

و قد قدّم النص الشعري الإسلامي، مطبقا المنهج التاريخي في تتبع الحادثة او الموقف الذي احاط بالنص الشعري، واستطاع أن يكشف عن نخب عديدة من شعراء الحقبة الإسلامية، مستعيناً بالكثير من كتب التاريخ القديمة، فكتاب السيرة النبوية لابن هشام، و تاريخ الطبري، للعلامة الطبري المؤرخ، كلها كانت منابع استطاع أن يأخذ منها الكثير من الحوادث والنصوص الشعرية القديمة.

و لم يقف عند هذا الحد بل ذهب إلى المعجمات، كمعجم البلدان ومعجم الشعراء فاقتنص العديد من النماذج الشعرية على طريقته التي اعتاد عليها، والتي نهجت الوقوف عند الحادثة التي أنجبت النص الذي يقدمه ليكشف بعد ذلك عن اسرار النص الشعري.

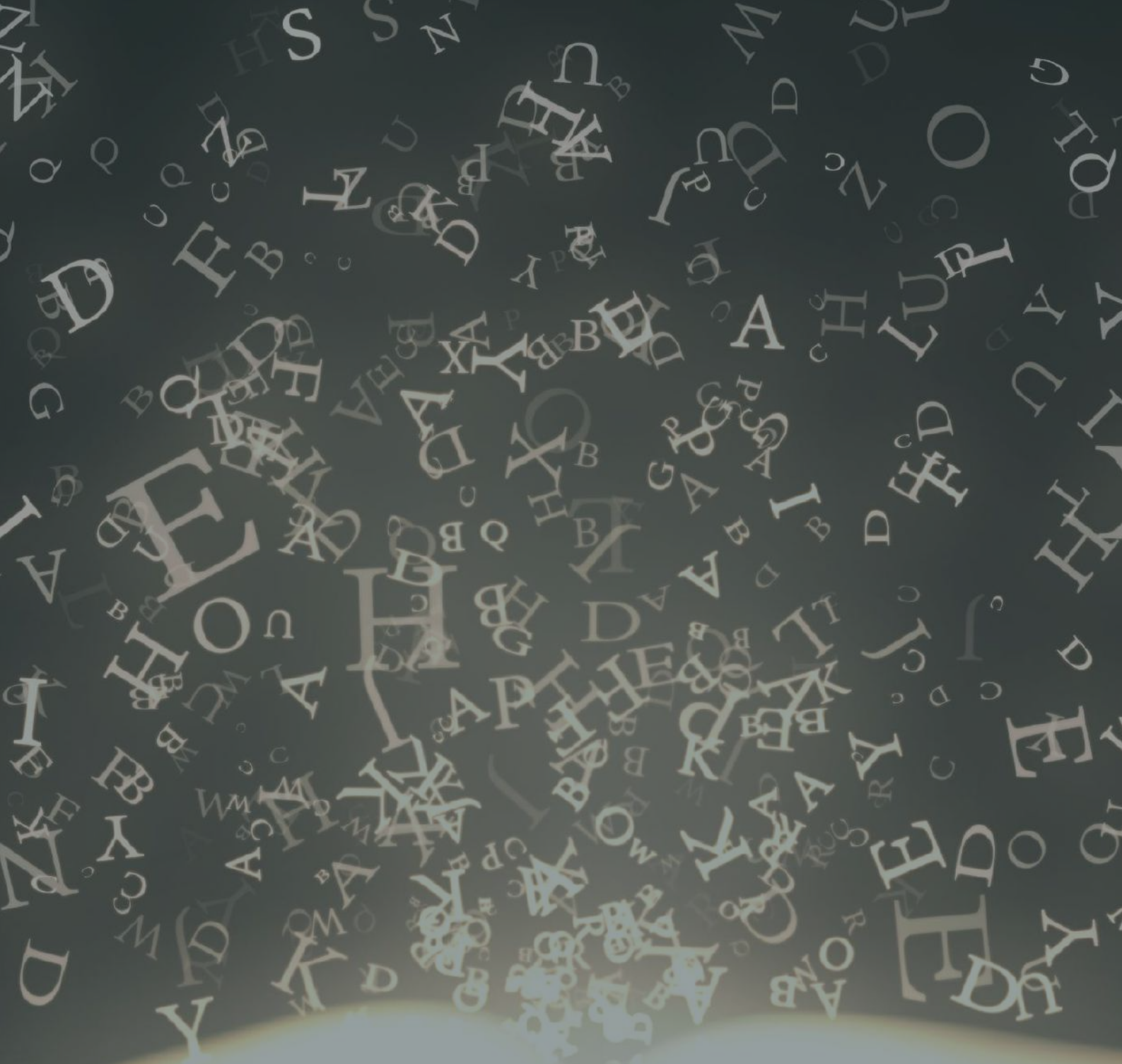
حاول هذا الناقد أن يكشف عن عمق التجربة الأدبية لدى شعراء الحقبة الإسلامية الأولى، وهم يصورون استشهاد القادة المسلمين في معاركهم المصيرية، وعلى رأسهم حمزة بن عبد المطلب عليه السلام و جعفر بن أبي طالب عليه السلام، وما قيل فيهم من قصائد رثائية خالدة، صوّرت بحق عمق الفاجعة بأستشهادهم و هم يدافعون عن حياض الإسلام.

## المصادر والمراجع:

- ابن رشيق القيرواني. (1955م). العمدة في صناعة الشعر ونقده (الإصدار ط2). (محمد محيي الدين عبد الحميد، المحرر) القاهرة، مصر.
- ابن هشام الانصاري. (1955م). السيرة النبوية. (ابراهيم الابياري، المحرر) القاهرة: مطبعة البابي.
- ابو الحسن سلام بن عبد الله بن سلام الباهلي. (1298هـ). الذخائر والاعلاق في آداب النفوس ومكارم الأخلاق. القاهرة، مصر: المطبعة الوهيبية.
- ابو جعفر محمد بن جرير الطبري. (د.ت). تاريخ الطبري (الإصدار ط2). (محمد ابو الفضل ابراهيم، المحرر) القاهرة: دار المعارف.
- ابو علي احمد بن محمد بن الحسن المرزوقي. (1991م). شرح ديوان الحماسة (الإصدار ط1). (عبد السلام هارون، المحرر) بيروت، لبنان: دار الجيل.
- النابغة الجعدي. (1964م). شعر النابغة الجعدي. دمشق، سوريا: منشورات المكتب الإسلامي.
- حسان بن ثابت. (1974م). ديوان حسان بن ثابت الانصاري. (سيد حنفي حسنين، المحرر) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- سامي مكي العاني. (1967). دراسات في الأدب الإسلامي. بغداد، العراق: مطبعة المعارف.
- سامي مكي العاني. (1983م). الإسلام والشعر. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب.
- سامي مكي العاني. (1992). نظرات في شعر صدر الإسلام. بغداد، العراق: دار الشؤون الثقافية العامة.
- كعب بن مالك الانصاري. (1966). ديوان كعب بن مالك الانصاري. (سامي مكي العاني، المحرر) بغداد، العراق: منشورات مكتبة النهضة.
- ياقوت بن عبد الله الحموي. (1977م). معجم البلدان. بيروت: دار صادر.







ISBN 978-605735536-2



788057 355362