

T.C.  
GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI  
ARAP DİLİ VE BELAGATI BİLİM DALI

**SİNAN ANTON'UN HAYATI VE EDEBÎ YÖNÜ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

Sanavber ABDULLAH HASAN

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Mustafa KESKİN

GAZİANTEP

Haziran 2018

T.C.  
GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI  
ARAP DİLİ VE BELAGATI BİLİM DALI

**SİNAN ANTON'UN HAYATI VE EDEBÎ YÖNÜ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

Sanavber ABDULLAH HASAN

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Mustafa KESKİN

GAZİANTEP

Haziran 2018

T.C.  
GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI

**SİNAN ANTON'UN HAYATI VE EDEBİ YÖNÜ**

Sanavber ABDULLAH HASAN

Tez Savunma Tarihi: 21.06.2018

Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı



Doç. Dr. Zekiye ANTAKYALIOĞLU

SBE Müdürü

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları sağladığını onaylıyorum.



Doç. Dr. Mahmut Çınar

Enstitü ABD Başkanı

Bu tez tarafımda okunmuş, kapsamı ve niteliği açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.



Dr. Öğr. Üyesi Mustafa KESKİN

Tez Danışmanı

Bu tez tarafımızca okunmuş, kapsam ve niteliği açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri:

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa KESKİN (Jüri Başkanı)



Dr. Öğr. Üyesi Ahmet TEKİN



Dr. Öğr. Üyesi Abdumuhamet MAMYTOV



## ETİK BEYAN

Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.



Sanavber ABDULLAH

21.06.2018

## ÖZ

### SİNAN ANTON'UN HAYATI VE EDEBÎ YÖNÜ

ABDULLAH, Sanavber  
Yüksek Lisans Tezi, Temel İslâm Bilimleri ABD  
Tez Danışmanı: Dr. Mustafa KESKİN  
Haziran 2018, VII + 177 sayfa

Sinan ANTON, Irak'ın önemli edebiyatçılarından biri olarak kabul edilmektedir. O eserlerinde Irak'lıların hislerini seslendirmiştir. Ayrıca o Hristiyan olduğundan dolayı Irak'lı Hristiyanların Irak'ın büyük bir kısmında maruz kaldıkları sürgün durumlarını da eserlerinde ifade etmiştir. Bu araştırmanın insanî ve edebî bir değeri bulunmaktadır. Çünkü o, çağdaş bir Arap edebiyatçısının dünyada ve Arap yarımadasında yaşanan sıkıntıları anlamaya çalıştığı edebiyat eserleri içerisindeki bakış açısını sunmaktadır. Edebiyatçıların hayatın gerçekliği konusunda eserlerinde geniş bir bakış açısı yansıtmaya çalışmaktalar. Bizler bu bakış açılarını öğrenmeye muhtacız.

Savaş mevzusu Sinan ANTON'un eserlerinde işlenen en önemli konudur. “*İ'câm*” adlı eserinin dışındaki bütün romanları savaş ve onun getirdiği acıları konu edinmiştir. Yazarın şiirlerinde en çok kullandığı olgu da savaş olgusudur. Bütün bunlar yazarın barış yanlısı olduğunu göstermektedir. Yazarın eserlerinde savaş konu edinmesi, savaşların ortaya çıkardığı kötülüklerden sakındırma amacı taşımaktadır.

Bu çalışma düzyazı şiiri kavramını da içererek bu terimle ilgili problemi çözmeye çalışmaktadır. Çalışma düzyazı şiirinin şiirden çok düzyazıya yakın olduğu sonucuna ulaşmaktadır.

Çalışma, bu edebiyatçının eserlerini konu alan akademik düzeydeki ilk adımı oluşturmaktadır. Bir başka ifadeyle yazar hakkında yapılan bu çalışma daha sonra yazarın eserleri hakkında yapılacak olan çeşitli araştırmalara öncülük etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Sinan ANTON, Irak, Edebiyat, Roman, Düzyazı Şiiri.

## ABSTRACT

### LIFE AND LITERATURE RELEVANT OF SĪNAN ANTON

ABDULLAH, Sanavber

M. A. Thesis, Department of Basic Islamic Sciences

Supervisor: Assist. Dr. Mustafa KESKĪN

June 2018, VII+177 pages

Sinan ANTON is considered one of the major Iraqi literary figures. He spoke the feelings of the Iraqis in his works. He also expressed in his works the exile conditions that Iraqi Christians are subjected to in most of Iraq because he is a Christian. This research has a human and literary value. Because it presents the point of view of literary works which contemporary Arab literary scholars have tried to understand the troubles in the world and Arab world. The viewpoints that writers reflect on the reality of life in their works are a broad humanitarian point of view. We need to learn these perspectives.

The battle is the most important issue in Sinan ANTON's works. All the novels outside his work "*I'cām*" are about the war and the pain he brings. The most common use of the author in poetry is war. All this shows that the author is against the war and is pro-peace. The subject of the war in the works of the author is aimed at avoiding the wickedness of the wars.

The study also attempts to solve the problem of this term by including the concept of poetic poetry. The study reaches the conclusion that the prose poetry is very close to the poem.

The study is the first step on the academic level that deals with the works of this literary person. In other words, this study about the author leads the various researches which will be done about the author's works.

**Key words:** Sinan Antoon, Iraq, Literature, Novel, Prose Poetry.

## ÖNSÖZ

Tezimiz üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümün başlığı “Irak’ın genel durumu ve Sinan ANTON’un hayatı”dır. Bu bölüm üç konuya ayrılmıştır. Birinci konunun başlığı “Irak’ta genel hayat”dır. Bu başlık altında yazarın seksenli ve doksanlı yıllarda Irak’taki siyasi, sosyal, kültürel ortamından bahsedilmiştir. İkinci konunun başlığı “Sinan ANTON’un hayatı”dır. Bu bölümde ise yazarın doğumu, yetişmesi, gençliği, Irak’tan göç ettiği yere yolculuğu, oradaki yaşamı ve edebiyatçılar arasındaki konumuna yer verilmiştir. Üçüncü konunun başlığı ise “Sinan ANTON’un edebiyat eserlerinin bibliyografyası”dır. Bu başlığın altında ise yazarın şiir ve düzyazı eserleri ele alınmıştır.

İkinci bölüm yazarın şiirsel eserlerine tahsis edilerek “manzum eserlerin teknik/sanatsal analizi” diye başlıklandırılmıştır. Bu bölüm de dört konuya ayrılmıştır. Birinci konunun başlığı “çağdaş şiir kuramları”dır. Bu konuda modern Arap şiiri ve gelişimi işlenmiştir. Ayrıca Arap düzyazı şiirine de odaklanılmıştır. Çünkü Sinan ANTON, düzyazı şairidir. İkinci konuya ise; çağdaş Arap şiirinde üslup ve dil kavramları ele alındığından dolayı “Sinan ANTON’un şiirlerinde dil ve üslup” başlığı verilmiştir. Yazının devamında ise ANTON’un şiirinde dil ve üslup mevzusu işlenmiştir. Üçüncü konunun başlığı ise “şiirde duygu”dur. Bu konuda şiir yazılarındaki en belirgin duygusal meseleler ele alınmıştır. Dördüncü konunun başlığı ise “şiirin müziği”dir. Bu başlık altında düzyazı şiirinde iç müzik mevzusu ele alınmıştır.

Üçüncü ve son bölüm ise “yazarın nesir çalışmalarının teknik/sanatsal analizi” başlığı altında altı konuya ayrılmıştır. Birinci konunun başlığı “modern çağda anlatısal kuram”dır. Bu başlık altında “anlatı kuramı” kavramı ve gelişimi ele alınmıştır. İkinci konuya “romanda kahraman mefhumu” başlığı verilmiştir. Bu bölümde ANTON’un romanlarında geçen kişiliklerin ve çeşitliliklerin incelenmesi yapılmıştır. Üçüncü konunun başlığı ise “zaman yapısı”dır. Dördüncü konunun başlığı “mekan örgüsü”dür. Bu başlıklar altında edebî eserlerdeki zaman ve mekân yapısı incelenmiştir. Beşinci konunun başlığı ise “dil ve üslup”dur. Bu başlık altında yazarın nesir türü eserlerinde kullandığı dil incelenmiştir. Altıncı konunun başlığı ise

“düz yazı eserlerinin sanatsal değeri”dir. Tez, bu araştırmanın ulaştığı sonuçları ve tavsiyeleri içeren sonuç bölümüyle bitmektedir.

Araştırma süresince pek çok zorlukla karşılaşmıştır. Bunlardan en önemlisi Sinan ANTON hakkında belirli kaynakların bulunmamasıdır. Bundan dolayı belli başlı temel kaynaklar esas alınarak bu kaynaklardaki edebî ve eleştirel bilgiler yazarın edebî eserlerine uygulanmıştır. Yazara ulaşmanın zorluğuna, yolculuk ve meşguliyetlerinden dolayı mektuplara geç cevap vermesine rağmen hocalarımızın yardımıyla bu zorluklar aşılmıştır.

Öncelikli olarak bütün hocalarıma özellikle bu çalışma süresince bana yardım elini uzatıp destek olan Gaziantep Üniversitesi İlahiyat Fakültesinde öğretim üyesi olan danışmanım Dr. Mustafa KESKİN, ikinci tez danışmanım Dr. Semir Omer SAYED ve Dr. Ayhan ERDOĞAN hocalarıma teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca her türlü destek ve yardımlarından dolayı da minnettarlığımı ifade ederim. Ek olarak Raparin Üniversitesi’ndeki hocalarıma ve fakültedeki kütüphane görevlilerine yardımlarını esirgemediklerinden dolayı teşekkür ederim. Yine benim mutluluğum için elinden gelen her şeyi yapan anne babama da teşekkür etmek istiyorum. Ayrıca bana yardımı dokunan başarılı olmam için dua eden ve güzel temennilerde bulunan herkese şükranlarımı sunarım.

Sanavber ABDULLAH

Haziran 2018



# İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	1
ÖNSÖZ.....	3
İÇİNDEKİLER .....	5
KISALTMALAR .....	7
GİRİŞ .....	1
I. Araştırmanın Amacı.....	2
II. Araştırmanın Önemi .....	2
III. Araştırmanın Yöntemi.....	3
<b>BİRİNCİ BÖLÜM.....</b>	<b>4</b>
<b>İRAK'IN GENEL DURUMU VE SİNAN ANTON'UN HAYATI.....</b>	<b>4</b>
I. İRAK'TA GENEL HAYAT .....	4
A. Siyasi Ortam .....	4
B. Sosyal ve Ekonomik Ortam.....	6
C. Kültürel Ortam.....	6
II. SİNAN ANTON'UN HAYATI .....	9
A. Doğumu ve Ailesi.....	9
B. Edebiyat Dünyasına Girişi.....	10
C. Edebiyatçılar Arasındaki Yeri .....	13
III. SİNAN ANTON'UN EDEBİYAT ESERLERİNİN	
BİBLİYOGRAFYASI.....	16
A. Manzum Eserler.....	16
B. Roman Sınıfına Giren Eserler .....	17
<b>İKİNCİ BÖLÜM.....</b>	<b>18</b>
<b>MANZUM ESERLERİN TEKNİK/SANATSAL ANALİZİ .....</b>	<b>18</b>
I. ÇAĞDAŞ ŞİİR KURAMLARI.....	18
A. Düzyazı Şiiri ve Terimsel Problemler .....	18
B. Arap Düzyazı Şiirinin Başlangıcı.....	20
C. Düzyazı Şiirini Destekleyenlerin ve Muhaliflerinin Delilleri ....	29
1. Düzyazı Şiirini Savunanlar .....	29

2. Düzyazı Şiirine Karşı Çıkanlar .....	33
II. SİNAN ANTON'UN ŞİİRLERİNDE DİL VE ÜSLUP .....	38
III. ŞİİRDE DUYGU .....	55
A. Sevgi ve Aşk Teması .....	56
B. Mersiye .....	59
1. Şahıs Mersiyeleri.....	60
2. Vatan Konulu Mersiyeleri.....	62
C. Şiirlerde Özlem ve Hasret Teması.....	68
D. Tarih, Psikoloji ve Betimleme Konulu Şiirler .....	69
IV. ŞİİR'İN MÜZİĞİ.....	73
A. Şiirde Tekrar .....	78
B. Harf Tekrarı .....	79
C. Kelime Tekrarı.....	82
D. Cümle Tekrarı.....	88
E. Şiirde Yapısal Paralellik/Denklik .....	89
<b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM .....</b>	<b>95</b>
<b>YAZARIN NESİR ÇALIŞMALARININ TEKNİK/SANATSAL ANALİZİ</b>	
<b>.....</b>	<b>95</b>
I. Modern Çağda Anlatısal Kuram .....	95
II. Romanda Kahraman Mefhumu .....	102
A. Kahramanın İnşa Edilmesi .....	102
1. Ana Karakterler/Figürler/Roller.....	106
2. İkincil Karakterler .....	115
III. Zaman Yapısı .....	121
IV. Mekan Örgüsü.....	127
V. Dil ve Üslup .....	134
A. Fasih Dil .....	140
B. Avam Dili (Lehçesi).....	149
VI. Düzyazı Eserlerinin Sanatsal Değeri .....	155
<b>SONUÇ.....</b>	<b>157</b>
<b>KAYNAKLAR .....</b>	<b>160</b>

## KISALTMALAR

a.s. :Aleyhi Selam

a.y. : Aynı Yer

b. : Bin

bkz. : Bakınız

c. : Cilt

çev. : Çeviren

D.İ.B. : Diyanet İşleri Başkanlığı

h. : Hicrî

haz. : Hazırlayan

m. : Milâdî

ö. : Ölümü

s. : Sayfa

şrh. : Şerh Eden

T.D.V.Y. : Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları

thk. : Tahkik Eden

tlk.: Talik

ty. : Tarihi yok

vb.: Ve Benzerleri

vd. : Ve Diğerleri

vs. : Vesaire

yrs. : Yersiz

## GİRİŞ

Arap edebiyatı, önemli projeleri gerçekleştirerek halkların hafızasında yer edinmiş parlak isimlerle doludur. Son zamanlarda yazarın şahsiyetine bakmaksızın bizzat edebî esere odaklanmış eleştirel çalışmalar da artmıştır. Bu durum, Ferdinand de Saussure'nin<sup>1</sup> (ö. 1913) “Bünye (Yapı)” kavramını ortaya koyduktan sonra edebiyat alanında yirminci asrın ortalarında ortaya çıkan üslupsal yöntem görüşlerinden kaynaklanmaktadır. Modern eleştiri ilmi, aynı yazara ait olsa bile her edebî eserin sahibinden bağımsız bir yapısı olduğunu kabul etmektedir. Bu, edebiyatçının eserinden uzak kaldıktan sonra yaptığı çalışmaların etkisiyle pek çok edebî zevkinin değişmesinden kaynaklanmaktadır.

Edebiyat eserleri, yazarın içinde bulunduğu hali ve toplumunu yansıtan bir aynadır. Bundan dolayı bu tür eserlerde edebiyatçının, milletinin sesi olması gerekir. Biz bu çalışmada Iraklı edebiyatçı Sinan ANTON ve edebî eserlerini inceleme konusu olarak seçtik. Bu yazar ve eserlerini seçmemizin sebebi yazarın Dünya ve Arap edebiyatında parlak bir isim olarak görünmeye başlamasıdır. O, çeşitli sıkıntılar yaşamış Irak Hristiyan kimliğini temsil ettiğinden dolayı 2003 yılından sonra onun eserleri İngilizce ve diğer dillere tercüme edilmiştir. Bu sıkıntılar sebebiyle Hristiyanların büyük bir kısmı Bağdat ve Irak'tan göç etmiş, sadece küçük bir kısmı orada kalmıştır ve sonuçta Irak, temel yapısını oluşturan önemli bir oluşumu kaybetmiştir. Fakat Hristiyan edebiyatçılar vatan sevgilerini korumaya devam etmişlerdir. Söz konusu vatan sevgisini Sinan ANTON'un edebî eserlerinde de görmekteyiz. Bütün bunlar Sinan ANTON'un “Arap Booker”<sup>2</sup> ödülüne aday gösterilmesine sebep olmuştur. Arap ve Dünya basını bu habere önem vermiş ve bu durum okuyucuların ve basının dikkatlerinin ANTON'a çevrilmesine vesile olmuştur.

---

<sup>1</sup> Ferdinand de Saussure dil bilimlerinde Yapısal Ekolün kurucusu kabul edilir. 1857 de Cenevre'de doğdu. Mantık ve uygulama ilimlerini erken yaşlarda öğrendi. Yunanca, İngilizce, Fransızca ve Latince gibi dilleri öğrendi. De Saussure Cenevre, Leipzig ve Berlin Üniversitelerinde okudu. 1885 yılında Leipzig'de doktora derecesini elde etti. 1881-1891 yılları arasında Paris'te yüksek araştırma enstitüsünde Öğretim Görevlisi olarak çalıştı. Sonra Hint Avrupa Dil Ailesi ve Sanskritçe alanında profesör oldu. Araştırmacılar onu modern dil biliminin kurucusu kabul ederler. Ferdinand 1913 yılında öldü. Bkz. ARRIVE, Michel, *el-Bahs an de Saussure*, Çev. Muhammed Hayri Bikâi, Beyrut, Dâru'l-Kitâbi'l-Cedîdî'l-Mütehaddide, I, 2009, s. 7-8.

<sup>2</sup> Arap Booker Ödülü: Arap edebiyatına özel uluslararası bir ödüldür. Bu ödülü veren kuruluş 2007'de Abu Dabi'de kurulmuştur. Abu Dabi Turizm ve Kültür Kurumu tarafından finanse edilmektedir ve kuruluşun yeri de orasıdır. İngiliz Booker Ödülü Vakfı'nın desteğini de almaktadır. Arab Booker Ödülünün resmi web sitesi <http://www.arabicfiction.org/ar/home>.

ANTON'un bu kadar önemli bir edebî kimliğe sahip olmasına rağmen şimdiye kadar hakkında herhangi bir akademik çalışma yapılmamıştır. Dolayısı ile bu çalışmamız onun hakkında yapılmış ilk akademik çalışma olma özelliğine sahip olacaktır.

Bu tezin zor olan yanları şöyledir;

1- Araştırmanın ilerleyen sayfalarında ortaya konulacağı gibi ANTON'un eserlerine yansımış olan Arap dünyasındaki toplumsal, iktisadi ve siyasi problemlerin varlığı.

2- Yazarın şahsi kimliğine ait görünümlerin şiir ve romanlarına yansımalarının ortaya koyulması. Özellikle eleştirmenler ve araştırmacılar nezdinde önemli olan ve araştırmanın çerçevesini de şekillendiren kimlik probleminin ortaya koyulması. Çünkü Arap kimliği son zamanlarda gerçek bir bunalım içerisinde. Bu kimliğe, uygun bir bakış açısıyla özellikle de toplum içerisinde insanların his olarak en duyarlıları olan edebiyatçıların bakış açısıyla bakmak gerekir.

## **I. Araştırmanın Amacı**

Araştırmanın amaçlarını birkaç maddede sıralayabiliriz.

1- Sinan ANTON'un edebî eserlerini keşfetmek ve onun eserleri içerisinde bulunan edebî ve sanatsal unsurların gün yüzüne çıkarılmasını sağlamak.

2- Edebî görünüm çerçevesinde hayat gerçeğini okumak ve gerçekliği aşan, bakışları geleceğe çeviren eleştirel bir okuma sergilemek.

3- Çağdaş Arap edebiyatındaki eleştirel çalışmaların yapısına katkı sunmak.

## **II. Araştırmanın Önemi**

Bu tezin insanî ve edebî bir değeri olduğunu düşünüyoruz. Şu nedenle ki bu tez, edebiyat eserlerinde genel insanî çerçevedeki ve yerel Arap dünyasındaki sorunları anlamaya odaklanmış Sinan ANTON hakkındadır. Bu çalışma, çağdaş bir yazar olan Sinan ANTON'un düz yazı ve şiirsel eserlerindeki dünya görüşünü de sunmaktadır. Çünkü edebiyatçıların, hayatın gerçekliği konusundaki görüşleri, eserlerinin geniş çerçevesindeki genel insanî görünümünden anlaşılmaktadır. Bu gibi görünüm örneklerini yazıldığı dönemi yansıttığından dolayı bir araştırma konusu olmaktadır.

Sinan ANTON, şiir ve düz yazı olarak seçkin edebî eserleri bulunan ülkesinden ayrılmış Iraklı Hristiyan bir Arap edebiyatçısıdır. Onun hayatının, eserlerine olan etkisini göstermesi bakımından eserlerine ışık tutmamız önem arz etmektedir. Bununla beraber bu araştırmanın ele alması gereken önemli bir soru bulunmaktadır. Sinan ANTON'un düz yazı olarak yazdığı kasideler şiir olarak kabul edilebilir mi? Ya da hatıra, öykü vs. türlere giren düzyazı çeşitlerinden biri midir? Araştırmanın içerisinde bu soruya cevap bulunmaya çalışılmıştır.

### **III. Araştırmanın Yöntemi**

Edebiyatçının şu ana kadar yazdığı şiir ve düzyazı eserlerini irdeleyen teknik/sanatsal analiz yöntemi kullanılmıştır.

Bu analiz yapılırken edebiyata dair temel eserlerdeki bilgiler esas alınmıştır ve yeri geldiğinde onlardan alıntılar yapılmıştır. Bu inceleme yapılırken yöntem olarak edebiyatçının eserleri genel olarak okunarak incelenebilecek yerler not edilmiş ve benzer türdeki eserler birbirleriyle karşılaştırılarak farklılıklar ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Yazarın edebiyatını şekillendiren ve yönlendiren etkenleri anlamayabilmek için hayatı gözden geçirilmiştir. Devamında ise hayatındaki önemli anekdotlara yer verilmiştir.

Sonrasında yazarın edebiyatında kullandığı üslup, edebi yöntemler, usul ve argümanlar tesbit edilmiştir. Ayrıca yazarın eserlerinde kullandığı dil incelenerek zihin dünyası analiz edilmeye çalışılmıştır. Yazarın şiirlerinde kullandığı dil eleştirel olarak değerlendirilmiştir. Yine romanlarında kullandığı anlatım yöntemi, öyküleme ve üslup analiz edilmiştir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### İRAK'IN GENEL DURUMU VE SİNAN ANTON'UN HAYATI

#### I. İRAK'TA GENEL HAYAT

##### A. Siyasi Ortam

Sinan ANTON, 1967 yılında doğdu. Bu tarih devlet başkanı Abdurrahman Arif'in görevden alınmasına sebep olan 1968 yılındaki ayaklanmadan önceydi. O zaman gerçek Baas rejimi göreve başlamıştı. Baas partisi, ırakta yönetimi ele geçirme yolunu hazırlayan bir dizi değişikliğe imza attı. Bu dönem askeri maceralar ve gizli işler dönemi olarak nitelendirildi. Bu dönemde Baas partisi kişisel, kabilevi ve bölgesel<sup>3</sup> emirleri uyguladı. Baas partisi Arif'in sistemini bozmayı ve daha sonra işleri bitirilecek olan ordu yönetimine hakim generalleri ve bir kısım güçleri tarafsızlaştırmayı başardı. 17 Temmuz 1968'de Bağdat yeni bir düzenle uyandı. Devrim, yönetim meclisi bölgesel savunmalar ve topluluklar oluşturdu. Bu tarihi aşamada Baas partisi dört mücadele ile karşı karşıya kaldı. Birincisi, Baas partisinin emelleri önünde engel olan kadroların tasfiyesiyle parti kollarının devletin emniyet askeri ve idari sistemine hakim olması ve etkili bağlantıların istihbarat sisteminin ve emniyet bürosunun tekrardan inşa edilmesidir. İkinci ve üçüncü mücadele ise; Irak komünist partisi ve Kürt yönetimiyle geçici barışın sağlanmasıdır. Dördüncü mücadele ise; Şii dini liderlik (Havza Kurumu)<sup>4</sup>. Baas yürüyüşünü ilk önce sağlık, eğitim, inşaat, yapı ve genel işgücü sektörlerinde, hızlı büyümeyi sağlayan petrolü millileştirerek taçlandırdı. Yönetimle bağlantılı ırak orta tabakasının büyümesi, millileştirmenin sonuçlarından idi. Araştırmacıların dediğine göre Saddam Hüseyin 1979'da ülkeyi tam otokrasiyle kontrol altına alana ve yönetimi ele geçirene kadar emniyet, istihbarat sistemine, alternatif ve paralel bakanlıklara hakimiyeti yoluyla kendi özel devletini kurmaya çalışıyordu. 1980-88 yılları arasında yönetim belli aile fertlerinden ve aşiret yandaşlarından oluşan farklı kurumlar yoluyla idare edildi.<sup>5</sup> Dış borcun birikmesine neden olan yüksek ithalattan dolayı Irak-İran savaşı zorunlu

<sup>3</sup> Bkz. HUMEYDÎ, Cafer Abbas, *et-Tetavvurâti's-Siyâsiyye fi'l-İrâk 1958-1968 Dirâsetun Vesâikiyyetun*, Bağdat, Dâru Kanâdilil li'l-Neşri ve't-Tevzî, 1. Baskı, 2009, s. 184.

<sup>4</sup> Bkz. HASSİB, Hayruddin, *İrâk mine'l-İhtilal ila't-Tahrîr*, Beyrut, Merkezü Dirâsâti'l-Vahdeti'l-'Arabiyye, 1. Baskı, 2006, s. 74-76.

<sup>5</sup> Bkz. CENÂBÎ, Meysem, *Mustekbile'l-'Irâk et-Tahaddiyyât ve'd-Dimokrâdiyye*, Bağdat, Câmi'atu Diyâlâ Matba'atu Ferâhidî, 1. Baskı, 2009, s. 46-48.

olarak gerçekleşti. Petrol üretim fazlalığından kaynaklı gelirler yavaş yavaş eridi. Irak-İran savaşı sona erdikten sonra siyasi yönetim iflasla yüz yüze geldi. Ordu saldırısıyla Kuveyt'i işgal etti. Kürt gruplara karşı soykırım yaptı. Irak Kuveyt'e girdiğinde uluslar arası toplum çok sıkı yaptırımlar uyguladı. Emniyet ve istihbarat teşkilatları çoğu kez rol çatışması yaşadı. Onlar bilgi toplayan kurumlardı ve tutuklama, hapsedme, sürgün, işkence, gizli operasyon, propaganda, gözetleme ve askeri sanayinin emniyeti gibi yetkileri elinde bulunduruyordu.<sup>6</sup>

2003 yılı girdiğinde dünya Amerika'nın Saddam'ı devirme planından haberdar oldu. Açıklanan amaç kitle imha silahlarının depolarını ele geçirmektir. 18 Mart 2003'de Bush Irak'ın diktatörü Saddam'a son uyarısını yaptı ve her şeyini toplayıp ülkeyi terk etmesini istedi. Saddam askeri üniforma giyerek televizyonda görünüp Bahreyn'e sığınmayı kabul etmesine rağmen ana savaş planına göre darbe ve korku adı verilen hava bombardımanı ve kara saldırısıyla beraber kuzeyden ve güneyden eş zamanlı saldırılar gerçekleşti. Amerikan kuvvetleri kuzeyde Bağdat'a saldırılar düzenlemek için ilerlerken Basra'nın ele geçirilmesi ve oranın güvenliğini sağlama görevini de İngilizlere verdi. Bu durum savaşı izleyenlerde devlet düzenini değiştirilmesi fikrini söküp attı ve onlar Saddam'ın düşüşünden sonra Irak'ın altın çağını yaşayacağını umuyorlardı. Ne var ki bu durumda altın düzenin inşasının nasıl olacağını düşünmediler. Koalisyon Güçleri'nin başarısız uygulamaları nedeniyle ve Baas yönetiminin borç aldığını gösteren delilleri içeren hükümet dosyalarının korunmasını sağlayamamasından ötürü isyan patlak verdi. Özellikle Bağdat'ta ve diğer şehirlerde çeşitli mal varlıklarını kundaklama ve yağmalama olayları gerçekleşti. Milli zenginlikler ve müzeler yıkıma maruz kaldı.<sup>7</sup> Bütün bunlara bir de 2006 ile 2010 yılları arasında binlerce Irak vatandaşının can verdiği mezhep çatışmaları eşlik etti. Bunlara, yine binlerce Iraklı'nın ölümüne sebep olan radikal grupların gerçekleştirdiği terör olayları da eklendi. Bütün bu olaylar Sinan ANTON'un 1996 yılında Irak'tan ayrılıncaya kadar alıştığı durumlardı. Buna rağmen o memleketinin haberlerini takip etti ve 2003 yılından sonra Irak'a çok kez ziyaret gerçekleştirdi. Fakat bu ziyaretler, gördüğü ve duyduğu şeylerden dolayı onun acısını arttırıyordu.

<sup>6</sup> Bkz. CENÂBÎ, *Mustekbile'l-'Irâk et-Tahaddiyât ve 'd-Dimokrâdiyye*, s. 63-67.

<sup>7</sup> Bkz. ABDULKERİM, Kays, *el-'Irâk beyne'l-'Harbeyn*, Londra, Dâru'l-Hikme, 1. Baskı, 2011, s. 53-62.



## B. Sosyal ve Ekonomik Ortam

Toplumsal hayat düzeyinde Irak geçmiş yüzyılın yetmişli yıllarından 1980 yılında savaşın başlamasına kadar seçkin ekonomisinden faydalanan bir ülkeydi. Savaş sırasında malî ve insanî gelirlerin tükenmeye başlamasıyla Irak ekonomisinde durgunluk ortaya çıkmış ve bilindiği gibi savaşın geride bıraktığı bir sonuç olarak dul ve yetimlerin oranı artmıştı. Fakat bütün bunlar 1991 yılından itibaren Irak'a uygulanacak olan ekonomik ambargonun yanında hiç kalacaktı. Bu ambargoyla birlikte Irak toplumsal hayatı üzerindeki asıl felaket 1991 yılındaki Körfez savaşıyla yaşanmıştır. Nitekim bu savaşta Amerika ve müttefikleri kanser hastalıklarının büyük bir şekilde yayılmasına sebep olmasının yanı sıra çocuk ölüm oranlarını büyük oranda artıran çeşitli kirli silahları kullandı.<sup>8</sup> 2003 yılında ve sonrasında ABD'nin Irak'ı işgaline gelince; bu durumun Irak'ın toplumsal yapısını yıkıcı sonuçları oldu. Irak kurumlarının yıkımı, mezhepsel ve ırkçılık kaynaklı ikili anlaşmazlıkların artmasından dolayı toplumsal yapının ortadan ikiye ayrılmasına ve toplumsal, kültürel, ekonomik ve siyasi hayat düzeninin dağılmasına neden oldu.<sup>9</sup> Irak siyasi hayatındaki köklü değişikliğe, çoğunluğun toplumsal istikrar durumundan toplumsal çözülme ve boğulma durumuna geçmesi eşlik etti. "Irak'ta dinsel, ırksal ve sınıfsal sebeplerden dolayı toplumsal yapıyı endişeye sevk eden toplumun farklı renklerine sahip binlerce kişinin sürgün ve zorunlu göçe uğramasından sonra ülkedeki demografik yapıda büyük değişim meydana geldi."<sup>10</sup>

## C. Kültürel Ortam

Amerikan askeri birliklerinin Irak'a girişi ile bu ordunun sahip olduğu ve beraberinde getirdiği batı kültürü ve Irak halkının sahip olduğu köklü kültür arasındaki mücadeleden dolayı yeni bir kültür çeşidi ortaya çıktı. Önceki yönetimin gazetecilik, televizyon ve internet gibi dış dünyayla kültür iletişiminin bütün çeşitlerine yasak getirmesinden dolayı Irak belirli bir süre içe kapanma ve kendi kabuğuna çekilme durumunu yaşamıştı. Bu duruma 1990 yılında Kuveyt'in Irak ordusu tarafından işgal edilmesinden dolayı Irak'a uygulanan ekonomik yaptırımlar

<sup>8</sup> Bkz. *Efâlu'l-İrâk*, Mâzî Mur'ibun ve'l-Mustekbelu Mechûlun, Beyrut, Mecelletu'l-Mustekbeli'l-Arabiyye, Merkezi't-Dirâsâti'l-Vahdeti'l-Arabiyye, Sayı: 49, 2009, s. 362.

<sup>9</sup> Bkz. RECEB, İmân Hamâdî, *el-Âsâru'l-İctimâiyye li'l-İnhiyâri'l-Muesseti'l-Siyaseti'l-İrâkiyye*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Musul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü, 2005, s. 122.

<sup>10</sup> RECEB, *el-Âsâru'l-İctimâiyye li'l-İnhiyâri'l-Muesseti'l-Siyaseti'l-İrâkiyye*, s.120.

ve ekonomik ambargo da eklendi. Bütün bu olaylardan dolayı eski ve yeni kültürler arasında kültürel bir mücadele durumu ortaya çıktı. Bu çatışmanın altında yatan diğer belirgin sebepler ise; fikirsel, ırksal ve kişisel farklılıklara hoşgörülle yaklaşılması ve diğer insanların kültürel özelliklerine saygı göstermeyip onlara kültür dayatılmasıdır. Ayrıca insanları toplumdan dışlama ve onları ortadan kaldırma gibi davranışlar da bu çatışmanın altında yatan sebeplerdendir. Yine bu çatışma; bir kültürün kültür dayatmasını ya da batı medeniyetinden dolayı diğer medeniyetlerin çoğunda da ortaya çıkan medeni hoşgörüsüzlüğünü, medeniyet egemenliğini ve diğer kültürün bağımsızlığının ötesinde kendi varlığını, yapısını, çeşitliliğini ve farklılığını korumayı amaçlayan kültür direnişini ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca kültürler arasındaki çatışmadan dolayı toplumsal bünyede oluşabilecek çok miktardaki çatlak ve farklılık gerçekliğiyle de karşı karşıya kalınmaktadır.<sup>11</sup>

Amerikan işgali Irak'ın tamamının yıkım projesini de beraberinde getirdi. Amerika, sistemli bir şekilde ıraklı âlimleri, hocaları, doktorları, pilotları ve fikir adamlarını hedef almaya başlayan çok sayıda çeşitli yol ve usulleri olan şiddet olaylarına şahit olan ırak toprakları üzerinde terörün yoğunlaşması için Irak'ta büyük dalgalanmaların görülmesine yol açacak olan Irak sınırlarını herkese açtı. Sonra, fırıncılar, berberler, inşaat işçileri gibi sınıfları da içine alan farklı uzmanlıklara sahip Irak vatandaşlarını Iraktan çıkarma planına geçildi.<sup>12</sup> Daha sonra ise kültürel olarak boşaltılacak ve toplumsal olarak da tecrit edilecek olan Bağdat'ın üzerindeki Amerikan hâkimiyetinin uygulanması için gerekli olan temel araç gereçler Amerika'ya oranla geri kalmıştı. İstatistikler, işgal için öncelikli olarak 18 kişiyle beraber 310 ıraklı âlimin tasfiyesinin gerçekleşmesi gerektiğini söyledi. Diğer bir rapor ise 2005-2007 yılları arasında 340'dan fazla fikir adamı ve âlimin ölmesinin gerektiğini söyledi. Ayrıca yüksek eğitim veren enstitülerin bombalanması eğitime devam eden öğrencilerin oranında öncekine göre %30 azalmaya yol açtı. Böylece koalisyon güçlerinin ve işbirlikçilerinin gözetiminde gerçekleşen tehdit ve sistemli

<sup>11</sup> ÂDİLÎ, Huseyn Derviş, "Beyn Hıyârâtî'l-İstîlâb ve'l-İngilâk ve'l-İnfitâh", Mecelleti'l-Nebâi, el-Mustekbel li's-Sekâfeti'n-Neşr, Bağdat, sayı: 74, 2004, s. 22.

<sup>12</sup> HÂFİZ, Tâlib Huseyn, "el-'Unfu's-Siyâsî fi'l-İrâk", Mecelletu't-Dirâsâtî't-Düveliyye, Câmi'atu Bağdât, Sayı: 41, 2009, s. 100.

şiddet olayları sebebiyle Irak'tan göç eden bilim insanlarının sayısı 20 bine yaklaştı.<sup>13</sup>

Irak toplumunun yapı taşlarından temel bir unsurunu temsil eden ve sayıları oldukça fazla olan Irak'ta yerleşmiş azınlıklara gelince onların başında Kürtler ve Türkmenler yer almaktadır. Bunlardan sonra Sinan ANTON'un da mensup olduğu Hristiyanlar gelmektedir. Hristiyanların çoğunun maruz kaldığı zorunlu göç ve öldürülme olaylarından sonra şimdi onların nüfusunu saymak zor olsa da onlar Irak'ta dini bir azınlık olarak sayılırlar. Vatikan'ın istatistiğine göre 2003'deki işgalden sonra onların nüfus sayısı çeyrek milyondan daha da aşağıya inerek büyük miktarda azalmıştır.<sup>14</sup> Irak'taki Hristiyan grubun nüfus sayısını 550 bin kişi olarak belirten raporlar bulunmaktadır. Keldaniler ve Asuriler, ülkedeki Hristiyan gruplar içerisindeki en büyük topluluğu oluşturmaktadır. Asuriler kuzey Irak'ta yerleşmişken, Keldaniler Fırat Nehri'nin sağ kıyısında Irak'ın güney kesiminde yaşamaktadırlar. Onlar, Bağdat, Basra, Musul ve Kürt bölgesinde de Dahok ve Erbil şehirlerine yayılmışlardır.<sup>15</sup> İşte bu sıkıntılı tablo, Irak'taki Hristiyanların toplumsal ve siyasi hayatlarına yansıdı ve onları siyasi hayattan uzaklaştırıp dışlanarak, yeni Irak gerçeğinde çoğunluğa boyun eğmek zorunda kalan dini bir azınlık haline dönüştürdü. Böylece Irak milleti farklı görüş ve isteklerin oradan oraya savurduğu ve parçaladığı bir millet oldu. Bununla beraber Hristiyanlar farklı isimlendirmelerle ifade edildiklerinde ayrılma ve parçalanmayı pekiştiren 2005'teki anayasa tuzağından kurtulamadılar. Zira Irak'ta ölüm, zorunlu göç, ev ve mallarının gasp edilmesi, kiliselerinin ve dükkânlarının yakılması gibi en çirkin terör çeşitlerine maruz kaldılar. Kadınları islami örtünmeye uygun giyinmeye zorlandı. Bütün bunlar Uluslararası Af Örgütü'nün açıkladığına göre savaş suçları ve insanlığa karşı işlenmiş soykırım suçu olarak nitelendirilmiştir. 2003 - 2004 yılları arasında Irak'tan göç eden Hristiyanların sayısı düzenli olarak artmış ve 40 bin kişi Irak'ı terk etmiştir. 2008 yılında ise Hristiyanlara karşı yeni bir şiddet dalgasının ortaya çıkması Musul'dan 6 binden fazla Hristiyan'ın göç etmesine neden oldu. Yine Meryem Ana Kurtuluş kilisesine düzenlenen saldırıdan sonra en kanlı yıl olarak ifade edilen 2010 yılında çoğu Türkiye, Suriye ve Ürdün'e giden Irak'tan ayrılan 5 bin aileden oluşan

<sup>13</sup> PETRAS, James, "el-Harbu'l-Amerikiyye ala'l-'Irâk Tedmîru Hadâra", çev. Beşşâr Abdullah, <https://pharb.wordpress.com/2010/01/06/> (13.05.2018), s. 170, 171.

<sup>14</sup> PETRAS, "el-Harbu'l-Amerikiyye ala'l-'Irâk Tedmîru Hadâra", s. 6.

<sup>15</sup> M. ez-Za'bî, et-Teşkilâtü's-Sükkânîyye fi'l-'Irâk, el-Cezîre net, <http://www.aljazeera.net/specialfiles/pages/cdbe4bea-012c-47ad-be95-dcbc56fee526> (13.05.2018)

Hristiyan mültecilerinin büyük göç dalgası görüldü. Ürdün'deki Süryani Hayır Kuruluşları Başkanı orta doğu kiliseler meclisinin üyesi George Hazel Ürdün'deki Iraklı Hristiyanların sayısını yaklaşık 120 bin kişi olarak belirtmektedir. Abdulhürmüz en-Nufeli Suriye'deki yerinden edilmiş iraklıların % 40'nın Hristiyan olduğunu belirttiğinde Iraklı Hristiyanların çoğu Avrupa'ya göç etmişti.<sup>16</sup> Vatikan haber ajansının (Katolik haberleri) adlı internet sitesinde yayınlanan bir haberde Piskoposluğun (Andrew Abona) Irak'taki Keldani Katolik kilisesinin patrikhanesine yaptığı açıklamada; Iraklı Hristiyanların yarısından fazlası son üç yıl içerisinde vatanları olan Irak'ı terk ettiler... Buna ek olarak; şuan ki sayıları 600 bin civarındayken Amerika Irak'a girmeden önce Iraklı Hristiyanların sayısı 1200000 idi. Bu gösterge ülkedeki iraklı Hristiyanların geleceğinin trajik sonuçlarına açıkça işaret etmektedir.<sup>17</sup>

Irak'ta halkın neler yaşadığına şahitlik ettiğinden ve gelecek nesiller için ders niteliği teşkil ettiğinden dolayı savaşın ve sebep olduğu yıkımların molozları arasından çıkan edebî bir ürün görülmektedir. Bütün bu yaşananlar, bu çalışmanın konusu olan ve edebî eserleri içinde mazlumlar namına konuşan Sinan ANTON'u önemli bir ses haline getirmiştir.

## II. SİNAN ANTON'UN HAYATI

### A. Doğumu ve Ailesi

1967'de Bağdat'ta doğdu ve öğretimini burada sürdürdü.<sup>18</sup> ANTON o sırada öğrenciyken 1980-88 yılları arasındaki Irak-İran savaşının gerçekleştiği yıllara tanıklık etti. 1986'da Bağdat Üniversitesi Dil Fakültesi İngilizce bölümünü okudu. Bu ona, İngiliz şiirine ek olarak Shakespeare'nin (ö. 1616) oyunlarının da dâhil olduğu uluslararası değere sahip edebî eserlere erişim fırsatı verdi. Edith Sitwell (ö. 1964) ve Thomas Stearns Eliot'un (ö. 1965) şiirleri dikkatini çekti ve belki de savaş atmosferiyle dolu olmasından dolayı bu şiirler Sinan ANTON'un ruhsal durumuna uygun düştü.

<sup>16</sup> Bkz. 'UBEYDÎ, Mustafâ 'Alî, *Safahâtu İhtilâli'l-'Irâk*, Beyrut, ed-Dâru'l-'Arabiyye li'l-'Ulûm Nâşirûn, 1. Baskı, 2008, s. 176.

<sup>17</sup> Bkz. 'AZÂVÎ, Dihâm Muhammed, *Mesihîyyu'l-'Irâk Mihnetu'l-Hâzira ve Kaleku'l-Mustakbal*, Doha-Katar, Merkezi'l-Cezîre li'd-Dirâsât, 1. Baskı, 2012, s. 23-28.

<sup>18</sup> Bkz. Cerîdetü'l-İttihâdi'l-İmârâtiyye, Sinan ANTON'la yapılan karşılıklı konuşma, el-Mülhikü's-Sekâfi Sayfası, (29.04.2010).

1990'da ANTON Fakülteden mezun oldu. Fakat 1991 yılındaki birinci körfez savaşı, ona rahatlama ve geleceğini planlama için düşünme fırsatı vermedi. Irak'ın 1990 Ağustos'unda Kuveyt'e girmesi Irak'ın ve bölgenin durumunu genel olarak olumsuz etkiledi. 1991 yılındaki birinci körfez savaşından sonra Iraklıların çoğu ülkenin duvarları arasında sıkışmış bir durumdaydılar. Bundan dolayı çok sayıda kişi Irak'tan göç etmeyi tercih etti. Irak'ı terk edip Ürdün'ün başkenti Amman'a giden Sinan ANTON da onlardan biriydi. Amman bu aşamada Iraklılar için güvenli bir sığınak, daimi geçiş noktası ve ülkeler arasında ilk yayıldıkları yer olmuştur. ANTON yeni bir hayata başlamak için aynı yıl Amman'dan Amerika'ya göç etti. ANTON 1995 yılında Georgetown Üniversitesinde Arapça araştırmaları alanında yüksek lisans derecesini elde ettiğinde orada çok kalmadı.<sup>19</sup> Sonra o, iş dünyasında yeni bir yolculuğa çıkarak 2003 yılından 2005 yılına kadar Dortmund fakültesinde doğu edebiyatı alanında hocalık yaptı ve çalışmasına devam etti. Doktorasını 2006 yılında Harvard Üniversitesinde doğu edebiyatı uzmanlığının Arapça bölümünü İbn Haccac'ın şiiri hakkında yaptığı çalışmasıyla yüksek dereceyle tamamladı. Şimdi ise 2005 yılından beri New York Üniversitesinde Yardımcı Doçent olarak çalışmaktadır.<sup>20</sup> ANTON'un ismi özellikle 2014 yılında Filistinli şair Mahmud Derviş'in (ö. 2008) şiirini çevirmesinden dolayı Benn tercüme ödülüne aday gösterilmesiyle edebiyat çevrelerinde fark edilmeye başladı.<sup>21</sup>

## B. Edebiyat Dünyasına Girişi

Sinan ANTON'un edebiyata dair tecrübesi genişlemiş, edebî ve kültürel makalelerin yanı sıra çok sayıda gazetede Arapça ve İngilizce dillerinde şiir yazabilme imkanını elde etmiştir. Bu gazetelerin en önemlileri "Es-Sefir", "En-Nahar", "El-Kudüs", "Al-Arabî", "El-Adab" ve "Masharaf" gazetelerdir. Onun yazdığı yabancı gazeteler ise; "The Nation", "World Literature Today", "Middle East Report"dır.

Onun yazarlığı, geçen yüzyılda 1980'lerde İran-Irak savaşı sırasında kritik evrede gelişmiştir. Bu sırada şiirsel tecrübesi çoklu okumalarıyla kristalleşmiştir. Yazdıklarını yayınlamak için büyük çaba sarfetmiştir. Nitekim kendisi bu hususu şöyle dile getirmektedir: "1980'lerin sonunda Bağdat'ta yazı yazmaya başladım.

<sup>19</sup> Cerîdetü'l-İttihâdi'l-İmârâtiyye, Sinan ANTON'la yapılan karşılıklı konuşma, (29.04.2010).

<sup>20</sup> Cerîdetü'l-İttihâdi'l-İmârâtiyye, Sinan ANTON'la yapılan karşılıklı konuşma, (29.04.2010).

<sup>21</sup> ANTON, Sinan, *Leylun Vâhidun fi Kulli'l-Mudun*, Menşûratu'l-Cemel, Beyrut, 1. Baskı, 2010, s. 4.

Benim, şiir ve düz yazı olarak yazdığım eserleri yayınlama konusunda aşırı isteğim vardı. Fakat edebî alan, o dönemin hakim atmosferinden nasibini alarak genellikle savaşı, totaliter görüşü ve lideri övmeye adanmıştı; benim yazılarım ve onlardaki düşüncelerim ise hayalet bir kabus gibi olan tüm bu atmosfere karşıt bir görüşe dayanmaktadır.”<sup>22</sup>

ANTON’un etkilendiği düzyazı şiir ekolü, savaşı herkes için bir lanet olarak görmektedir. Bu yüzden onun yazıları, günlük yaşamın gerçekliği ile karışan zihinsel imgelerle hayat ve ölüm mücadelesinden bahsetmektedir. Sürgündeki Iraklı şairin üzerindeki paradoksun baskısı ortaya şiirinin desenlerine, akışına ve hatta şairin hayallerine yansır. Bu paradoks yazarın şiirlerinden önce onun sanatsal felsefi görüşünde ve hayatında yer alan bir paradokstur. Şairin şiirlerindeki sır da budur. İlerdeki başlıklarda onun şiirlerinin derinliklerine dalınacaktır.

Yayın yapma isteği, Sinan ANTON’u teşvik etmeye devam etmiştir. Bu yüzden bir keresinde arkadaşlarından birinin yardımıyla Irak'taki resmi devlet gazetesi el-Cumhuriyye’de kültür editörünün eline ulaştırılmasını teklif etmiş. Fakat sonu hayal kırıklığı olan bu taktik başarılı olmamıştır. Şair; daha sonra bu yazıları Paris’teki "Day Seven" dergisine göndermiştir. Dergi yönetimi tarafından beğenilen bu yazısı ile birlikte şairin iki yazısı daha yayınlanmıştır.<sup>23</sup>

Sinan ANTON edebiyat ekolüne bağlılık düşüncesiyle yapılan edebiyat ortamından uzak olmayı seçmiştir. ANTON, o zamanlar herhangi bir edebî gruba mensup değildi. Bununla beraber o diktatörlüklerin ve akan kanın yüceltilmiş olduğu yazılardan uzak duran bir okuma yapmıştır. Yazar ilk zamanlar şiir yazıp romanlar okuyordu. Sonrasında gerçekliği ifade etme noktasında şiirden daha uygun görmeye başladığı hikâye üslubundan etkilenmiştir. Nitekim kendisi bu hususu şöyle değerlendirmektedir: “Ben, sadece teorik olarak değil, günlük hayatımızdaki tezahürleri konusunda da otorite ve dil diyalektiği delisiydim. Birincinin ikinci üzerindeki etkisiyle, onu kuşatma ve kontrol etme girişimi konularına sapmışım. George Orwell'in (ö. 1950) “1984” romanını okudum ve şiddetli bir şekilde beni sarstı ve rahatsız etti. On yıllar önce totaliter ve Stalinizm hakkında yazılmış olmasına rağmen, sanki şimdi ve bizim hakkımızda yazılmış gibi hissediyordum.”<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Cerîdetü'l-Ahbâri'l-Mısriyye, sayı: 2853, (02.04.2016).

<sup>23</sup> Cerîdetü'l-Ahbâri'l-Mısriyye, sayı: 2853, (02.04.2016).

<sup>24</sup> Cerîdetü'l-Ahbâri'l-Mısriyye, sayı: 2853, (02.04.2016).

Şair'in bu düşüncelerinden dolayı Roman yazma fikri kafasında belirginleşmeye başladı ve yazacağı romanı planladı. Bu durumu da şöyle ifade etmektedir: “Yaşadığımız şeyleri bütün çirkinliği ve deliliğiyle anlatan, biçim ve içerik olarak başlarda sürekli meşgul olduğum hâkim olan anlayıştan farklı olan bir roman yazmayı istedim. 1989'da, sonradan benim ilk romanım olan eserin çekirdeğini oluştururdum.”<sup>25</sup> Bu roman, ANTON'un eski rejim günlerindeki baskıyı anlatan eşsiz bir romanıdır. Romanın kahramanı “Fırat” olarak adlandırılır. Bu isim Sinan ANTON'un romanlarını incelediğimiz yerde anlatacağımız gibi onun hakkında büyük bir göstergedir. ANTON roman kahramanı Fırat hakkında şöyle demektedir: “Fırat güvenlik teşkilatı tarafından retorik olarak sınırları çizilmiş oyunundan dolayı devlet güvenliği mahzenlerine sürülen bir üniversite öğrencisi ve belki de vatandaşları otorite ve onun sembollerini düşünme ve onlarla alay etme konusunda cesaretlendireceğinden dolayı yoldaşlar tarafından hapisanede terbiye edilecek olan biridir. Fakat hapisane çalışanlarından birisi onun şair olduğunu duyduktan sonra yazması için ona kâğıt vererek yardım etmeye çalışır. Fırat, korkar ve bu durumun ona kötü muamele yapmak için kurulmuş bir tuzak olduğunu zanneder. Daha sonra maceraya karar vererek halüsinasyonlarını ve kâbuslarını yazarak kendisini ve işkencenin yıprattığı hafızasını düzeltmeye çalışır. Böylece onun yazmak, onun bulunduğu küçük hapisaneden büyük hapisaneye (kastedilen Irak) bakan ve oraya açılan bir pencere olmaktadır.”<sup>26</sup>

Sinan ANTON'nun ilk koleksiyonu 2003 yılında “*Mevşûrun Mübellelun bi'l-Hurûb*” ismiyle Merit yayın evi tarafından yayınlandı. Yine “*İ'cam*” romanının ilk baskısı Darul Adab'da yayınlandı, ancak her iki yayında sorunlar içeriyordu. Bununla alakalı olarak ANTON: “Yayınladığım ilk kitaba dokunmak sevinçli değildi, aksine büyük bir hatanın neden olduğu hüznün melankolisiydi. Basılı nüshada, oyunun ve düşüncesinin önemli bir parçası olan Fırat'ın el yazısını yorumlamak, araştırmak veya ifadelerinin bazılarını açıklamak için yönetmenin yazdığı dipnotlar metinde görünmüyordu.”<sup>27</sup> demiştir. Romanın birinci baskısında istem dışı bir hata vardı. Şiir koleksiyonu ise uygun bir şekilde dağıtılmadığı için okuyuculara ulaşmadı. Bu nedenle Sinan ANTON, koleksiyonun yeniden basılmasına karar verdi ve ona yeni şiirler ekleyerek 2010'da Darul Cemel

<sup>25</sup> Cerîdetü'l-Ahbâri'l-Mısriyye, sayı: 2853, (02.04.2016).

<sup>26</sup> Bkz. ANTON, Sinan, *İ'cam*, Beyrut, Dâru'l-Cemel, 2006.

<sup>27</sup> Cerîdetü'l-Ahbâri'l-Mısriyye, sayı: 2853, (02.04.2016).

yayınevinden çıkararak “*Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun (Tüm Şehirlerde Bir Gece)*” başlıklı yeni bir koleksiyon olarak yayınladı. Ayrıca ilk baskısında meydana gelen hatayı düzelterek “İcam” romanını kendi yayını evinde tekrar bastı.

### C. Edebiyatçılar Arasındaki Yeri

Sinan ANTON'un “*Fî Hazratî'l-Gıyâb*”<sup>28</sup> adlı Mahmud Derviş'in şiirini tercüme ettikten sonra Benn Çeviri Ödülü'ne aday gösterildiğini daha önce de söylemiştik. ANTON, Derviş'in şiirini çevirdiği bu tercümesiyle, 2011'de Edebiyat Çevirmenleri Derneği tarafından verilen ABD ve Kanada'daki en iyi edebî tercüme ödülünü kazanmıştır. Bu tercüme Archibelago yayınevi tarafından basıldı. Bunun yanı sıra Iraklı şair Saadi Yusuf'un (d. 1934) şiirlerinden seçtiklerini tercüme etti ve “*Eyyu Hâzel-Hanîn Yâ 'Aduvvî (Ey Düşmanım Bunun Neresinde Şefkat)*” başlığıyla yayımlandı ve 2012'de Griwolf yayınevinde basıldı.<sup>29</sup> Aynı zamanda o kendi romanlarını da başka dillere çevirmiştir. 2015'te “*Vahdehâ Şeceratu'r-Rummân (Yalnız Nar Ağacı)*” romanının çevirisinden dolayı Saif Ghobash Banipal Ödülü'nü kazandı. ANTON'un çeviri eserlerinin, okuyucuda bitirildikten sonra romana iştiağı artıran bir konumu olduğu kabul edilmektedir. Bu konuda şair şunları dile getirmektedir: “Roman yazımının bitiminden birkaç ay sonra 2010 yılının bahar aylarında tercümeyle başladım. Beni tercümeyle sevk eden ana motivasyon, romanı yazmayı bitirdikten sonra beni saran üzüntü ve bana yardım eden özlemdir. Böylece çeviri, iki yıldan uzun bir süredir yaşadığım bir dünya ve kişiliğe dönüştü. Tercümeyle benim dışımda başka kimsenin eşlik etmemesi gerektiğini ve onun başka bir dilde yeni bir hayata başlaması gerektiği düşündüm. Bazen yazar eserinin tercümesini yeni bir işleyişle yapabilir, ancak bu tam olarak gerçekleşmedi. Farklı yerlerdeki cümleleri ve kısa kesitleri düşürdüm. Ama tek bir kelime bile eklemedim.”<sup>30</sup>

Sinan ANTON, bir dizi Amerikalı şairin şiirlerini de çevirmiş ve tercümesinde şiir yazımında batılı fikirlerden ve yöntemlerden edindiği tecrübeyi de şöyle ifade etmiştir: “Odin ve Charles Simic gibi bana çok fayda sağlayan birçok Amerikalının şiirini Arapçaya çevirdim. Özellikle Simic; basit, sıradan ve günlük yapılan işler gibi hayattaki her şey hakkında yazan bir şair olsa bile benim için bir model

<sup>28</sup> DERVİŞ, Mahmûd, *el-Mecmû'atü'l-Kâmile*, Kahire, el-Mısriyye li'n-Neşr ve't-Tevzî, 2010.

<sup>29</sup> Bkz. ANTON, *I'câm*, Beyrut, Dâru'l-Cemel, 2006, s. 4.

<sup>30</sup> el-Edebü'l-Enîs fi'l-Cehîmi'l-Erzî, Katar'ın El-Cezire Sitesinde Sinan ANTON'la yapılan karşılıklı konuşma, Konuşma Metni, Konuşmayı yapan Heysem Huseyn, (13.3.2015).



konumundadır. O tarih, savaş ve işkence gibi konularda korkmadan yazardı. Hatta birçok Amerikan şairi eleştirdiği bir yazı da kaleme aldı. O, Amerikalı şairleri, tarihin görmezden gelmeye çağırdığı şeyler ve şairlerin hayatın gerçekliğine karşı edinmeleri gereken ahlaki sorumluluklar hakkında uyardı.”<sup>31</sup> Yazar çevirisinde bu durumları çok kere ifade ederken görülmektedir. Yazarın yazılarını İngilizceye çevirmesi onları başka tercüme için bir amaç haline dönüştürdü. 2007 yılında Harper Mountain Press yayınevinden çıkan İngilizce şiir koleksiyonunu yayınladı. Şiirlerini İtalyanca, Almanca, Türkçe, İspanyolca ve Hintçe dillerine tercüme ettirdi ve romanları büyük ilgi gördü. 2006 yılında “*I’cam*” adlı romanı Şehir Lice yayınevinden çıkarak İngilizce yayınlandı. 2007 yılında ise LBS yayınevinden çıkarak Norveççe olarak yayınlandı. 2008 yılında Globo House yayınevinden Portekizce, 2009’da De Linus House yayınevinden Almanca, 2010 yılında Villa Filtrinelli yayınevinden İtalyanca yayınlandı.<sup>32</sup>

“*Vehdehâ Şeceretü’r-Rummân (Yalnız Nar Ağacı)*” isimli romanı ise, Yale (New York ve Londra) Üniversitesi yayınevinin yayınladığı “Dünya Edebiyatı Serisi”nde Mayıs ayında İngilizce yayınlandı ve yılsonunda Dar Aktu Sud tarafından Fransızca olarak yayınlanacak.<sup>33</sup>

Sinan ANTON, edebî eserlerine ek olarak, “*Havle’l-’Irâk (Irak İle İlgili)*” adlı bir belgesel film yayınladı. Bu belgeselde, Sinan ANTON yaklaşık 35 yıldır iktidarı ele geçiren rejim sona erdikten sonra, Iraklıların, özgürlük yolu üzerinde şifreli devrim(ihtilal) kelimesiyle tuzaklanmış bir bomba ile karşı karşıya geldiklerini kayıt altına aldı. “*Havle’l-’Irâk (Irak İle İlgili)*” adlı filmde şair ve romancı Sinan ANTON, Bağdat’ta gezmedik bir yer bırakmadı ve Iraklılar onun filmde ihtilal adıyla hayatlarını kasıp kavuran bir fırtınadan bahsettiler. Bu Film Iraklılara o zamanki hayatın karmakarışık olduğunu gösterdi. Sanki Irak halkı daha önce hiç yaşamadıkları bir ülkeye ayak basmaktaydılar. Bağdat gözyaşlarıyla kuşatılmış pek çok görüntü içermektedir. Iraklıların dışarıdan gelen işgalcilerle beraber Irak’ı işgal edilmiş bir yer yaptıkları ortadaydı. Onlar geçmişi sorgulama konusu yapmakla ilgileniyorlardı, ancak gözleri sadece bir yanılsama, ıstırap, sefalet, baskı ve sessizliği ön plana çıkaran bir geleceğe açıktı. Bir saatten fazla süren “*Irak İle İlgili*”

<sup>31</sup> Ceridetü’l-İttihâdi’l-İmârâtiyye, Sinan ANTON’la yapılan karşılıklı konuşma, (29.04.2010).

<sup>32</sup> Bkz. ANTON, *Leylun Vâhidun fi Kulli’l-Mudun*, s. 4.

<sup>33</sup> Bkz. Sinan ANTON ile yapılan röportaj, <https://www.middle-east-online.com/node/479758>, (13.05.2018).

filmi, dünya festivallerinde değerli ödüller kazandı ve dünyanın en önemli uluslar arası medyada ve Arap medyasında onun hakkında haberler yazılıp çizildi.<sup>34</sup> Iraklı yazar Sinan ANTON'un indeks türü romanı olan “*Ya Meryem*” isimli romanı Arapça Booker Ödülü'ne aday gösterildikten sonra Iraklı eleştirmenler ve araştırmacılardan büyük ilgi gördü. Eleştirmenler onun hakkında Arapça onlarca makale yazdılar.<sup>35</sup> Bu konuda İngilizce de yazılmış pek çok makale bulunmaktadır. Ayrıca onun romanları kimlik, savaş, hapishaneler ve toplum gibi konularda dâhil olmak üzere pek çok çalışma örnekleri içermektedir. Böylece eleştirmenler, onu “Mitaserd” tekniği için iyi bir örnek kabul etmektedirler.<sup>36</sup>

Özellikle onun “*I'cam*” isimli romanı ANTON'u Arap roman dünyasında önemli bir isim haline getirdi. “Najem Wali, Nasif Felek, Burhan Alshawi, Ahmed Saadawi, Anam Kajji, Ali Badr...” gibi bir dizi Iraklı yeni romancının yıldızlarının parlamasıyla beraber onun yıldızı da parlamıştır.<sup>37</sup> Iraklı romancılar içinde değindiğimiz, bu isimler hayatta kalmaya devam ettiği sürece önemli roman eserlerine sahip olacakları düşünülmektedir. “*Frânkeştâyın fî Bağdâd (Frankenstein Bağdat'ta)*” romanıyla 2014'te Arap Booker Ödülü'nü kazanan Ahmed Saadawi ve diğerleri büyük ödüller kazandı. Bu roman birçok dile çevrilmiştir.

---

<sup>34</sup>el-Musakkaf sitesi, Sinan ANTON'un filmi hakkındaki link,

<http://www.almothaqaf.com/culture/2013-04-06-23-10-49> (2017)

<sup>35</sup> SÂMİR, Fâzıl, *el-Mebna'l-Mitâserdi fî'r-Rivâye*, Beyrut, Dâru'l-Medâ, 1. Baskı, 2012; 'AYÂL, Hısayn, *Hitâbu't-Tecrib ve'r-Rivâye*, Şam, Dâru Emeli'l-Cedîd, 1. Baskı, 2016; 'ABDUCÂSİM, 'Abbâs, *Serdun Mâbâ'de'l-Hadâse*, Bağdat, Dâru'ş-Şu'ûni's-Sekâfiyyeti'l-'Amm, 2013.

<sup>36</sup> “Mitaserd”, Linda Hutchion tarafından şöyle tanımlanmıştır: Bu bir roman anlatımıdır; bu roman anlatımı yorum ve dilsel kimlik içeren bir roman dilidir. Eleştirmenler ise; anlatı metotlarını, nasıl oluşturulduğunu, anlatı varsayımları yoluyla gerçekliği şekillendirmek için nasıl kullanıldığını test eden bir edebiyat olarak tanımlar. (HUTCHEON, Linda, *Cemâliyyâtü Maverâe'l-Kıssa Dirâsâtün fî Rivâyât Mâ Ba'de'l-Hadâse*, çev. Emânî Ebu Rahme, Suriye, Dâru Ninovâ, 1. Baskı, 2010, s. 13, 14)

<sup>37</sup> Najem Wali ise 1980 yılından beri Almanya'da yaşayan, Arap ve Irak gazetelerinde onun hakkında onlarca makale yazılmış ve çok sayıda dile çevrilmiş ve “*Tellu'l-Lahm*” ve “*Marlbûrû Bağdâd*” kitaplarının da içerisinde olduğu 10'a yakın romana sahip Iraklı bir yazardır. Anaam Kajji, yazdığı üç romanından “*Hafîdetu'l-Amrikîyye (Amerikalı Torun)*” ve “*Taşârî*” adlı iki romanı “Arap Booker” ödülüne aday gösterilen, Sorbonne Üniversitesi'nde Edebiyat dalında doktorasını yapmış Paris'te yaşayan Iraklı bir romancıdır. Burhan Alshawi ise 1986'da Rusya'da sinema alanında doktorasını tamamlayan, Almanya'da yaşayan Iraklı bir yazardır. O, “*Merâsî Tûtem (Totem'in Mersiyeleri)*” ve “*Ramâdu'l-Mecûsî (Mecusi'nin Külleri)*” olan şiir koleksiyonlarını ve “*Meşrahatu Bağdâd (Bağdat Morguna)*”, “*Metâhatu Âdem (Adem'in Labirenti)*” ve “*Metâhatu'l-'Umyân (Körler Labirenti)*” romanlarının da onlardan olduğu kendisine ait çok sayıda romanı yayınladı. Şimdi son durumda ise komedi yazı dizisi olan 9 romanı yazdı. Ali Badr de Belçika'da yaşayan Iraklı romancıdır. Özellikle “*Hârisu't-Tabg (Tütün Bekçisi)*” ve “*Bâbâ Sârter (Baba Sartre)*” romanları gibi çoğu birçok uluslararası dile için çevrilmiş yaklaşık 10 romanı vardır. Bu isimler Arap roman dünyasında belirginleşen ve diğerlerinden ayrılan isimler olarak kabul edilir.

### III. SİNAN ANTON’UN EDEBİYAT ESERLERİNİN BİBLİYOGRAFYASI

#### A. Manzum Eserler

Sinan ANTON iki şiir koleksiyonunu yayınladı. Fakat biz bunları bir şiir koleksiyonu olarak sayabiliriz, ya da sadece "*Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun (Tüm Şehirlerde Bir Gece)*" isimli ikinci şiir koleksiyonunu inceleyebiliriz. Çünkü ikinci koleksiyon, Sinan ANTON’un bir dizi şiir eklediği ilk koleksiyon olan "*Mevşûrun Mubellelun bi'l-Hurûb (Savaşlarla Islanmış Prizma)*" adlı koleksiyonunu da içermektedir. Bu konuda yazar şunları dile getirmiştir: "*Mevşûrun Mubellelun bi'l-Hurûb*" koleksiyonum 2004 yılında uygunsuz bir zamanda yayınlanarak okuyuculara iyi bir şekilde dağıtılmamıştı. Bu yüzden, 2010 yılında Beyrut'ta Daru'l-Cemel yaynevinden yeni şiirler de ekleyerek koleksiyonu yeniden basmaya karar verdim."<sup>38</sup>

Bu koleksiyon, hepsi düzyazı şiiri niteliğindeki kırk dokuz şiiri içermektedir. Bu durum ANTON’un, Irak'taki düz yazı şairlerinin neslinden özellikle de 70’li yılların neslinden Arap düzyazı şairlerinin öncülerinden olan Said Akı<sup>39</sup> (ö. 2014), Ansî el-Hâc<sup>40</sup> (ö. 2014) ve Adonis<sup>41</sup> gibi şairlerden etkilenmesinden kaynaklanmaktadır.

<sup>38</sup> Cerîdetü'l-Ahbârî'l-Mısriyye, sayı: 2853, (02.04.2016).

<sup>39</sup> 1912’de Buk’a’da doğan Lübnanlı bir şairdir, eğitim ve gazetecilik alanlarında çalıştı, kendi döneminin en meşhur şairlerinden bir tanesidir. Küçük yaşından itibaren şiir yazdığı için kendisi küçük şair olarak adlandırılmıştır. Onun şiirleri yenilikçiliği ve sembolizme yakınlığı ile öne çıkmaktadır. O dili Lübnanlaştırma (yazılarda Lübnan lehçesini kullanma) mücadelesinin en önemli öncülerindedir. Fasih ve ammice (halk ağzı) olmak üzere birçok şiir dergileri yayınladı. Ayrıca Tiyatrolardan oluşan kitaplarda yazmıştır. Bunların dışında Fransızca bir şiir derlemesi de bulunmaktadır. 2014 yılında vefat etmiştir. Bkz. CEYYÛSÎ, Selmâ el-Hazrâu, *el-İtticâhât ve'l-Harekât fî'ş-Şi'ri'l-'Arabiyyi'l-Mu'âsır*, çev. Abdolvâhid Lu'lu'e, Beyrut, Merkezi Dirâsati'l-Vahdeti'l-'Arabiyye, 1. Baskı, 2001, s. 517.

<sup>40</sup> 1937’de doğan Lübnanlı şair ve gazetecidir, Lübnan’daki Mederesetu'l-Hikme’de Fransızca dersler verdi, 1954’te çeşitli çalışmalar ve kısa hikâyeler yayınlamaya başladı, 1956’dan itibaren en-Nehâr ve el-Hayat adlı gazetelerde gazetecilik yaptı, “Len” adlı şiir kitabını 1960’ta yayınladı. Daha sonra farklı kitaplar da yayınladı. Adonis ve Yusuf el-Hal ile bir şiir dergisinin kurulmasına katkıda bulundu. Tüm şiir çalışmalarını 2007’de tamamlamış ve 2014’enesinde vefat etmiştir. Bkz. CEYYÛSÎ, *el-İtticâhât ve'l-Harekât fî'ş-Şi'ri'l-'Arabiyyi'l-Mu'âsır*, s. 785-786.

<sup>41</sup> Suriyeli bir şairdir asıl ismi, Ali Ahmed Said’dır. Suriye’de Kassabın bölgesinde 1930’da dünyaya gelmiştir. 1948’den sonra bir Fenike efsanesinden alınan Adonis ismini kullandı. Daha on üç yaşındayken Kur’an’ı ezberledi, birçok şiir ve nesir Arap kaynaklarını okudu, ilk eğitimini kendisi tamamladı. Daha sonra Şam Üniversitesinden 1954 yılında mezun oldu, 1956’dan sonra Suriye’den ayrılarak Lübnan’a gitti. Yusuf el-Hal ile modern şiire önem veren bir dergi çıkardı. Yusuf el-Kadîs Üniversitesinde doktorasını tamamladı. 1973’te “*es-Sâbitü ve'l-Mutehavvil*” olarak adlandırdığı tezi büyük tartışmaları beraberinde getirmiştir. ABD, İsviçre, Almanya ve Fransa gibi ülkelerde hocalık yapmıştır. Uluslararası ödüller kazanmış, eserleri 13 dile çevrilmiştir. Şiir, eleştiri, seçmeler ve tercüme gibi farklı onlarca eseri bulunmaktadır. Bkz. ADONİS, *ed-Dav'u'l-Meşriki*, Beyrut, Bidâyâtün li'n-Neşri ve't-Tevzi, 1. Baskı, 2004.

Koleksiyon şiirlerini aşağıdaki konulara göre sınıflandırılabiliriz:

1 - Gazel şiirleri: 18 şiir.

2 - Toplumsal şiirler: 11 şiir, bazıları savaş konusunu içermektedir.

3 - Psikolojik şiirler: 10 şiir, Kişisel ve toplumsal bakış açılarını içermektedir.

4- Betimleme Şiirleri: 7 şiir, savaş, kişi ve toplum betimlemesi içermektedir.

5 - Tarihsel Şiirler: 3 şiir, tarihi bir betimleme ve vizyon içermektedir.

## **B. Roman Sınıfına Giren Eserler**

Onun düz yazı eserleri şiirsel ürünlerinden daha fazla ve daha önemlidir. O edebî çevrelerde roman yazarı olarak kabul edilir. Onun romanları şiirlerinden daha fazla değer kazanmış hatta romanları “Arap Booker” ödülüne iki kez aday gösterilmiştir. Şimdi tarihsel kronolojiye göre Sinan ANTON’un romanlarına kısaca değinilecektir.

1 - “*İ’câm*” romanı, 2003 yılında Daru’l-Âdâb’da yayınlandı. İkinci baskısı 2006 yılında Beyrut’taki Daru’l-Cemâl’de yapıldı.

2 – “*Vahdehâ Şeceratu’r-Rummân*” romanı, 2010 yılında el-Muessesetu’l-Arabiyye li’-d-Dirâsâti ve’n-Neşr yayınevinde, Beyrut’ta yayınlandı.

3 – “*Yâ Meryem*” romanı, Beyrut’ta Daru’l-Cemâl’de, 2012 yılında basıldı. 2013 yılında, az sayıda romanın yer aldığı Arap Booker ödülünün aday listesinde ödüle aday gösterildi.

4- “*Fihris*” romanı, 2016 yılında Beyrut’ta Daru’l-Cemâl’de, Arap Booker ödülü’ne aday gösterildi.

Bu çalışma, şu ana kadar yazara atfedilen eserleri inceleyerek çıkarılması mümkün olan sonuçlara odaklanacaktır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### MANZUM ESERLERİN TEKNİK/SANATSAL ANALİZİ

#### I. ÇAĞDAŞ ŞİİR KURAMLARI

Düzyazı şiiri, Arap edebiyatı alanında uzun bir süredir kullanılan modern bir terimdir. Bu terim hakkındaki problemler, şiir metninde vezin unsurunun öneminden dolayı genişçe ele alınacaktır. Çünkü şiir, veznin de içerisinde bulunduğu temel unsurlar kullanılarak oluşturulmaktadır. Fakat Sinan ANTON sadece düzyazı şiiri yazdığından dolayı ilk önce düzyazı şiiri kavramından ve bu terimin problemlerinden bahsedilecektir. Sonrasında Arapçada düzyazı şiirinin ortaya çıkışı anlatılacaktır. Sonunda da düzyazı şiirini kullananların ve ona karşı olanların görüşleri incelenecektir.

##### A. Düzyazı Şiiri ve Terimsel Problemler

Düzyazı şiirine geçmeden önce, kısaca düzyazı şiirinden önceki akımı tanımlayalım. Bu akım, serbest Arap şiirinin önderlerinin, önekiilerden farklı ve kendilerine has şiir anlayışlarından dolayı “serbest(özgür) şiir hareketi” ya da “yeni şiir hareketi” diye isimlendirilir. Bu hareket, çıkış noktalarına ve yönelimlerine uygun klasik ve romantik şiir anlayışına muhalif yeni bir şiir anlayışına sahiptir. Bu harekete mensup olanlar daha önceki şiir ölçülerini tekrar gözden geçirdiler. Eleştirmen Ahmed Zeki Ebu Şâdi (ö. 1955), serbest şiiri şöyle tarif eder: “serbest şiirin ruhu, şiirin nazımının olmamasıdır. Çünkü onun belli bir ölçüye ihtiyaç duymayan sözlü ifade yapısından farkı yoktur. Bu yüzden, serbest şiirin, durumun yapısına ve bağlamına göre farklı vezinleri bir araya getirdiğine şahit oluyoruz. Onun yapısında bir zorlama izi görülmez. Bundan dolayı tiyatrodaki konuşmacıların dilinin belirli bir derinlik ve kafiyede olması gerektiğini söyleyenlerin aksine serbest şiirin tiyatro için çok uygun olduğunu düşünmekteyiz.”<sup>42</sup> Suriyeli araştırmacı Nezir el-Azmah ise serbest şiirle ve birçok araştırmacının farklı bir çeşit saydığı mensur şiir arasında bir karışıma dönüştüğünden söz ederek şöyle der; “Mensur şiir niteliklidir. Onda Aruz yoktur. Serbest şiir ise, niceliklidir. Eşit düzende olmayan tek tef’iletun

<sup>42</sup> NEŞ’ET, Kemâl, *Ebû Şâdi ve Haraketü't-Teccid fi'ş-Şi'ri'l-'Arabiyyi'l-Hadis*, Kahire, Dâru'l-Kâtibi'l-'Arabî, 1. Baskı, 1967, s. 398.

ölçüsüne uyumlu şiidir.”<sup>43</sup> Araştırmacı, serbest şiirin tef’iletun ölçüsüne dayandığını söylemektedir. Şair şiirini serbest şiire göre yazacağına birkaç vezin ölçüsünü takip etmesi gerekmektedir. Şair, beyite ihtiyaç duymadan onun yerine “şatr (tek parça)” kullanarak kafiye birliğini dağıtır. Araştırmacı, Nezir el-Azma bize, serbest şiirin biçimi ve hangi kurala dayandığına dair bir açıklama yapmıştır. Böylece o yukarıda da ifade edildiği gibi “halili vezin”<sup>44</sup> ölçülerinden ayrıldığı noktaları ortaya koymuştur. Bununla beraber o, Nazik el-Melâike’nin (ö. 2007) “Kolera” şiirinde kullandığı gibi birçok şiir vezniyle karışmış tam serbestlik olarak tanımladığı kendisine ait sekiz şiir vezni türetmiştir. Bu karışım şaire kafiyeyi çeşitlendirme imkanı vermektedir. Aruz vezni olgusuna sahip olduğundan dolayı Nazik el-Melâike, serbest şiirci olarak bilinmektedir. Onun yazıları şiirsel musiki bir form içermektedir. Onun metinleri (şatırları) ve kafiyeleri birbirine tef’îlât vezniyle bağlanmasından ve üslubunun da “et-tedvîr”, “ez-zihâf”, “el-veted”<sup>45</sup> vb. gibi sadece Aruzla alakalı problemler içermesinden onun serbest şiirci olduğu ortaya çıkmıştır.<sup>46</sup> Öncelik konusuna gelince, bu konuda Nazik el-Melâike ve Bedr Şâkir el-Seyyab (ö. 1964) arasında bir çekişme bulunmaktadır. Nazik el-Melâike, 1 Aralık 1947’de Beyrut’taki El-Urûbe gazetesinde “Kolera” adlı şiirini yayınladı.<sup>47</sup> Seyyâb ise, 1947’de Kahire’de çıkarılan “Ezhârun Zâbiletun” adlı ilk kitabında, "Hel Kâne Hubben" adlı şiirinin yer aldığını söylemektedir. Yani o şiirinin Nazik el-Melâike’nin şiirinden önce yazıldığını belirtmektedir.<sup>48</sup> Nazik ve Seyyab’dan sonra Abdulvahhab el-Beyâtî (ö. 1999) 1954’de “Ebârikun Muşşemetun” adlı ikinci şiir kitabını yayınladıktan sonra serbest şiirin yolculuğu tam olarak başlamıştır. Romantik akımdan sayılan bu şairlerin hepsi serbest nazım şiirinin öncüleri olarak kabul edilmektedir. Bu onların,

<sup>43</sup> AZMA, Nezîr, “Haraketü’ş-Şi’ri’l-Hurr el-Mustalahu ve’n-Neş’etü”, Mecelletü’s-Sekâfe, Beyrut, 1987, s. 52.

<sup>44</sup> Halil b. Ahmed’in şiire kattığı aruz vezin ölçüleri kastedilmektedir.

<sup>45</sup> et-Tedvîr (التدوير): Şiirin müziksel yapısı bir döngü şeklinde kurulmuştur. Bu döngü okuyucuyu sona gelinceye ya da maktaların sonuna gelinceye kadar durdurmaz. ez-Zihâf (الزحاف): Bu Tefile kalıbındaki bir harfin düşürülmesi veya eklenmesi yada harekeli bir harfin sakin (harekesiz) hale getirilmesi ile aruz ölçüsünde yapılan değişikliktir. el-Veted (الوتد): Üç harften oluşan sesle aşakalı bir duraksamadır. İki çeşittir. Birincisi: Üç harften ilk ikisi harekeli alıp üçüncüsü harekesiz olursa buna el-vetedü’l-mecmû’ denilir. (الى-على-نعم-مضى) kelimeleri bu türe örnektir. İkincisi: İlk ve üçüncü harf harekeli ortadaki harf harekesiz ise buna da el-vetedü’l-mefrûk denilir. Bu çeşit vetede ise ise (أين-قام-)

ليس-سوف-حيث-بين) kelimeleri örnektir. (ATÎK, Abdulaziz, ‘İlmi’l-‘Arûz ve Kâfiye, Beyrut, Dâru’n-Nahdatü’l-Arabiyye, 2. Baskı, 1998, s. 16-18)

<sup>46</sup> MELÂ’İKE, Nâzîk Sâdîk, Kazâyâ’ş-Şi’ri’l-Mu’âsir, Beyrut, Dâru’l-‘İlm li’l-Melâyîn, 5. Baskı, 2010, s. 51

<sup>47</sup> Bkz. MELÂ’İKE, Kazâyâ’ş-Şi’ri’l-Mu’âsir, s. 21.

<sup>48</sup> SEYYÂB, Bedr Şâkir, “Ta’likân”, Beyrut, Mecelletü’l-Âdâb, sayı: 6, Haziran 1954, s. 69.

isyan ve endişe durumuna geçmelerinden dolayı yenileme ve şiirsel vizyonu olgunlaştırma<sup>49</sup> isteklerini göstermektedir. Serbest şiir akımı “Halili ölçü”yü aşip tekil tef’iletun yapısına göre yazdıkları için Arap şiirinde önemli bir geçiş sayılmaktadır. Ayrıca serbest şiiri, düzyazı şiirinin yayılmasına zemin hazırlayan bir aşama olarak kabul etmek mümkündür.

Düzyazı şiiri, en azından romantik ürünlerin bolluğuna rağmen, nicelik bakımından Arap edebiyatı alanında önemli bir yer tutmuştur. Ancak bütün bunlar Edebiyat sahasında çalışan eleştirmen ve çevirmenlerin edebiyat ve eleştiri kuramlarının geleceği konusunda eşit seviyede tehlikeli bir etkiye sahip olan kavramsal sıkıntıya odaklanmış olmalarına rağmen düzyazı şiiri kavramı tam olarak belirginleşmemiştir.

## B. Arap Düzyazı Şiirinin Başlangıcı

Arap düzyazı şiirinin başlangıcına gelirsek; 1960 yılında bu alanda yazan ilk kişi olduğunu açıkça iddia eden Adonis’tir.<sup>50</sup> Adonis, bir vezne ihtiyaç duymadan yapılan anlatım tarzı ve yeteneğini gösterdiği 1958 yılında St. John Perse’nin (ö. 1975) bazı şiirlerini tercüme ettiği çevirisine işaret ederek bu iddiasını kuvvetlendirmektedir. O, bu çevirinin etkisiyle düzyazı şiirinde ilk eserlerini kaleme aldı.<sup>51</sup>

Adonis, aynı zamanda, kuramlaştırma alanında da düzyazı şiirine önem veren ilk kişidir. Bazı araştırmacıların bu şiir grubunun çalışmalarının şiirsel bir açıklaması olarak kabul ettiği “*Fî Kasideti’n-Nesr*” adlı eseri de bu konuyla ilgilidir.<sup>52</sup>

Bir görüşe göre Arap edebiyatında düzyazı şiirini ilk kullanan kişi Emin er-Reyhânî (ö. 1940)dir. Bu görüş doğru değildir. Çünkü er-Reyhânî’nin 1905’de yayınladığı “*Myrtle and Myrrh*” şiir koleksiyonu İngilizcedir. Daha sonra Arapçaya tercüme edilmiştir. Bazı eleştirmenler onu ilk düzyazı şiiri olarak kabul ederler. Ancak o, Arapça yazılmadığı için bu doğru bir görüş değildir.<sup>53</sup>

<sup>49</sup> CELİL, Kemâluddîn, *eş-Şi’ri’l-’Arabîyyi’l-Hadîs ve Ruhü’l-’Asr*, Beyrut, Dâru’l-’İlm li’l-Melâyîn, 1. Baskı, 1964, s. 161.

<sup>50</sup> Bkz. el-Cerîde (Beyrût) 18.12.1960, s. 10; Bkz. MOREH, Shmuel, *eş-Şi’ri’l-’Arabîyyi’l-Hadîs*, Kahire, Dâru’l-Garîb, 2012, s. 446-447.

<sup>51</sup> MOREH, Shmuel, *Eserü Tayyârâti’l-Fikriyye ve’s-Şi’riyyeti’l-Garbiyye fi’s-Şi’ri’l-’Arabîyyi’l-Hadîs*, Çev. Şefî’u es-Seyyid, vd., Beyrut, Dâru’l-Cemel, 1. Baskı, 2004, s. 372.

<sup>52</sup> ABDULLAH, Surûr Abdurrahmân, *Kasîdetü’n-Nesr fi’l-Edebi’l-’Arabîyyi’l-Mu’âsir*, (Basılmamış Doktora Tezi), Bağdat Üniversitesi İbn Rüşd Eğitim Fakültesi, 1996, s. 33.

<sup>53</sup> MİCHAEL, ‘Îsâ Sâbâ, *Emin er-Reyhânî*, Kahire, Dâru’l-Me’ârif, 3. Baskı, ty, s. 25-29.

1959’da Fransa’da yayınlanmış Suzanne Bernard’ın (ö. 2007) “*Kasîdetu’n-Nesr min Baudelaire ilâ Eyyâminâ*” kitabına dayanan açık kaynağa ragmen Adonis’in bu alandaki öncü çalışmasının düz yazı şiirinin ana kuramsal kavramlarının ortaya çıkmasında büyük oranda katkısı vardır. “organik yapı birliği”, “cümle birliği” ve “ritmik yapı” Adonis’in ortaya çıkardığı kavramlardır. Ayrıca Suzanne Bernard “yoğunlaşma (et-Teksif)”, “doğuş (el-İşrak)”, “el-Meceniyye” kavramlarının tariflerini aktararak şöyle demiştir; “Düzyazı şiiri, diğer düzyazı türlerine sürükleyecek sapmalardan, izahlardan ve açıklamalardan kaçınmalı ve parlak yapısında gizli şiirselliği beslemelidir.”<sup>54</sup> Başka bir tarife göre ise: “Düzyazı şiiri, bir hikâye, roman, tiyatro ya da yazı gibi bir amaç ya da hedefe doğru ilerlemez ve bir dizi eylem ya da fikri de yaymaz. O kendisini zamana bağlı olmaksızın bir bütün halinde sunar.”<sup>55</sup>

Adonis’in çabalarının çok da gerisinde kalmayan Ansi el-Hacc, sadece bir giriş bölümü içeren bir proje olarak nitelendirilen ilk şiirsel koleksiyonu olan “*Len*”i tamamladı.<sup>56</sup> Ayrıca bu koleksiyon şairin düzyazı şiiri hakkındaki görüşlerini de açıklamaktadır. Bu eserde Ansi’nin düz yazısal şiirle düzyazı şiirini birbirinden ayırdığı bir açıklaması bulunmaktadır. O bu açıklamasında; “düz yazıyla şiir arasındaki gerçek fark nazımda değildir... Şiir vezin ve kafiyeyle anlaşılabilir ve düz yazıdan şiir oluşturmaya engel bir şey yoktur. Düz yazının şiirsel hale gelmesine düzyazı şiiri denir. Fakat mensur şiir ve şiirsel düzyazı, düzyazı şiirinden farklıdır.”<sup>57</sup>

“Ansi el-Hacc’ın eseri, Adonis’in daha önce bahsedilen “*Fî Kasîdeti’n-Nesr*” çalışmasından çok da farklı değildir. Her ikisi de kuramsal referans kaynağıdır. Suzanne Bernard’ın araştırma tezi ve düzyazı şiiriyle alakalı onda yer alan fikirler, Adonis ve Hac’in temel kaynağı ve fikirlerinin oluşmasını sağlayan ana etkidir. Belki de bu tezin, düzyazı şiirine yaklaşmaya çalışan tüm araştırma ve çalışmaların en önemli referansı olduğunu ya da düzyazı şiirini kuramlaştırdığını söylersek abartmış olmayız. Modern Arap Edebiyatının eleştiri tarihi boyunca Adonis’in yaptığı gibi Bernard’ın fikirlerine itimat edilmiştir. el-Hac, “düzyazı şiirinin sanatsal düz yazı parçası veya şiirsel bir yükleme değil de gerçek bir düzyazı şiiri olması

<sup>54</sup> ADONİS, “fi Kasîdeti’n-Nesr”, Mecelletü’ş-Şi’r, sayı: 14, 1963, s. 81.

<sup>55</sup> ADONİS, “fi Kasîdeti’n-Nesr”, Mecelletü’ş-Şi’r, sayı: 14, 1963, s. 82.

<sup>56</sup> İlk baskısı 1960’da Beyrut’ta “Dâru Mecelleti Şi’r” yaynevinden çıktı.

<sup>57</sup> HÂCC, Ansi, “Len”, Mecelletü’ş-Şi’r, Beyrut, sayı: 4, 1960, s. 1.



için”<sup>58</sup> üç unsurun sağlanması şart koşmuştur. Bu unsurlar; “İcaz (İhtisar)”, “Tevehhüc” ve “Mecaniyye” dir. Düzyazı şiiri köklü organik birlikten fişkiran bütüncül heyecan sonucunda ortaya çıkan “İşrak” özelliğini sağlayan bir şiir olmalıdır. Bu organik birlik zamansızlıktan dolayı kaybolup ulaşması gereken belirli bir noktaya doğru sürüklenir ya da onun delilini getirir.”<sup>59</sup>

el-Hacc, bu unsurları tanımlamak için Suzanne Bernard’a itibar edip tanımlamayı geliştirmiştir. Ona göre; “İcaz (İhtisar)”, “Tevehhüc” ve “Mecaniyye kavramları düzyazı şiirini sağlayan İcazla alakalı değersiz şeylerle dolu olumsuz kavramlar değildir. O, derin çizgileri bulunan bir çerçevedir. Şairin yeteneği, iç deneyimi ve dünya ve insana karşı tavrı bu konuda belirleyici bir esastır.”<sup>60</sup>

Daha önce belirtildiği gibi şiir dergisinin basımıyla başlayıp seksenli yıllara uzanan üçüncü aşamaya geçiş veya çalışmada belirtildiği gibi sağlamaştırma aşaması olarak ifade edilen merhaleye kadarki en önemli aşama kuruluş aşamasıdır.

Bu aşama, şiir olgusunun yenilenmesiyle düzyazı şiirini ortaya çıkaran ekol sahiplerinin eserlerinde ve eleştirilerinde ortaya koydukları kuramsal oluşum aşamasıdır. Bu ekolün ortaya çıkmasının bir sebebi de modern şairin arzusunun teknik ve fikir düzeyinde ulaştığı şeylerin genişlemesi<sup>61</sup> ve şiirsel şekil konusunda ortaya çıkan bir isyandır.<sup>62</sup> Bu durum, çağa hâkim ve uygun olan ve onun ortaya çıkardığı bir anlayıştır.<sup>63</sup> Övgü ve abartı yüklü bu ifadeler gibi, içerisinde geçmişten miras kalan şiirsel değerlere meydan okuma, onlarla yüzleşme ve onları terk etmenin yer aldığı ifadeler de bulunmaktadır. Düzyazı şiiri yazarı “çağını gerçek bir şekilde yorumlayıp kabul gören baskın anlayıştan uzak duran sürprizlere açık, genel kabulü reddeden bir şairdir. Son tahlilde bu reddetmeden, özgür düşüncenin kabul edilmesi kastedilmektedir.”<sup>64</sup>

Düzyazı şiiri; reddetme, araştırma, yıkılış, kabuğu ve örtüyü sıyırma, düşmanlık, sanatsal ve duygusal ayaklanış gibi olguları beraber işler ya da fizikle metafiziği bir arada sergiler.<sup>65</sup> Ayrıca ondaki her şiirde yıkıcı bir kargaşa ve bir

<sup>58</sup> HÂCC, “Len”, Mecelletü’ş-Şi’r, s. 1.

<sup>59</sup> HÂCC, “Len”, Mecelletü’ş-Şi’r, s. 14.

<sup>60</sup> HÂCC, “Len”, Mecelletü’ş-Şi’r, s. 14.

<sup>61</sup> ADONİS, “fi Kasîdeti’n-Nesr”, s. 93.

<sup>62</sup> ADONİS, “fi Kasîdeti’n-Nesr”, s. 95.

<sup>63</sup> HÂCC, “Len”, Mecelletü’ş-Şi’r, s. 9.

<sup>64</sup> ADONİS, “fi Kasîdeti’n-Nesr”, s. 92.

<sup>65</sup> HÂCC, “Len”, Mecelletü’ş-Şi’r, s. 12.

mühendislik düzeninin gücünü bir arada ele alınır.<sup>66</sup> Ansi el-Hacc, düzyazı şiirinin misyonunu yıkım, vazifesini imha olarak görmektedir. Yine ona göre bu yıkım dinamik ve kutsaldır.<sup>67</sup>

Belki de bu isyan ve yönelme, düzyazı şiir tecrübesinin kurulduğu evrede de eksik kalmaz. Onun tecrübe kaynaklarının ve şairlerinin değeri anlaşılmamıştır. Belirli isimlerle ortaya çıkan ilk şiir grupları “Yusuf el-Hâl (ö. 1987)”, “Adonis”, “Halil Havî (ö. 1982)”, “Nezir Azma”dır. Bunlar başlangıçta bu şiir türünü bir araya getiren çekirdekleri şekillendirmiş belli başlı şairlerdir.<sup>68</sup> Fakat bu şairler Adonis ve Ansi el-Hacc’ı istisna edersek Yusuf el-Hâl kadar etkili olamamışlardır. Yine bu alanda derginin içerdiği Tevfik Sâyiğ (ö. 1971), Muhammed Mâgûd (ö.2006), Cibrân İbrahîm Cibrân (ö. 1994) gibi şairler de vardır. Ayrıca aralarında Şevkî Ebû Şakrâ, George Gânim, Michel Kemal, Henri Hâmâtî ve ‘Îsâm Mahfûz (ö. 2006) gibi şairlerin bulunduğu etkili isimler de vardır.

Bizim bu şiir topluluğu hakkında odaklanmaya çalıştığımız alan vezin ölçüsü dışındaki şiir yazımıdır. Bu topluluğun hoşuna giden diğer alan ise; iraklı şairler tarafından serbest şiir diye bilinen alandır.

Şiir havuzundan buraya odaklandığımız bu yön, şiirsel yazı dışında ağırlığın yanına çıkarsa, diğer tarafın toplanması, Iraklı şairler Nazik el-Melâike, Bedir Şakir el-Seyyab, Sa’dî Yusuf ve Yusuf es-Sâyiğ (ö. 2006) tarafından özgür şiir olarak bilinir.

Nazik el-Melâike, Bedir Şakir el-Seyyab, Sa’dî Yusuf, Yusuf es-Sâyiğ vd. şiir dergisinin başlangıcı olan ilk sayısına katkıda bulunan ve tef’iletun kalıbıyla ifade edilen şiir ekolünün gerçek öncüleridir.

Bu şiirsel stil Nazik el-Melâike’nin “*Kolera*” şiirini yayınlamasından sonra Irak’ta 1947’de ortaya çıktı. Sonra Seyyab “*Hel Kâne Hubben*” şiirini yayınladı. Düzyazı şiiri kavramı Nazik el-Melâike’nin bu şiirsel stili tarif eden temel eseri “*Kazâya ’ş-Şi’ri’l-Mu’âsır*” kitabını yazdıktan bu kavram oluşmuştur.<sup>69</sup>

<sup>66</sup> HÂCC, “Len”, Mecelletü’ş-Şi’r, s. 12.

<sup>67</sup> HÂCC, “Len”, Mecelletü’ş-Şi’r, s. 5.

<sup>68</sup> BEİK, Kemâl Hayri, *Haraketü’l-Hadâse fi’ş-Şi’ri’l-‘Arabiyyi’l-Mu’âsır*, Beyrut, Dâru’l-Fikr, 1982, s. 63.

<sup>69</sup> CEYYÛSÎ, *el-İtticâhât ve’l-Harekât fi’ş-Şi’ri’l-‘Arabiyyi’l-Mu’âsır*, s. 378; Bkz. MELÂ’İKE, *Kazâyâ’ş-Şi’ri’l-Mu’âsır*, s. 14-22.

Bu şiir topluluğu resmi olarak 1957’de ortaya çıkmıştır. 1964’te dergilerinin 31. ve 32. sayıları olan son iki sayı basıldığında topluluk dağılmıştır. Bununla birlikte, Batı deneyiminden, özellikle de Fransızlardan esinlenerek benimsedikleri ilkeler, düzyazı şiir akımını kuran şairlerin ürünlerinde yer almaya devam etmiştir. Bu akım, Şam, Irak ve Mısır gibi şiirsel tecrübelerin birbirini takip ettiği yerlerde asgari düzeyde hatta bütün Arap dünyasında farklı düzeylerde olsa da kuruluş aşamasına bağlı şairler nezdinde hâkim olmaya devam etmiştir. Kurulum aşamasına gidildiğinde düzyazı şiirinin metin ve eleştirel yazı alanında ani yükseliş yaşadığı görülmektedir. Fakat modern Arap şiir ortamı 19. asrın sonundan şimdiye kadar onun devam ettiğini görmemiştir.

1968’de Iraklı gazeteci Hamit el-Matba’î (ö. 2018) tarafından yayınlanan el-Kelime dergisinin sunduğu canlı Irak deneyimi hariç, bir şiir grubunun ya da dergisinin ifade edildiği bir dergi çıkmamıştır. el-Kelime dergisi, şairleri yeni yazılar yazmaya ve onları kendi sayfalarında yayınlanması için sunmaya çağırmıştır. Dergi çağrısında şunu vurgulamıştır; “şiirselliğe zıt olarak, bakış açılarının otomatik olarak aktarılmasına dayanan, medeni ortamdan ayrılmış düzyazı şiiri... Akıl bu konuda insanda bulunan işe yaramaz bir güçtür. O ancak şiirsel bir mücadeleden sonra şiirde gideceği yolu bulabilecektir... ve bu mücadelede şiirin kuralına boyun eğmesi gerekir... şiir hareketinin ilişkilendirdiği bağlantıları kaldırır ve aniden gelecek olan sürprizlerden daha fazlasının zorla alınmasıdır... bu bilinçle insanlık tarihi ve insanın değeri şiirin hakimiyeti içerisinde gelişir.”<sup>70</sup> Aldatıcı ideolojik baskıya sahip, felsefi bir eğilim karışmış bu çağrıyı desteklemek için başka bir açıklama daha gelmektedir. Bu açıklama, el-Kelime dergisinin merkezi bir projesi olan düzyazı şiirini şöyle ifade etmektedir: “düzyazı şiirinin devam ederek geliştirmek istediğimiz projemizin giriş olduğu inancımıza rağmen bu işimiz çerçevesinde şiirsel krizi bütün boyutlarıyla ele alarak şiirsel aktiviteleri canlandırarak bu krizi aşmayı hedefledik”<sup>71</sup> Şayet el-Kelime dergisi hazırlamış ve gerçekleştirmişse ele aldığı şiirsel krizin boyutlarının neler olduğunu bilmemekteyiz.

Böylece her kim derginin çıkarmış olduğu sayıları çerçevesinde ortaya koyduğu kuramsal yazıyı incelerse, onun önemli bir şey olduğuna tam olarak

<sup>70</sup> MATBA’Î, Hamîd, “Limâzâ Kasîdetü’n-Nesr”, Mecelletü’l-Kelime, Bağdat, sayı: 4, 1973, s. 3; ABDULLAH, *Kasîdetü’n-Nesr fi’l-Edebi’l-‘Arabiyyi’l-Mu’âsir*, s. 34.

<sup>71</sup> MATBA’Î, Hamîd, “Kasîdetü’n-Nesr”, Mecelletü’l-Kelime, Bağdat, sayı: 5, Eylül 1973, s. 9.

inanmaz. Bir kısmı derginin önceki sayılarına da katkıda bulunmuş dergi yazarları ve şairleri şiir dergisinin sonlandırmış olduğu meselelere yeni bir şey ekleme imkanı bulamamıştır. Hatta şiir dergisinin sunmuş olduğu kuramsal metni canlandırma konusunda da anlayamayıp derginin makalelerine yüzeysel olarak değinmekle yetinmişlerdir. Belki de bu onlardan birinin şu sözüyle söylemek istediği şeydir; “bir kısım insanların düzyazı şiirinin Arap ülkelerinde gerçekleşen toplumsal ve kültürel gelişmelerden etkilenmediği bir zamanda ortaya çıktığını düşünmeleri bir kuruntudan ibarettir. Düzyazı şiiri talihsiz problemler sarmalından çıkmaya çalışan bir şey olmadığı gibi bilinenin aksine büyük bir taviz de değildir. Tarihte olduğu gibi düşünce gücü, büyüme, köklü kültürel yayılma, toplumsal ve ekonomik yapıdaki değişimlerin derinleşmesi onun ortaya çıkmasının şartlarıdır. Arap kültüründe şiirsel görünümlerin ve hareketlerin ortaya koyulması alışıl gelmiş bir durumdur. Ayrıca şiir dili Arap aklının sonradan oluşturduğu yapısal ilişkilerden ibaret değildir.”<sup>72</sup>

Bu ifadelerin büyük bir dilsel soyutlama içerdiği açıktır. Aksi halde “Arap ülkelerinde gerçekleşen toplumsal ve ekonomik değişimlerin bütününe düzyazı şiirinin temeli olduğu düşünce”si, “düzyazı şiirinin talihsiz problemler sarmalından çıkmaya çalışan bir şey olmadığı” ve “büyük bir taviz de olmadığı düşünceleri”yle nasıl bir arada ele alınacaktır? Ayrıca yazar; “Arap kültüründe şiirsel görünümlerin ve hareketlerin ortaya koyulması alışıl gelmiş bir durum olduğundan dolayı düzyazı şiirinin de ortaya çıkışı alışılmadık bir durum değildir” demekle neyi kastetmektedir? Bütün bu sorular eleştirel kurallar çerçevesinde sormak istediğim masum sorulardır. Bunlar el-Kelime dergisinin yayınladığı kuramsal ve eleştirel yazıların ele aldığı sorulardan çokta farklı olmayan sorulardır. Bu eleştirel açıdan zayıf sözleri araştırmadan uzak kalmayı istemiyorum. Eleştirel seviye olarak bu seviyenin üzerine çıkan bir yazı olmadığından el-Kelime dergisinin sayfaları içerisinde yayınlanan şiirsel metinlere ya da düzyazı şiiriyle alakalı yazılara işaret etmekle yetindik. El-Kelime dergisinin yazarlarından birisinin görüşü şöyledir; “Irak’ta düzyazı şiiri olarak kabul edilebilecek hiçbir şey bulunmamaktadır. Orada, edebî maharet ve yenilik içermeyen hastalıklı çıbanlardan başka ortaya konulmuş örnekler bulunmamaktadır.”<sup>73</sup>

<sup>72</sup> FÂİK, Salâh, “ani’ş-Şi’ri’l-Cedid”, Mecelletü’l-Kelime, Bağdat, sayı: 5, Eylül 1973, s. 6.

<sup>73</sup> MUSTAFÂ, Hâlid ‘Alî, *Mecelletü’l-Kelime*, Bağdat, sayı: 5, Eylül 1973, s. 20.

Çeyrek asırdan daha az bir süre devam etmiş olan düzyazı şiirinin kuruluş aşaması şairleri kendilerine belirli bir yer edinememişlerdir. Çoğunun eserleri sınırlı ve düzyazı şiir topluluğunda zayıf kalmış olmasına rağmen Irak'ta isimleri bilinenler arasında; Sargon Boulus (ö. 2007), Fazıl el-Azâvî, el-Eb Yusuf Sa'îd (ö. 2012), Salâh Fâik, Mueyyid er-Râvî (ö. 2015), Nizâr Abbas, Abdurrahman er-Rebi'î, Mûsa Girîdî (ö. 1996) ve Hamîd el-Matbe'î gibi şahsiyetler yer almaktadır.

İşte Irak'taki Arap şiir sahnesinin gerçek durumu böyledir. Suriye, Lübnan, Ürdün ve Filistin'de ise başka isimler ortaya çıktı. Yirminci asrın ilk yarısının sonunda ortaya çıkan şekil ve topluluk isimlendirmelerini dışarıda tutarak çoğunlukla onların yeni şiirsel deneyimlerini sunmaya çalıştık. Ayrıca kuruluş aşamasından sonra Arap düzyazı şiir tecrübesine kendini adamaya çalışan isimler arasında örnek olarak şu isimleri ifade ettik: Selim Berekât<sup>74</sup>, 'İzzuddin el-Menâsara<sup>75</sup>, Sharbel Dagher<sup>76</sup>, 'Abbâs Beydûn, Riyâd Fâhûrî (ö. 2002), Bassâm Haccâr (ö. 2009), Abdo Wazen, Muhammed el-Abdullah, Amjad Nâsir, Gassân Zaktân, 'Akl el-'Uveyt, Seyf el-Rahbî, Hüseyin Bargûsî (ö. 2002), Muhammed Hasîb el-Kâdî (ö. 2010), Nacvân Dervîş, Vedit'a Sa'âde, Nûrî el-Cerrâh, Velîd Haznedâr ve Hilmî Salîm (ö. 2012)... Bütün bu şairler şiir topluluğunun önderlerinin ortaya koyduğu eserlerden esinlenerek yazılarını düzyazı şiiri olarak yazdılar.

Bununla birlikte, düzyazı şiiri asıl devrimini “Yeni Duyarlılık” olarak bilinen değişikliklerin temeli atıldıktan sonra seksenlerde yaşamıştır. Düzyazı şiirini kurucu etkilerden biri olan moderniteye karşı özellikle de seksenlere kadar ulaşan kuruluş aşamasında hatta “Yeni Duyarlılık” kavramı çerçevesinde onu yeniden işlemeye müsaade eden yeni durumlardan dolayı şiirsel alternatiftir. “Yeni Duyarlılık” kavramı; “gelenek haline gelmiş anlatım tarzını aşma, sanatsal çalışmanın akılcı

<sup>74</sup> Selim Berakât: 1951 yılında doğan şair romancı ve yazardır, Kamışlı şehrinde dünyaya gelmiştir, 1970 yılında Şam'a gitti, Arap edebiyatı eğitimini aldı. Bir süre Beyrut'ta bulundu. Sonrasında da Kıbrıs'a gitti. Vefat eden şair Mahmut derviş ile birlikte el-Karmel dergisinde çalıştı. 1999'da İsveç'e gitti. El-Cemherat, el-Baziyâr, Tişu'l-Yakût, gibi Birçok şiir eseri vardır, “*Muaskeru'l-Ebed*”, “*Fukahâ'u'z-Zelâm*”, “*Ervâhun Hendesiyye*”, gibi eserleri vardır.

<sup>75</sup> Dr. 'İzzuddin el-Munâsıra, Filistinli şair, mütefekkir ve eleştirmendir. El-Halil'de dünyaya geldi. 1968 senesinde Kahire Üniversitesinden mezun oldu. Arapça lisans diplomasını aldıktan sonra Bulgaristan'da yüksek lisans ve doktora tezlerini tamamladı. Karşılaştırmalı Modern Arap edebiyatı eleştirisinde uzmanlaştı. En önemli şiir kitapları, “*Ya 'İnebu'l-Halîl*”, “*Muzekkiratu'l-Bahri'l-Meyyit*”, “*Bi'l-Ahdari Kefenâhu*”, “*La Sakfe fi's-Semâi*”.

<sup>76</sup> Şarbel Dagir: Lübnanlı şair, yazar ve romancıdır, Lübnan'da 1950'de doğdu. Beyrut'ta üniversiteyi Hukuk ve Arap dili olmak üzere iki bölümden bitirdi. Yüksek lisans için Sorbon'a gitti ve modern edebiyat eleştirisi alanında 1982'de doktorayı tamamladı. Daha sonra edebi estetik felsefesinde ikinci bir doktora bitirdi. En önemli şiir eserleri; “*Fetâtu'l-Beyad*”, “*Reşm*”, “*Tahtun Şarki*” ve “*Hatibun Belîl*” dir.

zihinsel düzenini yıkma, hayal dünyasına girme, zamansal karışımdan faydalanma, iç diyaloga dayanma, dilin gücünü ortaya çıkarma, ifadede geleneksel akıştan uzak durulması”<sup>77</sup> gibi durumlara karşılık modernitenin; şekillerin sürekli aşılması, şablon kuşatmasından sıyrılma, bilinen kalıpların kırılması gibi sanat çalışmasında değerli olan şeylerle temsil ettiği imkânsız olana doğru giden çalışmasına karşı bir alternatiftir. Kısaca, modernite mana olarak özgünlüğün eşanlamlısıdır.<sup>78</sup> Bütün bunlar başlangıçta ve sonrasında şiir topluluğunu etkileyen şeylerdi. Ama kendini keşfetme eğilimi, yeni nesli devamlı olarak tekrarladıkları ürünü sorgulamaya yönlendirdi. Bu aşamada gerçekliği aşan şatahatlar tekrarlanmadı. Dil “Yeni Duyarlılık” rüzgârının dönüp durduğu bir eksendeydi. Bu rüzgâr şuna inanıyordu; “sanat gerçekliği olduğu gibi değil güzel bir anlayışla yansıtır. Bununla beraber o, bu gerçekliği aynı seviyede ifade edecek sembollerle mecazi ifade yollarını kullanarak anlatır. Çünkü sanatkarın dünya görüşünü basit bir dille sanatında ifade etmesi çok büyük bir durum sayılmaz. Dil toplumsal ihtiyacı ve gelişmeyi bir şekil halinde sunar. Toplumsal ve doğal gerçeğin sanatçının duruşunu şekillendirmesi yazarlığın temel kaynağıdır.”<sup>79</sup>

Bu duruş ve tavır sanatçı hissetmeye başlayınca kadar ilerlemeye devam eder. Zaten şairlik de zamanın bizzat içerisindeki bu zamansal faaliyettir. “Şiirsel anlayışın tarihsel zamanıyla olan bağlantısı ve onun o zaman ve yerde oluşması şiirin yazıldığı zamana ve ana odaklanmamıza neden olmaktadır. Bizler zamanın dışında değil bizzat içindeyizdir.”<sup>80</sup>

O zaman şu farazi soruyu ortaya atarak düzyazı şiirinin kuruluş aşamasındaki özelliklerini ortaya koymamız mümkündür; “Düzyazı şiirinin oluşumu ya da ortaya çıkması noktasında Suzanne Bernard’ın tanımlamalarına uymak gerekir mi?” İşte bu farazi soru, şiirsel tanımlamaları kronolojik olarak sıralamamızı zorunlu kılmaktadır. Suzanne Bernard şiirsel yazının düzyazı şiiri olarak sayılabilmesi için sağlaması gereken belirli tanımsal şartlar ortaya koymuştur. Bu şartlar şunlardır:

- 1- Organik Birlik
- 2- Mecaniyye ya da Zamansızlık (Türsel özgünlük)

<sup>77</sup> HARRÂT, Edwar, *Şi’ru’l-Hadâseti fî Mısır Dirâsâton ve’t-Te’vîlât*, Mısır, el-Heyetü’l-’Ammetü li Kusûri’s-Sekâfe, 1. Baskı, 1999, s. 9-10.

<sup>78</sup> HARRÂT, *Şi’ru’l-Hadâseti fî Mısır Dirâsâton ve’t-Te’vîlât*, s. 10.

<sup>79</sup> el-İftitâhiyyetü / el-Beyân, *Mecelletü’l-İzâ’e*, Kahire, sayı: 1, Temmuz 1977, s. 7.

<sup>80</sup> el-İftitâhiyyetü, *Mecelletü’l-İzâ’e*, Kahire, sayı: 8, Ekim 1982, s. 5.

### 3- Îcâz<sup>81</sup>

Suzanne Bernard'ın ortaya koyduğu tanımlara eklemeler yapan Adonis'e gelince O, neredeyse Bernard'a ait tanımları hiç değiştirmeyerek kendi diliyle tekrarlamıştır. Ayrıca düzyazı şiirinin sağlaması gereken özellikleri de şöyle sıralamıştır:

- 1- Yoğunluk
- 2- Parlaklık
- 3- Zamansızlık<sup>82</sup> (Türsel özgünlük)

Adonis'in Suzanne Bernard'dan aktardığı bu özelliklerin düzyazı şiiri iddiasının şartları olarak görülmektedir. Yani sanatsal bir yazı parçası ve ya şiir yüklü bir metin değil de gerçek bir düzyazı şiiri olmasının şartlarıdır. Ansî el- Hâcc'a göre ise kendi ifadesiyle düzyazı şiirinin şartları şunlardır:

- 1- Îcâz ya da öz
- 2- Parlaklık
- 3- Mecaniyye<sup>83</sup> (Türsel özgünlük)

Ansî el-Hâcc'ın bunlara eklediği unsurları zorunlu şartlar olarak kabul etmek mümkün değildir. Fakat onlar değersiz bir şeyi içine atıp onu düzyazı şiirine aktardığı hazır kalıplar da değildir. O bir çerçevedir veya ondan daha derin genel çizgilerdir. el-Hâc, söz konusu derin çizgileri şöyle açıklamaktadır: “şairin yeteneği; içsel deneyimi ve onun dünya ve insana karşı olan bakış açısıdır.”<sup>84</sup>

Bütün bunlar Suzanne Bernard'ın ortaya çıkardığı, şiir grubunun kullandığı ya da Arap edebiyatında düzyazı şiirini kuranların aktardığı şiiri oluşturan kuramsal esasları bir sıra içerisinde göstermektedir. Bu esaslar, bir görüşü destekleyen bakış açısı unsuru ya da bir konudan sonra hâkim olan anlayış değil, düzyazı şiirine has özelliklerdir. Bu özellikler, bazı aşamalarda Arap eleştiri edebiyatının gerçekleştirdiği dilsel soyutlamadır. Bu özellikler, konusal eleştiri alanında bu görüşün değerine odaklanarak onun Arap şiirinin durumu ve özellikleriyle ilgili

<sup>81</sup> BERNARD, Suzanne, *Kasîdetü'n-Nesr min Baudelaire ilâ Eyyâminâ*, Çev. Zuheyr Mecîd Magâmis, Bağdat, Dâru'l-Me'mûn, 1. Baskı, 1993, s. 23-24.

<sup>82</sup> ADONIS, “fi Kasîdeti'n-Nesr”, s. 82.

<sup>83</sup> Bkz. HÂCC, “Len”, *Mecelletü's-Şi'r*, s. 15.

<sup>84</sup> HÂCC, “Len”, *Mecelletü's-Şi'r*, s. 15.

yerleşik ve hâkim olan kurallardan ayrılmaya işaret ettikleri için tarihi açıdan büyük önem arz etmektedir.

Bu olgunlaşmamış ayrılış, başka birçok ayrılış ve kopuşun habercisi olmuştur. Artık şair kendisine sunulan sınırlı serbestlikle ilgilenmemektedir. Bu durum onun daha önce düşündüğü düzyazı şiirinin tanımlarını gözden geçirmesine ve yeni bir isimlendirmeye eski şiiri tamamen kaldırmasına neden olmaktadır. Onun isimlendirmesi terimin ortaya çıkarabileceği probleme çözüm ve alternatif olarak gelmişti. Bundan dolayı düzyazı şiirinin delillerini ve muhalif görüşün delillerini ortaya koymamız gerekmektedir.

### C. Düzyazı Şiirini Destekleyenlerin ve Muhaliflerinin Delilleri

Düzyazı şiiri terimi ve ortaya çıkışı üzerinde durduktan sonra bu şiir akımını destekleyen ve muhalif olan iki grubun delilleri ele alınacaktır. Bu deliller çerçevesinde bu şiir türünün kavramsal probleminden bahsedilip bu problem hakkındaki görüşler açıklanacaktır.

#### 1. Düzyazı Şiirini Savunanlar

Düzyazı şiirinin ortaya çıkışı Arap kültüründe yirmili veya otuzlu yılların yazılarında arayan eleştirmenlerin görüşlerinin aksine modern Arap edebiyatındaki başlangıç bir şiir dergisi hareketinin takipçileriyle bilinmektedir.<sup>85</sup> Düzyazı şiiri, bazen Mensur şiir, bazen de Nesru’ş-şi’rî, başka bir zaman ise Mürsel şiir<sup>86</sup> olarak isimlendirilen şiir türünden farklılık arz eder. Bu yazım türü Emin er-Reyhânî<sup>87</sup> (ö. 1940), Cibrân Halîl<sup>88</sup> (ö. 1931), Mihail Nuayme<sup>89</sup> (ö. 1988) vd. ile anılmaktadır.

<sup>85</sup> 1957 yılında Yusuf el-Hâl ve bazı Lübnanlı ve Arap arkadaşları tarafından kurulan modern Arap şiiri üzerinde duran edebi bir dergidir. Adonis, Ansi el-Hacc, Cebra İbrahim Cebra gibi kimselerdir. 1964’te basımı durdu, sonra tekrar basılmaya devam etti ve son olarak 1970’te basımı tamamen durdu. Bkz. MEHDÎ, Sâmi, *el-Mevcetü’s-Sâhibe*, Beyrut, Bağdat, Dâru’ş-Şuûni’s-Sekâfiyyeti’l-Âmme, 1. Baskı, 1994, s. 12.

<sup>86</sup> Bazı edebiyatçılar kendi yapıtlarına bu isimleri vermişlerdir, bunlar Arap şiirini güncellemek istedikleri ve bilinen geleneksel vezin dışına çıkmak istedikleri zaman bu isimleri kullanmışlardır. Bkz. CEYYÛSÎ, *el-İtticâhât ve’l-Harekât fi’ş-Şi’ri’l-‘Arabiyyi’l-Mu’âsir*, s. 580-582.

<sup>87</sup> Emin Faris ANTON: Mütefekkir, edebiyatçı, romancı, tarihçi ve gezgindir. Lübnanlı ve toplumsal ıslahın en önemli davetçilerinden biridir. 1876’da doğdu, 1940’ta vefat etti, önemli edebi eserleri vardır bunların en öne çıkanı “*er-Rihyâniyyât*”, “*Unşûdetu’l-Mutasavvifîn*”, adlı şiirleridir. Roman alanında ise, ‘*Halid*’ adlı eseri, tarih alanında ise, “*Mûcezu’s-Savratu’l-Fransiyye*”, “*Kalbu Lübnân*” ve “*Philiph Irâk*” gibi eserleri bulunmaktadır.

<sup>88</sup> Cibrân Halîl Cibrân Lübnanlı şair, yazar ve ressamdır. “Mehcer (Göç Etmiş Şairler Birliği)” şairlerinin en önemlilerindedir. 1883’te Lübnan’da dünyaya geldi. Küçükken ailesi ile birlikte Amerika’ya göç etti. Birçok eser yazmıştır, en önemlileri arasında ‘*en-Nebiyy*’, “*el-Ecnihetu’l-Mustenkire*”, “*el-Mevâkib*” ve “*Nebzetun fi Mûsikî*,” eserleri yer alır. Eserlerini Arapça ve İngilizce yayınlamıştır. Gurbette eğitim derneği kurmak için çalıştı, Amerika’da 1931 yılında vefat etti.



Düzyazı şiirine gelince ise o “şiirsel gerekliliklere uygunluk göstermektedir. Çünkü bu türde kelimeler nağmelerinin değerine göre sıralanmıştır. Böylece o kelimelerin hepsi genellikle şiirdekenden daha az olarak, iç ritime uygun düzenli, belirli, kapalı bir bütünlük ifade eder.”<sup>90</sup>

Bu nedenle, düzyazı şiirinin Batı ve Avrupa şiirinin bir örneği olduğuna dair temel bir gerçeğe inanmalıyız. O Araplara ait bir tür değildir sadece kültür alışverişi diye bilinen yolla Arap kültür dairesine geçmiştir. Onun durumu Arapların batı kültüründen alıp kendi kültür tezgâhlarında yeniden işlediği öykü, roman, destan gibi diğer edebî türlerin durumuyla aynıdır. Bu ifadeyle edebî türlerin içinde buldukları bütün kültürel, dilsel ve mitolojik özelliklerini de barındıran tarihi temelleriyle beraber aktarıldığını değil, modern kavram ve kurallarıyla transferini kastetmekteyiz.

Muhtemelen Adonis’in 1960’daki “*Kasidetü’n-Nesr*”<sup>91</sup> başlıklı makalesi düzyazı şiirinin özgün bir edebî tür olduğundan bahsetmektedir. Adonis’in bu eleştiri makalesi düzyazı şiirinin özelliklerini açıkça belirten ilkyazı kabul edilmektedir. Hâlbuki Adonis’in orada belirlediği bu özellikler Suzanne Bernard’ın ifade ettiği özelliklerin bizzat aynıdır. Yine 1960’da Adonis’den sonra ona büyük oranda benzerlik gösteren Ansî el-Hacc’ın “*Len*” isimli şiir kitabı yayınlanmıştır. Bu ikisini bu konuda Paul Shaoul takip etmektedir. Paul Shaoul, düzyazı şiiri konusunda ilk olarak eser yazanın 1947 yılında yazdığı eserle Tevfik Sâyiğ olduğunu düşünmektedir.<sup>92</sup>

Düzyazı şiirinin Arap ve yabancı Antolojisini içeren Frâdîs dergisinin 6. ve 7. sayılarının çıkışı bütün bu söylenenleri desteklemektedir. Ayrıca bu dergi 1996 yılına kadar yayınlanan bazı eleştirel ve kuramsal makaleleri de içermektedir. Sonra Lübnanlı araştırmacı Ahmed Bazûn “*Kasîdetü’n-Nesri’l-‘Arabiyye el-Îtâre’n-Nâzarî*”<sup>93</sup> kitabını yayınladığında Düzyazı şiiri 1985’den günümüze kadar

---

<sup>89</sup> Mihâil Nu‘ayme: 1889 yılında Lübnan’da doğan şair, aynı zamanda mütercim, tiyatro yazarı ve eleştirmendir. Rusya’da üniversite eğitimini tamamladı, daha sonra Amerika’da hukuk eğitimini aldı. “Mehcer (Göç Etmiş Şairler Birliği)”nin kurulmasında rol aldı, birçok hikâye yayınladı, bunlardan bazıları: Senetuha el-Cedîde, el-‘âkir, ayrıca bir şiir mecmuası da yayınlamıştır, ‘Hemsu’l-Cufûn’, araştıma ve eleştiri alanında çokça eseri bulunmaktadır, bunlardan bazıları; el-Beyâdir, el-Gırbâl, Fi’l-Gırbâli’l-Cedîd, Resâilu min Vahyi’l-Mesîh, Seb’ün. Lübnan’da 1988’de vefat etti.

<sup>90</sup> SANDRA, Michelle, *Kırâ’etün fî Kasîdetü’n-Nesr*, çev. Zuheyrc Mecîd Magâmis, Bağdat, Dâru’l-Me’mûn, 1. Baskı, 2012, s. 18.

<sup>91</sup> ADONİS, “Kasîdetü’n-Nesr”, Beyrut, *Mecelletü’ş-Şi’r*, Sayı: 3, Temmuz, 1960, s. 24.

<sup>92</sup> Bkz. EMİR, Yahyâ, *Cerîdetü’r-Riyâzi’l-Elektiruniyye*, (20.02.2003)

<sup>93</sup> BAZÛN, Ahmed, *Kasîdetü’n-Nesri’l-‘Arabiyye el-Îtârü’n-Nazarî*, Beyrut, Dâru’l-Fikri’l-Cedîd, 1. Baskı, 1996.

yayınlanan eserlerin sayısına baktığımız zaman Arap ülkelerinde bir şiir türü olduğunu kesin olarak ispatlamıştır. Yüzlerce kişiye göre özellikle de düzyazı şiirini şiirle düz yazı arasında üçüncü bir tür olarak kabul edenlere göre düzyazı şiiri bir şiir türü olarak kabul edilmektedir.

Bazıları düzyazı şiiri teriminin şiirsel varlığını reddetmeye devam ederken İzzeddin el-Munâsıra bu konunun aydınlatılması noktasında şöyle demektedir: “İnanıyorum ki; düzyazı şiirinin yazımına karşı olunması sebebiyle, onun şiir ve düzyazının dışında üçüncü bir tür olarak kabulü problemi ortadan kaldırmamaktadır. Çünkü onun şiirsel seviyesi konusunda herhangi bir olumsuz durum yoktur. Tartışma şiir niteliğiyle düz yazı adının verilmesindeki ısrardan dolayı devam etmektedir... Şiir eski geleneksel bir tür olduğu halde onun kurallarını değiştirmeye kadar gidecek bu birleştirme ısrarı nedendir...”<sup>94</sup>

O zaman Edebiyat çevrelerinde ve akademik sahada bu terimin revaç bulmasına ve buna benzer birbirine çok yakın başka terimlerin olmasına rağmen bazı eleştirmenler düzyazı şiirini kötülemeye devam ediyorlardı. Bu yazım türünün revaç bulmasından beri eleştiri alanında bir takım alternatif terimler ortaya atılmıştır. Bazı araştırmacılar bu isimlendirmelerden yirmi beşini ortaya koymuştur. Emin er-Reyhânî tarafından mensur şiir türündeki ilk metnin 1905 yılında yazılmasından başlamak kaydıyla, düzyazı ve şiire benzeyen yazım tarzına verilen isimlerden bir kısmını İzzeddin el-Munâsıra 2001 yılında yazdığı kitabında şöyle ifade etmektedir:

- 1- Şi’ri’l-Mensûr
- 2- En-Nesru’l-Fennî
- 3- El-Hâtıratu’ş-Şi’riyye
- 4- El-Kitâbetu’l-Hâtirâtiyye
- 5- Kıta’un Fenniyyun
- 6- En-Nesru’l-Merkez
- 7- Kasîdetu’n-Nesr
- 8- El-Kitâbetu’l-Hurra
- 9- El-Kasîdetu’l-Hurra
- 10- Şezarâtun Şi’riyye
- 11- El-Kitâbetu Hâricu’l-Vezn

<sup>94</sup> MUNÂSARA, ‘İzzuddîn, *İşkâliyyâtü Kasîdeti’n-Nesr*, Amman, Dâru’l-Râye, 3. Baskı, 2015, s. 45.

- 12- El-Kasîdetu Haricu'l-Tef'île
- 13- En-Nassu'l-Meftûh
- 14- Eş-Şi'r bi'n-Nesr
- 15- En-Nesru bi'ş-Şi'r
- 16- El-Kitâbetu'n-Nesriyye – Şi'ran
- 17- El-Kitâbetu'ş-Şi'riyye – Nesran
- 18- Kitâbetun Hunsâ
- 19- El-Cinsu's-Sâlis
- 20- En-Nesîre
- 21- Gayri'l-'Amûdî ve'l-Hurra
- 22- El-Kavlu'ş-Şi'rî
- 23- En-Nesru'ş-Şi'rî
- 24- Kasîdetu'l-Kitle
- 25- Eş-Şi'ru'l-Eced...<sup>95</sup>

İzzeddin el-Munâsıra'nın belirttiği bu isimler yaygınlaşmamıştır. Ancak akademisyenler ve eleştirmenler bu isimleri geleneksel araştırmalar çerçevesinde kullanmışlardır. Bunun aksine bütün karşı koymalara ve pek çok şairin bu şiir türünde yazmasından ve entelektüel okuyucular tarafından da kabul görmesinden sonra bu terime karşı bir akım da oluşmasına rağmen düzyazı şiiri terimi yerleşmiş ve yaygınlık kazanmıştır.

Şiir dergisi topluluğunun destekçileri vezinsiz şiir oluşturmada bazı kurallara dayanmışlardır. Kendi eserlerinde özgür düşüncüyü esas edindiler. Böylece sembolik bir etki oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu konuda Hâlîde Sa'îd şöyle söylemiştir; “eski şiirin temel unsurları vezin ve kafiyedir. İşte bunlar şiir unsurunu içinde barındıran bir kap gibidir. Bazı çağdaş şairler bu esasları uygulamadılar ve şiiri içinde barındıran bu kabı kırdılar. Böylece şiir, kabın içindeki suyun akıp gitmesi gibi akıp gitti. Onlar bu yaptıkları şeye rağmen doğal olarak şiiri koruyabilecekleri bir tarzı elde etmek için çalıştılar. Burada onların şiir konusunda yüzleşecekleri soru şudur: Eski temel unsurların yerini alacak olanların dayanacakları yeni unsurlar, esaslar nelerdir? Böylece sadece şekilsel unsurlara karşı çıkan şairin yapması gereken

---

<sup>95</sup> MUNÂSARA, *İşkâliyyâtü Kasîdeti'n-Nesr*, s. 6.

okuyucuyu yeni bir yazıya yelken açmaya yönlendirmektir.”<sup>96</sup> Bu yıkım stratejisidir. Eski olan her şeyin yok oluşu ile beraber yeni hiçbir şeyin yapılmayışıdır.

Düzyazı şiirini destekleyenler açısından bakıldığında ise; o, geleneksel sistemin yerine kendi özel tonunu şekillendirdiği sistemi arzulamaktadır. O içsel uyumdan ayrılmadan yenilenmeye devam ederek sadece kişisel görüş ve deneyimin hareketine tabi olur.<sup>97</sup> Bu uyum düzyazı şairlerinin bu alanda birbirleriyle yarıştıkları iç musikiyle temsil edilir. Ayrıca okuyucunun zihninde tef’îletu kalıbıyla yapılan geleneksel ritim şeklinin baskın sistemini aşmak<sup>98</sup> ve düzyazı şiirine düşünce ve hayal özgürlüğünün şiirsel maharet ve yeteneklerini daha iyi yansıtabilmek için “tam bir düşünce ve hayal özgürlüğü fırsatı da arzulanmaktadır.”<sup>99</sup> Düzyazı şairlerinin bu arzuları, “serbest vezin, yeni şiirsel duyarlılığın kuruluş aşamasına ulaşınca kadar istenilen seviyede Arap şiirinin görünüşteki monotonluğunu kırıp aşamadı.”<sup>100</sup> Şeklinde düşünmelerine sebep olmuştur.

Düzyazı şiirine yönelme fikrine, şiir dergisi hareketinin sahip olduğu; bu şiirsel yazım türünün zorunlu olduğu ve modern şiir anlayışının sonucu olduğu konusundaki keskin anlayış sürüklemiştir.. Bu durum şiir dergisinin düzyazı şiirinin kuramsal kaidelerini ortaya koymalarına sebep olan anlayışını açıklamaktadır. Düzyazı şiiri kavramının ortaya koyulması da bu durumu desteklemektedir. Bundan dolayı el-Mâgûda buna karşı olarak “en-Nehâru’l-Lübnâniyye” gazetesindeki yazısında şöyle demektedir: “Ben yazılar ve bölümler yazıyorum. Eleştirmenler bana istedikleri şeyi söylesinler. Benim şair değil de bir metin yazarı olduğumu söyledikleri zaman onlara asla kızmayacağım.”<sup>101</sup>

## 2. Düzyazı Şiirine Karşı Çıkanlar

Düzyazı şiirinin karşıtları aslında bu terimin kullanılmasına karşı çıkmaktadırlar. Onlar “Kâsîdetü’n-Nesr (Düzyazı Şiiri)” terimini bir araya gelemeyecek şekilde birbirine zıt olan şiir ve düzyazıyı bir araya getirdiği için problemlili görmektedirler. Bu problem sadece Arap kültüründe yer alan bir problem

<sup>96</sup> MÂGÛT, SABRÎ, Muhammed, Hüzzâmî, “Hüznün fi Zav’i’l-Kamer”, Mecelletü’ş-Şir, sayı: 10, İlkbahar 1959, s. 5. “Hüzzâmî Sabrî” ismi Hâlîde Sa’îd’in makalelerinde kullandığı lakabıdır.

<sup>97</sup> HUSEYN, ‘Azîz, *Şi’ru’t-Tabî’ati fi’l-Mağrib*, Kazablanka, Dâru Toubkal, 1. Baskı, 2005, s. 220-221.

<sup>98</sup> HUSEYN, *Şi’ru’t-Tabî’ati fi’l-Mağrib*, s. 221.

<sup>99</sup> El-Kasîdetü’l-‘Arabiyyeti’l-Hadîse Beyne’l-Binyeti’d-Delâliyyeti ve’l-Binyeti’l-‘Îkâiyye, s. 72.

<sup>100</sup> SAKR, Hâtîm, *Mâ Tü’eddîhi’l-Sıfat*, Beyrut, Dâru Kitâbât, 1. Baskı, 1993, s. 14, 19.

<sup>101</sup> MUNÂSARA, *İşkâliyyâtü Kasîdeti’n-Nesr*, s. 54.

değildir. Bununla beraber pek çok batılı eleştirmene göre de bir problemdir. Bizim eleştiri kültürümüzde bu tarz örnekler sayılamayacak kadar çoktur. Kudâme b. Ca'fer'in (ö. 337/948?) klasik yolu kullanarak yaptığı şu şiir tarifi de bunlardan birisidir: "Şiir vezinli ve kafiyeli bir sözdür."<sup>102</sup>

Batılılara gelince, batı modernitesinin en büyük şairlerinden bir olan Eliott: "özgür şiir hatalı bir isimlendirmedir, çünkü mükemmelliği elde etmek isteyen hiçbir şiirin özgür olması mümkün değildir. Özgürlük asla şiirdeki vezinden kaçıp kurtulamayacaktır. Ancak o şiire hâkim olur ve onu güzelleştirir."<sup>103</sup> demektedir.

Elizabeth Drew, "şiirin vezin ve kafiyelerin bütün sistemli namelerinden kurtulmasının mümkün olduğunu söyleyen bu yeni anlayışın" isimlendirilmesine cevap sadedinde William Carlos Williams'dan (ö. 1963) bir şiir alıntısı yaptıktan sonra şöyle demektedir: "Böyle bir şiir hayranlık uyandırıyor mu? Yine de bu durum kişisel zevke dayanan bir şeydir. Ama biz buna şiir diyemeyeceğiz"<sup>104</sup>

Arap ve batılı eleştirmenlerin çoğu vezin problemiyle uğraşmaya devam etmişlerdir. Elizabeth Drew, serbest şiir bile olsa vezinin şart olduğunu söyleyen eleştirmen Frost'a mecaz konusunda karşı çıkmıştır. Çünkü Frost şiirdeki temel unsurun mecaz olduğunu düşünmektedir. Fakat Elizabeth ise şiirin en önemli ayırt edici özelliğinin vezin olduğu kanısındadır. Bundan dolayı da Frost'un sözüyle ilgili şöyle demektedir: "Bu, doğruluğu konusunda bizi şüpheye düşüren bir sözdür. Çünkü bize göre şiirin ayırt edici özelliklerinden en önemlisi ritim birlikteliğidir. Mecazın önemine gelince ise onu düzyazı içinde kullanmak mümkündür."<sup>105</sup>

Câhiz (ö. 255/868) ve Abdulkâhir el-Cürçânî (ö. 471/1078) gibi Arap eleştirmenlerinin de önceden ifade ettiği sözdür. Bu eleştirmenlerin çoğu şiiri düzyazıdan ayıran tek şeyin hayal gücü olduğunu söylemediler. Çünkü hayal gücü ikisinde de bulunabilir. Belki de onun düzyazıda olması daha kuvvetlidir. Bundan dolayı da şiir olarak isimlendirilmez. Çünkü şiirde olması gereken şeyler hayal gücü ve vezindir. Bu konuda da Elizabeth Drew ile Frost'un arasında olduğu gibi eleştirmenler arasında hayal gücüyle vezinden hangisinin öncelikli olduğu

<sup>102</sup> EBÎ'L-FERÂC, Kudâme b. Ca'fer, *en-Nakdu's-Şi'rî*, thk. Muhammed Abdulmun'im Hafâcî, Beyrut, Dâru'l-Kütübü'l-İlmiyye, ty, s. 64.

<sup>103</sup> DREW, Elizabeth, *eş-Şi'ru Keyfe Nefhemuhu ve Netezevvekuhu*, Çev. Muhammed eş-Şâviş Beyrut, Mektebetü Mneimneh, 1. Baskı, 1961, s. 44.

<sup>104</sup> DREW, *eş-Şi'ru Keyfe Nefhemuhu ve Netezevvekuhu*, s. 44.

<sup>105</sup> DREW, *eş-Şi'ru Keyfe Nefhemuhu ve Netezevvekuhu*, s. 59.

konusunda bir anlaşmazlık ortaya çıkmıştır. Elizabeth birçok yerde; düzyazıyla şiirin ilk anda ayırt edilmesini sağlayan şeyin şiirin süslü bir musikiye sahip olmasından dolayı kulak tecrübesi olduğunu bilmemiz gerektiğini vurgulamıştır.<sup>106</sup> Sir Philip Sidney (ö. 1586), aynen Arap eleştirmenlerinin düşündüğü gibi; kelimelerin ve ölçülerinin sayısına ve hayal gücünün özgürlüğüne hassas riayetini şairi ayırt eden iki meziyet olduğunu düşünmektedir.<sup>107</sup>

İşte Adonis'in dediği şeyin aynısı tam olarak budur: Düzyazı şiiri vezne karşı değildir. O batı modern şiirinin kurucularının dediği şu sözü de buna şahit göstermektedir: “batıda vezni reddeden ya da onu kabul etmeyen değerli tek bir şair dahi yoktur. Bunun yanında batı modernitesinin kurucuları arasında Malarmé (ö. 1898) gibi vezni değil de şiirsel yazıyı reddedenler de bulunmaktadır. Baudelaire'in (ö. 1867) yazdıklarının en önemlisi olan “*Les Fleurs Du Mal (Kötülük Çiçekleri)*” isimli eseri ve Rimbaud'un (ö. 1891) şiirlerinin yarısı ise vezinliydi. Eliott'un teknik olarak Baudelaire'dan sonra ki en büyük yenilikçi olarak nitelediği Jules Laforgue'nun (ö. 1887) eserlerindeki durum da böyledir.<sup>108</sup>

Ancak Arap şiir okuyucusunun zihninde vezin ayırt edici bir işaret olarak kalmaya devam etmektedir. Düzyazı şiirinin ayrı bir edebî tür olduğu kabulüne rağmen edebiyat okuyucularının çoğu düzyazı şiirini düzyazıya daha yakın görebilmektedir. Onlar modernitenin önderlerinden olan Nazik el-Melâike gibi bazı şairlerin görüşlerini delil kabul etmektedirler. Nazik el-Melâike düzyazı şiiri kavramının yanlışlığına işaret eden ilk kişilerdendir. O şöyle diyordu: “Lübnan'da, bazı yazarlar tarafından tuhaf bir çağrı yapıldı ve sonradan bu çağrıyı seslendirmeye başlayan şiir dergisi tarafından gecikmeli olarak bu çağrı kabul edildi. Edebiyatçıların söylediklerinden kısaca anlaşılacağı üzere bu çağrının temel konusu veznin şiirde şart olmadığıydı. Sadece belirli bir güvenceyi sağlamasından dolayı düzyazıyı şiir olarak isimlendirmek mümkündür. Bunun üzerine onlar bu esasa göre sanki serbest şiirmiş gibi düzyazıyı satırların üzerine parçalar halinde yazmaya başladılar. Bununla da kalmayarak şiir sözcüğünü kapakları üzerine yazdıkları düzyazı halinde kitaplar bastılar. Böylece onlar yazdıkları düzyazıya “Kasidetu'n-Nesr (Düzyazı şiiri)” ismini verdiler. Bu isimlendirme “eş-Şi'ru'l-Mensûr” gibi diğer

<sup>106</sup> DREW, *eş-Şi'ru Keyfe Nefhemuhu ve Netezevvekuhu*, s. 31, 43.

<sup>107</sup> DREW, *eş-Şi'ru Keyfe Nefhemuhu ve Netezevvekuhu*, s. 60.

<sup>108</sup> BAZÛN, *Kasidetü'n-Nesri'l-'Arabiyye el-Îtârü'n-Nazarî*, s. 3.

tabirlerden daha az garip ve bozuk değildi. Sonuçta ister şiir olsun ister düzyazı şiir olduğu zaman vezinli olması gerekecek, düzyazı olduğu zamanda şiir olmayacaktır. O zaman onların “Kasidetü'n-Nesr (düzyazının şiiri) demelerinin anlamı nedir?”<sup>109</sup>

Düzyazı şiirinin dayandığı ritmik yapı, "Mümkün olan tüm dış müziksel şeklin ötesine geçen ve onu kaldıran, kendine ait özel bir yapıdır. Şiirsel tecrübeden ortaya çıkan sezgiyi takip eden içsel müziği temel almaktadır. Bu tecrübe dizginin yerine ayrılma ve parçalanmayı yorumun yerine de görüntüyü koyuyor. Bu söz bize düzyazı şiirinin sağlam bir şekilde bağlı olduğu kendi müziksel görünümüne dayandığını söylemektedir.<sup>110</sup>

Tek bir fonetik yapıya sahip olmasından dolayı fonetik analiz çerçevesinde eleştirilebilir. Düzyazı boş ve gereksiz olduğu izlenimi veren dış görünüşün teslimiyetinden kurtulmaktadır. Bütün ön yargı ve sabitelerden sıyrılmak gerekir. şiir geçmiş ölçülere boyun eğmez. Bundan dolayı da düzyazı şiiri şairleri vezin ve kafiyeyi şiiri boyunduruk altına alan aşılması gereken iki bağ olarak görmektedirler. Adonis, şiirde uygulanması zorunlu olan halilu'l-arûziyye kurallarını şöyle görmektedir: “şiir oluşturmada hassaslığı, seslendirmeyi ve zorluğu esas alan keyfi yükümlülüklerdir. Onlar şairi şiirsel derin sezgilerini tef'îlât kalıpları ya da kafiyeler gibi vezinsel uyumluluk için feda etmeye zorlamaktadır.”<sup>111</sup>

İşte böylece düzyazı şiiri klasik şiirin dış ritmini aşıp ondan sıyrılarak işe başlamıştır. Şiirin olmadığı düzyazı alanına girerek şiirden ayrılmıştır.<sup>112</sup> Bu konuda şiirsel tecrübeyle sıkı bir irtibatı olan kendine ait müzikli bir görüntüye dayanmaktadır.<sup>113</sup> Düzyazı şiiri; klasik şiirlerin biçimlerinin hepsinde görünen müziksel bütünlüğü kaldırmıştır. Şiirin ister şimdiki isterse de gelecekteki muhtemel üslubunda olsun, iç gerilim oluşturmada yerleşik müziksel zamanlamayı kullandığı tam olarak söylenemez.<sup>114</sup> O, Adonis'in dediği şu hale gelmiştir: “En yüce

<sup>109</sup> MELÂ'İKE, *Kazâyâ 'ş-Şi'ri'l-Mu'âsır*, s. 130.

<sup>110</sup> MUNİF, Musâ, *Nazariyyetü 'ş-Şi'r 'İnde 'ş-Şu'ârâ 'i'n-Nakkâd fi'l-Edebi'l-'Arabiyyi'l-Hadîs*, Beyrut, Dâru'l-Fikri'l-Lübânî, 1. Baskı, 1984, s. 383.

<sup>111</sup> MUNÂSARA, *İşkâliyyâtü Kasîdeti'n-Nesr*, s. 210; ADONİS, *Mukaddimetün li 'ş-Şi'ri'l-'Arabî*, Beyrut, Dâru'l-'Avde, 3. Baskı, 1979, s. 110.

<sup>112</sup> BEİK, *Haraketü'l-Hadâse fi 'ş-Şi'ri'l-'Arabiyyi'l-Mu'âsır*, s. 94.

<sup>113</sup> Bkz. CEYYÛSÎ, Selmâ el-Hazrâu, “eş-Şi'ru'l-'Arabiyyu'l-Mu'âsır Tatavvuruhu ve Mustakbeluhu”, *Mecelletü 'Âlemi'l-Fikr*, cilt: IV, sayı 2, 1973, s. 44; VARAKÎ, es-Sa'îd, *Lugatü 'ş-Şi'ri'l-'Arabiyyi'l-Hadîs*, Dâru'n-Nahza li't-Tibâ'a, 3. Baskı, 1984, s. 212.

<sup>114</sup> VARAKÎ, es-Sa'îd, *Lugatü 'ş-Şi'ri'l-'Arabiyyi'l-Hadîs*, s. 212.

ayaklanmayla bütün engelleri aşma”<sup>115</sup>. Düzyazı şiiri müziksel görüntüsünde şiirsel deneyimimiz sırasında idrak ettiğimiz sezgisel ritim gibi kendine ait ritmi kullanmaktadır. Biçimsel bir müziğin dinlendiği ilk anda genellikle hislere ulaşması, heyecan ve duygulara yansımada olduğu gibi, daha önce hissedilmiş bir deneyimi aynı duyguyla tekrar hissedemeyiz.<sup>116</sup> Bundan dolayı şiir müziğinin içsel hareketlilik ile uyumlu görünmesi ve kendi şiirsel tecrübesini kullanan özel kişisel ritmini taşıması gerekir.

Yenilik şairi, modernitenin sancağı altında devam eden ayaklanma tarihi boyunca şiirin bilinen düzeninden hiçbir şey değiştiremediğini anlamıştır. O klasik şiiri şekil, ritim, parça ve kafiye olarak yıkmaya çalışmaktaydı. Şekli yıkıp içeriği ortadan kaldırıyor ya da ikisini birbirine karıştırıyordu. O çoğu zaman bunu yaparken onun kendisini ortadan kaldırmak ya da onu başka bir şeye çevirmek asla mümkün olmamıştır. Şiiri düzyazıdan ayıran ölçüyü yerinden oynatmaya güç yetirememiştir. Yani ona sanat vasfı vererek onu sisteminden çıkarmıştır. Fakat şiirin estetik bir ifade olduğunu da kanıtlamış olmaktadır.

Yeni düzyazısal şiirden sonra gelen şairler, düzyazı şiirinin öncülerinin düzyazıyla şiirin arasında derece farkı bulunması gerektiği nazariyesinin baskısı altında kaldıklarını gördüler.<sup>117</sup> Bundan dolayı onlar edebî türlerin dışındaki edebiyatın kapsamlı fikrinden ve sınırları çizilmemiş tür dışı şiirsel yazıma yönelmeye başlamıştır. Bu durum onun eleştirel yöntemden çıkmasından ve onunla diyaloga geçme konusunda aciz kalınmasından dolayı edebiyat alanında birçok isimlendirmeye anılmasına neden olmuştur.<sup>118</sup> Düzyazı şiiri teriminin alternatifi onun varislerinin ortaya koyduğu isimlerdir. Bu isimlendirmeler en-Nass, en-Nassu'l-Meftûh veya Câmi'ü'n-Nâss terimleriyle başlamamıştır. Çünkü bunlar çok yaygın isimlendirmelerdir. Sadece Arap edebiyatı sahasında değil Avrupa ve Batı edebiyatı sahasında da yaygındır. Düzyazı şiirinde olduğu gibi o temel olarak bu edebiyat sahasında ortaya çıkmamış olsa bile ıstılahları daha fazla yerel ve sınırlı kalmadı. Bu ıstılahlardan bir kısmı şunlardır: “en-Nasîs”, “en-Nass fi'l-Kass”, “el-

<sup>115</sup> ADONİS, “fi Kasîdeti'n-Nesr”, s. 80.

<sup>116</sup> VARAKÎ, es-Sa'îd, *Lugatü's-Şi'ri'l-'Arabiyyi'l-Hadîs*, s. 212, 213.

<sup>117</sup> EHRAS, Muhammed Gâzî, “Şi'riyyetü'n-Nassi'l-Harc”, *Mecelletü't-Talî'ati'l-Edebiyye*, sayı: 1, 2009, s. 40; BERNARD, *Kasîdetü'n-Nesr min Baudelaire ilâ Eyyâminâ*, s. 134-135.

<sup>118</sup> SÂMİR, Fazıl, “Kıra'atün Nakdiyyetün li Ba'zi'n-Nusûsi's-Şi'riyyeti'l-Cedîde”, *Mecelletü Esfâr*, sayı:11-12, 1990, s. 149.



Rawshas”, “en-Nassu’l-Harc”, “el-Kitabe” ve “eş-Şi’ru ve’n-Nesr” isimlendirmeler bunlardan bazılarıdır. Birbirine karışma sebebiyle ve özellikle mensupları tarafından hazırlanmış kuramsal ve terimsel bir metnin olmamasından dolayı mümkün olabilecek bir merkezileşme gerçekleşmemiştir.

Düzyazı şiiri terimine bütün karşı çıkmalara rağmen hakikat onun varlığını hatta bazen şiir ortamına hâkim olduğunu ortaya koymaktadır. Düzyazı şiiri şairleri klasik sistemin alışık olmadığı bir yolla yeni şiirsel bir biçim oluşturmaya çalışmışlardır. Bunun üzerine şair kendisinin hazırlıklı olduğu düzyazı yoluyla bu görüşünü ifade etmiştir. Düzyazı şaire şiirin aksine çok farklı ifade yolları sunabilmektedir. O buna şiirdekinin dışında kendine ait seçkin bir ritme sahip olarak başlamaktadır.

Yukarıda geçtiği üzere; düzyazı şiirinin oluşumu, onun şekilsel tarzdan problemlili bir tarza dönüşmesi, romantizmden yeniliğe ve sonrasındaki aşamaya geçişi, sonunda da burada “yeni duyarlılık şiiri” olarak isimlendirdiğimiz aşamayla sonuçlanması anlatılmıştır. Yeni duyarlılık şiiri; yaratıcılık, değişim, coşku ve istikrara dayanan yeni bir oluşumun ortaya çıkmasıdır. Bizi bu çalışmaya sevk eden şey bu ıstilah ve onun sorunsallığıdır. Tarihsel okumalarımız sırasında birçok terimi karşılaştırdık. Bu açıdan tezimiz içerisinde bulunan “mucâvir”, “şebîh”, “bedîl” gibi kavramlarda bunlardan bir kısmıdır.

Düzyazı şiirini destekleyenler ve muhalif olanların delillerini ortaya koymamızdan dolayı tercih edecek olsak, delillerinin zayıf, çelişkili, kuvvetsiz olduğu ortada olan birinci görüşün aksine delilleri açık, kuvvetli ve sağlam olan ikinci görüşün yanında olmayı tercih ederdik.

Bu bölümden sonra şair Sinan ANTON’un “*Leylun Vâhidun fî Kulli’l-Mudun*” isimli şiir kitabı hakkındaki çalışmamıza geçiyoruz.

## II. SİNAN ANTON’UN ŞİİRLERİNDE DİL VE ÜSLUP

Arap dili, gelişim ve yenilenme noktasında çağa ayak uyduran sürekli canlılığını tazeleyen dillerden biridir. Aynı zamanda o kökünü ve duruluğunu korumaktadır. Nasıl korumasın ki o, Allah’ın korunmasını taahhüt ettiği Kur’an ve Hadis’in dilidir.<sup>119</sup> Bundan dolayı da o hiçbir zaman “asrın değişmesine rağmen

<sup>119</sup> KESKİN, Mustafa, *Kur’an’da Hükiim (h-k-m Köküünün Etimolojik ve Semantik Ekseninde)*, İstanbul, Kitap Dünyası, 2017, 1. Baskı, s. 68.

değişmeyen durgun ve donuk ayrıca zamanın gelişimine cevap vermeyen bir dil olmadı. O bu asırda ve her asırda görüldüğü gibi büyüyen hareketli bir dildir. Bu onun icazının sırlarından bir sırdır.”<sup>120</sup>

Eski ve yeni şairler dili bir şeyler oluşturmak ve eleştirmek için kullandılar. Baroudi, bununla geçmiştekilerin karşı koymasını kastetmektedir. O üslubunun yüceliği ve onun görkeminden dolayı şiiri eski haline döndürmek için kendi geniş mükemmel çerçevesini elde etmeye çalışmıştır. O bu konuda eski şiirin tabiatını almakla da yetinmemiş ve bunu ilan ederek eskileri taklide başlamıştır. O eskiyle yeniye uyumlu güçlü ve parlak bir üsluba ulaşıncaya kadar eski şairleri taklit etmeye devam etmiştir.”<sup>121</sup>

Yeni gelişen problemlerin ortaya çıktığı, yeni toplulukların kurulduğu, savaşların ve sömürgecinin olduğu ve sömürgecilere karşı ayaklanmaların olduğu asrın çağdaşı olan Ahmed Şevki ise kullandığı edebî dilde bütün bu olayları dile getirmektedir.

Divan topluluğunun<sup>122</sup> kurucusu sayılan Akkad ise “*el-Gırbâl*” adlı eserin takdim yazısında şöyle söylemektedir: “Bütün yazarların ortak kabul ettiği kurallara riayet şartıyla şairin dilde tasarruf yetkisine sahip olduğu düşünülmektedir. O şairin dile bir şey eklemesinden, bir şey değiştirmesinden veya faydalı bir tasarrufta bulunmasından endişe etmez. Çünkü güzel sanatsal bir yolla varmak istediği şeye ulaşmak için şairin kelimeleri seçmesi ve bir araya getirmesi büyük oranda şairin kendi simgesini, mührünü oluşturmaktadır.”<sup>123</sup>

“*el-Mehcer*”<sup>124</sup> grubuna geçen Halil el-Cibrân ise, ruhun gizliliklerini dile getiren şiirsel ifadedeki dilin yeniliğini basit ve güzel diye ikiye ayıran ilk kişidir. O

<sup>120</sup> BEYÂTÎ, Adil, *et-Tecdidu fi Luğati 'ş-Şu'arâ 'i'l-İhyâ 'iyyîn*, Bağdat, el-Munazzametu'l-'Arabiyye li't-Terbiyyeti ve's-Sekâfe, 1. Baskı, 1984, s. 4.

<sup>121</sup> DAYF, Şevkî, *Dirâsât fi 'ş-Şi'ri'l-'Arabiyyi'l-Mu'âsir*, Kahire, Dâru'l-Me'ârif, 1. Baskı, 1976, s. 33.

<sup>122</sup> Akkad, Mazîni ve Abdurrahman Şükri'den oluşan üç kişilik edebiyat topluluğudur. Bu edebiyatçılar İngiliz kültürünü iyi bilmektedirler. Duygudan daha çok akla önem verirler. Onlar İngiliz romantizm ekolünden diğer arap edebiyatçılardan daha fazla etkilenmişlerdir. Akkad, Mazîni 1921 yılında eleştirel görüşlerini ve düşüncelerini içeren *Divan* adında bir kitap telif ettiler grup ismini de buradan almaktadır. Onlar şiirde realizmin, yeni ve çağdaş türlerin ve derin felsefî fikirlerin ele alınmasını benimsemiştir. (CEYYÛSÎ, Selmâ el-Hazrâu, *el-İtticâhât ve'l-Harekât fi 'ş-Şi'ri'l-'Arabiyyi'l-Mu'âsir*, s. 201-208; KARAARSLAN, Nuhu Ünal, “Şair”, D.İ.A., XXXVIII, s. 301)

<sup>123</sup> NU'AYME, Mîhâil, *el-Gırbâl*, Beyrut, Dâru Nevfel, 15. Baskı, 1991, s. 10.

<sup>124</sup> Kuzey ve Güney Amerika'ya göç eden Araplar'ın kurduğu mehcere edebiyatı mensuplarının meydana getirdiği birçok şiir ve edebiyat topluluğu arasında 1920'de New York'ta oluşturulan, Cibrân Halil Cibrân, Mîhâil Nuayme, Emîn er-Reyhânî'nin öncülüğünü yaptığı er-Râbitatü'l-kalemiyye ile

bu yeni dili resimlerle dolu bir üslupla sunabilmektedir. Bu üslup soyut şeylerin yerini somutların aldığı romantik bir üsluptur. Onun şiir yazıları modern arap şiir dilinde yeni bir açılımın örneği olmuştur.

“Apollo”<sup>125</sup> grubu ifade özgürlüğü ve dilin önceki şairlerin kullanımlarından farklı bir şekilde kullanılması çağrısında bulunduğu yeni mana delaletleri ortaya çıkmıştır. Mecaz kullanımı, yeni görünüm oluşturma, belirli şiir dili sözlüklerinin oluşturulması sözlüklerde kalmış kelimelerin aktarılması, maneviyatın somutlaştırılması, hissedilen şeylerin soyutlaştırılması, daha fazla mana katmak için sembol kullanılması, temel anlatım olarak tasvir kullanımı, tabiat ve hayatla ilişki kelimelerin kullanımı yaygınlık kazanmıştır.<sup>126</sup>

Edebiyat okulları, sembol, efsane, diyalog ve iç müzik gibi bütün boyutlarıyla görünen serbest şiir hareketinin ortaya çıkması dolayısıyla Arap şiirinde değişim ve isyan hareketinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.<sup>127</sup> Onların sembolleri de yenilik hareketi içerisindeki özelliğe ve tekilliğe işaret etmekteydi. Onların dilsel yenilikleri, mantıksal bağlantıların koparılması ve dilin kendi dairesinde bulunmayan ifade dizilimi oluşturulmasından dolayı dilsel eserlerine yansıyan isyankarlıkla temsil edilmektedir. Onların bu başkaldırısı şiir cümlesi içerisindeki dil bilgisi, belagat ve cümle kurulumuyla alakalı bağlantılara da uzanmaktadır.<sup>128</sup>

Düzyazı şiiri şairleri ise, şiirsel dili ifade aracı olarak değil de yeni bir şey oluşturma ve ortaya koyma aracı olarak görmektedirler. Onlara göre şiirdeki kelimeler harflerinin ifade ettiği manalardan çok daha fazlasını ifade eder. Ayrıca görevi de daha geniş ve derindir. Bundan dolayı da kelime ve harfler ifade ettiklerinden çok daha fazlasını ilham ve işaret eder. Adonis de şiirin dili

---

1933'te Brezilya'da Şükrullah el-Cur ve Mişel Ma'lûf'un öncülüğünde kurulan el-Ustbetü'l-Endelüsiyye en kalıcı olanlarını teşkil etmiştir. Bu topluluklar eskiye savaş açmış, Amerika ve Batı şiirinin etkisiyle çağdaş şiir türlerini savunmuştur. (KARAARSLAN, Nasuhi Ünal, “Şair”, D.İ.A., XXXVIII, s. 301)

<sup>125</sup> 1932'de Mısır'da ortaya çıkan bir edebiyat topluluğudur. Şair Ahmed Zekî Ebû Şâdi (ö. 1955) tarafından kurulmuştur. O, romantizm akımından yeni bir metot alıp uygulayarak Arap şiirinde yenilik yapmaya çalışmıştır. Romantizminin etkisinde kalan Apollo topluluğu eskiye savaş açmış, çağdaş şiir türlerine taraftar olmuştur. Bu grubun en önemli üyeleri; İbrahim Nâci, Ali Mahmud Tâhâ, İbrahim Tûkân, Mahmud Hasan İsmâil gibi edebiyatçılardır. (CEYYÛSÎ, Selmâ el-Hazrâu, *el-İtticâhât ve'l-Harekât fi's-Şi'ri'l-'Arabîyyi'l-Mu'âsir*, s. 312; KARAARSLAN, Nasuhi Ünal, “Şair”, D.İ.A., XXXVIII, s. 301)

<sup>126</sup> *Ani'l-Lugati ve'l-Edebi ve'n-Nakd*, s. 148.

<sup>127</sup> MUBÂREK, Muhammed Rızâ, *el-Lugatü's-Şi'riyye Telazumu't-Turâsi ve'l-Mu'âsirâ*, Bağdat, Dârü's-Şu'ûni's-Sekâfe, 1993, s. 222.

<sup>128</sup> *Ani'l-Lugati ve'l-Edebi ve'n-Nakd*, s. 156-157.

çerçevesinde düzyazı şiiri kavramını netleştirmeye başladığında bunu doğrulamıştır. Bu kavram grubun hepsini içine alan gelen bir kavram sayılabilir. Adonis “*Muhaveletun fi Ta’rifi’ş-Şi’ri’l-Hadîs*” adlı makalesinde şöyle demektedir: “Şair dünyadaki her şeyi yeni bir yolla meydana getiren kişidir. Şiirin dili keşfetme ve sorgulama dilidir. İşte modern şiirin manası budur. Salt ifadeyi kullanan eski şiirin aksine yeni şiir dili bilmediği şeyi söyler hale getiren bir sanattır. Yani çağdaş şiir gerçeği, dünyayı ve bu ikisine yumuşak bir dokunuşu sergilemekle yetinen bir dildir. İşte çağdaş şairinde salt ifade dilini yaratma diliyle değiştirerek yapmak istediği budur.”<sup>129</sup>

Dilin ne olduğuna ve neleri içerisine aldığına gelince es-Sa’îd el-Vertî’nin “şiirin dili şiirsel bir varlıktır”<sup>130</sup> dediği gibi dil tamamen yazıdır. Yani o yazının içindeki hayattır. Çünkü metnin içerisindeki varlıklar onun vücuduyla var olmaktadır. es-Sa’îd el-Vertî bundan şiir dilinin “şiir metninin şiirsel varlıkları olan hayaller müziksel görüntüler ve insanlığın beşeri durumlarından oluştuğu”<sup>131</sup> sonucunu çıkarmıştır. Harfler, kelimeler ve cümleler manaya hayat vermek için atan dilin kalbinin istediği bir hayat yaşamaktadır. Hatta Muhammed Mendur “fikir ve duyguların metne dökülünceye kadar sessiz kalıp varlıklarını ifade edemeyeceklerini belirtmektedir.”<sup>132</sup>

“İnziyâh” veya “udûl” de modern şiirin dilsel derecesine göre yenilik olgularındandır. Bu olgu; dilin içerisinde bulunan kelime ve deyimleri uyumlu olmadıkları bir ifadeye dönüştüren dilsel kullanımdaki hilelerden biridir. Yenilik şiirindeki “İnziyâh (sıradışılık)” yoğunluğu onda kapalılığa sebep olmaktadır. Bu yenilik (modernite) eserlerinin çoğunda bu olgudan bahsedilmemektedir. Fakat bu moderniteye ait bir olgudur. Çünkü yenilikçiler metindeki ifadenin açıklığına dikkat etmemektedirler.<sup>133</sup> Arap Düzyazı şiirinde bu tarz bir takım yenilik olguları özellikle de Iraklı yenilik taraftarlarının akademik ve diğer çalışmalarının çoğunda görülmektedir. Bu olgular en ince ayrıntılarına kadar ortaya koyulmuştur.

<sup>129</sup> ADONİS, “Muhâveletün fi Ta’rifi’ş-Şi’ri’l-Hadîs”, Mecelletü’ş-Şi’r, sayı: 11, Haziran 1959, s. 85.

<sup>130</sup> VARAKÎ, es-Sa’îd, *Lugatü’ş-Şi’ri’l-‘Arabiyyi’l-Hadîs*, s. 5.

<sup>131</sup> VARAKÎ, es-Sa’îd, *Lugatü’ş-Şi’ri’l-‘Arabiyyi’l-Hadîs*, s. 5.

<sup>132</sup> MENDÛR, Muhammed, *fi’l-Edebi ve’n-Nakd*, Mısır, Matba’atu Nahzati Mısır, 5. Baskı, ty, s. 22.

<sup>133</sup> HALİL, İbrâhîm, *Medhalün li Dirâseti’ş-Şi’ri’l-‘Arabiyyi’l-Hadîs*, Ürdün, Dâru’l-Meysera li’n-Neşr ve’t-Tevzî, 1. Baskı, 2014, s. 329.

Düzyazı şiiri, geleneğe karşı antipati hissi yaşayan okuyucu nezdinde şöhret kazanmıştır. Çünkü yeni hareketin başkaldırısını hiçbir şekilde yerleştiremeye güç yetiremeyenler onu sorgulamıştır. Hatta eğer doğruysa bu başkaldırıda sanat camiasında kabul görmeyecek düz yazı ve şiire uygun olmayan ifadeler de kullanılmıştır. “Fakat şiirin, kelimeleri üzerinde bir hâkimiyeti bulunmaktadır.”<sup>134</sup> Okuyucuların çoğuna göre; bu durum, şair ANTON’un şiir ve düzyazı eserlerine yansıyan yazım aşamasında ona eşlik eden fikriyatına hakim olan durumdur. O romanlarında seçtiği dilde olduğu gibi şiirinde de uygun bir dil kullanmıştır.

Mesela Sinan ANTON bir şiirinde şöyle demektedir:

جلس  
على حافة الشاحنة  
(في السابعة أو الثامنة من عُمره)  
أهلُهُ نيامٌ حولهُ :  
أبوهُ  
أُمُهُ  
أُخُوتهُ الخمسةُ  
رأسُهُ مدفونٌ في يديه  
كلُّ غيومِ الأرضِ تنتظرُ  
على أعتابِ عينيه.<sup>135</sup>

Oturdu

Kamyonun kenarına

(Ömrünün 7. veya 8. senesinde iken)

Ailesi etrafında uykudadır:

Babası,

Annesi

Beş kardeşi

Başı ellerinin arasına gizlenmiştir.

Yeryüzünün bütün sis bulutu bekliyor

Onun göz kapaklarını.

Şair, Irak halkının çektiği sıkıntıları aktarması için şiirini görevlendirerek günlük şahit olduğu manzarayı burada yansıtmaya çalışmaktadır. Bunun için o iraklı bir çocuğun hayatından bir sahneyi canlandırmaktadır. Fakat o şiirden düzyazıya

<sup>134</sup> MUBÂREK, *el-Lugatü 'ş-Şi'riyye Telazumu 't-Turâsi ve 'l-Mu'âsrâ*, s. 13.

<sup>135</sup> ANTON, Sinan, *Leylun Vâhidun fî Kulli 'l-Mudun*, s. 43.

geçiş yapmadığından dolayı "رأسه مدفون في يديه" ifadesinde "İnziyâh" olgusunu kullanmaktadır. Bu korku ve üzüntüyü ifade eden bir sahnedir. Burasının şiirin ikinci kısmına yönelik olduğu kabul edilmektedir. Böylece okuyucunun bakış açısı "كل غيوم" sözünün başına çevrilmektedir. Böylece şairin bakışı tamamen bu çocuğu odakladığını anlamaktayız. "أعتاب عينيه" ifadesindeki benzetmeyi ele alırsak burada şair, çocuğun gözlerini hayatına ve geleceğine açılan iki kapıya benzetmiştir. Şiirdeki görüntünün okuyucunun zihnine başarılı bir şekilde aktarılması için düzyazı şiiri şairleri şiirdeki görüntü formunun iyi bir şekilde oluşturulmasına odaklanmaktadırlar. Bundan dolayı Sinan ANTON'u bu yazıda adeta bir sinema sahnesini canlandırırken görmekteyiz. O, düz yazısal içeriği ve şiir ruhunu taşıyan detaylı bir sunumdur. Yazının tamamını okursak şairin üzücü bir görüntüyü aktarmak için basit bir dil ve uygun bir sahne kullandığını anlamış olacağız.

الرجل الطويل الواقف قرب الشاحنة  
مسح العرق عن جبينه  
وشرع يحفر  
القبر السابع.<sup>136</sup>

Kamyonun yakınında duran uzun boylu adam  
Anlındaki teri sildi.  
Ve başladı kazmaya  
Yedinci mezarı.

Şairin resmettiği bu sahne burada büyük bir ümitsizlikle tamamlanmaktadır. Çocuk ve ailesi ölümü ve kazılan mezarı beklemektedir. Şair bu sahneyi basit ama derin anlam içeren bir dille işlemektedir. Sanki o onların ölümüyle büyük bir üzüntü içerisindedir.

Sinan ANTON, doksanlı yıllar neslinin şairlerindedir. Alî Sa'dûn'a göre: "Bu neslin şairleri şiir ürününe ait olan her şeye odaklanma işinden kaçma ve onun etrafını sarmış olan fazlalıkları ve süsleri görmezden gelme misyonu meselesine kendilerini odaklamışlardır."<sup>137</sup>

<sup>136</sup> ANTON, Sinan, *Leylun Vâhidun fî Kulli 'l-Mudun*, s. 44.

<sup>137</sup> SA'DÛN, 'Alî, *Cedelu 'n-Nassi 't-Tis 'inî fi 'l-'Irâk*, Amman, Dâru Gaydâr li't-Tab'i ve't-Tevzî, 1. Baskı, 2016, s. 41.

Sinan ANTON'un şiirinin sahip olduğu bu akıcılığı “*Risâletun ilâ Şâri'i'l-Mutenebbi*” şiirinde gözlemlemekteyiz. Bu şiirin taşıdığı özlemin dilsel üslubuna yansıdığı görölmektedir.

كَمْ كُنْتُ عَلَى حَقِّ  
مَا زَالَتْ كَلِمَاتُكَ  
أَجْنَحَةً ضَوْءٍ  
تَحْمِلُكَ دَائِمًا إِلَيْنَا  
"وَتَحْمِلُنَا أَحْيَانًا إِلَيْكَ"  
اسْمُكَ وَشَمُّ أَحْضُرُ  
عَلَى وَجْهِ بَغْدَادِ الْمُتَعَبِ  
وَشَارِعِكَ جَبِينُ  
عَلَى رَأْسِ تَقَطُّعِ كُلِّ صَبَاحٍ  
إِنَّهُ فَضْلٌ آخَرَ  
فِي مَلْحَمَةِ الْحَبْرِ وَالِدَمِ  
الَّتِي تَعْرِفُهَا جَيْدًا  
لَا أُخْفِيكَ سِرًّا سَيِّدِي  
أَنَا مِتَشَائِمٌ  
فَمَا زِلْنَا هُنَا  
نُحْفَرُ  
عَلَى جِدَارِ هَذَا الْكَهْفِ  
الْمَبْتَدِ مِنْذُ الْآفِ السِّنِينَ  
نَقُوشًا نَظَلُّ نَعِيدُ تَفْسِيرَهَا  
وَأَسَاطِيرَ عَنِ عَالِمِ  
لَا نَفْتَرُسُ بَعْضَنَا الْبَعْضَ فِيهِ  
شَمْسُهُ وَدُودُهُ  
138 وَبِحَاوِرُهُ لَا تَشْكُو الْحَمَقِي

Kaç sefer haklı oldun.

Senin sözlerin devam etmekte

Işığın kanatları

Devamlı seni bize taşır.

“Bazense bizi sana taşır”

<sup>138</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 49.

Senin adın yeşil dövmedir.  
Yorgun Bağdat'ın yüzüne serili  
Senin cadden alınıdır  
Başın üzerinde her sabah paramparça olan  
Bu son ayrılıktır  
Mürekkep ve kanın savaşında  
Senin çok iyi bildiğin  
Senden hiçbir sırrı gizlemem efendim  
Ben karamsarım  
Burada devam ediyoruz  
Oymaya  
Mağaranın geniş duvarları üzerinde  
Binlerce yıldır bulunan  
Resimleri yorumunu tekrarlamaya devam ediyoruz  
Ve dünya hakkındaki efsanelerin  
Orada birbirimize saldırmayız.  
Onun güneşi cana yakındır.  
Denizleri ise ahmaklıktan şikâyet etmez.

Şair bu yazıda günlük konuşma dilini mektuba benzeyen akıcı bir yolla kullanmış ve 2008'de büyük bir patlamaya sahne olan Mütenebbî caddesinin revaklarında dönen olayları anlatmaya çalışmaktadır. Şair burada caddeyi kişileştirerek onunla konuşmaktadır. "Kişileştirme": yazıda işlenen unsuru karşıya alıp onunla konuşmak ya da ona insana özgü davranışların kazandırılmasına dayanan üslupsal görünümüne denir.<sup>139</sup> "کم كنت على حق؟" ifadesiyle şiirin başındaki cümlelerin soru cümlesi olduğunu görmekteyiz. Burada muhatapın şairin karşısında var olduğu kabul edilmektedir. Ancak muhatap, "اسمك وشم أخضر" ifadesinde olduğu gibi şairin pek çok parlak şekilde canlılaştırdığı Mutenebbî caddesidir. "اسمك وشم أخضر" (Senin ismin yeşil dövmedir) ifadesi bu caddenin bereketli bir yer olduğuna işaret etmektedir. Dövme silinmez. Rengi ise bolluk ve bereketi çağrıştırmaktadır. Yazıda isimlerin fiillerden daha çok kullanıldığı görülmektedir. ( حق ، كلماتك ، أجنحة ، ضوء ، )

<sup>139</sup> 'ÂMİRÎ, Kâmil 'Uveyd, *Mu'cemu'n-Nakdi'l-Edebî*, Irak, Dâru'l-Me'mûn li't-Terceme ve'n-Neşr, 2. Baskı, 2013, s. 320.



(اسمك ، وشم ، أخضر ، وجه ، بغداد ، المتعب ، شارعك ، جبين) gibi kelimelerin hepsi isimdir. Bu da istikrar ve kararlılığa işaret eder. Bağdat ise şairin kalbine yerleşmiş ve orada bulunan bir rüyadır.

Sinan ANTON şiir metninin yazımında “Mufaraka(Tevriye)” üslubuna yönelmektedir. Mufaraka(Tevriye)”: “iki taraf arasında ustaca ve zekice yapılan bir dil oyunudur. Yazar yazıda “mufaraka”yı okuyucuyu etkileyecek ve harfi manayı kabul etmeyecek bir yolla yapar. Böylece genellikle doğru olan gizli mana zıt olan manadır. Bu sırada dili birbirine karıştır, okuyucu durumu kastedilen manayı kesinleştirdikten sonra anlar.<sup>140</sup>

Sinan ANTON’un şu sözleri bunun bir örneğidir:

"أحبُّ الخريفَ"

قالت لي

وَمِنْ يَوْمِهَا وَأَنَا أُتْسَاقُ<sup>141</sup>

“Son baharı seviyorum”

Dedi o bana

Ve onun günleri

Ve ben yavaş yavaş çöküyorum.

Burada "الخريف / أتساقُ" kelimeleri arasında bir anlam ilişkisi olduğu görülmektedir.

Bu ilişki okuyucuya bir şeyi keşfetme hissi vermektedir. Bu his “yazıya yerleşmiş olan gizli anlam çerçevesinde ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla okuyucu ani bir heyecana kapılmaktan alıkoyulmaktadır.”<sup>142</sup>

Şiir metninin içerisindeki dilsel işaret, heyecanın gücünü, hareket ve çarpıcılığa karşı olan duyarlılığı kullanmaktadır. O, direkt uygulanan bağlantı unsurlarından ayrı olarak mana ve anlam köprüsü boyunca şiirselliği de oluşturmaktadır. Bilinen ve hemen anlaşılabilen kıyaslar içerisinde taktiksel anlamın ve ona eşlik eden diğer şiirsel tezahürlerin ortaya çıkması hedeflenmektedir. Böylece beklentilerini ona vererek geleneksel değerli okuyucuyu yavaş yavaş içine çeker.

<sup>140</sup> SULEYMÂN, Hâlid, *el-Mufâraka ve 'l-Edeb, Dirâsâtün fi 'n-Nazariyye ve 't-Tatbîk*, Amman, Dâru'ş-Şark li'n-Neşr, 1. Baskı, 1999, s. 46.

<sup>141</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fi Kulli 'l-Mudun*, s. 106.

<sup>142</sup> ŞABÂNE, Nâsır, *el-Mufâraka fi 'ş-Şi 'ri 'l-'Arabiyyi 'l-Hadis*, Beyrut, el-Müessesetü'l-'Arabiyye li'd-Dirâsâti ve'n-Neşr, 1. Baskı, 2000, s. 78.

Sinan ANTON bir şiirinde şöyle söylemektedir:

سفرُ الخرابِ هذا  
وهذه واحْتِنًا:  
زاويةٌ تتقاطعُ عندها الحروبُ  
يتراكمُ الطغاةُ حولَ محاجرنا  
وباحةُ القيدِ لا تتسعُ  
إلا للتصفيقِ  
فلنصفقْ!  
هو ذا مساءً آخرَ  
يتسلقُ شموعَ المدنِ المفقوءةُ  
لكرَّ المذيعِ يقيءُ بياناتٍ نيئةً  
ويحْتِنًا على أنّ نصفقَ  
فلنصفقْ!  
بهيكلٍ مظلةٍ تحترقُ  
نستقبلُ هذا المطرَ  
ثمَّ إلهٌ يضطجعُ على علمنا  
لكرَّ الأفقِ بلا أنبياءٍ  
قد يجيئونَ إذا صفقنا  
فالنصفقْ! 143

Yıkıntının yolculuğudur bu

İşte şu bizim vahamız:

İçindekileri savaşların param parça ettiği bir köşe

Bahçemizin etrafında tiranlar toplanıyor.

Kelepçenin bağı genişlemez

Ancak alkışlamak için genişler

O zaman alkışlayalım!

İşte o son akşamdır

Şehirlerin delikli mumları yükseliyor

<sup>143</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli 'l-Mudun*, s. 92-94.

Fakat spiker olgunlaşmamış açıklamalar kusuyor

Ve bizi alkışlamaya teşvik ediyor.

O zaman alkışlayalım!

Şemsiyeli bir yapı yanıyor

Bu yağmuru bekliyoruz

Sonra o bayrağımız üzerine uzanıyor

Fakat ufukta peygamberler bulunmuyor

Alkışladığımızda gelebilirler

O zaman alkışlayalım!

Bu sahne, sadece tam bir şiirle yapılabilecek derin görselliği, şekilselliği okumak amacıyla ve eleştirel delil getirme varsayımından dolayı “*Mevşûrun Mubellelun bi'l-Hurûb*” şiirinden seçilmiştir. “Çünkü derin görsellik; derin bağları ve birlikteliği olan iç içe geçmiş sahnede icra edilir. O seçkin özellikleri olan musiki kesitleri yakalamada ve ona uygun şiirsel yapıları oluşturma noktasında bilinen manasıyla ilham unsurunu araştırmaktadır.”<sup>144</sup> Önceki yazı örneklendirme, ilişkilendirme ve taklit için yeni bir ufuk elde etmeyi denemektedir. Sadece ilk anlayışla ya da anlaşma ve uyumluluğa dayanan yerel birlikteliğin oluşturulmasıyla başlamaz. Sonraki kısımda yanlı ve etkin yeni bir okuma kuralının oluşturulmasında katkısı olan “Dall-Medlûl” birlikteliği arasındaki ilişkide farklı bir çıkış yolu açmaya imkân tanınması için, yazı tam tersine savaş, tartışma, mücadele, tezatlık, birbirine zıt hassasiyetlerin ve anlaşmazlıkların çatışması olgularıyla başlamaktadır. Böylece okuyucu yazının diyalektiğine taraf olarak katılmıştır. Çünkü o dilsel manzara ve piramitlerle yüz yüze gelen turistik bir okuyucu kabul edilmez. Bununla beraber o deneyimin acısını, onun sıkıntısını ve görsel güzelliklerini onaylayan bir parçadır.

Bundan dolayı Sinan ANTON yinelenen savaş ve zulümle halkın tazelenen acılarını anlatan ifadeleri kullanmaktadır. Bu durum buna işaret eden “yıkılış, savaşlar, despotlar, pranga, kırılma, tebligatlar, yangın, duman, yakılmış, enkaz, sonbahar” kelimelerden ortaya çıkmaktadır. Şiir tecrübe olarak nitelendirildiğinden dolayı bu konularla ilgilenmektedir. Bu tecrübe; anıların, karışıklıkların, kuşkuların,

<sup>144</sup> 'UBEYD, Muhammed Sâbir, *el-Fezâu't-Teşkîli li Kasîdeti'l-Nesr*, Bağdat, Dâru's-Şu'ûni's-Sekâfeti'l-Âmme, 1. Baskı, 2010, s. 87.

zanların ve kana susamış emellerin hepsinin olduğu hayat birikimiyle belagatin, icazın, parçalanmanın, acizliğin, çukurların, karışıklığın ve sorunların hepsinin olduğu dilsel yapının arasında uzlaşma oluşturma tecrübesidir. Bundan dolayı diğer yandan onun ortaya koyulması cerrahın bıçağına ve varlığın kanununa boyun eğmemek gibi dikenlidir.

Bazen bu müthiş birikim dilsel yazının piramit şeklinin bağlanması, genişletilmesi ve açıklanmasıyla devam etmeye yönlendiren tek bir görsel dizgi içinde toplanır. Ağırlaşma, karanlıklaşma ve şiirsel oyunun etkinliğinin aksatılması gibi durumlar onu eylem sahasının dışına çıkmaya sürüklemektedir.<sup>145</sup>

Şiirsel dil şairin hayal dünyasını ifade etmektedir. O dilin fırçasıyla resim yapan bir ressamdır. Şair sussa bile bu dil konuşabilir.

Şair bir şiirinde şöyle söylemektedir:

فمك فراشة وردية  
تطير  
من كلمة إلى أخرى  
وأنا وراءها  
أركض

في حدائق الصمت.<sup>146</sup>

Senin ağzın pembe bir kelebektir

Uçuyor

Bir kelimededen diğerine

Ve ben onun arkasındayım

Koşuyorum

Sessizliğin bahçelerinde

Şair saydamlaştırma yoluyla parlak renklerle bezeli bir tablo dokumaktadır. Şairin mananın tantanası arasında kelimeleri fısıldayarak hareket ettiği görülmektedir. Bu yazı başka oluşumları ve verileri benzetme yoluyla romantizmin

<sup>145</sup> 'UBEYD, Muhammed Sâbir, *Savtu 's-Şâ'iri'l-Hadîs*, Suriye, İttihâdu'l-Kitâbi'l-'Arabî, 1. Baskı, 2007, s. 246.

<sup>146</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 87.

bereketli gölgesinde maddî ve manevî yakınlıkları karıştırarak gizlenmiş bir dünya oluşturma gibi art niyet içerisinde hareket etmektedir.

Böylece Sinan ANTON'un sahip olduğu şiirsel dil onun şiir ve düzyazı eserleri arasındaki ortak işareti şekillendirmektedir. O şiirsel oyununu derin ruh ve manaya sahip basit bir dille icra etmektedir.

Sinan ANTON'un dili, toplumsal, ekonomik hatta uluslar arası mücadelelerle bezenmiş hayatla ve acıyla dolu bir yazı nitelemesine uygun ve günlük dilin kullanımından dolayı basit bir yapıya sahip fasih bir dil olarak ön plana çıkmaktadır. Şair sahip olduğu bu özellikle dünya medeniyetine açık yerel yapı nitelemesine uygun günlük dili kullanabilmektedir. Seçkin üslup akışındaki dramların bu gerçekliği ondaki bu farklı özgünlüğün gerçekleşmesine neden olmaktadır. Ayrıca onun yazılarında görülen canlılığa ve güzelliğe temasında halk kültürünün etkisi büyüktür. Çünkü Sinan ANTON bir göçmendir.

Sinan ANTON şiirinde bazı İngilizce kelimeler kullanmıştır. Mesela ANTON “*Alâme*” şiirini “Gulf War Veteran”<sup>147</sup> cümlesiyle sonlandırmaktadır. Şair bununla “Körfezin Emektar Askeri” nitelemesini elde eden ömrü boyunca hiçbir savaş kazanamamış Irak askerini kastetmektedir.

Şair bazen de “bustâl” gibi halk ağzında yaygın olan kelimeleri kullanmaktadır. Bu Irak lehçesinde kullanılan kelimeyle; savaşlarda giyilen baş tarafı yüksek ayakkabı kastedilir. Genel olarak ANTON'un şiir sözlüğü “el-bundukiyye (tüfek) , ed-debâbe (tank) , el-hûze (miğfer) , el-yuranyum (uranyum) , el-bustâl (postal) vs.” gibi çok sayıda savaşla ilgili lafızlar içermektedir. Şair 1990'dan beri Irak'ta yaşamamış olmasına rağmen kendini ruhen vatanına yakın hissediyordu. Bundan dolayı onun savaş ve dramları anlatan görüntü ve lafızlara odaklandığı görülmektedir.

Açıklık ve kapalılık meselesine gelince, genel görünüm olarak şiirin düz bir yolda ilerlemediği görülmektedir. Çünkü hayaller şiirin öğeleri arasında teme bir öğedir. Bununla ilgili el-Kâdî el-Cürcânî (ö. 392/1001-1002) şöyle demektedir: “Yeryüzünde eski veya yeni mana beyitlerinden hiçbir beyit yoktur ki manası kapalı ve gizli olmasın. Şiirde bu olmazsa olmazdır. Yazılmış olan kitaplar bu meselede

---

<sup>147</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 46.

ayırılmazlar. Boş fikirler ortaya çıkarmak için meşgul olmaz.”<sup>148</sup> İzzettin İsmail’in ifade ettiği gibi: “Burada şiirde kapalılığın manasının tanımlanması gerektiği meselesinden başlamalıyız. Belki de şiir kapalı üslup yapısıyla sıkıca bağlantılıdır. Hatta bazen kapalılığın şiirin kendisi olduğu söylenebilir.”<sup>149</sup> Özellikle düzyazı şiiri kullandığı üslupta sembolleri çokça kullanmaktadır. Bundan dolayı şair, okuyucunun düşünce ve hayalinin işlerlik kazanarak anlamın ifade alanının oluşturulmasına katkı sağlaması için okuyucuya yeterli bir alan açmaktadır. Bu sebeple Sinan’ın şiiri anlam kapalılığı konusunda bu bakış açısı ve güzel özelliği de içermektedir. Bu durum onu şiirini karışık bir hale sokmamaktadır.

من أقصى الضبابِ  
بعد أن ذُبلت كلَّ البياناتِ  
وتعبت المدافع من البصاقِ  
عادَ  
مضرجاً بال "هناك" <sup>150</sup>

Sisin uzaklığından dolayı  
Bütün açıklamalar sarardıktan sonra  
Ve toplar tükürmekten yorulduktan sonra  
Döndü  
Oradan kana bulanarak

Şairin dilsel inziyah (sıradışılık) üslubunu kullandığı görülmektedir. O ismi işareti başka bir duygu unsurunun yerine kullanmıştır. Okuyucu kan, ter veya başka bir unsur bekleyebilir. Fakat “oradan kana bulanarak” denilince burada üslup kullanılarak yapılan zihinsel bir oyun bulunmaktadır. İşte bu şiiri basit bir sözden ayıran şeydir. Yine şair savaştan dönen bir askeri tasvir ederken görülmektedir. Ayrıca şair şiirde kullandığı sis olgusuna farklı bir boyut katmaktadır. Böylece o düşünce bazında resmin görünüşünü belirsiz bir hale sokmaktadır. Yani sanki savaş belirsiz bir rüya gibi geçip gitmektedir. Savaş açıklamalar sarardıktan sonra sona ermektedir. Burada sanki açıklamalar ağaç yapraklarına benzetilmektedir... Asker oradan döndüğünde kana bulanmıştı. Bu ifade kapalılığa dayanmaktadır. “Oradan”

<sup>148</sup> CÜRCÂNÎ, Ebu'l-Huseyn 'Alî b. Abdulazîz, *el-Vesâta Beyne'l-Mütenebbî ve Husûmih*, thk. Muhammed Ebu'l-Fazl İbrâhîm ve 'Alî Muhammed el-Buhârî, Suriye, Matba'atu 'İsâ el-Bâbiyyi'l-Halebî, ty, s. 417.

<sup>149</sup> İSMÂİL, 'İzzuddîn, *el-Ususu'l-Cemâliyye fi'n-Nakdi'l-'Arabiyye*, Bağdat, Dâru's-Şuûni's-Sekâfiyyeti'l-'Âmme, 1. Baskı, 1984, s. 190.

<sup>150</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fi Kulli'l-Mudun*, s. 97.

ifadesi ile savaşın getirdiği askerin ruhuna ve vücuduna yapışmış bütün pislikler kastedilmektedir. Böylece ifadedeki kapalılık; şairin kelimelerinin ve duygularının içinden çıktığı küçük bir pencere olmaktadır.

Sinan ANTON'un yazılarının kurgusal aşamasının ortaya çıkması ve bu aşamaya işaret eden yorumlamaların oluşturulmasından dolayı kurgulu görünümü olması gerekir. Şiir kitabının yazıları cümle çeşitleri arasında isim cümlesi yapısını kullanmaktadır. Şiir maktalarına kısaca temas edecek olursak şunlar gibi örnekler söylenebilir:

الريخ ، الليلة ، النور الهائج

.....

الشاعرُ نوحُ اخرُ

.....

ما هكذا جاء في الكتبِ

.....

شفتاك ليلاً ونهاراً

.....

السماء صافية اليومَ

.....

بكاء غيمة أضاعت أخوتها

.....

ماذا لو كان هناك تاريخ آخر؟

الح

Rüzgâr, gece ve azgın boğa.

Şair diğer bir Nuh'tur.

Kitaplarda yazan bu şey de nedir.

İki dudağın gece ve gündüzdür.

Gökyüzü bugün açıktır.

Bulutun ağlaması kardeşlerini kaybettirdi.

Orada başka bir tarih olursa ne olur?

Bütün bu cümleler ve diğer onlarca benzerleri şiir kitabının içerdii şiirse yazılarının matlaları (şiirin ilk beyiti) dır. Bu isim cümlesi yapıları şairin aklındaki

manın devamlılığı ve sağlamlığı anlayışına dayanmaktadır. Çünkü yaralı vatan görüntüsü ve onun kalbini teskin eden gurbet kavramı onu devamlı dinç tutar. Buna ek olarak onun hayatında yer edinen İngilizce dili yani onun dil yapısı şairin kullandığı cümle yapısına özellikle de takdim tehir meselesinde bir şekilde etkili olmuştur. Mesela bu durum “<sup>151</sup>ماذا لو كان هناك تاريخ اخر؟” ve “<sup>152</sup>على الجدار مرآة” cümlelerinde görülebilmektedir.

Tez içerisinde dilin yapısı meselesinde düzyazı şairlerinin kullandıkları cümle yapısındaki sıfatların çokluğuna değinmek istedik. Arap dili sıfatı iki konumda kullanılmaktadır. Bunlar: “sonraki ve önceki konum olarak isimlendirilir. Birincisi; Sonraki konum: sıfat nitelediği isme tabi olur. Ayrıca sıfat bu konumda nitelediği isme cins, sayı, irab ve marifelik gibi konularda uyumluluk arz eder. İkinci ise; önceki konum: bunda sıfat nitelenen isimden önce gelir. Ayrıca o nitelenen isme uyumluluk arz etmez.”<sup>153</sup> Cümle içerisinde kullanılan sıfat yapısı daha sonra belagat açısından sözünü edeceğimiz gibi hayallerle bağlantılı anlamsal ilhamlar vermektedir. “السماء صافية، نافورة الدم، الكلاب الجائعة، ثور هائج، بكاء السماء” gibi ifadeler sıfat terkihi örneklerindedir. Sıfat yapısının bütün duyguları sıfat olarak vermeye çalışan şairin bakış açısıyla bir bağlantısı bulunmaktadır. Duyular felsefesinin bir türü olmasının yanı sıra o sıfatları detaylı olarak vermektedir. Bu durum büyük oranda roman yazarı olan Sinan ANTON’un düşünce dünyasına dayanmaktadır. Çünkü o şairliğinden daha fazla roman yazarı olarak anılmaktadır. Roman da hassas bir nitelenebilirliğe ihtiyaç duymaktadır. Sonuçta roman eksiksiz bir hayat kurgulama işidir. Bundan dolayı Sinan ANTON’un yazılarındaki cümle yapısının sıfat içerdiği görülmektedir. Sinan ANTON’un şiiri doğal olarak Atasözlerine ve milli kaynaklara ihtiyaç duymaktadır. Bunun nedeni onun çocukluğunda ülkesini terk etmesi ve eğitim öğretimine ikinci bir dille yapmasıdır. Bu durum sadece halka ait bir işaret olarak kabul edilen atasözlerini öğrenmesini biraz engellemiştir.

ANTON’u Cibran Halil, Mîhâil Nu‘ayme ve İliya Abu Madi (ö. 1957) gibi “el-mehcer” grubuna mensup şairlerinden birisi olarak kabul etmek mümkün değildir. Çünkü ANTON ile onlar arasında zaman, düşünce ve kültür farkı vardır. el-Mehcer

<sup>151</sup> ANTON, Sinan, “*Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 30.

<sup>152</sup> ANTON, Sinan, “*Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 69.

<sup>153</sup> 'UMEYRÎ, Nâdiye, *Terkîbu's-Sifât fî'l-Luğati'l-'Arabiyye (Dirasetun Mukâranetiin Cedide)*, Kazablanka, Dâru Toubkal li'n-Neşr, 1. Baskı, 2008, s. 16.



grubuna mensup şairlerin çoğunluğu küçük yaşta ülkelerinden göç ettiler ve gurbette olma düşüncesi onlar için çok önemli bir mesele değildi. Onlar kitaplarında genel olarak insanı ve onun yaşamını konu alan romantizm düşüncesini işlediler. Sinan Anton ise, gurbette iken bir edebiyat grubuna veya kulübüne katılmadı.<sup>154</sup> Eserleri içerisinde işlediği konulardan dolayı ANTON'un düşünce olarak ülkesinin sınırlarından ayrılmadığını görmekteyiz. Onun eserlerinde işlediği en önemli konular Irak hakkındadır.

Sinan ANTON çağdaş düzyazı okulunun bir parçasıdır. Onun şiir anlayışı Irak'ın doksanlı yıllarının şiir anlayışına kadar uzanmaktadır. Doksanların şiiri; "Irak gerçekliğini ve Irak'ın siyasi ve toplumsal problemlerini beraber ele alan bir söz olması vasfından dolayı düzyazı şiirinde mananın tekrar üretilmesi çerçevesinde Irak şiirinde önemli bir düzenleme yapmasıyla göze çarpmaktadır. Sanat düzeyine gelecek olursak; doksanların yazısı ağır belagat yükleri, şekilsel hileler, açıklamalar ve bilgiçlik taslama gibi mevzulardan kurtulmuştur. Böylece yoğun, merkezi ve birbirine bağlı bir yazı ortaya çıkmıştır.<sup>155</sup>

Sinan ANTON'un şiirleri doksanlı yıllara zamansal olarak gecikmiş olmasına rağmen geçen asrın yetmişli, seksenli ve doksanlı yıllarının nesillerinden tevarüs yoluyla aktarılan Irak düzyazı şiiri üslubunu korumaya devam etmiştir. Bu şiir yüksek duygularıyla ve gerçekliği yoğun ve parçalı bir şekilde gözlemlemesiyle farklılığını ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra edebiyattaki "İnziah" tekniğine dayanan dilsel sembolleri kullanmaktadır. Sinan ANTON'un şiirinde onun en bariz özellikleri; dilin gösterişsiz olması ve sözlüksel bir kaynağa ihtiyaç duymamasıdır. Şiiri neredeyse eğitim seviyeleri birbirinden farklı eğitimli kitleler tarafından kabul edilen dilbilimsel bir yapıdadır. Hatta kelimelerin uzak manalarını anlamak için yeterli dil seviyesine sahip olmayan okuyucu, şekil ve içerik olarak yeni bir tarzda yazılmasına rağmen yaratıcı güzel sunumundan dolayı onun okunuşunu zevkli bulmaktadır.

---

<sup>154</sup> HEDÂRE, Muhammed Mustafâ, *et-Teccid fî Edebi'l-Mehcer*, Beyrut, Dâru'l-Fikri'l-'Arabî, 1. Baskı, 2008, s. 12-18.

<sup>155</sup> SA'DÛN, *Cedelu'n-Nassı't-Tis'inî fi'l-'Irâk*, s. 34.

### III. ŞİİRDE DUYGU

Duygu anlamında olan (العاطفة) kelimesinin Arapça kökü (عطف) dir. Bu kelimenin kökünde kıvrılma ve eğilme manası bulunmaktadır. (عظفت الشيء) denildiği zaman “onu eydim” demektir. Bir şey kıvrıldığında (عطف الشيء) denilir. (تعطف بالرحمة) ifadesi de “şefkat duydu” manasına gelirken, (الرجل يعطف الوسادة) cümlesi de “Adam yastığı katladı.” manasındadır.<sup>156</sup> Yine (تعطف عليه) ifadesi ise “ona ihsan etti, iyilikte bulundu” manası varken (تعطف على رحمه) cümlesinin ise “ona merhametle davrandı, acıdı” manası vardır. (العاطفة الرحم) ifadesi “merhametlilik” manasına gelip değerli bir özelliktir. (رجل عاطف وعطوف) “merhametli, şefkatli adam” ifadesi de kişinin ahlak güzelliğini ifade eden bir fazilettir.<sup>157</sup>

İnsani duyguların en basit tarifi; “hayatta nefret, sevgi, üzüntü, sevinç, daralma, istek ve korku gibi şeylerle temsil edilen ruhsal yönelimler ve içgüdüsel tepkilerden kaynaklı vicdani çekişmelerdir.”<sup>158</sup> Bunlar (العاطفة) “duygu” olarak isimlendirilirler. Zira o, insanı kabul veya reddetme ya da hoşlanma veya nefret etme tavrına sevk eden akışkan hislere verilen isimdir. Kişinin nefsinde bir şeyi kabul edip etmeme noktasında ortaya çıkan coşkunuğa da bu isim verilir.<sup>159</sup> Bundan dolayı edebiyat eserlerinde insanî duygular çokça kullanılmaktadır. Edebiyatçı veya şair bir meseleye düşünceleri ve hissettikleri şeylerle yoğunlaştığında bu duygular ona da hakim olmaktadır. Böylece bu duygular edebiyatçıyı o anda hissettiği ruhi durumuna göre şekillenen farklı duyarlılık formlarını ifade etmeye yönlendirmektedir. Duygu herhangi bir şeye veya kişiye karşı ortaya çıkar. Sonra aşama aşama ilerler ve özgürlükten, bilgiden, sanattan hoşlanma veya haksızlıktan, zorbalıktan hoşlanmama

<sup>156</sup> FERÂHÎDÎ, Halil b. Ahmed, *Kitabu'l- 'Ayn*, thk. Mehdî el-Mahzûmî, İbrahim es-Sâmirrâî, Dârun ve Mektebetü'l-Hilâl, VIII cilt, ty, II, s. 17; İBN FÂRİS, Ebu'l-Huseyn Ahmed b. Zekeriyâ, *Mû'cemu Mekâyisi'l-Luğa*, thk. 'Abdu's-Selâm Muhammed Hârûn, Beyrût, Dâru'l-Cil, 2. Baskı, 1999, I, s. 444.

<sup>157</sup> İBN MANZÛR, Ebû'l-Fadl Cemâluddîn Muhammed b. Mukerrem, *Lisânu'l- 'Arab*, Beyrût, Dâru Sâdır, ty, II, s. 523.

<sup>158</sup> 'UBEYDÎ, Reşîd, *el-Edebu ve Mezâhibu'n-Nakd fihi*, Bağdat, Matba'atu'l-Feyz, 1. Baskı, 1965, s. 24.

<sup>159</sup> ENSÂRÎ, Zekeriyâ b. Muhammed. Zekeriyâ, *Hudûdu'l-Enika ve't-Ta'rifâti't-Dâkikâ*, thk. Mazin Mubarek, Beyrut, Dâru'l-Fikri'l-'Arabî, 1. Baskı, h. 1411, I, s. 552.

gibi soyut bir manaya yönelim olarak görünür. Böylece insanın kendine özel karakterini oluşturan bu duygular onu istediği şeye veya belirli bir işe yönlendirir. Sanat ve ilim sevgisi, fedakârlık gibi şeyler duygu olarak adlandırılan özelliklerdir.

Duygu şiirsel deneyimde önemli unsurlardan kabul edilmektedir. Çünkü Şiir farklı insanî duyguların aktığı bir kaptır. Duygu şairin sözüyle şiir alemine aktarılır. Şairin düşüncelerini yönlendiren ve düzenleyen duygu, okuyucunun kendi özel zevkiyle okuyup hissedeceği bir şekilde sunulur.<sup>160</sup>

Eski Arap eleştirmenler duyguların doğruluğunu test edecek birçok ölçü ortaya koymuştur. Eleştirmenler bu ölçüleri bütün şiir türlerinde ki duygu incelemeleri için bir kural ve ölçüt olarak belirlemişlerdir. Duygunun kuvveti, zayıflığı, sabitliliği, devamlılığı, çeşitliliği ve kapsamlılığı bu ölçülerden bir kısmını oluşturmaktadır.

Şairin bütün şiirlerinin sahip olduğu duygu temalarını sıralayacağız. Bu şiirlerinin üçte bire yakın kısmını, sevgi ve aşk konularını ele alan gazal türündeki şiirleri oluşturmaktadır. Sonra şiirsel yazılarında sırasıyla mersiye, özlem ve gurbet temaları işlenmektedir.

#### **A. Sevgi ve Aşk Teması**

Sevgi ve aşk Arapların günlük hayatının ayrılmaz bir parçasıdır. Bundan dolayı Arap şairler aşk ve sevgi konusunda şiirler söyleyip bunu bir sanat haline getirdiler. Sevgi “iki taraf arasında ortaya çıkan insanî bir olgudur. O iyi durumlarda mutluluk ve neşeye neden olur. O sevgililerin gerçekleştirmeye çalıştıkları durumdur. Bu sevgi duygusu ortaya çıkmaya bilir o zaman da tam tersi bir durum ortaya çıkar. Milletler aşk hikâyelerini içeren çok sayıda tecrübeye şahitlik etmiştir.”<sup>161</sup> Çünkü sevgi zamanın ilerlemesiyle değişmeyen bir duygudur. Bu sebeple sevgi duygusu Sinan ANTON’un şiirlerinde yer alan bir unsurdur. Sinan ANTON’un sevgi temasını işleyen şiirlerinin sayısı 18’i bulmaktadır. Sevgi ve aşk şiirleri sezgi ve hisleri ortaya koyan sözlerden ve hayalden daha çok gerçek şeyleri içermesinden anlaşılmaktadır. ANTON, anlaşılması kolay ve akıcı bir dille canlı duygusal tecrübeleri şiire yansıtmaktadır. O, yaygın kullanıma sahip olamayan kelimeleri şiirlerinde kullanmaktan kaçınmıştır. Yani o sevgi temasını işlediği şiirlerinde göz alıcı

<sup>160</sup> MUSA, Muhaymer Sâlih, *Resâü'l-Ebnâ' fi'ş-Şi'ri'l-'Arabî ilâ Nihâyeti'l-Karni'l-Hâmisi'l-Hicrî*, Ürdün, Mektebetü'l-Menâr, ty, s. 58.

<sup>161</sup> FAYSAL, Şukrî, *Tetavvuru'l-Gazel Beyne'l-Câhiliyye ve Sadri'l-İslâm*, Beyrut, Daru'l-İlmi'l-Melâyin, 5. Baskı, ty, s. 7.

duyguları karmaşık olmayan basit bir dil kullanarak ifade etmiştir. Mesela şair bir şiirinde şöyle demektedir:

يطفو صوتك  
كترجسة نعلانية  
فوق ماء الليل  
فأصيرُ ساحلاً  
يفكرُ بالغرق<sup>162</sup>

Sesin süzülüyor  
Uyuklayan bir nergis gibi  
Geceleyin suyun üzerinde  
Ben bir sahil oluyorum  
Boğulmayı düşünen.

Şair burada sevgilisinin sesini methediyor ve onu uyuklayan bir nergise benzetiyor. Şair bu anlatımla güzel ve sakin bir manzara resmediyor. Şaire göre betimleme aşk şiirlerinin odak noktası mesabesindedir. Bu betimleme sevgiliyi hayal etmeye yardım eden şairin duygusundan kaynaklanmaktadır.

Başka bir şiir de şair şöyle bir betimlemeye başvurmuştur:

فمك فراشة وردية  
تطيرُ  
من كلمةٍ إلى أخرى  
وأنا وراءها  
أركضُ  
في حدائق الصمت<sup>163</sup>

Senin ağzın pembe bir kelebeğdir  
Uçuyor  
Bir kelimededen diğerine  
Ve ben onun arkasındayım  
Koşuyorum  
Sessizliğin bahçelerinde

<sup>162</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 55.

<sup>163</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 87.

Aşk dili diğer duyguların ifade diline göre farklılık arz etmektedir. Çünkü aşk dili, gerçeklik alanındaki varlıkların bulunduğu dildir. Fakat aşkın dili, sevgi ve aşkın içeriğini ifade etmek için; genellikle gerçekliğin görünümüleri ve yeryüzünün sınırları dışındaki varlık alemleri ile bağlantılı ruhsal özü birbirine karıştırmaya meyillidir. Aşk ilişkisi olan fıkralar bazen gerçeklik alanıyla ilgili olgularla bazen de metafizik olgularla belirlenmiştir. Metafizik olgular içeren şiirler felsefi, psikolojik, ruhani ve gaybi meselelerin iç içe girdiği varlık alemlerinin kalıplarıyla işlenmektedir.

Sinan ANTON'un şiir yazılarında ki aşk ve sevgi içerikli şiirler parıltılara benzeyen küçük şiirlerle diğerlerinden ayrılmaktadır. Bu durum Aşk şiirlerinin ruhu okşayan ince etkisiye sahip olmasından kaynaklanmaktadır.

Şair bir şiirinde şöyle söylemektedir:

أحبُّ الخريفَ  
قالت لي  
ومن يومها  
وأنا أتساقطُ<sup>164</sup>

“Son baharı seviyorum”

Dedi bana

Onun günleri

Ve ben yavaş yavaş çöküyorum.

Şairin şiirin kelimeleri arasına yaydığı bu büyük duygu, bütün şiirlerinde üzüntü ve karamsarlığın keskinliğini hafifleten canlı bir ruh olarak tadılmaktadır. Ayrıca şairin burada örneğini göstermediğimiz canlı nitelemelere sahip edebiyatın “Eros”<sup>165</sup> diye isimlendirilen türüne giren çok sayıda şiiri bulunmaktadır.

Şairin şiirlerinin çoğundaki duygu kendine aittir. Çünkü o dünyayı ilgilendiren sorunlardan etkilenmemiştir. Buna rağmen yine de o “istişhad”a dair ve tarih ile Irak gerçekliği arasında benzerlikleri ortaya koyduğu bazı örnekleri zikretmiştir. Onun şiirindeki duyguları, kalbinin bir parçası olarak gördüğü memleketine yöneliktir. Şairin gazel türündeki şiirleri manevî ve açık gazel arasında yer almaktadır.

ANTON'un sevgi temalı şiirleri beşeri sevgiyle sınırlıdır. O gazellerinde tür olarak daha çok açık gazeli tercih etmektedir. Bu durum onun Irak'ın dışında

<sup>164</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 106.

<sup>165</sup> Eros: Eski Yunan Aşk Tanrı.

özellikle Amerika'da yaşadığı dünyaya açık hayatından kaynaklanmaktadır. Ayrıca bu durum Arap şiirine ve onun okuyup etkilendiği İngiliz şiirine dayanmaktadır. Bütün bu sebeplerden dolayı gazel türü olarak açık gazel onun şiirinde baskın hale gelmiştir.

## B. Mersiye

Onun mersiye türüne giren şiirleri 7 tanedir. Bu mersiyeler konu itibariyle kişiler ve şehirlerle alakalı mersiyelerdir. Mersiye temel şiir konularından biri kabul edilmektedir. Şairler şiir ortaya çıktığından beri sevdikleri kişilerin ağıtlarını şiir dilini kullanarak yapmışlardır. Mersiye şiirleri; hiçbir kimsenin kaçamayacağı ölümü insanlara hatırlatan ahlaki bir öğüt olması dolayısıyla duyguları, felsefeyi ve düşünceleri bir arada harmanlamaktadır. Çünkü ölüm her devirde değişmeyen bir gerçektir.

Mersiye şiiri felsefenin şiire girmesinden sonra Abbasî devrinden beri elde etmiş olduğu gelişim istisna edilecek olursa genellikle konuyla uyumluluk arz etmiştir. Elde ettiği bu gelişimle siyasal ve mezhepsel etkenlerin tesiriyle yeni türler ortaya çıkmıştır.<sup>166</sup> Modern çağa geldiğimizde, Arap şiirinin asırlar boyunca elde etmiş olduğu gelişimlerin sonucu olarak çok sayıda mersiye türünün ortaya çıktığı görülmektedir. Bununla beraber mersiye ister eski olsun ister yeni her yerde benzer bir düşünceliyi temsil etmektedir. Modern batı edebiyatı eski yunan ve roma mersiyelerinin etkisi altında kaldığı gibi modern Arap mersiyesi de eski Arap edebî mersiyesinden etkilenmiştir.<sup>167</sup>

Mersiye şiirlerindeki duygu farklılaşabilmektedir. Bu farklılık aynı şairin şiirlerinde bile olmaktadır. İbn Abdîrabbih (ö. 328/940) şu sözleriyle bu duygu farklılaşmasına işaret etmektedir: “yas, ağıt, kutlama, taziye” konularında katı kalpleri yumuşatan, donmuş gözyaşlarını eriten zekadan kaynaklı dokunaklı sözler söylüyoruz. Musibetlerin gelişine göre yas ve matemlerin farklılığına rağmen ağıt yakan kadın ölenin mahallesinde üzüntü duygularını coşturur. Onun dinen acısını yüksek sesle kuşlar gibi nameli ses çıkararak yeniden canlandırır. Böylece o, matem için toplanmış olanların soluklarını keser ve taşlaşmış kalplerde bir gedik açar. Ağıt

<sup>166</sup> MUHAMMED, Sirâcuddîn, *Resâ' fi'ş-Şi'ri'l-'Arabî*, Beyrut, Dâru'r-Râtibi'l-Câmi'iyye, 1. Baskı, ty, s. 6.

<sup>167</sup> DAYF, Şevkî, *er-Resâ'*, Kahire, Dâru'l-Me'ârif, 4. Baskı, ty, s. 10.

yakan kadın ağlama sesini azaltır. Yüksek sesle ağlamayı bırakır. Sonra da bol sevap umuduyla ve beklentisiyle sabır yolunu tercih eder.<sup>168</sup>

Sinan ANTON'un şiirlerin de bulunan mersiyeleri farklı konulardadır. Bunlar konularına göre şu şekilde ayrılabilir:

### 1. Şahıs Mersiyeleri

Bununla şairin kendisine yakın olarak gördüğü kişilerin ağıtlarını yaktığı şiirleri kastedilmektedir. Şiirsel yazılarından sadece bir tanesi kişisel ağıt içeren bir mersiyedir. Bu şiir, şairin içerisinde annesini kaybetmenin ve ondan ayrı kalmanın üzüntüsünü sanatsal bir yolla ifade ettiği “*Lâ Ezûru Ummî*” şiiridir. Bu şiirde şair üzüntüden oraya girmekte zorlandığı annesinin eviyle mezarı arasındaki uzaklığı tasvir etmektedir:

لا أزورُ أمِّي كثيراً  
فبيئتها في آخرِ الدنيا  
وبارداً جداً  
حتى في صيفِ بغداد<sup>169</sup>

Annemi çok ziyaret edemiyorum.

Onun evi de dünyanın başka bir yerinde

Ve soğuk gerçekten

Bağdat'ın yazında bile

Bu annesine yaktığı ağıtın bulunduğu şiiridir. Mersiyenin en önemli özelliği duygudur. Çünkü ağıtta, insanî görüntüler ortaya çıktığı ve üzüntünün her çeşidi sergilediğinde duygularda belirginleşmektedir. Mersiye türü şiirler tek bir duyguya sahiptir o da üzüntüdür.<sup>170</sup> Bundan dolayı üzüntü duygusu bütün mersiye türü şiirlerde baskın olan tondur. Ancak bu şiir türüne akseden başka duygular da bulunmaktadır. Çünkü şair ağıt yaktığı zaman okuyucuya karşı gözlerini kapatarak öncelikli olarak sadece kendi durumunu, deneyimini hislerini ve sezgilerini ifade etmek istemektedir. Böylece o mersiyeyi kendisi için yazmaktadır.

<sup>168</sup> ENDULÛSÎ, İbn Abdirabbih, *el- 'Ikdu' l-Ferîd*, thk. Mufid Muhammed Kamîha, Dâru'l-Endulûs li't-Tibâ'a ve'n-Neşr, 1. Baskı, 1985, s. 191.

<sup>169</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli' l-Mudun*, s. 13.

<sup>170</sup> ŞAYİB, Ahmed, *Usûlu'n-Nakdi' l-Edebî*, Kahire, Mektebetü'n-Nahzati'l-Mısıriyye, 7. Baskı, 1964, s. 52.

Mersiyede ayırt edici en önemli faktör duygunun doğru ve arı olmasıdır. “Yani duygusal doğrulukla yapmacık veya gerçekliği olmayan bir şeye değil de doğru bir olaya dayanan duygusallık kastedilmektedir. Çünkü ağıt gerçek bir olaya dayandığı zaman ondaki duygusallık edebiyata kalıcı bir değer katacak derinlikte olur.”<sup>171</sup>

Şair şu şiirde annesinin son görünüşünü anımsayarak şöyle demektedir:

آخِرُ مَرَّةٍ زَرْتُهَا  
لَمْ تَقُلِ الْكَثِيرَ  
وَكَانَ الصَّمْتُ حَجْرًا  
مَا زَالَ يُثْقَلُ كَاهِلِي<sup>172</sup>

Onu son ziyaretimde  
Çok konuşmadı.  
Sessizliği taş gibi olmuştu  
Sırtımda ağırlığı hala devam eden.

Burada suskunluk üzüntünün en yüksek derecesi kabul edilmiştir. O anda insan annesi hakkında konuşamadığında belki de kalbin üzüntüsü daha da artmıştır. “her ne zaman feci bir olay gerçekleşirse, yüreklerin yandığını görürsün.”<sup>173</sup> Şair, kaldırmanın ağır olduğu bu üzüntüyü sırtına yükleyemediği büyük bir taşla benzetmektedir. Böylece bütün bu üzüntüler ona zor ve ağır gelmektedir. Şair annesini anımsadığında bu acı verici anları da hatırlamaktadır. Etrafında insanlar olmasına rağmen o sessizlikten başka bir şey algılayamamaktadır. Bu durumu şiire şöyle yansıtmaktadır:

حتى جاراتها كن صامتات  
يرمقني بعيونٍ مغمضة  
دمدمت الريح شيئاً  
لم أفهمه  
ثم مدَّ حارسُ المقبرة يده  
وقال :

<sup>171</sup> ŞÂYİB, Ahmed, *Usûlu 'n-Nakdi 'l-Edebî*, Kahire, Mektebetü'n-Nahzati'l-Mısıriyye, 7. Baskı, 1964, s. 190.

<sup>172</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fi Kulli 'l-Mudun*, s. 13.

<sup>173</sup> HEBÂRÎ, Muhammed, *et-Tab 'u ve 's-San 'atu fi 'ş-Şi 'ri 'l- 'Arabî*, Kahire, Mektebetü'm-Nahzatu'l-Mısıriyye, 7. Baskı, 1958, s. 52.



Komşuları da sessizdi.  
Beni gizlice gözleriyle kontrol ediyorlardı.  
Rüzgar bir şeyler fisıldadı.  
Ne dediğini anlamadığım.  
Sonra mezarlık bekçisi elini uzattı.  
Ve dedi:  
Allah ona merhametiyle muamele etsin.

Şair burada hayatı hakkında bilinmeyen bir noktayı ortaya koymaktadır. O sanki söylenen sözü anlamamış gibidir. Fakat bekçinin sarf ettiği son cümle ona durumun vahametini hissettiren bir şok tesiri yapmıştır. Böylece şiir bu cümleyle bitmiştir. Sanki şair annesini kaybettiğini anladıktan sonra hiçbir şey söyleyememektedir.

Şairin şahıs konulu mersiyeleri vatan ve şehir konulu mersiyeleriyle karşılaştırıldığında sayı itibariyle daha azdır. Aslında düzyazı şiiri bu gibi konularla uyuşmamaktadır. Çünkü düzyazı şiiri mersiyeeye katkı sağlayacak olan duygusallığı veren lirik şiir değildir. O anlam kapsamlılığı olan bir şiirdir.

## 2. Vatan Konulu Mersiyeleri

Sinan ANTON'un yazılarına özellikle de vatan ve toplumsal problemler konulu şiirlerine bakıldığında şairin büyük bir duyguyla hareket ettiği anlaşılmaktadır. Genelde vatan ve şehir konularını işlediği mersiyelerinin sayısı 7 dir. O bu şiirlerinde ölüm ve yerinden edilme gibi durumları haykırmaktadır.

İşte bu da onun başka bir mersiyesidir:

متى الخلاص؟ متى ينتهي هذا الطوفان؟ ما هكذا جاء في الكتاب.<sup>175</sup>

Kurtuluş ne zaman? Bu fırtına ne zaman bitecek? Kitaplarda böyle geçmedi.

Bu yazıda, teröristlerin insanları öldürmek ve yerlerinden etmek için suiistimal ettikleri semavi kitaplardaki öğretilere yönelik şairin itirazı ve haykırış olarak ortaya çıkan bir tepkisi yer almaktadır. Şairin mersiyelerde betimleme usulünü kullandığı görülmektedir. O ülkesinin çocukları konusundaki üzüntüsünü dile getirmektedir. Bu durum şöyle diyerek giriş yaptığı "Sureh" adlı şiirinde görülmektedir:

<sup>174</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 14.

<sup>175</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 17.

“New York Times gazetesinin ilk sayfası üzerinde Iraklı bir çocuk”

Şair burada şiirinin başlığı yaptığı bu resmin ne olduğunu ve onu nerede gördüğünü bildirmektedir. Sanki yazar Iraklının üzüntüsünün dünyanın her yerinde görülmekte olduğunu söylemektedir. Şiir bu resmin açıklanmasından ibarettir. Fakat şair resmin sınırları içerisine hayalini ve duygusunu da katmaktadır. Böylece şiir ölümü bekleyen Iraklı çocuktan bahsetmektedir. Ayrıca şairin üzüntüsü şu sözlerinden anlaşılmaktadır:

كلُّ غيوم الأرض

تنتظر على أعتاب عينيه<sup>177</sup>

Yeryüzünün bütün sis bulutu

Bekliyor onun göz kapaklarında.

Burada bulutlar ağlama için kullanılan bir semboldür. Bu ağlama umumiyet kazanmıştır ve böylece bütün dünya gözleri önünde ölümünü bekleyen bu Iraklı çocuk için ağlayacaktır. Vatan konulu mersiyelerin şairin şiirlerinin birçoğunda yer almış olduğu ortaya çıkmaktadır. Vatanı hakkında iyi şeylerden bahsettiği mutlu bir şiiri bulunmamaktadır. Bu konudaki duygusu da değişmemektedir. “Hissettiğinde, yazdığında ve konuştuğunda duygusunun yazarın üzerinde hâkimiyetini devam ettirmesi, edebiyat eserinin bütün bölümlerinde yazmaya teşvik edici gücü devam ettirmektedir. Böylece duygunun sıcaklığı eserde ortaya çıkar. Ayrıca paragrafın veya beyitlerin değişmesiyle her ne zaman o duygunun seviyesi değişse de okuyan ve dinleyen şiirin güzelliğinde duygusal seviyenin kaldığını hisseder.”<sup>178</sup> Bu sebeple şairin üzüntüsünün büyük oranda şiirlerinin çoğuna yayıldığı görülmektedir. Etrafındaki her şeyi yansıtmaya görevini bu üzüntüye vermektedir.

تتكئ على جذع نخلة

احتوت منذ سنين

لكن ظلها يصر

على أن يؤنسنا<sup>179</sup>

Hurma kütüğüne yaslanıyoruz

<sup>176</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 43.

<sup>177</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 43.

<sup>178</sup> ŞAYIB, Ahmed, *Usûlu'n-Nakdi'l-Edebî*, s. 197.

<sup>179</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 22.

Yıllardan beri yanıp tutuşan  
Fakat onun gölgesi ısrar ediyor  
Bizi rahatlatma konusunda

Bu hurma onlarca yıldır savaştan ve yakılıp kül olan Irak'tır. Gölge ise gurbette şairden ayrılmayan hatıralarıdır. Onu rahatlatıyor ve vatanına dönüş hayallerini arttırıyor. Arap edebiyatının şiir ve düzyazı alanında şehir mersiyeleri edebî amaç ve niyet kabul edilmektedir. Bu, farklı zamanlardaki siyasi dalgalanmaların yapısına yansıyan bir ifade tonudur. O senelerce düşman işgali altında kalmış şehirlerden bahsetmektedir.

Şair vatan konulu özellikle de Iraklı okuryazarların toplanma yeri olarak kabul edilen kitap satımının yapıldığı meşhur Mütenebbi Caddesi hakkında yazdığı mersiye bulunmaktadır. Bu caddenin ortasında 2008 yılında bomba yüklü araba patlatıldı. İşte şair bu caddeyi ve önemini şu sözüyle vurgulamaktadır:

اسمك وشم أخضر  
على وجه بغداد المتعب  
وشارعك جبين  
على رأس تقطع كل صباح<sup>180</sup>

Senin adın yeşil dövmedir.  
Yorgun Bağdat'ın yüzüne serili  
Senin cadden alınıdır  
Başın üzerinde her sabah paramparça olan

Şair bu caddeye özel bir değer atfetmektedir. O, Şairin yeşil baskı olarak örneklendirdiği ayırt edici bir işarettir. Yani; açık ve kalıcı bir işarettir. Yeşil yorgun şehrin yüzündeki iyimserliği gösteren bir işarettir. “Mütenebbi” ismi ise Arap edebiyatı tarihinde ayırt edici bir işarettir. Mütenebbi Arap edebiyatında ismiyle, hayatıyla, şiiriyle iyi bilinen bir şairdir. Mütenebbi caddesine gelince o da alın gibidir. Zira o başın en tepesinde bulunan kısımdır ve yüksekliğe ve yüceliğe işaret etmektedir. Fakat o her sabah parçalara ayrılan bir baştır. Yani ölüm her sabah Bağdat şehrinde sürüp gitmektedir. Bu üzüntünün yerleşmiş olduğu şairin şu haykırışıyla ortaya çıkmaktadır:

<sup>180</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 49.

لا أخفيك سراً ياسيدي  
أنا متشائم<sup>181</sup>

Senden hiçbir sırrı gizlemem efendim

Ben, karamsarım.

Burada şair kötümser olduğunu açıkça söylemektedir. Şair şiirde karamsarlığının nedenini Iraklıların durumlarını değiştirmeye çalışıp da bunu yapamaması olarak belirtmektedir. Şair Irak'ı karanlık bir mağaraya benzetmektedir. Şehirde hayatı yok etme konusundaki bütün girişimlere rağmen hayat kitaplar vasıtasıyla devam etmektedir. Fakat şiirin son kısmı karanlık ve karamsardır:

كلُّ كتابٍ بئُرُ  
نغرُفُ منه  
ونشربُ نخبك  
نتعلمُ كيفَ نعيشُ  
مع الموتِ  
وبعدَهُ<sup>182</sup>

Her kitap bir kuyudur.

Ondan su avuçladığımız

Ve senin şerefine içtiğimiz

Nasıl yaşayacağımızı öğrendiğimiz,

Ölümlle beraber

Ve sonrasında

Şair kitapları, insanlara hayat konusunda değil de ölüm konusunda bilgi veren şeyler olarak betimlemektedir. Büyük ihtimalle ölüm ve ahiretten bahseden 2003'den sonra farklı gruplar kaynaklı dini yayılımın etkisiyle Irak'ı ele geçiren dini kitapları kastetmektedir. Bundan dolayı şair şiirde kötümser kalmaktadır. Ayrıca şair Fırat nehrinin de yasını tutarak onun hakkında şöyle demektedir:

الفراتُ  
جنازةً طويلةً

<sup>181</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 50.

<sup>182</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 50.

تطبطب المددُ

على كتفيه

ويشيعهُ

النخل<sup>183</sup>

Fırat

Uzun bir cenazedir

Şehirler akıp gider

Onun omuzlarında

Onun cenazesini kaldırır

Hurma ağacı

Şaire göre Fırat nehri hayat ve iyimserlik vermesinden ziyade bir cenaze gibidir. Fırat nehri tam aksine geçtiği bütün şehirlerde ölümü temsil etmektedir. Bu şehirlerde nehrin üzerindeki her şey üzücüdür.

Irak'ta her şey ölümü temsil etmektedir. Şair hayatında pek çok üzüntü yaşamış Hristiyanlarca sevgi duyulan ve şefkati temsil eden Hz. Meryem karakteri hakkında şöyle bir benzetme yapmaktadır:

هُزِّيْ جَذْعَ هَذِهِ اللَّحْظَةِ

تَسَاقِطُ عَلَيْكَ

مَوْتًا سَخِيًّا<sup>184</sup>

Ağacın gövdesini salla bu sefer

Üzerine düşecektir

Bol ölüm.

“*Meryem el-Irakıyye*” adını taşıyan bu şiir şair için üzüntüyü temsil etmektedir. Şair Kur'an-ı Kerim'den ufak bir değişiklikle iktibas yapmaktadır. İktibas yapılan ayet Hz. Meryem hakkındaki (وَهُزِّيْ إِلَيْكَ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطُ عَلَيْكَ رَطْبًا حَلِيًّا) “Hurma dalını kendine doğru silkele ki, üzerine taze, olgun hurma dökülsün.”<sup>185</sup> ayetidir. Şairin bu ifadeyi kullanması için Kur'an-ı Kerim'den bu ifadeyi okumuş olması gerektiğinden dolayı onun farklı kültürlerin bilgisine sahip olduğu anlaşılmaktadır.

<sup>183</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 67.

<sup>184</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 91.

<sup>185</sup> Meryem, 19/25.

Kabiliyetli Şair okuyucuya şiirin duygusunu aktara bilen şairdir. Çünkü hislerini ve sezgilerini başkalarına aktarma edebiyatçının hedeflerinden biridir. Bunun için şair bazen yazıyı, kelimeleri arasına toplumun duygularını sıkıştırdığı katlanmış bir mektup haline dönüştürür. Böylece şairin hissettiği şeyler onu aşır okuyucuya uzanır ve şairin duygusu etrafındaki herkesi çepeçevre kuşatır:

أَكَادُ أُخْتَنِقُ كُلَّ صَبَاحٍ  
بِالدِّخَانِ الْهَارِبِ  
مِنْ شَبَابِيكَ الْجَرَائِدِ  
إِذْ يَحْتَرِّقُ الْعَالَمُ دَاخِلَهَا<sup>186</sup>

Her sabah neredeyse boğulacağım

Çıkan dumandan

Gazetelerin pencerelerinden

Çünkü dünya onun içerisinde yanıyor.

Şair gazetelerdeki haberleri öğrenmesi sebebiyle üzüntüye kapılmaktadır. Dünyayı saran bu felaketler bizi daha üzüntülü ve duygusal yapmaktadır. Zira dünya savaşlar, hastalıklar ve açlıkla kavrulmaktadır. İşte şair bütün bunları bizlere göstermekte ve şöyle söylemektedir:

أَكْوَأَمُ مِنَ الْفَحْمِ الْبَشَرِيِّ  
يَكْدُ الْمَصُورُونَ لِإِخْرَاجِهِ  
مِنْ قَلْبِ كُلِّ لِحْظَةٍ  
وَتَحْمِيلِهِ عَلَى عَرَبَاتٍ  
رَقْمِيَّةٍ<sup>187</sup>

Kömürleşmiş insanlardan oluşan bir yığın

Haberciler yayınlamayı amaçlıyor

Her anını

Ve onu dijital arabalara yüklemek için uğraşıyorlar.

Şiirdeki bu bölümde yazar kameramanların sadece yayınlamak için kömürleşmiş cesetleri fotoğrafladığını belirtmektedir. O, bu ifade ile ölümlerin ve yıkımların sadece haber unsuru olarak kullanılmasının çirkinliğini ifade etmektedir. İşte burada onu üzüntülü yapan sebep ortaya çıkmaktadır. Dünyadaki bütün ölümler

<sup>186</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 26.

<sup>187</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 26.

onu etkilemektedir. Ayrıca o, bu durumun insanlığın genel bir sorunu olduğunu düşünmektedir.

Şairin vatanından uzak olması, onda özellikle ihtilalin ilk yıllarında ülkesinin daha kötüsüyle karşılaşacağı hissini uyandırdı. Çünkü yıkım artmış ve karışıklık yayılmıştı. Böylece Irak uzun bir süre bitip tükenmiş bir durumda kaldı. İşte bundan dolayı genelde vataniyle ilgili özelde ise Bağdat hakkında yazdığı mersiyeleri Sinan ANTON'un yazıları için önemli bir simge oluşturmaktadır.

### C. Şiirlerde Özlem ve Hasret Teması

Şairin ülkesinden ayrı kaldığı süre ne kadar uzarsa uzasın, ülkesine duyduğu özlem asgari düzeyde bile olsa ortaya çıkmaktadır. İnsan ülkesinden göç ettiğinde hatıralar canlı olarak kalır ve kişisel eğilim ve manevî kuvvete göre insanı hüznendirir. Göçmenin kişiliği vatanında oluşmuştur. Onun ruhu dil, din, adetler, geçim yolları, iklim ve coğrafi özellikler gibi memleketinin farklı tonlarıyla şekillenmiştir. Böylece onun düşüncesi çevresini yansıtacak şekilde oluşmuştur. Sonra memleketini güvenlik ve ekonomik sebeplerden dolayı terk etmiştir. O içinde yetiştiği topraktan ayrılıp başka bir toprağa ekilen filiz gibidir. Gittiği yerde yeni gelenekler, yeni yaşam yolları ve yeni bir hayat felsefesi bulunmaktadır. Göçmenin en azından maddi yaşamında başarılı olabilmesi için bütün bu mevzuları özümsemesi ve kabullenmesi gerekmektedir. Fakat gerçek hayatında ve bilinçaltının derinliklerinde ana yurdundaki yaşam tarzları, dili ve gelenekleri yerleşmiştir. Bundan dolayı orada sıkıntılar görülmekte ve trajedi büyümektedir. Bu sebeplerden dolayı şairin bir şiirinde şöyle dediği görülmektedir:

قلبي لقلق  
ينام  
على قبة بعيدة  
في بغداد  
عشة من عظام  
وسماؤه من موت<sup>188</sup>

Kalbim endişeli

Uyuyor

Uzak bir kubbede

<sup>188</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 65-66.

Bağdat'ta

Yuvası kemikten,

Havası ölümden kurulmuş

Şair bu yazıda Bağdat'a duyduğu özlemi dile getirmektedir. Onun kalbi kederli bir halde yüksek bir kubbenin üzerinde Bağdat'ta yaşıyor gibidir. Her ne kadar oradan uzaklaşmış olsa da hatta yuvasında kemik, gökyüzünde ölüm olmasına rağmen kalbi orada kalmıştır. Bu ifadeler Bağdat'ta yaşamının ne kadar zor ve tehlikeli olduğunu ifade için kullanılmış sembollerdir. Yine de şair oradan ayrılamamaktadır.

Bütün bu anlatılan şeylerden dolayı Sinan ANTON'un şiirdeki duygusu "sadık duygu (doğru duygu)" olarak kabul edilebilir. Çünkü o, Irak'tan göç etmiş olmasına rağmen onun duyguları ve hatıraları ülkesiyle ilişki kurmaya devam etmiştir. Onun ülkesine karşı olan sıkı irtibatı ve Irak'a defalarca yaptığı ziyaretler Irak halkının başından geçen olayları ve trajediyi özümsemesini sağlamıştır. Bu sebeplerden dolayı Sinan ANTON'un şiirinde Irak hakkındaki duygusal görünüm doğrudur ve ona aittir.

#### **D. Tarih, Psikoloji ve Betimleme Konulu Şiirler**

Bu şiirlerde şairin tarihi bir kesiti ve onunla alakalı psikolojik problemleri anlattığı görülmektedir. Bu tür şiirlerin toplam sayısı 20 dir. Bunlardan 10'u psikolojik meselelerle ilgilidir. 7 tanesi betimleme içermektedir. Geri kalan 3 tanesi de tarih konuludur. Bu şiirlerinde şair ANTON konular hakkındaki bakış açısını dile getirmektedir. Şairin duyguları her zaman ilgilendiği insanî problemlere yönelmiştir. Mesela "Makâmu'l-Esîr" şiirine "1980-1988 Irak-İran savaşında itirafında esirlerine"<sup>189</sup> diyerek başladığı görülmektedir. Böylece "Makâmu'l-Esîr" şiirini iki tarafında esirlerine hediye etmiştir. Bu ithafından şairin sahip olduğu genel insanî duygu anlaşılmaktadır. O, İranlı esirlerine karşı da şefkatini göstermektedir.

Şair bu şiirinde şöyle söylemektedir:

من أقصى الضبابِ  
بعد أن ذُبلت كلُّ البياناتِ  
وتعبت المدافع من البصاقِ

<sup>189</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 97-98.



Sisin uzaklığından dolayı  
Bütün açıklamalar sarardıktan sonra  
Ve toplar tükürmekten yorulduktan sonra  
Döndü  
Oradan kana bulanarak

Bu yazıda bir duyguyu ifade eden benzetmeler görülmektedir. “sisin uzaklığı” ifadesi uzaklık manasını ve görüntünün net olmama manasını düşündürmektedir. Açıklamaların sararıp solması ise yorgunluk ve donukluğa sebep olan isteksizliğe işaret etmektedir. Yine topların tükürmekten yorulması ifadesinde ise bombalama tükürmeye benzetilmiştir. Toplumunu perişan eden bu bomboş savaşlar halkların üzerinde bir yük olarak durmaktadır. Bu esir asker orada kana bulanarak döndü. Yani; diğer taraftan asker savaşta yaşananlardan dolayı üzüntülüydü.

Sinan ANTON yazılarında savaşları çok eleştirmektedir. Mesela “*Hurûb*” şiirinde şöyle demektedir:

ذاتَ حربٍ  
أخذتَ ريشةً  
مبللةً بالموتِ  
رسمتَ على جدارِ الحربِ  
نافذةً  
وفتحتهُها  
بجناً عن غدٍ  
أو حمامةٍ  
أو لا شيءٍ  
لكني أبصرتُ حرباً أُخرى  
وأماً تنسخُ كفنًا  
لقتيلٍ  
ما زالَ في رحمها"191

Savaşın kendisi  
Eline bir fırça almış

<sup>190</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 97.

<sup>191</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 95.

Ölümle ıslanmış  
Savaşın duvarına çizdi  
Bir pencere  
Ve pencereyi açtı  
Yarını aramak için  
Ya da bir güvercin  
Ya da hiçbir şey  
Fakat ben başka bir savaş daha gördüm  
Ve kefen dokuyan anne  
Ölü için  
Rahminde yaşamaya devam eden

Bu yazıdaki duygu şairin insanîyetini göstermektedir. Savaşları bırakmaktan ve barıştan bahsetmektedir. Bununla beraber o savaşın çizdiği ölüm penceresinden bakarak barış güvercininden, güzel yarınlardan bahsetmektedir. Fakat o gelecekte savaşlar ve gelecek neslin kefenlerini diken anneler görmektedir. Bu savaşlar bizim için yıkımdan ve ölümden başka bir şey getirmeyecektir. Bu ifadelerden şairin halk için barışı ve istikrarı isteyen barışsever durumu ortaya çıkmaktadır.

Şair, “*Rebî*” isimli şiirinde şu sözlerle ifade ederek doğa ve yaşam sevgisini seslendirmektedir:

لا أعرفُ

اسمَ الشجرة التي وقفت

شتاءً كاملاً تحت شرفتي

لكي أعرفُ

بأنها الآن أصبحت طاووساً

يتبخترُ بألوانه

ويرفرقُ<sup>192</sup>

Bilmiyorum  
Duran ağacın ismini  
Bütün kış boyunca balkonumun altında

<sup>192</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 11.

Fakat ben biliyorum ki  
O Şimdi bir tavus kuşu gibi  
Bütün renkleriyle salınmakta  
Ve dalgalanmakta

Şair bu Şiire, duyguları için bir odak sayılan doğal yaşamın görünümünü seslendirdiği romantik betimlemeyle başlamaktadır. Şair bu duyguyu yakaladığında sevinç, üzüntü, hoşlanma ve nefret etme vs. duygular aklından çıkmaktadır. Sinan ANTON yapraklı bir ağacı, renklerinin güzelliği sebebiyle kuşların önünde salına salına yürüyen tavus kuŐuna benzetmektedir. Fakat Şairin ruhunu temsil eden bu tavus kuşu hep bu halde mi kalmaktadır? İŞte Şair Şiirinde Şöyle demektedir:

كَلِمَا هَمَسْتُ الرِّيحَ بِأُذُنِيهِ  
رَسَائِلَ مِنْ أَخَوَاتِهِ  
كَمْ حَاوَلَ أَنْ يَطِيرَ إِلَيْهِمْ  
لَكِنَّ الْأَرْضَ تَرَفُّضُ  
فَيَتَساقَطُ ريشُهُ عَلَى الرِّصيفِ  
وَيَدوسُ عَلَيْهِ المارَةُ  
بَعْدَ أَشْهَرٍ سَيَتَعَبُ  
سَيَطأُ طِيءَ رَأْسَهُ  
ثُمَّ يَتَلاشِي  
أَمَّا الشَّجَرَةُ فَسَتَظَلُّ وَاقْفَةً  
تَحْلُمُ بِهِ  
فِي لَيَالِي الشِّتَاءِ<sup>193</sup>

Rüzgar onun kulaklarına ne zaman fısıldasa  
KardeŐlerinden gelen mektupları  
Onlara haber göndermek için ne kadar da uĐraŐır.  
Fakat yeryüzü engeller.  
Ve onun tüyleri kaldırıma düşer.  
Ve yayalar onları ezip geçer.  
Aylar sonra yorulacak  
Başı önüne düŐecek  
Sonra yok olacak

<sup>193</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 12.

Fakat ağaç ayakta durmaya devam edecek

Onu düşünerek

Kış gecelerinde

Çünkü bu tavus kuşu vatanından uzak sevdiklerine ulaşmaya çalışıp da başarılı olamayan şairin zayıf ruhunu temsil etmektedir. Bundan dolayı tavus kuşu rengini kaybeder, yorulur ve yok olur. Fakat ağaç yerinde durmaya devam eder. Burada ağaç insanın sahip olduğu kökleri temsil etmektedir. İnsan her ne kadar onlardan uzaklaşsa da bu kökler onun hafızasında yerleşik olarak kalmaktadır ve bu kökler her zaman insanı onlara dönme konusunda düşündürmektedir.

Sinan'ın şiirlerindeki duygu vatanına karşı duyduğu özlem ve istek durumuyla temsil edilmektedir. O daima ülkesinin problemleriyle meşgul olmaktadır. Onun tarih, betimleme ve psikoloji konulu şiirlerinde bu durum görülmektedir. Bundan dolayı da o şiirlerinde gerçek duygularını, özlemini duyduğu yurdunun sevgisini, oraya dönüp orada yaşama hayallerini ifade etmektedir.

#### IV. ŞİİR'İN MÜZİĞİ

Şiirin müziği Arap şiirinin gerekliliklerinden kabul edilmektedir. Müzik sadece ritimden ibaret değildir. Ayrıca o, “şiiri dağınıklıktan koruyan vezin ve dış görünümü de içermektedir. Bu dış görünüm dış müziği temsil etmektedir. Bu dış müzik şiir müziğinde her şey demek değildir. Bir de bunun dışında harflerin namelendirilmesi, onların uyumluluğu, kelimelerin birbirinin önüne geçmesi, özel sanatsal bir yolla ikinci dilin araçlarının kullanılması ve bunların dışında iç sesi oluşturan her şeyi içine alan bir iç müzik bulunmaktadır”.<sup>194</sup> Arapların eskiden beri müzikle ilgilendikleri bilinmektedir.<sup>195</sup> İbn Abdırabbih bununla ilgili şöyle demektedir: “şarkının temeli ve onun kaynağı Arap ülkelerindeki eski yerleşim yerleridir. Bu yerleşim yerleri Arap pazarlarının kurulduğu yerlerdir.”<sup>196</sup>

Ritim kendisiye sanatsal unsurların tamamının sitemli dizilimi kastedilen doğal bir olgudur. Kalbin atışları, saatin tiktakları, şairlerin şiirleri, demircinin çekiç darbeleri, dans edenlerin dansları, ressamların ve mühendislerin seyredilen resimleri

<sup>194</sup> 'İD, Recâi, *eş-Şi'ru ve'n-Nağam*, Kahire, Dâru's-Sekâfe, 1975, s. 21; FAZL, Salâh, *İntâcu'd-Delâleti'l-Edebiyye*, Kahire, Müessesetü Muhtâr li'n-Neşri ve't-Tevzî', 1. Baskı, ty, s. 261; ABDULHUSEYN, Bedrân, *et-Tenassu fi Şi'ri'l-'Asri'l-Emevî*, Amman, Dâru Gaydâr li't-Tab'i ve't-Tevzî, 1. Baskı, 2012, s. 169.

<sup>195</sup> Bkz. FARMER, Henry George, *Târîhu'l-Mûsiki'l-'Arabiyye*, Çev. Huseyn Nassâr, Mısır, el-Merkezü'l-Kavmiyye li't-Tercemeti, ty, s. 32.

<sup>196</sup> ENDULÛSÎ, *el-'Ikdu'l-Ferîd*, VI, s. 27.

hatta koklanan kokular, izlenen manzaralar, dokunularak hissedilenler, insanın içini eriten tatlar bunların hepsi eğer zamansal bir düzenle sıralanırsa ritimsel unsurlardır. Tabi ki içerisine akıl, düşünce ve yaratıcılık girmesi gerekir. İşte o zaman tam olarak düzenlenmemiş ritimler ortaya çıkar. Böylece de bir sanat olur. Bundan dolayı dr. Cart da şöyle demektedir: “sanatta değişmeyen kural; düzenlilikten uzak durma ve bütünlüğü amaçlamadır.”<sup>197</sup>

O zaman Arap şiir müziğinin ritmi (el-Kemmî), onun kökü ve dalları aruz ölçülerinden, onun düzenlenmesinden, sanatlarından, şiirden ve bestelerden önce Arapların yolculuklarda develeri sürerken söyledikleri (el-Hudâu) çöl şarkılarına dayanmaktadır. Sonra onu çaba, gayret ve yorgunluk anlarında zamansal bölümlerle peş peşe gelen tatlı tasalar ve ince namelerle yorgunluk durumunda söylenen şarkılar (en-Nasb) takip etmektedir. Nâbîga (ö. 604) bu durumda şöyle demektedir: “Kızım Umeyme beni, yorucu şu tasa ve kederle yalnız bırak.” Sonra (er-Rukbâniyye) kervanlarla gidilen uzun mesafelerde söylenen üflemler ve telli bazı müzik aletleriyle verilen düzgün ritimlerle yüksek vurgulu doğal şarkılar ortaya çıkmıştır. Bir diğer ritimsel şarkı da (el-Kals) dir. Kals; def, dans, kılıç oyunu, elleri göğse vurma ve ibadet niyetiyle “et-tehlîl” ve boyun eğme ile beraber yapılır. Bu adet eskiden yok olmuştu, sonradan tekrar ortaya çıktı. Şair Kümeyt ibn Zeyd (ö. 126/744) onun hakkında şöyle demiştir: “المقلّس) secde eden adam halkaları kullanarak şarkı söyledi.” Burada geçen adam Hristiyan bir kişidir. Bu durum “kals” türü şarkının İslam’dan önce gelen bir şey olduğunu göstermektedir. İslam dini geldikten sonra (et-tehlil) kalıcı olmuştur. O süslemenin, dansın, defin ve kılıcın olmadığı ibadetle alakalı sade şiirlerdendir. Onun işitilecek şekilde lebbeyk dinilerek söylenen ağır okunan secili bir yapısı vardır. Ayrıca (et-Tagbîr)’in de “tehlil” gibi ibadetle alakalı bir yapısı olan bir olgudur. Fakat sonradan yok olmuştur. O “tehlil”den daha fazla “kals”den ise daha az karışıktır. Tagbîr’in özelliği ise; bunu söyleyenin toprakta yuvarlanma sonucu işaretlenmesidir. Bu kişi tozlandığından dolayı bu türe “et-Tagbîr” denilmiştir. Nazım ve kolaylık açısından şiir çeşitlerinin en basiti kabul edilen “Recz”, düzenli secîden sonra bu ritimlerde çok daha fazla kalıcı gelişmeler ortaya koymuştur.<sup>198</sup>

<sup>197</sup> YÛNUS, ‘Alî, *Nazariyyetün Cedîdetün fî Mûsiki’s-Şi’ri’l-‘Arabî*, Kahire, el-Hey’etü’l-Mısriyyetü’l-Âmme li’l-Kütüb, 1. Baskı, 1993, s. 3.

<sup>198</sup> ÂLÛCÎ, Abdurrahman, *el-İkâ’u fî’s-Şi’ri’l-‘Arabî*, Şam, Dâru’l-Hasâd, 1. Baskı, 1989, s. 11.

Sanatsal eserin müziksel edasını ortaya çıkarma sorumluluğu, sadece vezin ve kafiyenin üzerinde değildir. “Şiire ise, şiirin dolgusunda sunulan renklerden, müziksel çerçevenin şiirin dolgu malzemesini de kuşatmasından ve bir nağmenin durumunun şarkının müziğindeki farklı ahenklerle uyumlu olmasından ibarettir. Şiirdeki bir unsurda dengesizlik varsa başa dönüp onu tekrarlamak gerekir. Bu unsur müziktir.”<sup>199</sup> Bu müzik, kelimeler ve anlamları ile kelimelerin birbirlerine karşı olan iç ses insicamı ve uyumu çerçevesinde oluşturulmuştur.<sup>200</sup> Mantık örgüsü içerisinde bazı seslerin, lafızların ya da yapıların tekrarı şiirin duygusal durumuna uyumludur. İşte burada “Senfoni kalıbına daha yakın tutarlı ahenk içerisinde bir bütün olması için yükselen veya alçalan, sertleşen veya incelen, ayrılan veya birleşen ilhamlardan oluşan müziksel yapının meydana getirilmesinde şairin sanatsal gücü ortaya çıkmaktadır.”<sup>201</sup>

Arap şiiri gözle görülen bir ilerleme kaydetti. Özellikle de Arap şiiri olağanüstü çalışmalar ve daha cesur gayretlerin görüldüğü ekonomik ve sosyal hayattaki çalkantılara cevap olarak oluşturulan yeni vezin ölçülerinin ortaya çıktığı Abbasîler devrinde büyük ilerlemeler kaydetti. Bu devirde ortaya çıkan vezinler Arap şiirinin başlangıç devri kabul edilen cahiliye ve İslam devrinde hiç bilinmeyen vezinlerdir. Bu durum yeni medeniyete ayak uydurma isteğinden kaynaklanmıştır. Ayrıca şiirsel vezinlerle şarkı sanatı arasında uyumlu bir birliktelik oluşturulması da bir başka etkidir. Eser ortaya koyanlar, “haliliye vezinler”ini ihlal ederek aruz vezni devirlerinde ihmal edilmiş “buhûr (bahr denen on altı bölümden oluşan şiir)” vezinlerini canlandırdılar veya Arap şiirinde daha önce sözü edilmeyen buhûr şiirleri ürettiler. el-Mearrî (ö. 449/1057), şiirsel üsluptan faydalandığı zaman halkın diline yaklaşp şiirinin basitliği ve kelimelerinin kolaylığıyla övündüğünde aristokrasiyi şiir müziğinde bitirdi. Ebu'l-Atahiye (ö. 210/825?) ise vezinler açısından eski Arap şiirinin kurallarından en fazla ayrılan şairlerden sayılır.<sup>202</sup>

Şiirsel yapının müziğini değiştirme anlayışı hiçbir zaman olduğu yerde durmadı. Abbasî ve Endülüs devirlerinde ortaya çıkan şiirsel türler zayıf kalsa da bu yenileme hareketi devamlı oldu. Bu türler Mağrip (Tunus, Cezayir ve Fas)

<sup>199</sup> TARÂBLUSÎ, Muhammed el-Hâdî, *Hasâ'isu'l-Uslûb fi'ş-Şevkiyyât*, Tunus, Mensûrâtül'l-Câmi'ati't-Tûnisîyye, 1981, s. 19.

<sup>200</sup> MUHAMMED, İbrâhîm 'Abdurrahmân, *Kazâyâ's-Şi'r fi'n-Nakdi'l-'Arabî*, s. 36.

<sup>201</sup> 'ÎD, Recâi, *eş-Şi'ru ve'n-Nağam*, s. 15.

<sup>202</sup> 'ULVÂNÎ, 'Alî 'Abbas, *Tetavvuru's-Şi'ri'l-'Arabîyyi'l-Hadis fi'l-'Irâk İtticâhatu'r-Ru'yâ ve Cemâliyyetu'n-Nesic*, Dâru's-Şuûni's-Sekâfiyyeti'l-'Âmme, 1. Baskı, 1975, s. 24.

“Muvaşşah” ve “Zecel” türleriydi. Diğer Arap bölgelerinde “el-Kavmâ”, “el-Mevâliyâ” ve “el-Kana” türü şiirlerdi. Bunlar önceki şairlerin uydukları kurallardan çıkışı ifade eden çalışmalardır. Şairler hiçbir zaman Arap şiirinin beyitlerinin kuramsal yapısından ayrılmamıştır. Onların ilhamsal müzik alanını genişletmek için şiirin düzenine ve manalarına kalıcı bir şekilde karşı çıktıkları bilinmemektedir.

Fakat modern asrın gelişiyile Arap şiirinin ritimsel yapısını kökünden sarsacak türsel değişimler gerçekleşmiştir. Bu değişim yirminci asrın ikinci yarısında öncülüğünü Nazik el-Melâike ve Bedr Şakir es-Seyyab’ın yaptığı şairler topluluğunun elinden çıkmıştır. Ancak bu hareketin öncesi olmadan ani bir şekilde ortaya çıkmış olduğu hiçbir şekilde söylenemez. Kesin olan şudur ki: öncesinde bu hareketin temellerini oluşturan öncüller bulunmaktadır.<sup>203</sup>

Gözlemlenecek en önemli yenilikler şairlerin “tef’iletun” düzenini yeni bir yol gibi şiir düzeni içerisinde oluşturması, şiirsel görünüm içerisinde yeni bir şekil oluşturma ve yeni şiirin kurallarını nazariye olarak yerleştirmektir.

Modern Arap şiirini özellikle de Irak şiirini gözlemleyen biri çalışmaya ve açıklamaya değer sanatsal olguların çok olduğunu görecektir. Bu olgulardan en öncelikli olanları şunlardır:

“et-Tedâhül”: Şiirsel bir “bahr (bölüm)”ın başka bir şiirin “bahr”ı ile iç içe girmiş olmasıdır.

“et-Tenâvüb”: Şiir klasik ve serbest olmak üzere iki şekilden oluşmaktadır.

“et-Tedvîr”: Şiirin müziksel yapısı bir döngü şeklinde kurulmuştur. Bu döngü okuyucuyu sona gelinceye ya da maktaların sonuna gelinceye kadar durdurmaz.

“et-Tenvîl”: Bir şiirin bölümlerindeki şiirsel bahirlerin çeşitliliğidir.

“el-İhtilât”: Şairin bir eserinde şiir ve düzyazının birbirine karışmasıdır.

Bu olguların bütünü şiirselliğin oluşturulması, şiirsel içeriğin şekli ya da konum değişiklikleriyle bağlantı ortaya çıkarılması ya da şiirsel ürünün tamamını bürüyen kişisel duyguyla alakalıdır.<sup>204</sup>

Öncüleri Sâyiğ ve Cebrâ’nın elinde eski Arap şiirinin kutsal kabul ettiği olgulardan sıyrılmış açık ve cesur bir şekilde ortaya çıkan düz yazı şiiri, Arap şiirinin yolculuğunda kritik bir dönüm noktası olmuştur. Bu durum şiiri bilinen şekliyle

<sup>203</sup> ‘ULVÂNÎ, ‘Alî ‘Abbas, *Tetavvuru’s-Şi’ri’l-‘Arabîyyi’l-Hadîs fi’l-‘Irâk İtticâhatu’r-Ru’yâ ve Cemâliyyetu’n-Nesîc*, s. 31.

<sup>204</sup> EBÛ DÎB, Kemâl, *fi’l-Binyeti’l-Îkâ’iyye li’s-Şi’ri’l-‘Arabî Nahve Bedîlin Cezeriyyin li’l-‘Arûzi’l-Halîlî ve Mukaddimetün fi’l-‘İlmi’l-Îkâ’i’l-Mukârin*, Bağdat, Dâru’s-Şu’ûni’s-Sekâfeti’l-‘Âmme, 1. Baskı, 1998, s. 14-16.

görmeye alışmış olan Arap okuyucusunda bir sarsıntı oluşturdu. Aynı durum düzyazı şiirinin kural olarak bağlı kaldığı iç ritim meselesinde de ortaya çıkmıştı. Bu problemler eleştirmenlerle şairler arasında günümüze kadar artarak devam etmiştir.

Modern çağda Arap şiirinin ritimsel yapısı değişmiştir. Klasik ritimle olan bağlantısını kesin olarak koparan şiirler görüldüğü gibi “halilî vezin” düzeninden uzaklaşmış şiirler de ortaya çıkmıştır. Düzyazı şiiri Arap şiirinin cesur şekilsel deneyimler olarak tarif ettiği şekillerden biri gibi görülmektedir. Ayrıca onun, bu devri diğerlerinden ayıran siyasi, sosyal ve kültürel pek çok şartın bir sonucu olarak ortaya çıkmış olduğu düşünülmektedir. Bu konuda Sâlih Belaîd şöyle demektedir: “1950’li yıllar tarihsel olarak diriliş ve kurtuluş hayalleriyle, sanatsal olarak ise Tüm boyutlarında Arap kültürel birikiminin büyüklüğüyle ilişkilidir.”<sup>205</sup>

Düzyazı şiiri klasik şiirin en kutsal saydığı olgular olan vezin ve kafiyeyi terk ettiğinden dolayı klasik şiir biçimlerine karşı çıkan ve reddeden bir şiirdir. bu durum müziksel ve ritimsel alternatiflerin öncelenmesini gerektirmektedir. Böylece hareketle beraber ortaya çıkan yeni bir ritim doğmuştur. Düzyazı şiirinin ortaya çıkmasına eşlik eden bir dizi sorunun arasına bir de iç ritim sorunu eklenmiştir. Düzyazı şiirinin şiirin uyması gereken müziksel tekniği parçalamaya çalışmasından kesinlikle şiirle müzik arasındaki bağlantıyı kesmeye çalışması kastedilmemektedir. Bu durum Adonis’in şöyle diyerek teyit ettiği durumdur: “Şiirin ritim ve nameye ihtiyacı olmadığını düşünmemiz tehlikelidir. Ayrıca şiirinin tamamının ritim ve nameden oluştuğunu söylemek de tehlikelidir.”<sup>206</sup> Bundan dolayı bu hareket iç müzik diye isimlendirilen şiirsel yazının yapısını oluşturan iç bağlantıların düzen unsurlarına dayanan yeni ritmin benimsenmesini istemektedir. Böylece o eski ritimden kopuşu duyurmuştur. Bununla beraber o yeni şiirin şeklinde görülecek gelişmelere uyumlu yeni ritimsel yapının oluşturulmasına başlamıştır. Bu yeni ritimsel yapıya iç ritim olarak kabul edilmiştir. O şiirin sesli tarafını tamamen ihmal etmiş olmasa bile bu tarafa çok fazla odaklanmayarak oluşumunda eski ritimden farklılık göstermektedir. Böylece dilin harflerinin kendi yapısından ortaya çıkan, ifade usulleri ve ses uyumundan oluşan iç ritmin sınırları çizilmiştir.<sup>207</sup>

<sup>205</sup> BELAÎD, Sâlih, *fî Nazariyyeti'n-Nazm Ru'yetün Cedîdetün*, Cezayir, Dâru Hûma, 1. Baskı, 2000, s. 13.

<sup>206</sup> ADONİS, *eş-Şi'riyyetü'l-'Arabiyye*, Beyrut, Dâru'l-Âdâb li'n-Neşri ve't-Tevzî, 2. Baskı, 2015, s. 119.

<sup>207</sup> ADONİS, *eş-Şi'riyyetü'l-'Arabiyye*, s. 122-124.



Düzyazı şiiri yazarları eski şiirin ritimsel tekniğinden koştuklarını ifade etmelerine rağmen onlar müziğin önemini inkar etmediler. Fakat onların inkar etmediği bu müzik vezin ve kafiye çiftini kullanan müzikten farklıdır. O metnin içerisindeki oluşumların hareketini kullanan bir müziktir. Yumnâ el-’Îd bu konuda şöyle söylemektedir: “iç ritmin şiirin oluşumlarının hareketinde bulunduğunu düşünüyorum.”<sup>208</sup>

Şair okuyucunun dikkatini çekecek gizli bir ritim taşıyan bazı yapılara başvurur. Bu yapılar, pek çok duygu ve his bulunan şiirsel beyitin içerisiyle uyumlu bir ritme sahiptir. Sesler arasındaki uyum, bu ritimsel yapıyı oluşturan birçok üslubun şair tarafından kullanılması esnasında bu duygu ve hislerin ifade edilmesinden sorumludur.

Şunlar şairin duygu ve hisleri ifade etmek için kullandığı üsluplardan bir kısmını oluşturmaktadır:

#### A. Şiirde Tekrar

Tekrar; sanatsal ürünün farklı yerlerinde simetrik/benzer unsurların ortaya koyulması olarak bilinmektedir. O bütün görünüşleriyle ritmin temelini oluşturmaktadır.<sup>209</sup> Freud, tekrarı; “bir işteki ustalığı tekrarlama”<sup>210</sup> olarak tanımlar. O bu nitelikle bu durumu zevk ve tadın kaynağını olarak görmektedir.<sup>211</sup> O bu tarifi kapsayıcı canlı ve kişisel aktiviteleri içine alacak şekilde genişletir. Bu durum kişisel hayatı gösteren yazınsal faaliyet olması özelliğiyle şiirsel tekrara tam olarak uymaktadır.

Tekrarın manası bir işteki ustalığı yineleme olunca bununla beraber “yenilik bir şeyden faydalanma için gerekli bir şart”<sup>212</sup> olunca tekrarlar nasıl memnuniyet oluşturulabilecek? O sonuçta tekrarlama değildir.

Tekrarda yenilik konum değişikliği ve uygulama değişikliğinde meydana gelmektedir. Böylece onun etrafındaki unsurların farklılaşmasıyla o yeni olmaktadır. Farklılık tekrar üslubunun güzelliğini gösterme görevini üstlendiği gibi tekrar üslubu

<sup>208</sup> ‘ÎD, Yumnâ, *fi Ma’rifeti’n-Nass*, Beyrut, Dâru’l-Afâki’l-Cedîd, 3. Baskı, 1985, s. 54.

<sup>209</sup> VEHBE, MUHENDİS, Mecdî, Kâmil, *Mu’cemu’l-Mustalahâti’l-’Arabiyye fi’l-Lugati ve’l-Edebi*, Mektebetü’l-Lübân, 1. Baskı, 1984, s. 66.

<sup>210</sup> FREUD, Sigmund, *Mâ Fevka’l-Mebde’i’l-Lezzeti*, Çev. İshâk Remzî, Mısır, Dâru’l-Ma’ârif, ty, s. 67.

<sup>211</sup> FREUD, *Mâ Fevka’l-Mebde’i’l-Lezzeti*, s. 67.

<sup>212</sup> FREUD, *Mâ Fevka’l-Mebde’i’l-Lezzeti*, s. 67.

da farklılıktaki güzelliği gösterme görevini üstlenerek “tezat yapının” oluşumuna katılmaktadır.

Tekrar; “sanatsal ürünün farklı yerlerinde simetrik unsurların ortaya koyulmasıdır. Bu bütün görünüşleriyle ritmin temelini oluşturmaktadır.”<sup>213</sup> Vezni ise: “belirli ritim dizisinin tekrarıdır.”<sup>214</sup> Et-Tecnîse gelince o;” bir tekrar örneğidir.”<sup>215</sup> “Kafiye, nahivsel oluşum ve mana tekrarı farklı düzeydeki görünüşleridir.”<sup>216</sup>

Tekrar otomatik olarak çalışır. Eleştirmen Abdulkâhir Cürçânî “cinası nakıs”ın belagatini açıklarken bu durum hakkında şöyle demiştir: “(عواصم) kelimesinin sonundaki (م) harfinde ve (قواضب) kelimesinin sonundaki (ب) harfinde olduğu gibi sana kelimenin sonundaki harf söylenmeden senin onu öyleymiş gibi algılamandır. O gerçekte öyle gelir. Böylece bu kelime artık senin zihninde tamamen pekişmiş iken, karşına ikinci sefer çıkartıldığında senin kulağın onu algılar. O ilk düşündüğün şeyden farklılaşmıştır. Böylece seni önceki zihnî altyapından dolayı hataya düşürmüştür. İşte burada size anlamın ortaya çıkmasından bahsedilmiştir.”<sup>217</sup> Adulkâhir Cürçânî’nin kullandığı dildeki “Tevehhüm” modern eleştiri dilinde “Tevakku’” manasındadır. Zannedilen ilk varsayımdan ayrılma ve geçmiş düşüncenin silinmesi, modern eleştiri dilinde “beklentinin dışına çıkma”dır. İşte beklenti ve onun dışına çıkma arasındaki bu durum, yazının güzelliğini ve canlılığını göstermektedir.

Tekrar’ın 3 farklı düzeydeki görünüşleri şunlardır:

## B. Harf Tekrarı

Harf tekrarı bir harfin bir seferden daha fazla gelmesidir. O, “şiirsel mesajı etkileyici ses özellikleriyle renklendirmeyi hedefleyen sözel bir kalıptır. Bu uygulamadaki amaç sanatsal devamlılık/süreklilik işine başka birini yani okuyucuyu

<sup>213</sup> VEHBE, MUHENDİS, *Mu'cemu'l-Mustalahâti'l-'Arabiyye fi'l-Lugati ve'l-Edebi*, s. 66.

<sup>214</sup> JAKOBSON, Roman, *Kazâyâ 'ş-Şi'riyye*, Çev. Hamd el-Velî ve Mübarek Hanûn, Kasablanka, Dâru Toubkal li'n-Neşr, 1. Baskı, 1988, s. 47.

<sup>215</sup> İBN ESÎR, Ziya'uddîn, *el-Meselü's-Sâ'irü fi Edebi'l-Kâtibi ve 'ş-Şâ'iri*, thk. Ahmed Hûfî vd., Kahire, Dâru Nahzatu Mısr li't-Tab'i ve'n-Neşr, ty, s. 238.

<sup>216</sup> MİFTÂH, Muhammed, *et-Telakkî ve't-Te'vîl Mukârabetün Neskiyyetün*, Beyrut, el-Merkezü's-Sekâfiyyü'l-'Arabî, 1. Baskı, 1994, s. 27.

<sup>217</sup> CÜRÇÂNÎ, Ebubekir Abdulkahir b. Abdurrahman b. Muhammed, *Esraru'l-Belâga*, tlk. Ebu Fihri Mahmûd Muhammed Şâkir, Cidde, Daru'l-Medenî, ty, s. 23-24.

da katmaktır. Bundan dolayı şiirsel hitapta harfsel sıralama en önemli özelliklerden kabul edilmektedir.”<sup>218</sup>

Bu tekrar, “harflerin ses olanaklarına ve güçlerine manayı işaret etme görevini yüklemektedir.”<sup>219</sup> Şiir, ses ve mana arasındaki gizli ilişkinin açık bir ilişkiye dönüştüğü alandır.<sup>220</sup>

Sinan ANTON’un şiirinde bu durum şöyle görülmektedir:

لم أكن شجرةً  
أو خروفاً  
لكنهم تمتوا شيئاً ما  
وقطعوا رأسي  
بسكينٍ عمياءٍ  
فتدحرج بعيداً<sup>221</sup>

Bir ağaç değildim  
Ya da bir kuzu  
Fakat onlar kekeleyerek bir şey söylediler  
Ve başımı kestiler  
Kör bıçakla  
Ve uzaklara yuvarlanır.

(ن) harfinin sesi genellikle hüznün ve üzüntü içeren yazılarla ilişkilidir.<sup>222</sup> (ن) harfi yazıda baskın olduğunda bu hüznün ortamı da yazıya baskın gelir. (ن) sesini miktarını sayılırsa “tenvin”deki (ن) sesi de dahil olmak üzere bu şiirde 6 kere tekrar edildiği görülmektedir.

Bu şiirde şairin hayat hakkındaki üzüntüsü ve kederi açıkça anlaşılmaktadır. Şair burada mecaz yoluyla soru sormaktadır. Bir ağaç değildim, ya da bir kuzu fakat onlar başımı kestiler! Burada onun sebepsiz yere öldürüldüğü anlaşılmaktadır. (ن) harfi ile tenvin içerisinde devam edip giden nun sesi hüznün ve üzüntü hissi vermektedir.

Yine Sinan ANTON’un başka şiirinde de bu durum şu şekilde yer almaktadır:

<sup>218</sup> KİNVÂN, Abdulkerîm, *Min Cemâliyyâti İkâ’i’s-Şi’ri’l-‘Arabî*, Magrib, Dâru Ebî Rakrâk li’t-Tibâ’a ve’n-Neşr, 1. Baskı, 2002, s. 290.

<sup>219</sup> ULLMANN, Stephen, *Devru’l-Kelime fi’l-Luğa*, Çev. Kemâl Muhammed Bişr, Gize-Mısır, Mektebetü’s-Şebâb, ty, s. 87.

<sup>220</sup> JAKOBSON, *Kazâyâ’s-Şi’riyye*, s. 54.

<sup>221</sup> ANTON, “*Leylun Vâhidun fi Kulli’l-Mudun*”, s. 7.

<sup>222</sup> DAYİM, Sâbir Abdullah, *Mûsîki’s-Şi’ri’l-‘Arabî Beyne’s-Sebât ve’t-Tetavvur*, Mısır, Mektebetü’l-Hancî li’t-Tibâ’a ve’n-Neşr, 1950, s. 32.

علينا أن نخرج جثثهم  
من الأغنية  
ونكفينا بالكلمات<sup>223</sup>

Onların cesetlerini çıkarmamız gerekir

Şarkılardan

Ve onları sözlerle kefenlemeliyiz.

Bu üzücü parçada da (ن) harfinin tekrarlandığı görülmektedir. Sanki o şiirin sesinde şekil bulmuş şairin içerisinden gelip inilti gibidir. Tekrar, modern şiirde sanatsal bir olgu gibidir. Bununla beraber o çağdaş şair tarafından eski şiir devirlerinden çıkarılan açık sanatsal bir simgedir. Ayrıca bu üslubun görevi asrın gerekliliklerine hizmet etmek ve şairin onunla yapmak istediği şeyi gerçekleştirmektedir. O manayı kuvvetlendirme, okuyucuyu yönlendirme, belirli bir şeyi hatırlatma ve şairin içinden geçirdiği hisleri derinleştirme gibi pek çok farklı amaçlar için kullanılmaktadır.

Yine Sinan ANTON bir başka şiirinde bu üslubu şöyle kullanmıştır:

خطوطُ الحدودِ الممتدةِ  
على أرضِ الحنينِ  
بينَ وطنٍ... لم يكن  
وآخر... لن يكونَ  
خطُ  
كلما حَرتُهُ يدُ الخيالِ  
هنا(ك)  
تُعيدُهُ يدُ التاريخِ  
224 هنا!

Uzanmış sınır çizgileri

Özleyen kişinin toprağı üzerinde

Vatani içerisinde... olmadı

Ve son... olmayacak

Bir çizgi

Hayalin eli onu her sürüklediğinde

<sup>223</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 23.

<sup>224</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 74-75.

Buradan oraya

Tarihin eli onu döndürür

Buraya

Şairin şiirsel kesitin içerisinde uyumlu bir ses bütünlüğü oluşturmak için (ن) ve (و) harfini tekrarlamaya devam ettiği fark edilmektedir. Ayrıca bu tekrar, çatışma sahası ve savaş alanına dönen vatanını yitirmenin hayal kırıklığını yaşayan ve onu kaybetme hissini duyan şairin durumuna uygun düşmektedir. Vatanı onun duygularını ve hislerini şekillendiren rüyası ve hayalidir.

O başka bir şiirinde yine şöyle demektedir:

قلبي لقلق

ينام

على قبة بعيدة

في بغداد<sup>225</sup>

Kalbim endişeli

Uyuyor

Uzak bir kubbede

Bağdat'ta

Bu şiirde (ق) harfinin 4 defa tekrar ettiği görülmektedir. (ق) harfi konuşmada açıkça ortaya çıkan endişe durumuna işaret eden harflerdendir. Bu harf açık özel bir ses vermektedir. Sanki şair kendisini çok sevdiği şehre götürmesi için hatıraları aklına getirmektedir.

Şiirsel pasajlar arasındaki boşluklardaki benzer görsel ritim, makta ve senfonik pasajların en sonuncusunun arasını ayıran sektelerin/durakların görevini icra etmektedir.

### C. Kelime Tekrarı

O bir kelimenin birden fazla söylenmesi demektir. Bu durum “lafızların sahip oldukları şeyin önemine işaret etmektedir. Bu tekrar bazen şiiri anlamak için bir anahtar haline dönüşmektedir.”<sup>226</sup> Bu üslup “kulakta yankılanan sesin kuvvetini artırmada ve aklı etkilemede faydalıdır.”<sup>227</sup>

<sup>225</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 65-66.

<sup>226</sup> EBU İSBA'İ, Sâlih, *Hareketü's-Şi'riyye fî Filistîni'l-Muhtelle*, Amman, Menşûrât Câmi'ati Philadelphia, 1. Baskı, 2009, s. 338.

<sup>227</sup> İBN ESİR, *el-Meselü's-Sâ'irü fî Edebi'l-Kâtibi ve's-Şâ'iri*, III, s. 26.

Bu üslup şairin belirli bir kelimeyi beğenip tekrarı bu kelimeye dayandırması ve şiirsel yazılar boyunca bu kelimeyi çekip kullanmasıdır. Böylece ister isim olsun ister fiil kelimenin iki veya daha fazla tekrarı gerçekleşir. Ayrıca onun şekilsel kalıbı da ince bir düzene göre yapılır. Kulaklar onu ruha ve kalbe yaklaştıran lezzeti ve hazzı hisseder.<sup>228</sup> Tekrar vurguyu ve ritimsel uyumu artırır.

Sinan ANTON “er-Ragbet” adlı şiirinde şöyle demektedir:

التي تعتريني  
في يوم كهذا  
لأن أهجر هذا الشكل  
وأصيرُ غيمةً  
أو شجرةً  
أوقصيدةً  
أن تسيلَ الـ"أنا"  
وتبخُرُ  
غيمةً تحومُ  
قبلَ أن تلعنَ نهايتها  
وهي تقبلُ ألفَ شفةٍ  
في شجرة  
آخرُ شجرةٍ في غابةٍ  
لم تعد غابةً<sup>229</sup>

Benim başıma gelen şey  
Bunun gibi bir günde  
Bu şekilde göç etmeme neden oluyor  
Ve bir bulut oluyorum  
Ya da bir ağaç  
Ya da bir şiir  
Bana akmak için  
Ve buharlaşıyor  
Bulut uçuyor  
Sonu belli olmadan önce

<sup>228</sup> NECCÂR, Eşvâk Muhammed İsmâ'îl, “Surete'l-Mu'avvizeteyn Dirasetün Uslubiyetün”, *Mecelletü Cami'ati Duhok*, sayı: 2, 1 Aralık 2005, s. 9.

<sup>229</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 36-37.

Ve o bin dudağı öpüyor  
Bir ağaçta  
Ormandaki son ağaç  
Artık orman yok

Romantizm şairlerine göre doğa merhametli bir annedir. Bu şairler ona merhametli anneye sığınır, onu ifade ederler, üzüntü ve dileklerini ona arz ederler. Bu şairler yukarıdaki şiirde kullanılan “bulut, ağaç orman, buharlaşma” gibi doğayı ilgilendiren kelimeleri çokça kullanırlar. Şehirdeki korku ortamından tabiattaki ferahlık ve güven ortamına geçişe başlık olara koyulan ragbet ismi şairin doğaya duyduğu özlemi ve isteği ilan etmektedir. Şiir metni okuyucusuna bağlıdır. Bundan dolayı okuyucuya uygun okumayı ortaya koyar. Şiirsel metne bu özel bakış açısıyla bakıldığında, şairin sakin ve huzurlu bir doğayı hayal ettiği görülmektedir.

Modern şiir kelimenin rolünü değerli kılacak yollar araştırmaya başlamıştır. Buna engel olacak bütün monotonluklardan da kurtulmayı arzulamıştır. Bu durum şiiri, şiir biçimine yeni bir kavram kazandırmak için gelişen sanatsal zevkle uyumlu yeni yollara girmeye zorlamaktadır.<sup>230</sup> Şiirin dikey biçimindeki değişim, yazara şiirsel sayfaların boşluğunda görselliğin oluşturulma denemelerinde uzmanlaşması için daha uygun bir alan ve daha büyük bir fırsat sağlamıştır. Modern baskının da buna uygun olarak ortaya çıkması bu duruma yardımcı olmuştur. Böylece kastedilen anlamların görsel şekiller oluşturmak yoluyla okuyucuya ulaştırılması mümkün olmuştur.<sup>231</sup> Arap şiirinde ortaya çıkan bu değişim şairi yazının içerisindeki bütün yapıları ve olabilecek bütün ilişkileri kullanmaya sevk etmiştir. Böylece mananın okuyucuya ulaştırılması ve mananın genişlemesi istenildiğinden dolayı “şiir metnin tam olarak anlaşılmasına gözün yanında kulak ve aklın katılımı”<sup>232</sup> sağlanmaya çalışılmıştır. Yazısal düzen şiir metninin en önemli görünümünden sayılmaktadır. Ayrıca şiir satırının düzeni ve geniş manaya uyumlu olacak şekilde kelimenin şeklinin değiştirilmesi de bu önemli görünümlerdendir.

Tekrar üslubu, okuyucunun manaya yoğunlaşmasına katkı sağlayan anlamsal bir uyum oluşturmak için yazısal yapının doğasına aykırı bir şekil alabilir.

<sup>230</sup> GREK, Jacob, *el-Lugatü fi'l-Edebi'l-Hadîs*, Çev. Leyûn Yûsuf vd., Irak, Dâru'l-Me'mûn, 1. Baskı, 1989, s. 264.

<sup>231</sup> SAFRÂNÎ, Muhammed, *et-Teşkilü'l-Basarî fi'ş-Şi'ri'l-'Arabîyyi'l-Hadîs*, Beyrut, el-Merkezü's-Sekafiyü'l-'Arabî, 1. Baskı, 2008, s. 171.

<sup>232</sup> KUBEYSÎ, Tarât, “el-Kitâbetü ve'ş-Şi'r – el-Kasîdetü'l-Basariyye –Bahsun-”, *Mecelletü Eklâm*, sayı: 1, 1987, s. 6.

ANTON'un şiir divanındaki tekniği ilk bakışta görölmektedir. O üç yapraklı bir çiçek gibi açılmaktadır. "ليلٌ واحدٌ" Bir gece" ifadesi geçtiğinde; rüzgarın alınıdaki buruşuklukları ifade eder. Bunlardan her biri şiirsel içgüdüyle söylenir. "yolunun üzerindeki gölgesinde rahatlıyorum." ANTON şiirselliği yakalamak için ilham verici anları kovalamaktadır. Başka bir ifadeyle ilham, şiirsel sözün keyfiyetini idrak etmede olduğu kadar şiirselliğe ulaşmada sınırsız değildir. İşte bu konuda doğruyu yanlıştan ayıran kesin söz budur. Bu bizzat her bölümün içerisindeki konuya odaklanma yoluyla ve kendisiyle diğer konular arasında bir çeşit denge kurmakla yakalanabilecek bir meseledir. Böylece şiirin ilk bölümde baskın bir şekilde şiirsel bir konuya dayandığı görölmektedir. İşte o konu şiirin ortaya çıkış noktası ve amacıdır. Bu şiirlerinden dolayı belki de şaire hayalci vs. nitelemesi yapılabilir. ANTON hakkında böyle düşünülmesine neden olan şey yazılarında şu ifadeleri kullanmasıdır: "şair başka bir Nuh'tur.", "ömrünün tamamını geçiriyor", "sözlerden bir gemi inşa yapıyor", "onu metaforlar ve bulutlarla bir araya getirir", "onun ayrılışını yelken gibi yukarı kaldırıyor", "kör kurdun iniltisi", "mehtaplı bir gecede", "yerin anırması", "şiirin bin tohumu", "bu damlanın içinde ya da beni yenilgiye uğrattığında", "sözlükler hoş görmez ve onunla alay eder", "bütün cümlelerin birbirleriyle mücadelesi", "...sakinleşmesi için ona yalvardım", "...komşularının gülmeleri ve kucaklaşmaları için", "içgüdü" bunlar şiirlerdeki konulardır. ANTON hayata ve onun şartlarına bakışın bir yolu olmasından dolayı bakış açısını şiire odaklamıştır. Böylece şiirin ötesindeki ve şiirdeki her şey aynı an içerisinde bir aradadır.

Şimdi "Katarâtun Erakk alâ Cebîni'l-Leyl" şiirini okuyalım. Şair bu şiirde şöyle demektedir:

أصابع الأرق تقلب دقائقي  
تتصفحني  
ليلي صحراء  
والنوم...  
بدو رُحُل  
أراهم

ي ق ت ر ب و ن



ي ق ت ر ب و ن

ي ق ت ر ب و ن

ي ق ت ر ب و ن

ي ق ت ر ب و ن

يقتربونَ

ليعلنوا

بأنهم

حروفُ السرابِ<sup>233</sup>

En ince olanın parmakları inceliklerimi değiştiriyor

Bana dikkatle bakıyor

Çölün Leylası

Ve uyku

Bedeviler göç ettirdiler

Onları görüyorum

Y a k l a ř ı y o r l a r

Y a k l a ř ı y o r l a r

Y a k l a ř ı y o r l a r

Y a k l a ř ı y o r l a r

Y a k l a ř ı y o r l a r

Yaklaşıyorlar

Açıklamak için

Onların

Çöldeki serabın harfleri olduklarını

Şair geniş anlama sahip aykırı bir ritim oluşturmaya çalışmaktadır. Bu heceleme ve tekrar, dağınıklığa ve istenen en üst seviyeye ulaşma gayretinin yinelenmesine işaret etmektedir. Ayrıca düşünce ve hayallerdeki parçalanmayı da göstermektedir. Ne zaman harfler bir bütün haline dönüşür ve sonuç ortaya çıkar. İşte o zaman onların serabın harfleri olduğu anlaşılır. Yani onlar ilk durumda gözden kaybolan bir yanılsamadan daha fazlası değillerdi.

<sup>233</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 79-80.

Şair “*Mevşûrun Mubellelun bi'l-Hurûb*” şiirde (التصفيق) kelimesini 5 kere tekrar etmektedir. (التصفيق) kelimesinin iyi bir işi ödüllendirme, karşıdakini tebrik etme veya alkışla sevinç ve mutluluğun ritmine katılma manaları bulunmaktadır. Fakat şair bu kelimeyi aykırı olarak alay/istihza yoluyla kullanarak şöyle demektedir:

يتراكمُ الطغاةُ حولَ محاجرنا  
وباحةُ القيدِ لاتسعُ  
إلا للتصفيقِ  
فالنصفقُ<sup>234</sup>

Bahçemizin etrafında tiranlar toplanıyor.

Kelepçenin bağı genişlemez

Ancak alkışlamak için genişler

O zaman alkışlayalım!

Burada ritimsel ayrımla uygun düşen fikirsel bir ayrılık bulunmaktadır. Kelepçeyle alkışlamak mümkün değildir. Fakat o “alkışlayalım” demektedir. Sanki burada şair tiranlara meydan okuyup onları alaya almaktadır. Bundan dolayı da alkış kelimesini tekrar etmektedir:

ولكنَّ المذيعَ يقِيءُ بياناتٍ نيئةٍ  
ويحْتُننا على التصفيقِ  
فالنصفقُ<sup>235</sup>

Fakat spiker olgunlaşmamış açıklamalar kusuyor

Ve bizi alkışlamaya teşvik ediyor.

O zaman alkışlayalım!

Alkış burada da alay için kullanılmıştır. Böylece şairin bakış açısına göre, savaş kutlama yapmaya elverişli olmayan sadece ölüme neden olan bir araçtır. Bu yüzden şair savaşa karşı olan hoşnutsuzluğunu ve memnuniyetsizliğini göstermek için bu kelimeyi tekrar etmektedir.

<sup>234</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 92.

<sup>235</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 92.

#### D. Cümle Tekrarı

Cümle tekrarı, şiirde bir ifadenin birden fazla kullanılmasıdır.<sup>236</sup> Bir ifade olduğu gibi de tekrar edilebileceği gibi bazı değişikliklere uğrayarak da tekrar edilebilir. “Bu tür tekrarlar, şairin bakış açısının, tecrübenin doğasının ve yazıda yer alan fikirlerin ortaya çıkardığı şiirsel eyleme belirli bir zaman diliminde yoğunlaşmayı sağlayan bir güçtür.”<sup>237</sup>

İfade ve cümle tekrarının okuyucuyu ifade düzeninin değişmesini beklemeye hazır hale getirdiği gibi anlam ortamının oluşturulmasına da katkıda bulunması gerekmektedir.

Yazar “Târihun Âhar” başlıklı şiirinde hayali görüntüler içerisinde tarihe bir bakış gerçekleştirmektedir. O, konu olarak ikinci dünya savaşını seçmiştir. Gelen ilk sahne siyah beyazdır. Sonra ikinci sahneye geçilmektedir. İkinci sahnede de “siyah beyaz” ifadesi tekrar edilmektedir.<sup>238</sup> Burada ki tekrar vurguya işaret etmektedir. Hayat savaş esnasında sürekli renksiz olur manası vardır. Iraklıların hafızasındaki renklerde olduğu gibi savaş hafızada siyah beyazla dolu olarak kalmaktadır. Beyaz kefenin siyah ise matem rengidir. İşte bütün savaş görüntüleri bu iki renk içerisinde bulunmaktadır.

Ayrıca şairin “İmtidâdâtü'l-Evtâr” şiirinde “müziyenin parmakları” ibaresini tekrar ettiği görülmektedir. Bu parmaklar nameleri üretme işini yapan parmaklardır. Bu parmaklar mecazi olarak şairin istediği sevgi ve barışı ona vermektedir. İşte bu şairin beklediği şeydir ve bundan dolayı şiirde şöyle demektedir:

أصابع العازف  
تتسلق السلم الموسيقية  
وتحملني إلى سرير الغيوم<sup>239</sup>

Müziyenin parmakları

Müziksel merdivenleri tırmanır

Ve beni bulutların yatağına taşır.

Müzik yükselme ve yücelik ifade eder. Müzik savaşın, gürültünün ve şairin hafızasını ve duygularını doldurmuş olan iniltinin tam tersi bir istikamettir. Bundan dolayı şair farklı bir yolla ibareyi şiirde tekrar etmektedir:

<sup>236</sup> MAHMÛD, Şeymâ Sâlim, *el-Binyetü'l-Îkâiyetü fî Şi'ri Buşrâ el-Bustânî*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Musul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Musul, 2010, s. 183.

<sup>237</sup> MAHMÛD, *el-Binyetü'l-Îkâiyetü fî Şi'ri Buşrâ el-Bustânî*, s. 184.

<sup>238</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 30.

<sup>239</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 71.

أوتارُ العودِ  
تسحبُ رُوحِي  
من بئرِ الصمتِ  
وتملأُ قلبي بزرقَةِ البحرِ  
تهبُّ أصابعُ العازفِ  
على أغصاني  
تقطُفني  
وتنتزني بعيداً  
على جزيرةٍ  
خارجِ الوقتِ  
وداخلِ قلبي<sup>240</sup>

Sazın telleri  
Ruhumu çekip çıkarır  
Sessizliğin kuyusundan  
Ve kalbimi denizin maviliğiyle doldurur  
Müziyenin parmakları eser  
Dallarımın üzerine  
Beni koparır  
Ve uzağa savurur  
Bir adanın üzerine  
Zamanın dışında  
Ve kalbimin içinde

Kurtuluşu temsil eden müziyenin parmakları şairi, insanlığına ve büyük duygusuna geri getiren bir rüzgâr gibi eser.

### E. Şiirde Yapısal Paralellik/Denklik

Şiir yazısına güzel bir ritim katan diğer bir üslup da denklik üslubudur. Burada Roman Jakobson'un "şiir yapısı devam eden birbirine denk bir yapıdır"<sup>241</sup> sözündeki gibi şiirde denkliğin çok olduğuna işaret edilmeyecektir. Bununla beraber bu konuda şiir düzyazıyı geçmektedir. Birbirine denk ifadelerin kullanılması ister sözlü olsun

<sup>240</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 72.

<sup>241</sup> JAKOBSON, *Kazâyâ 'ş-Şi'riyye*, s. 85.

ister yazılı bütün dünya edebiyatına yerleşmiş bir konudur. Çünkü o aynı anda hem yazının düzeniyle hem de kuruluşuyla bir unsurdur. Bu yüzden dünyanın farklı bölgelerinde uluslararası düzeyde edebiyat alanında çalışma yapanlar bunu önemsemiştir. Bekli de Arap şiiri tam anlamıyla bu kelimeyle kastedilen manaya eş bir şiirdir. Çünkü Arap şiiri şiirin bir kısmını kendi oluşturur bir kısmını da başka çeşitlerle düzenler.<sup>242</sup> Denklik ritmik ve yapısal döngüler yoluyla tarafların uyumluluğunun veya çatışmasının vurgulandığı yerlerde bulunur. Denklik, tekrarlanan terkip veya ritimlerle iki tarafın uyumluluğu veya zıtlığı ortaya çıktığından, birbirine uyumu veya zıtlığını gösteren bir delille iki anlatı arasındaki karşılaştırma ve tecrübe biçimidir.<sup>243</sup>

Bu devam eden uyumlulukların düzeni, düzenlemenin seviyesi, yapının oluşturulma sırasının seviyesi, kurallı şekil ve sözlerin oluşturulup düzenlenme seviyesi, eş anlamlı kelimelerin düzenlenme ve sözlüğe uygunluğunun seviyesi ve son olarak da seslerin oluşumunun ve şekilsel işlemenin sıralanıp düzenlenme seviyesi gibi göre farklı seviyelere göre değişmektedir. İşte bu düzen/ahenk, aynı anda açık bir uyumlulukla ve büyük bir çeşitlilik içerisinde denklik vasıtasıyla beyitleri birbirine bağlamaktadır. Bu bütüncül kalıp seslerdeki, kurallardaki ve kelimelerdeki şekil ve anlam çeşitliliğini açıkça göstermektedir.<sup>244</sup> “Bütün süslemeler kısaca denklik ilkesiyle ifade edilmektedir.”<sup>245</sup> Burada ki durum ritim oluşturmada “Bedî” ilminin önemine işaret etmektedir.

Profesör Adil el-Hasânî (قتل) fiilini örnek vererek tekrarlama ve paralellik arasında ayırım yapıyor. Bu fiil iki kere söylendiğinde o tekrar olur. Çünkü birebir uyumluluk şartını sağlamış olur. Ama (قتل) fiiliyle (ضرب) fiili beraber söylenirse ikisi bütün yönlerden uyumlu olmamaktadır. “Fakat tasnif açısından her biri bir yapı olarak denktirler. Ayrıca (قتل) fiili (ضرب) fiilinin anlamına delalet etmese de ikisi fiildir.”<sup>246</sup>

<sup>242</sup> MİFTÂH, Muhammed, *et-Telakkî ve't-Te'vîl Mukârabetün Neskiyyetün*, Beyrut, el-Merkezü's-Sekâfiyyü'l-'Arabî, 1. Baskı, 1994, s. 149.

<sup>243</sup> SÂMİR, Fâzıl, *Medârâtün Nakdiyyetün*, Bağdat, Dâru's-Şu'ûni's-Sekâfeti'l-'Âmme, 1987, s. 237.

<sup>244</sup> JAKOBSON, *Kazâyâ's-Şi'riyye*, s. 100.

<sup>245</sup> JAKOBSON, *Kazâyâ's-Şi'riyye*, s. 105.

<sup>246</sup> HASSANÎ, Adil Nezîr Pîrî, *el-Uslûbiyyetu's-Savtiyye fi Şi'ri Adonis*, Bağdât, Daru'l-Rızvân li'n-Neşri ve't-Tevzî, 1. Baskı, 2012, s. 226.

Bütün yönleriyle paralellik tekrar eden yapıların ve etrafındakilerin arasındaki bağlantıların farklılığından kaynaklanmaktadır. Bu durum, soyutlamanın güzelliğini göstermek için yazıyı ilk planına/modeline döndürmektir. Bunlar görülmeyen tekrar olup yazıya hâkim olan ve yazı tarafından kontrol edilen yakınlık, benzerlik ve kesişme gibi teknik bağlantılardır.

Dilbilgisel konumların ve çekimsel yapıların benzerliği zıtlık ve benzerlik hissini artırır. Başka bir ifadeyle kelimelerdeki morfolojik/çekimsel paralellikler karşılıklı paralellikleri güçlendirir, sağlamlaştırır ve onu daha fazla ortaya çıkarır. Dilbilgisel paralellik/denklik olduğunda, bir dilbilgisel yapının ihlal edilmesi durumda yazıya zenginlik katılacağı düşüncesinden daha yüksek bir seviye elde edilmiş olur.

Sinan ANTON “*İla Cenîni Irâk*” şiirinde şöyle demektedir:

أَتَعْلَمُ  
بأنَّ كُؤَةَ الِةِ الرَّحِيمِ  
تَظَلُّ عَلَيِ وَطَنِ مِصَادِرٍ؟  
أَتَعْلَمُ  
بأنَّ غَدَكَ بِلَا غَدِ  
وَدَمَكَ حَبْرٌ  
لِلخِرَائِطِ الجَدِيدَةِ؟  
لَا تَخْجَلْ!  
فالمِعزُونَ قَد شَرَبُوا فِهْوَتَكَ  
وَرَحَلُوا  
وَأُمُّكَ تَنْسِجُ لَكَ مَرْتَبَةً  
مِن بَطءِ دَقَائِقِهَا  
...  
لَا تَخْفِ!  
لن تَكُونَ وَحِيداً  
فَأَصْدِقَاؤُكَ كَثِيرٌ  
ويزدادونَ كلَّ يَوْمٍ  
سَتَلْعَبُ أرواحُكُمْ معاً  
...  
لَا تَتَأَخَّرْ!  
فقدِمْكَ يَنْظُرُ إِلَى سَاعَتِهِ

سنرتبُ عظامك برفقٍ  
ونضعُ جمجمتك كزهرةٍ  
فوقها  
هيا!  
تقدّم! 247

Öğreniyorum  
Rahmin penceresini  
Vatanın üzerinde kaynaklar görünüyor mu?  
Öğreniyorum  
Senin yarınının yarın olmadığını  
Senin kanın mürekkep mi?  
Yeni haritalar için  
Utanma!  
Baş sağlığı dileyenler kahvelerini içtiler  
Ve çekip gittiler  
Senin annen ise sana ağıt dokuyor  
Yavaş dokunuşlarla  
...  
Korkma!  
Tek başına olmayacaksın.  
Arkadaşların çoktur  
Ve her gün sayıları artmaktadır.  
Ruhlarınız beraber oynayacak  
...  
Geç kalma  
Kabrin onun vaktini bekliyor  
Senin kemiklerini güzelce düzenleyeceğiz  
Kafatasını bir çiçek gibi koyacağız  
Onların üzerine  
Haydi gel!  
İlerle!

<sup>247</sup> ANTON, *Leylun Vâhidun fî Kulli'l-Mudun*, s. 88-89.

Şiirde paralellik yapısını açıklığa kavuşturmak için yazıyı tam olarak yazmak gerekiyordu. Bundan dolayı yazının hepsi alınmıştır. Şimdi aşağıdaki tabloda paralellik yapısının oluşturulması açıklanacaktır:

Soru Edatı	Fiil	İsim Cümlesi
(أ)	(تعلم)	(بأن كوة الرحم)
“Hemze”	“öğrenmek”	“rahmin penceresi”
(أ)	(تعلم)	(بأن غدك بلا غد)
“Hemze”	“öğrenmek”	“senin yarının yarın değildir”

Bu paralellik sebepsiz yere kullanılmamıştır. Aksine iki satır arasında bulunan karşılıklı paralellik/denklik buna neden olmuştur. “İstifham-ı inkari (Olumsuzluğu pekiştirmek için sorulan soru)” ile cümlenin anlamı kuvvetlendirilmiştir. Bu paralelliğe olumsuzlukla yapılan diğer bir paralellik eşlik etmektedir. Bu durumda tabloda şöyle gösterilmektedir:

Olumsuzluk Edatı	Fiil	Cümle
(لا)	(تخجل) “utanmak”	(فالمعزون قد شربوا قهوتك ورحلوا) “Baş sağlığı dileyenler kahvelerini içtiler ve çekip gittiler”
(لا)	(تخف) “korkmak”	(لن تكون وحيداً) “Tek başına olmayacaksın.”
(لا)	(تتأخر) “geç kalmak”	(فقبرك ينظر إلى ساعته) “Kabrin onun vaktini bekliyor”

Tablodaki üç satırda da olumsuzluk edatı olan (لا) harfinin tekrarından dolayı yapısal paralellik bulunmaktadır. Bu paralelliği (لا) harfinden sonra gelen “muzari



fiiller”in (ت) harfiyle başlaması takip etmektedir. Böylece bu durum mananın anlaşılması için cümlede yeterli bir alan bırakarak uygun bir ses uyumu oluşturmaktadır.

Yazı cümleyi birbirine bağlayan döngüsel sağlamlığı kullanmaktadır. Bu döngü; ismi işaret, kesme işaretleri ve kafiye ile karşılıklı olarak çalışmaktadır. Tablodaki üç satırda gösterilen ayrı yapılarıdaki benzerlik birleşik yapıda da görülmektedir.

İşte görüldüğü gibi bir lafzı kelimeyi yapıyı tekrar etme görüntüye ve düşünceye hizmet etmekte ve farklılığı da güçlendirmektedir. Çünkü tekrar yapısı zıt yapıyı ortaya çıkarmakta ve sesle mana arasındaki bağlantıyı görünür kılmaktadır. Ayrıca yazının müzik tarafını aktif hale getirmekte ve yazının başlığıyla ses yönünden anlam ilişkisi olup olmadığını göstermektedir. Yine uzatma harflerinin tekrar etmesi yazının güzelliğine katkı sağlayıp dalgalanmasını artırarak nefes aldırıcı şeylerle yazıyı desteklemektedir. Buna ek olarak yapısal paralellik, şiirde görsel ritim yapısını pekiştiren benzer anlam göstergeleri oluşturulmasına katkı sağlamaktadır.

Sonuç olarak, Sinan ANTON vezinli, dikey ve tef'iletün kalıbıyla bir şiir yazmamıştır. Çünkü o doksanlı yıllarda büyük bir akım olarak temsil edilen düzyazı şiiri şairlerinden etkilenmiştir. Bu doksanlı yıllar Sinan'ın şiir yazmaya başladığı yıllardır. Ayrıca düzyazı şiiri milli gelenek karşıtlığını ve ona başkaldırıyı temsil etmekteydi. Bu milli gelenek Irak halkının yükümlü tutulduğu hakim düzendir. Düzyazı şiiri şairleri bu düzeni ihlal edip modern Arap şiirinde yenilik yapmaya çalıştılar. Vefat etmiş olan Sargon Boulus (ö. 2007) bu şairlerdendir. Ayrıca o Sinan ANTON için en büyük örnek kişilik sayılır. Aralarında Sinan'ı ona bağlayan kuvvetli bir bağ bulunmaktadır. Sargon Irak'ta düzyazı şiiri şairi olarak bilinenlerden birisidir. Sinan ANTON da onun ayak izinden gitmiştir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### YAZARIN NESİR ÇALIŞMALARININ TEKNİK/SANATSAL ANALİZİ

#### I. Modern Çağda Anlatısal Kuram

Arap edebiyatında eleştiri sahasına özel anlatısal çalışmalar modern yirminci asrın son çeyreğinde görülmeye başlanmıştır. Bu konuda Batılı eleştirmenler daha önce çalışmalar yapmış ve romanın geliştirilerek bir anlatı kuramı haline getirilmesi ile ilgilenmişlerdir. Bu durum anlatı biçiminin (es-Serd) eski roman anlatımlarının önemli unsurlarından biri olduğu anlamına gelmektedir. Daha sonra roman dışındaki nesir (düzyazı) biçimlerini oluşturmak için kendi esasları olan bir kuram haline dönüşmüştür.

Anlatı kuramı, yapısalcılar Wayne Clayton Booth (ö. 2005) ve Northrop Frye (ö. 1991) ile başlamıştır. Frye hayal gücünün sınırlarının genişletilmesi sayesinde roman kuramlarının anlatı kuramlarına taşınmasına katkı sağlamıştır. Böylece romanı anlatı sahalarından biri haline getirmiştir. Booth ise, romanın asıl yapısının kurgu olduğunu söyleyen bazı sınırları ortadan kaldırıp dil aracılığı ile mananın aktarılmasının normal yollarından bahsetmiştir.<sup>248</sup>

Asıl konumuzdan uzaklaşmamak için “anlatı kuramı”nın türlerine değinmeyeceğiz. Aralarında bu kuramı reddeden ve kabul edenlerinde bulunduğu birçok Arap eleştirmen bu kuramla ilgilenmiştir. Bu tarihi gerçeğin iki önemli meselenin önüne geçmemesi gerekmektedir. Birincisi, Arap kültürünün eski anlatı edebiyatına eleştiri getirmeye önem vermiş olmasıdır. İkincisi ise, o zaman kendisiyle tahlil ettiği edebiyat arasındaki doğal ilişkisi, kavramları ve temel varsayımları henüz yerleşmemiş anlatı çalışmalarıyla ilgili problemin devam ediyor olmasıdır. Said Yaktîn, 1800’lerde Arap edebiyatının anlatı konusunda çok önemli bir değişim yaşadığını ifade etmektedir. Abdullah Ebu Hayf’a (ö. 2017) göre ise, Anlatı terimi 2007 ve 2008 yıllarında gelişmiştir.

Bu gelişim ve değişimden sonra anlatı alanı; hikâye, roman, tercümeleler, tüm haberler, edebî türler, değişik türden hitapları kapsayacak şekilde genişlemiştir. Hatta

---

<sup>248</sup> Bkz. MARTIN, Wallace, *Nazariyyâtü’s-Serdi’l-Hadîse*, Çev. Hayât Câsim Muhammed, Kahire, el-Meclisü’l-E’lâ li’s-Sekâfe, 1998, s. 25-28.

anlatı, hatibin delil göstermesi gereken ve tartışmaya açık konuşmalarında dahi hitabetin temel bir unsuru haline gelmiştir. Bu tür anlatılara gerçekleştiği veya gerçekleştiği iddia edilen bir şeyin ikna edici sunumu olan bir delil gözüyle bakılır. Bu açıdan kısaca sadece bir hikâyeden ibaret değil bilakis, inandırıcı bir adımdır.<sup>249</sup>

Roman 18.yy'da edebiyata kök salmaya başlamıştır. Formalistler (şekilciler), romanın bu asırda iyice yerleşmesinin, felsefi, siyasi düşünceleri ve toplumu bireyin bağımsızlığı konusunda destekleyici bir işaret olduğunu kabul etmektedir. Ayrıca toplum eleştirmenleri, bu durumun tarihin seyrini değiştirdiği kabul edilen orta sınıfın ortaya çıkmasının bir işareti olduğu görüşündedirler. Wallas Martin, “*Modern Anlatı Kuramları*” adlı eserinde, roman eleştiri çalışmalarındaki değişikliğin, roman kuramlarından anlatı kuramlarına geçişi temsil ettiğini belirtmektedir. Bundan dolayı bu değişikliği ve diğer bilimsel alanlarla ilişki derecesini de dikkate alarak kitabını “*Modern Anlatı Kuramları*” olarak adlandırmıştır. Müellif, diğer yazarların girişimlerinden farklı olarak çeşitli konuları ele almayı kabul etmesine rağmen, bu konunun zorluğuna dikkat çekerek tam bir kuram içinde bu kitabın başlıklarını ya da bölümlerini sınıflandırmak yerine yan yana koymayı tercih etmiştir. Kitapta öncelikle 1960'tan önceki yaygın roman kuramlarını ele almaktadır. Buna ek olarak o dönemde yaygın eleştiri eğilimlerini de işlemektedir.<sup>250</sup>

Bu aşamada eleştirel roman teorisinde eleştiri eğilimleri ikiye ayrılmaktadır, bazıları şekil üzerinde duruyorken bir kısmı da içeriğin basitleştirilmesi üzerinde durmaktadır. Georg Lukas'ın (ö. 1971) İngilizce tercümesi olmadan bu çelişkiler içinden çıkmak kolay değildir. Anlatı kuramları Frye, Booth ve Fransız yapısalcılar ile ortaya çıkmıştır. Frye hayal sınırlarını genişlettiği gibi roman kuramlarını anlatı kuramlarına taşıma konusunda da önemli yere sahiptir. Ayrıca o romanı özel bir saha haline getirmiştir.<sup>251</sup>

Bununla beraber Booth, “kurgunun, anlamı dille aktarmanın normal yollarından daha ayrı bir sanat olduğu konusundaki sınırları ortadan kaldırmıştır.”<sup>252</sup>

<sup>249</sup> MUSLAT, 'Abdulvahid Muhammed, “en-Nesgu's-Sâ'id fi Mustalahi's-Sârid”, Ceridetü'z-Zamâni'd-Düveliyye, Tab'atü'l-'Irâk, 2014, <https://www.azzaman.com/?p=65216>, (13.05.2008)

<sup>250</sup> Bkz. MARTIN, Wallace, *Nazariyyâtü's-Serdi'l-Hadîse*, Çev. Hayât Câsim Muhammed, Kahire, el-Meclisü'l-E'lâ li's-Sekâfe, 1998, s. 15-20.

<sup>251</sup> Bkz. MAZÎ, Şukrî Aziz, *Enmâdu'r-Rivâyeti'l-Arabiyyeti'l-Cedîde*, Kuveyt, Silsiletü 'Âlemi'l-Ma'rife, el-Meclisu'l-Vatanî li's-Sekafeti ve'-Funûn ve'l-Âdâb, 2008, s. 12-13.

<sup>252</sup> MARTIN, Wallace, *Nazariyyâtü's-Serdi'l-Hadîse*, s. 25.

Anlatısal çeşitleri eleştiren çalışmalar, roman kuramlarından anlatı kuramlarına geçişle birlikte anlatı şekillerini sınıflandırmada zorluklarla karşılaşmıştır. Kullanılan kıstasların anlatı eserlerinin sınıflandırılmasında kesinlik oluşturmadığı ortaya çıkmıştır. Bu duruma bazen hikâyenin konusuna göre isim verme bazen de bilinen şekilsel unsurlar ya da okuyucunun tepkisi etkili olabilmektedir.<sup>253</sup>

Ancak Frye edebî eserleri sınıflandırmada şiir, nesir, sözlü edebiyat, yazılı edebiyat, kısa ve uzun anlatılar arasındaki tüm engelleri ortadan kaldırmıştır. Ayrıca tarihin akışındaki değişimler ile hayal gücünün değişmesi arasında irtibat kurmaktadır. O efsanelerden alaylı bir üsluba doğru ilerlemektedir. Bu durum “ orta çağ Avrupasından 20. yy Avrupasına doğru gelişimi ve dönüşümü”<sup>254</sup> temsil etmektedir. Çünkü toplum ve edebiyat çizgisel değil dairesel bir şablon gibi değişmektedir. Frye toplumsal gerçekliği romanın ayırıcı özellikleri arasında değerlendirmekte ve hayalden, kurgusallıktan uzak durmaktadır. Tarih ve hayat hikâyesi yazımını bu esaslara dayandırmaktadır. O, romanın kimliğini bir kısmı aktarılmayan hayal ürünü bir düzyazı türü olarak tarif etmektedir.

Modern Arap romanı alanına gelince, mesela “Zeynep” romanı Mısır taşralarının gerçekliğini ortaya koymaktadır. Bu alanda bir roman daha önce yazılmamıştır. Birinci dünya savaşından sonra ve 1930’larda Arap romanı daha derin ve daha sanatsal bir hal almaya başlamıştır. Bu husus Batı kültüründen etkilenen Taha Hüseyin (ö. 1973), Tevfik el-Hakîm (ö. 1987), İsa ‘Ubeyd, el-Mazinî (ö. 1949), Mahmud Teymur (ö. 1974) vb. gibi bazı yazarlar vasıtasıyla gerçekleşmiştir.<sup>255</sup>

1940’lar ve 1950’lerin romanlarında yaratıcı kurgu Arap edebiyatında yeni bir tür olarak nakledilmiştir. Bu dönemin en önemli müellifleri Abdulhamid Cevdet es-Sahhâr (ö. 1974), Yusuf es-Sibâî (ö. 1978) ve İhsan Abdulkuddûs (ö. 1990)’tür.

Ancak Mısır’lı romancı Necip Mahfuz (ö. 2006) tartışmasız bu alanın piridir. “*Han Halil*”, “*Zukâku’l-Midak*” ve “*Selâsiyye*” adlı romanları, yeni bir bakış kazandırmış ve roman atmosferine daha geniş ve güzel amiller eklemiştir.<sup>256</sup>

<sup>253</sup> ‘ABBÛD, Hanâ, *Min Târîhi’r-Rivâye*, Şam, Menşûrâtu İttihâdi’l-Kitâbi’l-Arab, 2002, s. 64.

<sup>254</sup> MARTIN, Wallace, *Nazariyyâtü’s-Serdi’l-Hadîse*, s. 41.

<sup>255</sup> HEMDÂNÎ, MUSTAFÂ, Sâlim, Fâik, *el-Edebu’l-Arabiyyu’l-Hadîs Dirâsetun fî Şi’rihi ve Nesrihi*, Matba’atu Câmi’ati Tikrît, 2008, s. 345-348.

<sup>256</sup> ABDULMECÎD, Bahâ’u, “Necîb Mahfûz ve ‘Âlemühü’r-Rivâ’î”, *Ceridetü’l-Ehrâmi’l-Mısriyye*, sayı: 47527, Ocak 2017.

20. yy'da 1960'lara gelindiğinde Necip Mahfuz daha karmaşık ve yaratıcı teknikler kullanarak harika eserler ortaya çıkararak yeni roman yazarı olarak ortaya çıkmıştır. Romanları “*Hırsız ve Köpekler*”, “*Bıldırcın ve Sonbahar*”, “*Yol*”, “*Dilenci*”, “*Nildeki Dedikodular*” gibi eserleri romanın yeni yolculuğunda bir dönüm noktasıdır. Daha önce romanlarında özen gösterdiği toplumsal etkileri, psikolojik, insanî ve fikrî etkilerle karıştırarak romanlarını önceki tarzından daha sanatsal hale getirmiştir.<sup>257</sup>

Doktor Necip el-Kîylanî'nin (ö. 1995) ortaya çıkması ise Arap romanı sahasında büyük bir sıçramanın olduğu zamanlardır. O hikâye alanında arap dünyasında başka bir ufka ve yenedünyalara açılmıştır. O, eserlerinde İslam inanç ve ahlak değerlerine yer vermiş ve bir anlatı hedefi haline getirmiştir. Arap romanı el-Kîylanî vasıtasıyla batılılaşma dünyasından İslam'ın merhamet atmosferine taşınmıştır. Arap romanının Batı romanından doğrudan etkilenmesi miladi 19.yy'ın ortalarına kadar gitmektedir.<sup>258</sup>

1967 yılındaki Arap-İsrail savaşında Arapların yenilmesi Arap romancılarının daha önce yaygın olan roman akımlarını tekrar gözden geçirmesine sebep olmuştur. Bundan dolayı yeni roman modelleri ortaya çıktı ve geleneksel üsluplara bir başkaldırı kendini göstermeye başlamıştır. Buna romanların olay örgüsü, kahramanı ve tarihi anlatılarının değişmesi örnek gösterilebilir. Bundan sonrada roman alanında modernistler denilen yeni bir nesil ortaya çıkmaya başlamıştır. Onlar geleneksel roman anlayışı ve tekniklerinden uzaklaşmıştır. Bu müellifler: Sun‘ullah İbrahim, Hanna Mîna, Cemal Giytanî (ö. 2015), Edvar Harrat (ö. 2015), et-Tayyib Salih (ö. 2009), Behâ Tahir, Emile Habîbî (ö. 1996), et-Tahir Vettar (ö. 2010), Abdurrahman Munîf (ö. 2004)'dir. Bu yazarlarla beraber roman artık değişik çağdaş yenilikler göstermeye başlamıştır. Bu yazarların en büyük özellikleri roman dilinin geleneksel anlayışlarını, klasik asırlardaki romantik ve yeni gerçekliği aşmalarıdır.<sup>259</sup>

Yeni ortaya çıkan bu tarzın üslubu olay kahramanlarında ve olay örgüsünde daha fazla karışıklık derinlik içermektedir. Bu karışıklık ve derinlik hayal

<sup>257</sup> Bkz. KÂSİM, Seza Ahmed, *Binâ'u'r-Rivâye Dirâsetun Mukâranetun li Selâsiyyeti Necîb Mahfûz, el-Hey'etu'l-Mısriyyetü'l-'Amme li'l-Kitâb*, 1984, s. 7.

<sup>258</sup> MAZÎ, Şukrî Aziz, *Enmâdu'r-Rivâyeti'l-Arabiyyeti'l-Cedîde*, Kuveyt, Silsiletü 'Âlemi'l-Ma'rife, el-Meclisu'l-Vatanî li's-Sekafeti ve'-Funûn ve'l-Âdâb, 2008, s. 33-34.

<sup>259</sup> 'ABBÛD, Hanâ, *Min Târîhi'r-Rivâye*, Şam, Menşûrâtu İttihâdi'l-Kitâbi'l-Arab, 2002, s. 24

dünyasının, tasavvufun, gerçekliğin ve tarihin romanda mezcilmesinden kaynaklanmaktadır.

Arap dünyası içerisinde Irak'taki roman eserlerine bakılacak olursa roman edebiyat alanında şiir kadar yaygınlık kazanmamıştır. Irak romancılarını geri bırakan siyasi ve ideolojik sebeplerin varlığının yanında, Irak'ın eski Arap şiirinin kök saldıği yerlerden biri olmasının da etkisi bulunmaktadır. Fakat 2003'ten sonra ortaya çıkan kültürel olarak dünyaya açılmayla birlikte oluşan toplumsal, siyasi ve fikrî değişimler, yeni bir geçiş yaşanmasına sebep olmuştur. Bu değişimler bir şeyleri çıkarma veya alma konusunda daha cesur daha girişken bir roman neslinin doğmasına aracılık etmiştir.

Amerikan işgali meselesi romancıların karşılaştıkları sorunların başında geliyordu, çünkü savaş ve onun beraberinde getirdiği toplumsal, siyasi ve mezhebi bölünmüşlük müelliflerin beslendiği verimli bir alan haline gelmiştir. Birçok çalışmada bu mevzular romanın konusu haline gelmiştir. Nitekim Ali Abdurrahman el-Hadisî'nin kaleme aldığı Ebu Garib ve Amerika Boca gözaltı merkezinde gerçekleşen olaylardan bahsettiği “*Zikriyyâtün Muğtakatün bi'l-Yuriya*” romanı buna bir örnektir.

Irak'daki hayatın gerçekliği ve anlatılan olaylar Irak romanının öne çıkmasının en önemli sebepleri arasında sayılabilir. Önceki romancıların başarılı eserlerine rağmen 2003 öncesi ve sonrası roman nesilleri arasında farklar vardır.<sup>260</sup> Fuad Tekerli (ö. 2008), Cebra İbrahim Cebra (ö. 1994), Abdussettar Nasır gibi yazarların romanlarında işlediği konular 20.yy'da yaşanan toplumsal, siyasi olaylar, devrimler, 1950 ve 1960'larda meydana gelen askeri darbeler ve İran-İrak savaşı gibi konulardır.<sup>261</sup>

Fakat 2003'deki Amerikan işgalinden sonra romanları esas konusu Irak toplumunda meydana gelen şiddetli değişimlerdir. Halen ikilemler ve sıkıntılı problemler Irak dokusunda yerini almaktadır. Şiddetin yayılması, mezhepsel sürgün, vatanından uzaklaşma vb. konular İn'âm Kececi'nin “*Taşarı*”, Sinan ANTON'un

<sup>260</sup> SERMEK, Huseyn, *er-Rivâyetü 'l-'Irâkıyye 'l-Cedîde Mühnetü 'l-Veca'*, Beyrut, Dâru'r-Rûsum li'n-Neşr ve't-Tevzî', 1.Baskı, 2015, s.13.

<sup>261</sup> AHMED, Hibe Sâlim, *Binyeti 'l-Fenniyye fî Rivâyâti 'l-Harbi 'l-'Irâkıyye*, Irak, Dâru'l-'İbdâ' li't-Tibâ'a ve'n-Neşr, 1. Baskı, 2013, s. 6.

“*Ya Meryem*” ve Ahmed Sa‘davî’nin “*Frankeştayn fî Bağdat*” adlı romanlarında yer almaktadır.

Bu romancıların batılılaşma tecrübesi kültürel alanda güçlü seslerin doğmasına katkıda bulunmuştur. Nitekim bu eserlerden bazıları birtakım uluslar arası ve yerel ödüller de aldılar. “*Frankiştayn fî Bağdat*”, “el-Fetitu’l-Muba‘sar”, “Devamatu’r-Râhil”, vb. eserler bunlardan bazılarıdır. Bu yazarların göç ettikleri yer ile vatanları arasındaki uzak mesafeler olmasına rağmen Irak’taki toplumsal hayatın birçok detayını romanlarında ele alabilmişlerdir. Buna sosyal paylaşım siteleri de katkıda bulunmuştur.<sup>262</sup>

Sinan ANTON’un romanları toplumsal gerçeklik ekolüne dayanmaktadır. Dolayısıyla romanları değişik modern zamanlarda Irak gerçeğini çeşitli şekillerde işleyerek 1990’lardan günümüze kadar değişik zamanları ele almaktadır. Bundan dolayı da Irak tarihinin önemli bir bölümünü romanlarının konusu olarak yazmaktadır. “*Îcâm*” adındaki romanı Saddam Hüseyin döneminin başlarında Irak’taki hapishane krizini ve işkence yöntemlerini ele almaktadır. Romanın kahramanı Fırat İngilizce bölümünde okuyan bir öğrencidir, hükümeti eleştiren bazı sloganlar attığı için hapse atılır ve hapishanede hakim ideolojiyi yeren yazılar yazar. 1989’da Irak içişleri bakanlığı arşivinde okunması güç el yazması bir mektup ortaya çıkar, bu mektubu muhtemelen bir mahkûm yazmıştı. Yoldaş Talal Ahmed’e bu mektubun matbaada basılması görevi verilir, Ahmed’in bastığı metin ANTON’un romanının metnini oluşturmaktadır, bundan dolayı da romanda rivayet yöntemi diye tarif edebileceğimiz “Mîtaserd” yöntemine sığınmaktadır. Bu yöntem romanın anlatısı ve dilsel kimliğiyle bağlantılar içermektedir.<sup>263</sup> Eleştirmenler bu anlatı yöntemini; roman üsluplarını, romanın nasıl oluşturulacağını ve anlatı varsayımları vasıtasıyla gerçeğin somutlaştırılma üslubunu tecrübe etmiş yazılar” şeklinde tarif ederler.<sup>264</sup> Roman yazarı “Mitakas” yönteminde, roman metni içerisinde bulunan mektupların üzerinde oynayarak tarihi metinle okuyucuya metni hissettirir ona ilham eder. Böylelikle roman tarihten edebî bir metin yazmaya çalışan müellifi, doğrudan bir tarih yazarı durumuna düşürür. Sinan ANTON üç romanından “Mîtaserd”

<sup>262</sup> SERMEK, Huseyn, *er-Rivâyetü’l-’Irâkıyye’l-Cedîde*, s. 14.

<sup>263</sup> HUTCHEON, Linda, *Cemâliyyâtü Maverâe’l-Kıssa Dirâsâtün fî Rivâyât Mâ Ba’de’l-Hadâse*, Çev. Emânî Ebu Rahme, Suriye, Dâru Ninovâ, 1. Baskı, 2010, s. 13.

<sup>264</sup> HUTCHEON, Linda, *Cemâliyyâtü Maverâe’l-Kıssa Dirâsâtün fî Rivâyât Mâ Ba’de’l-Hadâse*, s. 14

(romandan rivayet) yöntemini kullanır, “*Îcâm*” bunlardan biridir ki bu romanın kendine has terkihi vardır. Nitekim Sinan ANTON mahkûmun kendisinden başka kimse anlamasın diye yazdığını mektubun ifadelerini okuyucuya hissettirir. Bu metin Emniyet Genel Müdürlüğünde bulundu, anlaşılmasın diye noktalama kullanılmamıştır.

Müellif bu metinde, zulmü, işkence ve diktatörlüğü tarif eden gencin hatıralarını anlatmak için simgeler kullanmış Irak’lıların eskiden beri devam eden acılarını resmetmiştir. Emniyet Genel Müdürlüğünün resmi bir yazısına atıfta bulunarak, bahsedilen bu mektup kendine özgü belirli niteliklere sahiptir. Müellif şöyle demektedir: “Kir pas ve pislik içindeki bu el yazması mektupla nasıl başa çıkacağım konusunda tereddüt ettim. Fakat aşağılayıcı ve iğrenç ifadelerine alaylı yazılışına, lideri küçümseyen ifadelerine ve partinin vahşi düşmana karşı gösterdiği savaşlarına, devrimine ve ilkelerine rağmen metnin orijinalini koruma konusunda hırs gösterdim. Bu mektup ve içindeki ifadeler yazan kişinin kimliğini anlamayı kolaylaştırmaktadır.<sup>265</sup> Bundan dolayı Sinan romanını oluştururken yazılan mektuptaki düşünceleri temel almaktadır. Bunu yaparken “Mitaserd” (romandan rivayet) tekniğinden yararlanmaktadır. Nitekim O, romana dışarıdan bir çerçeve bir iskelet hazırlar. Böylece romanın üslubu anlatım içinde anlatım içerir.

Yine “*Ya Meryem*” romanı da “Mitaserd” yöntemiyle kaleme alınmıştır. Fakat hatıralar kullanılarak anlatılmıştır. Romanın ana örgüsü, aynı kökene sahip iki Hristiyan ailenin düşüncelerinin farklılığından kaynaklı iki zıt faktöre dayanmaktadır. Kader bu iki aileyi sıkıntılı zamanda bir araya getirmiştir. Savaş, şiddet ve Irak toplumunda bölünmenin ve yıkımın yaygınlaşması, düşünceleri, kavramları ve Irak toplumunun köklü geleneklerini baştan aşağıya değiştirmiştir. Efsanelerin ve medeniyetlerin beşiği olan bu memlekette bütün bu toplumsal yıkım ve parçalanmalara işgalin lider olarak başa getirdiği kişiler sebep olmuştur. Yazar yukarıda anlatılan bu üç romanda da 2003’ten sonra Irak’ta meydana gelen üç büyük yıkımı gözlemlemektedir.

---

<sup>265</sup> ANTON, Sinan, *Îcâm Romanı*, Beyrut, Dâru’l-Cemel, 2006, s. 125.



## II. Romanda Kahraman Mefhumu

### A. Kahramanın İnşa Edilmesi

Roman çalışmalarında kahraman en önemli esaslardan biridir. Nitekim O, olay örgüsünün etrafında döndüğü gerçek ya da hayali kimsedir.<sup>266</sup> Ayrıca kahraman roman çalışmalarının ayırıcı özelliklerinden biridir. Klasik roman çalışmalarında o, hayali değil gerçektir ve fiziki olarak varlığı söz konusudur. Dolayısıyla onun özellikleri, boyu, sesi, elbiseleri, güzelliği, yaşı, zevkleri, endişeleri, ümitleri, mutluluğu ve mutsuzluğu anlatılmaktadır.<sup>267</sup> Eğer romancı klasik tarzda roman yazıyorsa kahraman romanda en önemli rolü üstlenmektedir. Kişilik hiçbir iş yapmıyorsa herhangi bir tasarrufta bulunamıyorsa bile, kişilik ya da kahraman tamamen bir varlık rolüne girmektedir.<sup>268</sup> Muhammed Ganîmî Hilâl'in (ö. 1968) kişilik hakkında şöyle dediğini görmekteyiz: "O insanın oluşturduğu mananın ve genel fikir ve görüşlerin çerçevesinin belirlendiği alandır."<sup>269</sup>

Kişi ya da kahraman klasik romanlarda her şeydir. Etkili bir zalim kişiliğin bulunmadığı, çatışma ve şiddetin içinde olmadığı bir roman anlatımı düşünülmez. Bunlar anlatsal eserlerin içerisinde yer almaktadır. Bundan dolayı da tüm romancılar karakterin özellikleri üzerinde yoğunlaşarak ona korkutucu bir durum çizmekte ve karaktere kendisini yükselteceği büyük roller vermektedir.<sup>270</sup> Oluşturulan kişiliğin kendi benzerleri arasında özgün olması da ayrı bir zorunluluktur.

Ta ki oluşturulan başka bir kişilik onun yerine geçmesin ya da onu geride bırakmasın. Bir takım çeşitliliğe sahip olmak için karakterize edilen roman karakterleri/kişilikleri varlık kazanana kadar genellemeden istifade ederler. Bu romancıya özel bir durumdur. Gerçek romancı karakterlere varlık kazandıran kimsedir.<sup>271</sup> Ancak bazı romancılar da oluşturulan roman karakterinin onu meydana çıkaran kimseden bağımsız olmasının gerektiğini belirtmektedir. Bunlardan biri de Sartre'dır. Jean-Paul Sartre (1980): "Eğer siz kahramanlarınızı ölümsüzleştirmek

<sup>266</sup> VEHBE, MUHENDİS, Mecdi, Kâmil, *Mu'cemu'l-Mustalahâti'l-'Arabiyye fi'l-Lugati ve'l-Edebi, Mektebetü'l-Lübnân*, 1. Baskı, 1984, s. 208.

<sup>267</sup> *Nazariyyetü'r-Rivaye*, s. 86.

<sup>268</sup> BARTHES, Roland, *Medhalün ila't-Tahlili'l-Binyevî li'l-Kısas*, Çev. Munzir 'Ayyâşî, Merkezü'l-İnmâi'l-Hazârî, 2. Baskı, 2002, s. 12.

<sup>269</sup> HİLÂL, Muhammed Ganîmî, *en-Nakdu'l-Edebiyyu'l-Hadîs*, Beyrut, Dâru's-Sekâfe ve Dâru's-'Avde, 1973, s. 562.

<sup>270</sup> İBRÂHİM, Seyyîd, *Nazariyyâtü'r-Rivâye*, Kahire, Dâru'l-Kubbâ'i, 1. Baskı, 1998, s. 86.

<sup>271</sup> ROBBE-GRİLLET, Alain, *Nahve Rivâyetin Cedîdetin*, Çev. Mustafâ İbrâhîm Mustafâ, Mısır, Dâru'l-Me'ârif, ty, s. 34-35.

istiyorsanız onları özgür bırakın” der.<sup>272</sup> Yani onu kendi kültürüyle baş başa bırakın. Karakterin özürlüğü demek, onun kendi hür hareketleriyle yetiştiği dünyadan fiilleriyle etkilendiği ve etkilediği dünyada özgür dolaşmasıdır. Çünkü karakterler bize ne kadar az boyun eğerse o kadar çok yaşarlar.<sup>273</sup> Bundan dolayı da pek çok müellif karakterlerin kendi haline bırakmalarından yanadır. Gerçek roman yazarı ise kendi karakterini çıkarabilen ve bu karakterlerin okuyucu üzerinde etkili olmasını sağlayan kimsedir. Oluşturulan karakter kendisiyle anlatsal çalışmaların yapıldığı kimsedir. “Çünkü dünyada içerisinde karakterin olmadığı tek bir hikâyeye bile yoktur.”<sup>274</sup> Michel Zerava, karakterlerin eski şekillerinden modern asır şekillerine kadar geçirdiği değişimleri takip etmektedir. Çalışmasının neticesinde, hurafe kahramanları orta çağdaki savaşın etkilerinden kaynaklanmaktaydı. Sonra efsane kalıpları psikolojik ve toplumsal boyutu olan romantik hikâyelere yerini bıraktı. Bu değişim okuyucunun kendini karakterin yerine koymasına imkan sağlamaktadır.<sup>275</sup> Yine bu değişimin bir sonucu olarak karakteri ve hikâyedeki belirgin özelliklerini önemsememe durumu da ortaya çıktı. Bu durum, aynı zamanda Rus formalistlerin seslendirerek açıkça teşvik ettiği karakterin zayıflatılması durumudur.<sup>276</sup> 19. yüzyılda ardı ardına gelen şoklar kişiliği ya da karakteri yok edencesine param parça etmiştir.

Fakat Balzac (ö. 1850) örnek karakter mefhumunu zirveye taşımıştır. “Karakterde bir sosyal sınıfın özellikleri veya mesleğin özellikleri yer almaktadır. Böylelikle karakterin özelliklerini açıklamak, ona büyük değer atfetmek ve her konunun içine yerleştirmek için tüm anlatı unsurlarını kullanmaktadır.”<sup>277</sup> Ancak burada bazı eleştirmenlerin bir takım ifadelerle karakterleri gizlemeye çalışmaları da gözden kaçmamaktadır. Edward Morgan Forster (ö. 1970) da böyle yapmıştır, nitekim o şöyle demektedir: Müellif romanda genel olarak insanı ve karakteri nitelerken bizim için birtakım kelimeleri kullanabilir ve karakterlere isimler verebilir, cinslerini belirleyebilir ve ona makul birtakım hareketler, işaretler verebilir. İşte

<sup>272</sup> , Abdulhamîd, ez-Zâhir Baybars fi'l-Kıssası's-Şa'bi, Kahire, Metâbi'u Dâri'l-Kalem, ty. BOURNEUR, QUELLET, Roland, Real, 'Âlemu'r-Rivâye, Çev. Nihâd et-Tekerli, Bağdat, Dâru's-Şu'ûni's-Sekafeti'l-Âmme, 1991, s. 152.

<sup>273</sup> BOURNEUR, QUELLET, 'Âlemu'r-Rivâye s. 152.

<sup>274</sup> BARTHES, Roland, *Medhalün ila't-Tahlîli'l-Binyevî li'l-Kıssas*, Çev. Munzir 'Ayyâşî, Merkezü'l-İnmâi'l-Hazârî, 2. Baskı, 2002, s. 64.

<sup>275</sup> 'AZÂVÎ, Ahmed, *Binâ'u's-Şahsiyye fi'r-Rivâye Kıra'etün fi Rivâyâti Hasan Hamîd*, Şam, Menşûrâtu İttihâdi'l-Kitâbi'l-Arab, 2003, s. 15.

<sup>276</sup> HAMD, İbrâhîm Mustâfâ, *Kazâyâ'l-Fenni'r-Rivâ'î 'Inde Subhî Fehmâvî*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi) Tikrit Üniversitesi Eğitim Fakültesi, 2012, s. 60.

<sup>277</sup> BOURNEUR, QUELLET, 'Âlemu'r-Rivâye, s. 176-177.

karakterler bu kelimelerdir.<sup>278</sup> Çünkü karakter meselesi her şeyden önce dilsel bir meseledir bundan dolayı da kelimeler olmadan onların varlığı düşünülemez.

Birçok yeni romancı, olayda egemenliğini sürdürme yerine anlatım metnine göre karakteri küçültme ve görevini azaltma yoluna seçmiştir. Hatta bu durum öyle bir hal aldı ki mana hassasiyetinden dolayı yerine oyuncu veya aktör terimleri geçerek neredeyse ana karakter terimi yok olmaya başladı.<sup>279</sup>

Herhangi bir roman eserinde karakter oluşturma, bir defada gerçekleşmez. Hikâyecinin olaylar örgüsünde takip ettiği bazı adımları bulunmaktadır. Öncelikli olarak seçtiği karakterlerin uygun olup olmadığını konusunda ihtiyatlı davranmak zorundadır. İkinci adımda karakteri anlatıda oluşturmaya başlar. Karakterlerin kendi aralarındaki ilişkilere uygun olarak olayların seviyeleri değişiklik arz etmektedir. Ayrıca her karakterin yapacağı şeyler kendi rolüne ve anlatı zamanına uygun olmaktadır. Roman karakterini takip etmek ve metin atmosferinde onun gözlemlenmesi karakteri oluşturmaktır. Çünkü karakter bir isim sıfat veya zarf ile ortaya çıkmaktadır. Örneğin isim vermek karakteri şekillendirmede en basit yoldur.

İsim vermek onu icat etmek ve onu oluşturmak mesabesinde dir. Ayrıca fiziksel ve ruhsal halini onu tavsif etmek de karakteri oluşturmanın bir parçasıdır. Daha önce de geçtiği gibi roman karakterini oluşturmanın birçok yolu bulunmaktadır.<sup>280</sup> Belki de romancının satırları arasında ve romanın içerisinde bulunan karakterlerin birbirleriyle ilişkileri ve çatışmaları da karakteri oluşturmanın bir parçasıdır.<sup>281</sup>

Hikâyede karakter oluşturma yazarın (özellikle de romancının) yaratıcılığı, becerisi ve yenilikçiliği ile doğrudan ilgilidir. Ayrıca yazarın oluşturduğu karakterleri anlaması, olayla birlikte gelişen durumlarda karakterin yapacağı veya yapmayacağı davranışları iyi kavraması, karakterlerin yapmacık veya ciddi davranışlarını kavraması, yeni bir anlatısal kimlik oluşturmaya gibi durumlar karakter oluşturma ile ilişkilidir.<sup>282</sup>

<sup>278</sup> FORSTER, Edward Morgan, *Erkânu'l-Kıssa*, Çev. Kemâl 'İyâd, Kahire, Dâru'l-Karnak, 1960, s. 56.

<sup>279</sup> el-Mustalahu's-Serdi, s. 376.

<sup>280</sup> 'AZÂVÎ, Ahmed, *Binâ'u's-Şahsiyye fi'r-Rivâye Kıra'etün fi Rivâyâti Hasan Hamîd*, Şam, Menşûrâtu İttihâdi'l-Kitâbi'l-Arab, 2003, s. 11.

<sup>281</sup> 'AZÂVÎ, Ahmed, *Binâ'u's-Şahsiyye fi'r-Rivâye Kıra'etün fi Rivâyâti Hasan Hamîd*, s. 12.

<sup>282</sup> 'UBEYD, BEYÂTÎ, Muhammed Sâbir, Sûzan, *Cemâliyyâtü't-Teşkilî'r-Rivâ'i Dirasetün fi'l-Melhemeti'r-Rivâ'iyye (Medârâtü's-Şark) li Nebîli Suleymân*, Suriye, Dâru'l-Hivâr li'n-Neşri ve't-Tevzî, 1. Baskı, 2008, s. 183.

Karakter terimi İngilizcede (Present atino of character) diye tabir edilen karakteri öne alma terimi ile birleştirilir. İngilizce bu terim ise (characterization) terimi ile karşılanmaktadır. Bu kelimenin Arapça karşılı (التشخيص) karakterize etme veya (خلق الشخصية) karakter oluşturmaktır. Bu iki kelime aynı anlamdadır, aralarında bir fark yoktur.<sup>283</sup> (خلق الشخصيات) terimi, müellifin tiyatrodan ya da hikâyede öne sürdüğü bir yöntem olduğunu bilmemiz gerekmektedir. Bu yöntem iki yoldan biriyle olmaktadır: Ya yazar karakteri detaylı bir şekilde sıfatlandırarak, ya da karakter, olaylar örgüsünde veya diğer karakterin rolüyle ilişkisi ortaya çıkacaktır.<sup>284</sup> Karakterize etmenin birinci yolu romanda ikinci yola göre daha fazla kullanılmaktadır, ancak ana karaktere özel durumlarda iki yöntem birlikte değerlendirilir.

Şüphesiz romancı ile kendi oluşturduğu karakter arasında bir çeşit mutabakat söz konusudur. Hatta bazı Arap romancıların hayal dünyası içerisindeki karakter, özellikle de konuşmacının bir zamir olarak kullanıldığı romanlarda, romancının hayatından bir takım şeyler yansıtmaktadır.<sup>285</sup>

Karakterin biçimi ve formları bir eleştirmenden diğerine ve eleştirmenin kültürü, eleştirilen metnin doğasına göre değişiklik arz etmektedir. Dolayısıyla bir metni diğerinden ayıran kendine özel karakterleri vardır. Forster'e göre karakter formları birkaç çeşittir.

1- Düz karakter, sabit statik, sert, tek boyutlu ve ikincil karakterler anlatısal romanlarda ikinci bir rol üstlenmektedir. Olay akışı değişse bile bu karakterler fikir ve yöntem olarak sabittir, değişmez. Genelde bu karakterler bize daha başka karakterlerin de olduğunu tasavvur ettirmektedir. Nitekim bunlar bir fikir veya sıfat etrafında kurgulanır ve bu tipler kolaylıkla fark edilir.

2- Sürekli dönen, dinamik, bir eksen içinde olan, değişken, karmaşık, hareketli, yoğun, çok boyutlu ve temel karakterler, bu karakterler anlatısal metinlerde ana karakterlerdir ve temel görevi üstlenmektedir, bunların hareketleriyle anlatı

<sup>283</sup> ŞAVÂY, Esîr Adîl, *Takdîmu 'ş-Şahsiyye fi 'r-Rivâyâti 'l-'Irâkıyye*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bağdat Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 2005, s. 7-10.

<sup>284</sup> VEHBE, MUHENDİS, Mecdî, Kâmil, *Mu'cemu 'l-Mustalahâti 'l-'Arabiyye*, s.162.

<sup>285</sup> HAMD, İbrâhîm Mustâfâ, *Kazâyâ 'l-Fenni 'r-Rivâ'î 'İnde Subhî Fehmâvî*, s. 63.

değişmekte ve hikâye büyümektedir. Bu karakterler hikâye metninde fikir ve yöneme göre değişen karakterlerdir.<sup>286</sup>

Brob ise, karakterleri anlamsal eksenleri, metin içerisindeki eylemleri ve işlevlerine göre yedi türe ya da role ayırmaktadır. Onların gerçek bir varlığı ya da hususiyetleri söz konusu değildir, bilakis karakterler metnin ya da hikâyenin kelimelerini birbirine bağlamak, açıklamak ve çeşitli olayları bir birinden ayırmak için başvurulan unsurlardır.

Arap eleştirmenlere göre bu karakterlerin isimlendirilmeleri farklılık arz etmektedir. Yedi karakterin terimsel isimlendirilmeleri şöyledir:

1-Kötü adam veya saldırgan, 2- Veren veya hayırsever, 3-Yardımcı, 4-Prences, 5-Sultan veya hâkim, 6-Kahraman, 7- Sahte kahraman.<sup>287</sup> Philip Hamon da karakter türleri üzerinde çalışmıştır. O metinlere eleştirel bakışına ve kendi kültürüne göre temel kişilik yapılarını sınıflandırmaktadır. Onun görüşüne göre karakterler, gerçekçi varlıklara göre ayırt edilir. Karakterler, yazarın kültürüne ve anlama gücüne göre anlatsal metinde ortaya çıkmaktadır, Hamon referans yaptığı karakterleri şu kısımlara ayırmaktadır:

1- Tarihi Karakterler

2- Efsanevi Karakterler

3- Simgesel Karakterler

4- Toplumsal Karakterler.<sup>288</sup>

Netice olarak karakter hikâyenin en önemli unsurlarından birisidir. Karakter olmadan bir hikâye ya da roman oluşturmak mümkün değildir. O, edebiyat açısından atan bir kalp gibidir, mana, fikir, söz ve görüşler onun sayesinde somutlaşmaktadır. Örneğin insan nasıl ruh olmadan yaşayamıyorsa roman da karakterler olmadan yaşayamaz ve tamamlanamaz.

Biz de burada Forster'i dikkate alarak Sinan ANTON'un romanlarındaki karakterleri iki kısma ayırmaya çalışacağız.

### **1. Ana Karakterler/Figürler/Roller**

Ana karakterler hikâye olaylarında merkezi odak noktasını teşkil etmektedir. Dolayısıyla romancı tamamen ana karakter üzerinde yoğunlaşacaktır. Böylece ana

<sup>286</sup> *el-Mustalahu's-Serdî*, s. 395-397.

<sup>287</sup> *el-Mustalahu's-Serdî*, s. 384-385.

<sup>288</sup> *el-Mustalahu's-Serdî*, s. 394.

karakterlere verilen sıfat ve özellikler somutlaştırılmaktadır.<sup>289</sup> Bu karakterler olaylara kuvvet katmada başrol oynamaktadır ve mücadele bu karakterler üzerine yoğunlaşmaktadır. Ana karakterler edebî eserlerde en geniş yer işgal etmektedirler. Çünkü uzun romanlarda okuyucunun dikkati onların üzerinde yoğunlaşmaktadır.<sup>290</sup>

Ana karakter hikâyedeki olayın en önemli odağı ve merkezidir, olayların gelişim ve değişiminde çok önemli bir rolü vardır, bundan dolayı anlatı ve olay onun etrafında kurgulanır, o olayın etrafında örüldüğü ana fikirdir.<sup>291</sup>

Ana karakterler roman yapısının en önemli odak noktası addedilmektedir. Roman yazımındaki çeşitli işlemler onlarla başlar. Çünkü olayların birbirini takibinde, fikirsel olarak gelişiminde ve birbirini desteklemesinde ana karakterlerin rolü ortaya çıkmaktadır.<sup>292</sup> Kahramanın rolü roman yapısının unsurlarıyla ilişkisi ve romandaki aktivitesi içerisinde belirginleşmektedir.<sup>293</sup> Tiyatro ya da romanda hikayesel anlatının etrafında kurgulandığı temel kişiliğin kahraman olmasına gerek yoktur. Ama kahraman da olabilir.<sup>294</sup>

Eski yunan dilinde karakter şu şekildedir: Tiyatroda ana karakteri oynayan aktör, aynı zamanda ikincil rollerde de yerini almaktadır.<sup>295</sup> Nitekim kahraman kelimesi Yunanca aslında ilk savaşçı anlamına gelmektedir.<sup>296</sup> Edebî terimler sözlüğünde kahraman kelimesi, onurlu ve yaptığı işler açısından yararlı olan meşhur savaşçı ya da insanların çok beğendiği kimse anlamında kullanılmaktadır.<sup>297</sup> Bu mana da eski zamanlarda kahramanların normal insanların ötesine geçtiği anlamına gelmektedir. Hatta eski zamanlardaki genel kanı, kahramanların gökten düşen tanrılar olduğu ya da doğada olağan üstü güçlerden geldiği inancıdır, örneğin güneşin ışığı veya fırtına gibi doğa kuvvetlerinin bir parçası olduğuna inanırlardı.<sup>298</sup> Efsanevi kahraman ya gizemli bir soydan gelmeli ya da kahramanca eylemleri ile böyle mehabetli yüksek mertebeye ulaşması ile kahraman addedilebilir. Bu kahraman

<sup>289</sup> *Rü'yetü'l-Cemaliyye fî Kısasi*, Subhî Fehmânî, s. 81

<sup>290</sup> HAMEDÂNÎ, Ahmed 'Alî, *Medhalün ila 'İlmi'l-Edeb*, Amman, Dâru'l-Meysera, 2. Baskı, 2010, s. 141.

<sup>291</sup> *Mu'cemu'l-Mustalahâti'l-Edebiyye*, s. 126.

<sup>292</sup> CÂSİM, Fâtıma İsâ, *Gâlibu Tu'meti Fermân Rivâ'iyyen*, Bağdat, Silsiletü Resâ'ile Câmi'iyyetin, 1. Baskı, 2004, s. 81.

<sup>293</sup> CÂSİM, Fâtıma İsâ, *Gâlibu Tu'meti Fermân Rivâ'iyyen*, s. 81.

<sup>294</sup> VEHBE, MUHENDİS, *Mu'cemu'l-Mustalahâti'l-'Arabiyye*, s. 208.

<sup>295</sup> VEHBE, MUHENDİS, *Mu'cemu'l-Mustalahâti'l-'Arabiyye*, s. 208.

<sup>296</sup> *Mu'cemu'l-Mustalahâti'l-Edebiyye*, s. 212.

<sup>297</sup> VEHBE, MUHENDİS, *Mu'cemu'l-Mustalahâti'l-'Arabiyye*, s. 78.

<sup>298</sup> EN-NAİMÎ, Ahmed İsmâil, *el-Ustûratu fî 'Ş-Şi'ri'l-'Arabî Kable'l-İslâm*, Bağdat, Dâru'ş-Şuûni's-Sekâfiyyeti'l-'Âmme, 1. Baskı, 2005, s. 158.

halkın karşılaştığı sıkıntılı olaylarda ortaya çıkar... Bu olaylar onu geçmiş bir şana ulaştıran birer halka ya da onunun tarif edileceği yeni bir sayfaya taşımaktadır.<sup>299</sup>

Doğrusu meçhule yakın, kapalı bilinmeyen kahramanlıklarıyla nitelenenler sadece efsanevi kahraman değildir. Hakkında anlatılanların tamamen reddedildiği bir şey de değildir. Toplum tarafından genel bir kabule nail olabilmek için de birçok zorluklardan geçmesi gerekmektedir. Bilakis bu sosyal ve dini efsane metinlerdeki kahramanları da kapsamaktadır. Hepsi bu simetride birleşmektedir, kahraman karakterler geçmişte büyük acı tablolara boyun eğmek zorunda kalmışlardır. Böylece ömürlerinin sonunda ulaşacakları başarıdan önce onların konumu kutsanmaktadır.<sup>300</sup>

Halklar veya toplumlar, daima kahramanlardan bahseder, modern tarihlerinde kahramanlarla ilgili herhangi bir şey bulamadıklarında eski tarihlerinin derinlerinde aramaya başlarlar. İnsanların akıllarını başlarından alacak ve hayallerini besleyecek kahramanların hikâyelerinden daha iyi bir şey yoktur. Bunlar Avrupalıların kahramanlara tapınma dedikleri duruma uygun davranıyorlardı.<sup>301</sup> Psikolojik bakış açısına göre kahraman, kolektif bilincin somutlaşmış hali ya da toplum hayatının dayandığı sistemin bir ifadesi olarak addedilmektedir. Bundan dolayı kahramanlık kendi manasından soyutlanmış, artık bir toplumu veya bir toplumun görevini ifade eder hale gelmiştir.<sup>302</sup> Fakat halk hikâyelerinde kahramana atlı veya olağanüstü cesarete sahip roller atfedilir, o hikaye veya biyografilerde sadece muzaffer bir savaşçı olarak görülmektedir.<sup>303</sup> Nihayetinde biz de bu kahramanlar konusunda bunlardan başka bir şey bilmiyoruz, o sıradan bir insan gibi dünyaya gelmez, onun doğumunun kahramanlığının habercisi olan olağan üstü mahiyetteki olaylarla dolu olması gerekir ve yazılarda ise kahramana önemli ve etkili bir rol verilir. Hikâyedeki kahramanlığının yanında romanda ona biçilen görevi de yürütmektedir.<sup>304</sup>

Étienne Souriau'ya (ö. 1979) göre kahraman mefhumu şu şekildedir: Anlatı oyununun kahramanı, ayrıca o, olaya otomatik güç olarak isimlendirilen hareketi ve

<sup>299</sup> İBRÂHİM, Abdullah, *Mevsû'atü's-Serdi'l-'Arabî*, Beyrut, el-Müessesetü'l-Arabiyye li'd-Dirâsât ve'n-Neşr, 2008, I, s. 213.

<sup>300</sup> İBRÂHİM, Abdullah, *Mevsû'atü's-Serdi'l-'Arabî*, I, s. 213.

<sup>301</sup> YUNUS, Abdulhamîd, *ez-Zâhir Baybars fi'l-Kısasi's-Şa'bi*, Kahire, Metâbi'u Dâri'l-Kalem, ty, s. 98.

<sup>302</sup> 'AYYÂD, Şukrî Muhammed, *el-Badal fi'l-Edebi ve'l-Esâtîr*, Kahire, Dâru'l-Ma'rife, 1. Baskı, 1959, s. 7-8.

<sup>303</sup> HALİL, İbrahim, *Binyet'n-Nassi'r-Rivâ'i*, Cezayir, ed-Dâru'l-'Arabiyye li'l-'Ulûm Nâşirûn, 1. Baskı, 2010, s. 176.

<sup>304</sup> İBRÂHİM, Abdullah, *Mevsû'atü's-Serdi'l-'Arabî*, I, s. 319.

aktiviteyi katan kimsedir.<sup>305</sup> Meade Falkner (ö. 1932), ana karakterleri anlatı eserlerinde iç söylemi sağlamakla sorumludur.<sup>306</sup>

İsimlerin çeşitliliği, tercümelerin çokluğu, eleştirmenlerin farklı görüşleri ve fikirlerini beyan etmeleri, ana karakterlerin isimlendirilmesinde hatalar ortaya çıkarmıştır. Nitekim eleştirmenler, ana karakter terimi için eş anlamlı birçok terim kullanmışlardır. Bu terimleri şu şekilde sıralamak mümkündür: Tekrarlanan karakter, ana karakter, esas karakter, dinamik karakter, karmaşık karakter, hareketli karakter, çok boyutlu karakter ve değişken karakter.<sup>307</sup> Bize göre ise müellifin ele aldığı konuyu ya da anlamı yüklediği sürece merkezi karakter ile ana karakter arasında bir fark yoktur. Nitekim onların eylemleriyle anlatı akışı değişmekte ve alan büyümektedir. Eleştirmenler tarafından diğer karakter çeşitlerinin ya da ıstılahlarının kullanımındaki farklılık, fikrî ve felsefî eğilimlerinden kaynaklanmaktadır. Bundan dolayıdır ki, her eleştirmen, kendi felsefî görüşüne uygun olarak farklı bir karakter terimini kullanmaktadır.

Sinan ANTON'un *İ'câm* adlı romanında ise Bağdat üniversitesinde İngilizce bölümü okuyan Fırat adlı karakter, Irak'taki rejimi eleştirmekten geri durmuyor. Bu karakterin seçiminde önemli bir durum fark edilmektedir. Çünkü Sinan ANTON da aynı fakülteden mezun olmuştur, ilhamı gerçeğe birleştirmek için kahramanını bu fakülteden seçmiştir.

O insanlara aşınadır, bundan dolayı onları daha doğru bir şekilde metinde kullanmaktadır. (Tarih ve coğrafya bölümü ile İngilizce bölümü arasındaki alandan geçerek dekanın odasına ve ulusal öğrenci birliği ofisine uğradık sonra sağa döndük kapıya doğru yöneldik.)<sup>308</sup> Sinan detaylı bir şekilde mekânı tarif ettiği gibi aynı şekilde karakterleri de tarif edebilir ve onları kullanabilir.

Fırat karakteri diktatör rejimin politikalarına razı olmayan kültürlü bir Irak gencini temsil etmektedir. Onun kahramanlığı çok önemli bir mesele de ortaya çıkmadı. Aksine önemsiz basit bir meseleden kaynaklanmaktaydı, o da rejimle dalga geçmesi ve eleştirmesiydi. (Biz fikirlerini ve görüşlerini çok beğeniyoruz ve senden

<sup>305</sup> *el-Mustalahu's-Serdi*, s. 386.

<sup>306</sup> *fi Nazariyyeti'r-Rivaye*, s. 273.

<sup>307</sup> 'ABDULLAH, 'Adnân Hâlid, *en-Nakdu't-Tatbikiyyi't-Tahlîlî*, Bağdat, Dâru's-Şu'ûni's-Sekâfeti'l-Âmme, 1. Baskı, 1986, s. 67-68.

<sup>308</sup> ANTON, *İ'câm Romanı*, s. 13.



duymak istiyoruz, sonra arkamızdaki mezara bakarak şöyle dedi: Mizahın ruhu sende mi?)<sup>309</sup> bu roman kahramanının tutuklanmasına neden olan yazıdır.

ANTON ile romanındaki kahraman Fırat arasındaki başka benzerlik onun şiir eğilimi içerisinde kendini göstermektedir. Sinan şiirini Paris’te yedinci gün adındaki dergide yayınlamak istemiştir. O her zaman yazılarını o dergide yayınlamayı hedeflemektedir. Yerel Cumhuriyye gazetesi, ümitsizlik atmosferini resmettiğinden ve teknik yetersizliğinden dolayı onun şiirini yayınlamak istemiyordu. O yani romanın kahramanı olan Fırat kişiliği, romanlarında, yazılarında özellikle de çok sevdiği arkadaşı Eric ile karşılaştığında veya kendini hapiste bir başına bulduğunda veya kâbus gibi bir hal yaşadığında şairlik yönü ortaya çıkıyordu.

Belki de içinde yağmurdan bahsettiği, kuduz köpeklere, motor gürültüsüne ve köpek havlamalarına değindiği “el-Hibriyyu’l-Levn” dediği kâbus. Bu bölümler romanın 96, 97, 98 sayfalarında geçen en güzel bölümlerdir. Kâbus bittiğinde gözlerini açınca önünde beyaz kâğıtlar uzayan satırlar gördüğünde, yanı üzerine uzanır ve kendi kendine sorar yazsam mı?

ANTON’un kahramanını araştırmacıların saldırısına maruz bırakması, cesur bir adımdır. ANTON, karaktere dayalı semboller oluşturuyor, liberal laik parti ‘Baas’ müntesipleri Hristiyan olduğu için onu kafir addediyorlardı. Bir araştırmacı ona saldırdığında, sanki bir kızla konuşur gibi onunla konuşmaya başlar.<sup>310</sup>

Saldırı fikrinin olayların etrafında örgülediği fikir gibi seçilmesi romancı açısından çok isabetli bir karardır. Nitekim romancının durumları ve başından geçenleriyle oluşturduğu mağdur, okuyucunun mağdura sempati duymasını sağlar, özellikle de eğer karakter ya da mağdur kültürlü biri ise ona karşı işlenen cürüm iki katına çıkmaktadır, bu da durumun ne kadar korkunç olduğunu göstermekte ve bunu yapanın ne kadar vahşi bir yaratık olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda olayların başka bir boyutu da var, o da iki saldırı etrafında dönmektedir: özel ve genel, özel olan, temiz sayfaların kirletilmesidir. Genel olan ise, Irak’ın ve Irak halkının başına gelen acı verici olayların derinliğidir.

“Vahdeha Şeceretu’r-Rummân” romanındaki kahraman karaktere gelince, o çok iyi bir sanatçı, heykeltıraş, ölüleri yıkama görevinde babasının peşinden

---

<sup>309</sup> ANTON, *İ’câm Romanı*, s. 18.

<sup>310</sup> ANTON, *İ’câm Romanı*, s. 36-37.

gitmekten başka bir yolu olmayan Irak'ta yaşama şansı bulamayan kültürlü bir kimsedir. Burada ince ruhlu bir sanatçı karakter ile ölü yıkayan karakter arasındaki fark görülmektedir. Kahraman karakter genellikle esnek ve hareketlidir. Olay örgüsü oluşturmak için kendisinden hareketli olması beklenir. Romancı kendi iç monologunda kişisel diyaloguna dayanmaktadır. Yazar ile okuyucu arasındaki etkili ilişkinin devam etmesi için bu gerekmektedir. Böylece monolog benliğinin, fikirlerin ve duygularını içselleştirmesini açığa çıkarır.<sup>311</sup> Bu monolog sayesinde okuyucu karakteri olabilecek en yakın şekliyle anlar. “Kendi kendine konuşma sayesinde karakter birçok ince maksadını fikirlerini açıklar ve hissedilemeyen şeylerin anlaşılmasını kolaylaştırır. Bunlar her mantık örgüsünden önce gelen yeni oluşma sürecinde olan fikirlerdir. Bundan dolayı doğrudan kullanılan cümleler dilbilgisi açısından minimize edildi, bu da bu cümlelerin herhangi birinin cümleleri olduğu izlenimini vermektedir.”<sup>312</sup> Bu diyaloglar sırasında karakterlerin niyetleri ve fikirleri anlaşılabilir.

Romandaki hitap seviyesine gelince roman yazarı şiir diline başvurur, şayet yazar kültürlü ve eğitilmiş ise kullandığı şiir dili birçok manayı taşımaktadır. Dili onun hayatını yansıtmaktadır. Mesela yazarın kullandığı şu ifadelerde olduğu gibi: “Dünya baştan sona kadar uzanan bir toprak halısından ibarettir, arabaların üzerinde bir cehennemden meçhule doğru gittiği asfalt çizgisinden başka hiçbir şey onu rahatsız edemez.”<sup>313</sup>

“*Ya Meryem*” romanına gelince kahramanlığın iki karakter arasında bölündüğü görülmektedir. Bu iki ana karakter olayların örgüsünü anlatısını üstlenen Yusuf ve Maha'dır. Romanı dolduran diğer karakterler de beraberinde gelir. Bu karakterler genellikle alanlarında faal ve etkin karakterlerdir. Romanın siyakinin ve olay döngüsünün gerektirdiği şekilde onların da söyleyecek bir şeyleri vardır.

Maha ve Yusuf arasında geçen diyalog, birbirine zıt iki şahıs arasındaki dramatik vakitler, Bağdat'ta kalmaya ve başka bir yere gitmeye niyeti olmayan Yusuf ile güvenli sayılabilecek iki katlı bir evde oturan Maha arasında geçer. Maha milis güçlerden ve şiddetin mahvettiği ed-Davre bölgesinden kaçarak eşi ile birlikte ona gelmiştir.

<sup>311</sup> *el-Hivâr fi'l-Kıssati'l-Kasîra*, s. 99

<sup>312</sup> BOURNEUR, QUELLET, *'Âlemu'r-Rivâye*, s. 163.

<sup>313</sup> ANTON, *Vahdehâ Şeceratü'r-Rummân*, s. 241.

Bu iki farklı Irak nesli konuştuklarında hafıza ve gerçeklik arasındaki sorgulamaları ortaya çıkmaktadır. Romanda yetmişli yaşlarındaki Yusuf, hafızasına dayanarak, mezhepsel savaşların olmadığı, birbirine yakınlık duyan iyi insanların var olduğu ve Babil’den günümüze kadar devam eden bir medeniyetin bulunduğu Irak’ı tüm güzelliklerini bir araya getiriyor.

Ancak otuzlu yaşlarındaki Maha ise trajediler yaşamış biri, ikinci körfez savaşı sırasında dünyaya gelmiştir, milislerin savaşında ailesi yerinden edildi. Dayısı Hristiyan olduğu için öldürüldü ve oğlunu da ‘cihadist’ bir baskında kaybetti. Şimdi Yusuf’un evine sığınmış orada yaşamaktadır. Patlatılan Irak kiliselerinden birinde mucize eseri kurtulmuştur. Onu sadece cehennemden kaçmaya çalışan bir göç istasyonunda görebilirsin.

Eser anlatıcılar arasındaki diyalektik tartışma temasıyla başlar, Yusuf ve Maha dönüşümlü olarak romancı tarafından ele alınmaktadır. Yusuf romanın ilk yarısını üstlenmiştir. Maha ise diğer yarısını, tema detayların anlatımında anahtar görevini görmektedir, detaylar ise karmaşık diyalog tartışma ve sorularla dolu bir alandır. Bazen sorular monologa dönüşmektedir, bu zor ve tehlikeli zamanlarda Yusuf ve Maha bazen bu soruları kendi kendilerine sormaktadırlar. Bu yaşadıkları zaman, tarih önceki zamanlarını geri getirme çabası içerisinde yüzlerce yerden ezilmiş ve parçalanmış bir ülkeyle karşılaştıkları zamandır. Ülkeyi yiyip bitiren kör bir nefret, buna hizmet eden ise bu yaralı topraklarda çatışan güçlerin eliyle kan döken vatan evladıdır. Roman nesiller arasındaki geçen tartışmalı diyalogları ve onlar arasındaki farklı aidiyet mefhumunu tanıtmaktadır, Yusuf her türlü kendi hakkını savunan, dinine milletine aidiyetine bakmaksızın bir Irak neslini temsil etmektedir. “Vatan herkesin vatani, şehirler dedelerimizin şehirleri, biz bizim dışımızdakilerden önce buradaydık, Dikanvos zamanından bu güne kadar tarih bunu kanıtlıyor, Keldaniler’den, Abbasîler’den, Osmanlılar’dan Irak devleti oluşana kadar tarih buna şahittir, müzeler şahittir, biz bizim dışımızdakilerden önce buradaydık, dolayısıyla bu memleket kimin memleketi olmalı? Sen ne dersin Maha?”<sup>314</sup> Burada Yusuf karakterinin ecdadının toprağını korumanın gerekli olduğunu düşünen ve bu düşünceye sıkıca sarılan bir karakter olduğunu görmekteyiz. Diyalogun Yusuf ve Maha’nın dili olan Hristiyan avam lehçesiyle devam ettiğini görülmektedir. Bu lehçe

<sup>314</sup> ANTON, Sinan, *Ya Meryem*, Beyrut, Dâru’l-Cîl, 2012, s. 26.

Musul lehçesine yakındır. Çünkü Irak Hristiyanların çoğu Musul'da (Ninova) ovasında iskân etmekteydiler.

Göçmenlik için Irak'ın onayını bekleyen Maha'nın karakterinin ise farklılık arz ettiği görülmektedir. O Hristiyan olduğu için kendini yabancı gibi hissetmektedir. “Bu zamanda bizim asıl problemimiz İslam memleketinin ona ait olduğumuzu söyleyerek bizi burada istemiyor olmasıdır.”<sup>315</sup> Maha romanda problemsiz ve savaşızsız özgür bir hayatı aramaktadır. O göç etmiş ve bilinmezlerde kaybolmuş Irak neslini temsil etmektedir. Çünkü o sadece bir hayatı aramaktadır.

Belki de yazarın “*Fihris*” adlı romanındaki Nemir karakteri de bu neslin bir ferdidir. Burada kastedilen vatan hasretini içlerinde yaşayan hicret etmiş Irak'luların nesilleridir, fakat bu nesiller asıl vatanlarına dönme konusunda hep başarısız olmuşlardır. Dr. Nemir el-Bağdâdî romanın kahramanıdır. 1993'ten beri Amerika'da gurbettedir, yani Amerika işgalinden on yıl önce memleketini terk etmiştir. Roman Nemir'in bir belgesel tercümanlığı olarak Irak'a dönüşünü, onun Vedûd Abdulkerim ile karşılaşmasını ve onunla zorunlu bir takım ilişkilerini anlatmaktadır. Vedûd savaşın Irak'taki etkilerini kayıt altına almak ve belgesel çekmek için ilk önce sözlü tarihe daha sonra Irak haber kaynaklarına dayanan her şeyi kapsayan fihristle meşgul olmaktadır. Nemir ile Vedûd arasındaki ilişkiler gelişir. Nemir bu fihristi İngilizceye tercüme edip yayınlamak istemektedir.

Yazar bir gazete röportajında kendisi ile karakteri Nemir arasındaki yakınlığa değinerek romanını şu şekilde tarif etmektedir: “İki anının kesişmesi ve şimdiye kadar söylenmeyen bir şey de söylediği için başarısızlığa mahkûmdur. Metnin içerisinde Newyork'ta yaşayan ve üniversite öğrencisi olan Nemir karakterinin hayatına benzeyen kişisel yaşamındaki bazı detaylara değinmektedir. O da 2003 işgalinden iki üç ay sonra Bağdat hakkında bir belgesel çekmek için Irak'a dönmüştü. Fakat yine de biz birbirimizden ayrıyız ve farklıyız. En önemlisi Nemir'e odaklanmak gerekir çünkü o daha önemli.”<sup>316</sup>

<sup>315</sup> ANTON, *Ya Meryem*, s. 26.

<sup>316</sup> *Fihris Romanı* Bağdat ve New York arasındaki yaralı bir hafızadır. Sinan ANTON ile yapılan röportaj, el-cezire net.

<http://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2016/3/24/-%D9%81%D9%87%D8%B1%D8%B3-%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%8A%D8%A9-%D8%B0%D8%A7%D9%83%D8%B1%D8%A9-%D8%AC%D8%B1%D9%8A%D8%AD%D8%A9-%D8%A8%D9%8A%D9%86->

Yazar, Nemir karakterinin Irak'a dönüşünde karşılaştığı sıkıntıları ortaya koymaktadır. O tek başına dönmemesine rağmen oraya tekrar gitmeye katlanamıyordu. "Aradan geçen bunca senelerden sonra Bağdat'a tekrar gitmeye beni ikna edecek bir şey var mı bilmiyorum? Benim için en iyisi kendi başıma gitmem özgürce dolaşmam ve istediğimi yapmamdır. Başkasının programına uymak zorunda kalmak veya başkasına bağlı olarak gitmek istemiyorum."<sup>317</sup> Roman müellifi Nemir karakterinin psikolojik yönüne yoğunlaşmıştır, onun karşılaştığı meşakkatler Sinan ANTON'un meşakkatleriymiş gibi nakletmeye çalışmaktadır. Bundan dolayı dönüşünden sonra da bir ıstırap durumunu görmekteyiz. " bulanık, ani dönüşüm, siyah bir örtünün altında saçlarının çoğu görünmüyordu."<sup>318</sup> Bu söylediklerinden hüznü olduğu ve Irak'a dönmekten pişman olduğu anlaşılmaktadır.

ANTON'un karakterleri sakinliklerini dağıtan endişeye sahiptir. İçinde buldukları durum kendi kendilerine birçok soru sormalarına neden olmaktadır. Ülkesinde kalanlar nasıllar? Onlar acı verici bir şekilde vatan özlemiyle gurbeti yaşayan sığınmacı göçmenler gibidir. Ayrıca gurbetin katlanan zorluğuyla orada kalmaya devam etmektedirler.

ANTON'un romanlarındaki karakterlerde daima ANTON'dan bir parça görmek mümkündür. Yazar "*el-İ'câm*" romanında kahramanın Sinan'la aynı fakültede ve aynı bölümde okumasını tercih etmiştir, kahramanı onun gibi şiir severdir ve o da şiir aynı şiir dergisinde şiirini yayınlamaya çalışıp bu konuda başarısız olmuştur... "*Vahdeha Şeceretu'r-Rummân*" adlı romanına gelince, romanda kültürlü bir dil ağır basmaktadır. Ayrıca romanın karakteri Cevad, ANTON'un fikrî ideolojisine yakın olarak Komünizme biraz meyilli bir karakterdir. Fakat "*Ya Meryem*" romanını ele aldığımızda roman kahramanları Hristiyanlardır ve roman dini azınlıkların Irak'ta karşılaştıkları sıkıntıları ele almaktadır. "*Fihris*" romanında ise Sinan ile roman kahramanı Nemir arasında okurun elde ettiği tespitler çerçevesinde açık bir benzerliğe rastlanmaktadır.

---

%D8%A8%D8%BA%D8%AF%D8%A7%D8%AF-  
%D9%88%D9%86%D9%8A%D9%88%D9%8A%D9%88%D8%B1%D9%83

<sup>317</sup> ANTON, Sinan, *Fihris*, s. 27.

<sup>318</sup> ANTON, *Fihris*, s. 21.

## 2. İkincil Karakterler

Bu karakterlerin önemi ana karakterlerinkinden çokta geri kalmaz. Ana karakterlerin oluşturulmasında ve olayların sürdürülmesinde önemli paya sahiptirler. Muhtemelen detaylarındaki rollerinden dolayı okuyucu için bunların önemi azdır. Fakat onlar çok önemli görev icra etmektedirler. Bu sebep yazarın onların üzerinde önemle durmasını sağlamaktadır. Belki de bu karakterler, yazarın bazı fikirlerini, görüşlerini ve mesajlarını taşımaktadırlar.<sup>319</sup> Stéphane Mallarmé (ö. 1898) “*Hamlet*” adlı tiyatro oyununda bu ikincil karakterlerin öneminden şöyle bahsetmektedir: “ikincil roller oldukça elzemdir, biriyle ilgili ya da kendi aralarındaki sembolik değişkenlere uygun olarak, izleyen açısından her şey birer hayali resim gibi hareket etmektedir.”<sup>320</sup>

Romanlardaki ikincil karakterlerin varlığı, sınırlı ve geçici rollerle olur, “ikinci bir alana geçene kadar olayı resmetmeye devam eder.”<sup>321</sup> Bundan dolayı da tehlikeli rolleri üstlendiklerini göremezsiniz, fakat romancı okuyucunun onu görmesi için ona büyük önem verir, okuyucu onu gereksiz bir detay olarak gördüğünde ise roman onun gözünden düşer.

Çünkü ikincil karakterler aslında romanın siyakında vardır.<sup>322</sup> “İkinci karakterler bazen asıl karakterlerin bulunmasına aracı olur ve yol gösterir. Bazen de asıl karakterin peşine takılırlar, etrafında dört dönerler, onun adını konuşurlar. Ayrıca ona ışık tutar ve detaylarını ortaya çıkarırlar.”<sup>323</sup> “Ancak ikincil karakterler ana karakterlerle kıyaslandığında rolleri daha azdır, başrollerin gölgesinde hareket ederler, başrollerden daha az karmaşıktırlar ve daha az vurguludurlar, nispeten daha yüzeyseldirler. Genel olarak, tecrübelerinin sadece bir yönünü sunarlar. Onların ana karakterlerde rastlanmayan pek çok sınırlılıkları görülmektedir.”<sup>324</sup> Yani ikincil karakterlerin hareketleri ve fiilleri kendileri için değildir, ana karakterlerin yolunu açmak içindir.

Bütün bu söylenen şeylere rağmen ikinci rollerin öneminin göz ardı edilmemesi gerekir. Onlar anlatı çalışmalarında ve olaylarda oldukça faal

<sup>319</sup> CÂSİM, Fâtıma İsâ, *Gâlibu Tu'meti Fermân Rivâ'iyyen*, s. 88.

<sup>320</sup> BARTHES, Roland, *Medhalün ila't-Tahlîli'l-Binyevî li'l-Kısas*, s. 67.

<sup>321</sup> BOURNEUR, QUELLET, Roland, Real, *Âlemu'r-Rivâye*, 51.

<sup>322</sup> Bkz. BRAINE, John, *Kitâbu'r-Rivâye*, Çev. Mecîd Yâsîn, Bağdat, Dâru's-Şu'ûni's-Sekâfeti'l-Âmme, 1. Baskı, 1993, s. 49-50.

<sup>323</sup> 'AZÂVÎ, Ahmed, *Binâ'u's-Şahsiyye fi'r-Rivâye Kıra'etün fi Rivâyâti Hasan Hamîd*, s. 70.

<sup>324</sup> eş-Şahsiyyât gayru'-Re'ise fi Rivâyeti Medineti'l-lâh, s. 14.

karakterlerdir. Bremond da bu ikincil roller için şunu ifade etmektedir: “Tüm karakterler de kendi başına kendine özel bir dizi rollerde aktif olabilir, ikincil bile olsa her karakter, kendi görevinde kahramandır.”<sup>325</sup> Bir kısım roman çalışmalarında ikincil karakterler önemli alanlar kapmışlardır. Onlar “asıl karakter etrafında dönen yardımcı kişilerdir.”<sup>326</sup> Roman çalışmalarında ikincil karakterler olmadan ana karakterin bir başına varlığı düşünülemez, değersiz figürler olmasaydı onlar da (asıl figürler) olmazdı.<sup>327</sup>

Bundan dolayı herhangi bir roman çalışmasında ikincil karakterler en önemli desteklerdendir. Herhangi bir görevdeki herhangi bir karakteri rolün dışına atmak mümkün olmadığı gibi onu herhangi bir işte devre dışı bırakmak da mümkün değildir. Çünkü bunun olması demek romanı ölüme mahkûm etmek demektir.

Yoldaş Talal Ahmed karakteri “*Î‘câm*” adlı romanda Fırat’ın hapisanede yazdığı mektupları basmayı görev edinmiştir. Yoldaş Talal iki bakış açısıyla romanın özelliklerini oluşturan kişidir, rejimle dalga geçen Fırat bakışı ve daima kelimeleri açıklamaya ve düzeltmeye çalışan Talal bakışıdır. “*Î‘câm*” romanındaki olay Fırat’ın metni etrafında dönmüyor bilakis onun kenarlarında örgütlenmektedir. Yoldaş Talal Ahmed metnin kenarlarında öğretmekte ve bu kelimeleri açıklamaktadır. Genel olarak bu kelimelerin hepsi rejimin partisine insanları davet için kullanılan önemli terimlerdir. Fakat bu terimler basit bazı harf değişiklikleriyle veya bazı basit eklemelerle tam zıt manaları ifade ediyorlardı. Bundan dolayı (المجلس الوطني) ulusal meclis (الملحس الوطني) Vatanı yiyen anlamına, (القائد) komutan lider kelimesi (قاعد) oturan, yatan kelimesine dönüşüyordu. Bunun gibi birçok dilsel özellikler barındırmaktadır.

Her ne surette olursa olsun Yoldaş Talal, kelimelerin asıl doğru manalarını vermeye devamlı dikkat etmektedir. “*Î‘câm*” adlı romanda İçişleri Bakanlığı ve Milli Güvenlik Birimi gizli üçüncü karakterden öteye geçmemişlerdir. Bize göre Yoldaş Talal karakteri sabittir, hiçbir okuyucu onda temel bir değişikliği beklememektedir.

“Eric” karakteri de başka bir açıdan romana hükmettiği ve hoş bir manzara oluşturduğu görülmektedir.

<sup>325</sup> BARTHES, Roland, *Medhalün ila 't-Tahlili 'l-Binyevî li 'l-Kısas*, s. 84.

<sup>326</sup> *el-Mustalahu 's-Serdi*, s. 402.

<sup>327</sup> *fî Nazariyyeti 'r-rivâye*, s. 102.

Kadın sessizliği sevimliliği ile gelir, kendisi dışındakilere eşit bir görüntü çizmek için... Romanın ilk sayfasına tekrar baktığımızda romancının bu rolü iyi oynadığını görmekteyiz. İkinci bölümde daha parlak ortaya çıksın diye saklamaktadır.

“Hayırlı sabahlar” Bu ses özlemini duyduğum “Eric”in sakin sesi değildi, aksine öğrencisi olduğum İngilizce Bölümün güvenlik amiri Ömer’in sesiydi.”<sup>328</sup>

Ancak bu karakter yaklaşık altmış sayfa sonra tekrar görülmeye başlanmaktadır. “Bir derginin ifade ettiği el-İsfaf Festivalinde alkışların gürültüsü içinde bir sessizlik adası gibi çok da ihtişamlı olmayan flamalar arasında bir başına duruyordun.”<sup>329</sup> “Sonra senin vücut dilini okuyordum sanki dil öğrenmeye çalışan bir çocuk gibiydi. Salonda sadece senin arkanda bir yer buluyordum. Ritüelime genellikle gümüş bir yüzük için delinen kulak memesinden başlıyordum, zenginliğine ve sınıfsal düşüğe rağmen zarif bir şekilde örtmeye çalıştığın yumuşak boynun, sonra soruya cevap vermek için elini kaldırdığında adeta çingeneler gibi bileklerindeki gümüş bilezikler dans ediyordu...”<sup>330</sup> Eric ile her satır ve her diyalog onun şeklini bize resmetmektedir, ona sadece roman örgüsünün bir parçası olarak görmemektedir. Her şeyde birbirlerine zıt kişiliklerdir, Eric gelişmelere daha açıkken O, daha kapalı, Eric yumuşak kalpli O, katı kalpli, biri sevimli diğeri sert, biri keskin zekâlı diğeri cahil ve biri medeni diğeri ilkel... Bundan dolayı Dicle’ye bakan ailesinin evine davet edildiği öz değerlerine aykırı bir manzarayı gördüğü zaman ise bir kahraman kesilirdi. Orada İngilizce, Fransızca ve Arapça kitaplarla dolu bir kütüphane ve Irak’ın en iyi sanatçıların tabloları vardı, bu tablolar asıl işi inşaat olan mimar babası tarafından toplanmıştı. Başkaları ise savaştan yıkımdan ve yok etmekten başka bir şey bilmezler... Şüphesiz O, şeklini görmese de belki rüyalandaki Bağdat’ın bir parçasını temsil etmektedir. Oysa geriye kurban edilmiş bir Irak kalmıştır.

*Vahdeha Şeceretu’r-Rummân* adlı romanını incelediğimizde ikincil figürler arasında en önemli olanın işi ölüleri yıkamak olan ve ölüme alışık olan Cevat’tır. Fakat o doktor oğlunun şehit haberini alınca ağlamak zorunda kalmıştı. Onun evine

---

<sup>328</sup> ANTON, *İ’câm Romanı*, s. 11.

<sup>329</sup> ANTON, *İ’câm Romanı*, s. 67.

<sup>330</sup> ANTON, *İ’câm Romanı*, s. 68.



yakın Şecertü'r-Rummân'da ölümlerin kendisine gelmesini yani; rızkını beklerdi. Baba karakteri ise peş peşe gelen acıları ve hüznü temsil etmektedir.

Müellif bu romanında sevgiyi ve güzel şeyleri de ihmal etmemiştir. Rîm ve Gaydâ karakterleriyle onların aşklarını ve değişen şartlarda aşklarının kaybolmasını ele almaktadır. “aşka yelken açan Rîm Tiyatro bölümü öğrencisidir. Romantiklik dallarına tırmandı ve meyvelerini yedi, aşkın tam ortasında”<sup>331</sup> Fakat böyle bir aşkın tam ortasında Rîm birden ortadan kaybolur, Onunla uzun bir aradan sonra mektuplaşır, kendisinin kansere yakalandığını ve tedavi için gittiğini belirtir, ölüm onu seven insanların kaybolmasıyla gelir.

Gayda'ya gelince o cinsi istekleri olan bir karakterdi. Fakat kalbi sürekli Rîm ile birlikteydi. Ciddi konularda aklı Rîm'de kaldığı zaman Irak dışına yolculuğa çıkardı.

Daha az rolle gözüken daha az etkin ikincil karakterler de vardır. Ev hanımı, anne, kardeşi Emir, Fav savaşında şehit olan doktor ve yeni bir fikrî akıma bürünen, mucizevi bir şekilde Baas'ın elinden kurtulan eski Baasçı Settar'la evlenen kız kardeşi, bu karakterlerdendir. Ayrıca amcası Sabri de bunlardan biridir. O da eskiden komünistti. Irak'ı terk etti Beyrut'a göçtü, daha sonra da Yemen'e, siyasi sığınmacı olarak Almanya'ya yerleşene kadar böyle devam etti.

Tüm bu karakterler gerçeği taklit eder, roman metninde önemli bir mesaj verirler. Biz babasının ölümünü kaza ve kader diyerek normal olarak değerlendirirsek de, kardeşi emirin vefatı aile üzerinde büyük bir yıkım ve kayıptır. Bilakis, ülke genç yaşlarda birçok harikalar yaratabilecek genç beyinlerini kaybetti, bu durum, hemen hemen herkesi etkileyen ülkenin başına gelen belanın büyüklüğünü göstermektedir. Yaklaşık olarak bu romandaki karakterlerin hepsi bazı sıkıntılara duçar olmuşlardır. Çok uzaklara kaçan insanlar bile bundan kurtulamamışlardır. Amca Sabri buna bir örnektir, Almanya'ya kaçtı ve orada yerleşti, fakat Irak'ta meydana gelen her yeni şeyi içinde yaşamaktadır, hayatı Irak'taki birinin hayatından farklı değildir. Aralarındaki tek fark Sabri'in özgür olmasıydı, Irak'takiler ise büyük imtihanlara ve büyük facialarla karşılaşmışlardır. Sabri amca arkadaşlarını akrabalarını ve ailesini görmek için Irak'a döndü. Fakat döndüğünde insanların ve ülkenin başına gelen büyük bir yıkımla karşılaştı. Ülkedeki siyasî ve fikrî büyük

---

<sup>331</sup> ANTON, *Vahdehâ Şeceratü'r-Rummân*, s. 80.

değişimler de onu şok etkilemişti. Amerika'nın terör listesine aldığı terörist gruplar bugün ülke idaresini eline almıştı. Radikal ya da mutaassıb din adamları siyasi sahnenin en önündeydiler. Ancak Irak'lı entelektüel aydın kişiler ise siyasi alanın dışında kalmışlardı. Liderlerin hocaları, fetvacıları, fırsatçılar, sofraya sinekleri her zaman ve asırda bulunmaktadır.

“*Ya Meryem*” romanındaki ikincil karakterlerin sayısı bir hayli çoktur. Lui, Maha'nın kocasıdır. Lui huzurlu bir karakter ve eşine saygı göstermektedir. Iraklı Hristiyanları güzel temsil etmektedir. Sonunda bir terörist grup tarafından kiliseye yapılan saldırı sonucunda “Ya Meryem Ya Meryem” diye sayıklayarak hayatını kaybeden kişidir. Diğer karakterler ise Yusuf ile Maha arasında yaşanan hatıralardan ibarettir. Yusuf yalnız yaşıyor. Geçmişte aşk ve hayal kırıklıkları yaşamıştır. Aksine o sevmiş ve denemiştir ancak karşı taraftan bir karşılık bulamamıştır. Bundan dolayı da başka bir ilişki kurmak istememiştir, belki bu ilişki de yeni hayal kırıklıklarını beraberinde getirecek fakat kaldıramayacaktı. Gençliğinden beri bar ve kafelerdeki arkadaşlarıyla ilişkilerine devam etti. Evlenmeyen ve rahibe gibi insanlara yardımla meşgul olan ve insanlar arasında beraberliği kardeşliği yaymaya çalışan kız kardeşi Hanna vefat etti. Yusuf'un katıldığı bir cemiyet, şiir ezbercisi Arap dili müderrisi Sa'dun, özellikle Ebu Nuvas el-Cevherî, biyoloji hocası Ebu Se'udî, az konuşan ve az içen fakat ezmek için sürekli Mazze'ye saldıran Şevkî romanda yer almaktadır. Şevkî daima ona saldırırdı. “yavaş ol yemeği hızlı yeme ve hızlı içme yoksa bitireceksin.”<sup>332</sup> Bu topluluk Cem'iyetu'l-Hayyam diye adlandırılırdı. Çünkü asıl yeri el-Hayyam otelindeydi, doksanlarda bu mekânlar kapatılana kadar Yusuf vaktinin çoğunu burada geçirmekteydi.

Dini bir kampanyanın etkisiyle Saddam zamanında İran-İrak savaşından sonra, Yusuf'un evinin çok ferah olması sebebiyle topluluk (cemiyet) Yusuf'un evinde bir araya gelmeye başladı, bazen de guruptaki diğer arkadaşlarının evinde toplanmaktaydılar. Sa'dun akciğer hastalığına yakalanana ve diğer arkadaşlarının da gitmesine kadar bu cemiyet toplanmaya devam etti. Yusuf da tek başına artık özel hayatına devam etti, vaktini artık televizyon başında haber takip ederek ve meyhanelere takılarak geçirmeye devam etti. Yusuf, her gün gerçekleşen çoğu da yeni Irak'ta olan olayları ya da felaketleri ekranlarında göstermekten bıkmayan televizyonların haberlerini takip etmeye devam etti. Sa'dun ise Müslüman bir

---

<sup>332</sup> ANTON, *Ya Meryem*, s. 73.

kişilikti. Daima Yusufun ve akrabalarından birinin başına bir sıkıntı veya bela gelecek diye acı çekmektedir. Onlarla kiliseye gitmeye çalışır ama kendi usulünce ibadetini yapmaya çalışır ve Fatiha okurdu. Herkesin eşit olması için ve hiç kimse bir değerini başka ırktandır diye dışlamasın diye dua ederdi.

“*Fihris*” adlı romanını ele alındığında ise çeşitli anlatı yöntemlerini kullandığı görülmektedir. Belgesel çekmek için Amerika’dan dönen Nemir’den ve Vedûd Abdülkerim’le karşılaşmasından daha önce bahsetmiştik. Münzevi bir odada yaşayan ve kitap biriktiren Abdülkerim ile aralarında bazı konuşmalar geçtikten sonra ona fihrist projesinden bahseder. Üç boyutlu olarak savaşın ilk gününden itibaren olan olayları fihrist olarak ele alır. Vedûd bu şekilde sadece insanların değil nesnelere de hafızasını belgelemektedir. Savaş ilk dakikasından itibaren sadece insanların hayatlarını almamakta aynı zamanda duvarların, ağaçların, kuşların, kişisel eşyaların ve sayısız eşyaların da hayatlarını almaktadır. Kesinlikle canlı cansız bunların hepsinin kaydedilmeye değer birer hikâyeleri vardır. Bu projeye mikro alanlar üç boyutlu olacaktır. Eşya ve ruhların içerisinde hareket ettiği bir alan olacaktır. Veda etmeden sonsuza dek orada kaybolmadan en son karşılaşılan kavşak olacaktır. İnsanlar bildiklerini ve sevdiklerini kaybederler ancak eşya hem birbirlerini hem de insanları kaybederler. Oysa biz onların ne seslerini ne de fısıltılarını duyarız, çünkü duymak için çabalamıyoruz. Eşyaların gülümsemelerini ne de az hissederiz. Eşyanın bu yönleri de vardır. Fakat biz göremeyiz. Bunu yapabilmek için büyük bir sıkıntı yaşaması ve kendini buna alıştırması gerekir. Kim onlarla konuşursa kendi derinliğinde deli olur.

Nemir’in etrafında dönen ikincil karakterlere gelince onlar, ilaç şirketinde çalışan Nemir’in kardeşi Nasîr ve öğretmenlik yapan Nemir’in teyzesi Sehad’dır, Sehad Nemir’e kitap ve kalem veren kişidir. Diğer bir karakter ise on sekiz yıllık bir ayrılıktan sonra tanıştığı arkadaşı Adnan Hüseyin’dir. Nemir’in Yunanistan’da yaşayan kız kardeşi Vefâ da bir başka ikincil karakterdir. Başka ikincil karakterler ise Amerikalı Roy ve Lora’dır, bu ikisi de Amerika’dan savaşın Irak üzerindeki etkilerini gösteren belgesel çekmek için Irak’a gelmişlerdir. Nemir Amman’dan Irak’a geldiğinde kendisiyle birlikte yolculuk ettiği arkadaşı Ebu Arif es-Sâ’ik’te ikincil karakterlerdendir... Bunların dışında da karakterler vardır ancak bu karakterler, ana karakterin tamamlayıcısı konumundadırlar.

Dolayısıyla ikincil karakterler oldukça ehemmiyetli karakterlerdir. Çünkü romanlarda onları çok önemli anlarda yer aldıkları görülmektedir. İlginç olan konu ikincil karakterlerin daha önemli konularda tüm yetenekleriyle kendilerini göstermesidir.<sup>333</sup> Onlar olayların gelişmesinde ve seyrinde aktif rol alır.

### III. Zaman Yapısı

Genel olarak edebiyatta zaman önemli unsurlardan addedilmektedir, fakat zaman roman ve hikâye çalışmalarında özellikle önemli bir yere sahiptir. Roman, “zaman unsurlarından karmaşık bir kombinasyondur.”<sup>334</sup> Bu roman unsurunun tanımlanması, edebî kuramlardaki öneminin fark edilmesi iki Rus formaliste dayanmaktadır. Bu tanım hikâye örgüsü ile hikâye metnini birbirlerinden ayıran Boris Tomashevski'nin tanımıdır. Yani ilkinde göre roman çalışması seyri süresince öğrendiğimiz tüm olayların mantıksal sıraya ve nedenselliğe uygun olması gerekmektedir. İkincisi ise, roman çalışmasında olayların görülme düzeni roman inşasının meyline uygun olması gerekmektedir.<sup>335</sup>

Janet Staiger, anlatı sürecini düzenleyen zaman unsurunun ötesine geçmenin imkânsız olduğunu vurgular. Konuşulduğu yerin belirtilmeden hikâyenin anlatılması mümkün iken, hikâyenin zamanda bir yerinin olmaması, hikâyeyi şimdiki zaman, geniş zaman, ya da gelecek zamanda anlattığı sürece zamandan müstağni kalmanın imkânsız olduğunu ifade etmektedir.<sup>336</sup> Nitekim Pyotr Demianovich Ouspenskii'de (ö. 1947) bu görüştedir. Ona göre, görsel ve şekilsel sanatlar, temsili dünyayı aktarırken bazı mekânsal düzenlemeleri ya da mekânın resmedilmesini reddeder. Edebiyat ise mekâna değil zamana tam bir bağla bağlıdır ve “genel bir kaide olarak zamansal temsilleri göstermede ısrar eder, temsili mekânları ise tamamen sınırlandırmadan göstermeye devam eder.”<sup>337</sup>

Burada zaman unsuru ile ilgili eleştirel hareketlerin detaylarına girilmeyecek, araştırmayı ilgilendiren kısım, çok sesli çok boyutlu özellikler taşıyan yazarın romanlarındaki karakterlere işaret ederek, romanlardaki zaman unsurunun yerini ve önemini incelemektir. Yazar herhangi bir karakterin konumuna göre zamanı hesap

<sup>333</sup> LUKÁCS, George, *er-Rivâyetü't-Târihiyye*, Çev. Sâlih el-Kâzım, Bağdat, Vizâratü's-Sekâfeti ve'l-Funûn, 1978, s. 51.

<sup>334</sup> MANDU, 'Abbas, *ez-Zamanu ve'r-Rivâye*, Çev. Bekir 'Abbas, Beyrut, Dâru's-Sâdır, 1. Baskı, 1997, s. 75.

<sup>335</sup> *Nazariyyetü'l-Egrâz*, s. 179-180.

<sup>336</sup> *Hitâbu'l-Hikâye*, s. 229-230.

<sup>337</sup> *Şi'riyyetü't-Te'lif*, s. 85.

edip olayları ona göre sıralayabilir. Yazarın zamanı ile bu karakterlere göre olayların zamanı birbirine uyumluluk arz eder. Ya da yazar kendi zaman sınırlandırmasını kullanabilir.<sup>338</sup>

Daha önceki kısımlarda da gördüğümüz gibi, çok seslilik ve çok boyutluluk özellikler taşıyan roman, geleneksel romanlardan farklıdır. İkincisinde yani geleneksel romanda yazar, karaktere verilen dışsal hareketleri odaklanır, karakter olaylara boyun eğer onların etkisinde kalır ve periyodik olarak peş peşe gelir.<sup>339</sup> Fakat çok sesli çağdaş dönem romanlarında ise bilinç akışı tekniğini kullanarak özellikle karakterlerin iç dünyalarına yoğunlaşma öne çıkmaktadır. Yazar karakterlerin psikolojik zamanlarını kullanarak bunu yapmaktadır.<sup>340</sup> Bu durum karakterlerin bilincini ve hafızasını anlatmak için zaman örgüsünü etkiler. Bu yoğunlaşma zihinsel dikkat bölgesine ve içgüdüye odaklanır. Bununla karakterlerin psikolojik yönlerini ortaya koyulması hedeflenmektedir. Bu da düzenli akan zaman çizgisinin *istirca*' tekniği ile bozulmasına ve parçalanmasına sebep olmaktadır.<sup>341</sup> Şimdiki ve geçmiş herhangi bir mantığa tabi olmadan tek bir zaman olur.

Ouspenskii'ye göre, romanın zamanına bağlı kalan romancı, “olayın içerisindeki anlatımı yönetir, fakat kapsamlı bir zamana uygun davranan romancı ise olayın dışında bir mekân tutar.”<sup>342</sup> Tüm bunların yanı sıra zaman mekân ile ilişkilendirilir, (mekân olmadan zamandan söz edilemez) o kelimedenden oluşturulan bir dünyadır.<sup>343</sup>

Sinan ANTON romanında genellikle yeni zamanlama oyununu kullanmaktadır. Bu “*Mitaserd*” yöntemidir. Bu; el yazmaları, hikayeler, konuşmalar, günlükler, gazeteler vb. dayanan olayları dışarıdan bir anlatıcı ile yeniden ifade etme sürecidir. Sinan ANTON bu tekniği iki romanında “*İ'cam*” ve “*Fihris*”de kullanmıştır. “*İ'cam*”

---

<sup>338</sup> *Şi'riyyetü't-Te'lif*, s. 76.

<sup>339</sup> MANDU, 'Abbas, *ez-Zamanu ve'r-Rivâye*, s. 251.

<sup>340</sup> MANDU, 'Abbas, *ez-Zamanu ve'r-Rivâye*, s. 137-140.

<sup>341</sup> *İstirca*: Anlatanın hikâyenin ilk seviyesini bırakarak bazı geçmiş olaylara dönmesidir, yani anlattığı olayı bırakarak geçmiş olaya dönmesidir. *İstirca*' üç kısımdır, bunlardan birincisi haricidir; romanın başlamadan önceki zamana döner, ikincisi dâhilidir; romanın başlamasından hemen önceki geciken zamanı gösterir, üçüncüsü ise *Mezci'*dir; bu iki türü de kapsar. *İstirca*' yöntemi metinde oluşabilecek eksiklikleri önlemek için hikâyenin unsurlarından (karakter, olay vb.) belirli bir kısmı hakkında önceden bilgiler verir.

<sup>342</sup> *Şi'riyyetü't-Te'lif*, s. 123.

<sup>343</sup> HAMD, *Kazâyâ'l-Fenni'r-Rivâ'î 'İnde Subhî Fehmâvî*, s. 102.

romanının örgüsü Fırat'ın hapistede yazdığı el yazmasından oluşmaktadır. Nitekim Talal Ahmed bu metnin bazı kelimelerini düzenleyerek ve bazı noktalamalar yaparak hapisteki Fırat'ın anılarının anlatıcısı olmuştur. Bu, romanın sonunda, Talal Ahmed'in yöneticilerine yazdığı el yazması yazıyı tekrar düzenlediğini bildirmek için resmi yazının sonunda ortaya çıkmaktadır. “metin yazarının attığı bölümleri göstermek için pek çok konuda metne dipnotlar ekledim, ayrıca bölümler ve noktalamalar da ekledim. Bazı diyaloglar avam lehçesi ve Hristiyan lehçesiyle yazılmıştı. Bunları tam olarak anlamak için Hristiyan kardeşlerden biri bana yardım etti. Yazı genel olarak çok kötü ve zordu, ayrıca bazı zarar görmüş sayfaları da okuyamadım, fakat aldığım kâğıtların müsaade ettiği şekilde zincirleme olayları takip ederek metinle uğraşmaya devam ettim..

Siz bu çabamı desteklediniz.

Saygılarımla...

Talal Ahmed

01.09.1989<sup>344</sup>

Burada metnin yazımı ve düzeltilme tarihini görmekteyiz, bu yazının bu tarihlerden önce yazıldığı anlamına gelmektedir. Burada hikâye metni, hikâye örgüsü ve anlatı zamanı arasındaki fark açıkça görülmektedir. Yani tüm romanın zamanı içerisindeki hikâyeden daha uzundur. Yazar roman çalışması içerisinde zaman döngüsüne dayanmaktadır. Örneğin Fırat güvenlik görevleriyle yolda yürürken aniden ninesinin onu uyaran sözlerini hatırlar. “Evin dışında bir yerde konuşma sen ölürsen ben ne yaparım, kahrımdan ölürüm, dilin bu konularda fazla uzun olmasın yoksa Allah'tan korkmayanlar sana zarar verirler.”<sup>345</sup> Hikâye süresince kahraman roman ile istirca arasındaki olaylardan bahseder.

Özet olarak her roman harici bir anlatıcı tarafından da yazılır, o harici anlatıcı ise Talal Ahmed'dir.

Bu roman istirca prensibiyle kabus ve hatıralar yoluyla oluşturulmuştur. Bu romanda Cevad, birçok olayı hatıralar yoluyla anlatmıştır. “Son zamanlarda kendi dünyamdan kaçarak başka âlemlere takılmak için internete geziniyordum. Muzaffer el-Nuvvab'ın internet sayfasına denk geldim kendi sayfasında güzel sesiyle

<sup>344</sup> ANTON, *İ'câm Romanı*, s. 126.

<sup>345</sup> ANTON, *İ'câm Romanı*, s. 15.

kasidelerini kaydetmişti. Beyitlerinden bir tanesi (شكذ رازقي ونيمته) beni on yıl önce Rim ile geçirdiğim sabahlara götürdü. Bu kelime (الرازقي) sanki vücudumun tüm hücrelerine nüfuz ediyordu. (هاي إلك) değince sesi çok ince ve yaygındı.”<sup>346</sup> Burada (الرازقي) çiçeğini daha uzun bir hale aktardığı görülmektedir. Roman yazarı tüm romanını hatıralardan bölümlere ayırmıştır. Kâbus ve gerçeklik tekniklerini bir arada kullanmıştır. İlk olarak Sinan ANTON’un iki farklı yapıyı bir arada mezc ettiği yeni roman çalışmasında kullandığı yöntem üzerinde durmaya değerdir. Bu iki yapının ilki metnin başlarında kullandığı kâbus bölümüdür. Bu yöntemi ihtiyaç duyduğu her yerde kullanmıştır, hatta kâbus bölümü tarzlarını kullandığı bölümler 13 bölüme ulaşmıştır. Diğeri de yani reel (gerçek) yapı ise 42 bölüme ulaşarak geniş bir alan kaplamıştır. Bu bölümlerde dikkat çeken şey, gerçek üstü, kâbus havasından uzak olmayan bir bütün olarak romanın tümüne etki eden garip ve fantezi bir havasının olmasıdır. Bu metnin yazarı, eski diktatörlük rejiminin yıkılışından bu yana, bu romanın yayınlanmasına kadar olan olayları yeniden ele alır, bunlar Irak’ın gerçeği, her gün bir tuhaflık ve vahşet ve çılgınlık içeren kabusi bir özellik içermektedir. Kabusi ve gerçekçi yapıların örgülerinin birbirine benzemesi, ister işgalden sonra gelen yıllarda ister Iraklılar için totaliter rejimin uygulandığı 35 yıl ve daha uzun sürede cehenneme dönüşen Irak’ın çok etnikli toplumları, mezhepleri ve dinlerinin büyük kesimlerine zarar vermesi gibi bütün bunlara tepki olarak gelmiştir.

Roman metin boyunca görebileceğimiz büyük bir önemi olan korkunç bir kâbus sahnesiyle başlamaktadır. Bu kâbusta üç ay boyunca nişanlandığı sevdiğini görmekteydi. O açık kumlu bir arazide mermer bir bankta oturuyordu, sonra birlikte olabilmeleri için onu yıkamasını istedi. Onu yağmur damlalarıyla yıkamaya niyetlendiğinde ise bir araba sesini işitti. O arabadan haki elbiseler giymiş ağır makineli silahlarla dört veya beş adam indi. Onlardan bir tanesi ona sert bir darba vurarak yere indirdi. Onu sürükleyip banktan aşağıya attı. Diz çöktürüp tel ile bağladılar, sonra onlardan birisi onun boynuna bıçak dayadı ve onu boğazladı. Kafası kumlar üzerinde top gibi yuvarlandı, ikisi de Rim’in kollarından tutarak arabaya<sup>347</sup> doğru götürdü. Roman metninden anlaşılacağı üzere kahraman, zaman zaman

<sup>346</sup> ANTON, *İ’câm Romanı*, s. 72.

<sup>347</sup> ANTON, *Vahdehâ Şeceratü’r-Rummân*, s. 7-11.

rahatsız edici kâbus ve rüyaların kendisine eşlik ettiği narin bir gençtir. Bu kâbusların her birinde uyandığında kendisini nefes nefese kalmış ve terlemiş olarak bulur. Bu korkunç rüya, belki de gizemli bir şekilde ortadan kaybolan Rim ile aşırı meşguliyeti için haftalarca tekrarlandı. Nitekim en son kendisinden haber aldığında Amsterdam'daydı.

“*Ya Meryem*” romanında ise zamanın tümü bir günden ibarettir, bu zaman içerisinde iki ses veya iki roman örgüsü yani geçmişi yaşayan Yusuf’un istirca sistemi kesişmektedir. (Nitekim Maha O’na sen geçmişte yaşıyorsun amca)<sup>348</sup> demişti. Yusuf bunu inkâr etmedi ve bunu ayıp saymıyordu. “ bunda bir ayıbı yoktur, bu doğru olsa bile, belki de geçmiş sevdiğim bir evin bahçesi gibidir, dünyanın sıkıntılarından kaçarak ona koşuyorum. Bütün çirkinliğine rağmen o cehennemdeki Firdevs cennetidir...”

Onu koruyacağım çünkü bana kalan en son varlığımdır evimdir.”<sup>349</sup> Burada Yusuf’un güzel zamanı, güzel mekânla ilişkilendirdiğini görmekteyiz. Onun anıları, önem verdiği hayatın problemlerinin kendisine zor geldiği sırada sığındığı bahçesine benziyor.

Maha’ya geldiğimizde ise O, çok acı anılara ve harabe diyarlara sahipti. O, bir patlamada karnındaki bebeğini kaybettikten sonra artık her şeyin onun kalbinde ölü ve ona düşman olduğunu hisseder duruma gelmişti. “Ben eski ben değilim sanki benden bir parçam ölmüş ve defnedilmiş.”<sup>350</sup> En önemli yuvası evi yıkıldıktan ve karnındaki bebeği öldükten sonra Maha’yı vatanına bağlayacak herhangi bir sebep kalmamıştı. Artık her yer ona korkunç gelmeye başlamıştı, artık anıları bile sadece kötülükleri hatırlamaktan ibaretti. Maha çektiği acıları, gerçeğini yansıtan acı veren hatıralarını anlatmaktadır. “Herkesin ve her şeyin bir vesile ile benim azınlık olduğumu hatırlatmasından dolayı artık yoruldum. Büyük annemin ilk ayinim için bana hediye ettiği altın haçımı bile artık boynuma takamaz oldum. İlk önce rahatsız bakışlardan kaçınmak için elbiselerimin içine sakladım, evde çıkarır öper büyük annemi hatırlar ve ağlardım... Ben özgür yaşamak istiyorum ve haçımı boynuma takmak istiyorum... Yusuf, çoğunluğun Hristiyanlardan oluşan bir ülkeye göç etmenin ve orada yaşamanın problemsiz olmayacağını bana hatırlattı... Ben O’na,

---

<sup>348</sup> ANTON, *Ya Meryem*, s. 9.

<sup>349</sup> ANTON, *Ya Meryem*, s. 11.

<sup>350</sup> ANTON, *Ya Meryem*, s. 130



mezhepsel terör ve bombalardan uzak yaşama karşılığında her türlü meşakkate katlanmaya hazır olduğumu söyledim.”<sup>351</sup> Mekânın hatıralarla irtibatı, mekânın hatıralarla ilişkisi, “*Ya Meryem*” romanını ve kahramanlarının hatıralarını sırayla anlatımını beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla bu roman mekânsal bir yük taşımaktadır. Yazar romanında bu durumu kullanabilmektedir.

“*Fihris*” adlı romanın zamanı ise 2003 yılında Amerika’nın Irak’ı işgalinin ilk zamanlarına kadardır. Bu roman vesilesiyle Iraklıların hatıralarında Bağdat’ın maruz kaldığı büyük değişimleri, rejimin düşürülmesi ve Amerika’nın işgalini, Irak’ın içinde ve dışında olan olayları karşısında, karşı çıkan ve destekleyenlerin verdiği farklı tepkileri kaydetmeye gayret etmektedir.

Zaman “*Fihris*”in kahramanlarından biridir, her detayda etkilerini bırakır, hayat ile kitap, roman ile kahramanı ve zaman mefhumunu tartışan romancılar arasındaki sınırı belirlemede rol sahibidir. Romancı bunun vasıtasıyla ülkenin tarihini eşelemeye devam eder. Anlatıcı toplumsal, siyasal ve entelektüel problemleri okuyucuya kolay gelecek şekilde karıştırır. Ele aldığı konular çok olduğundan dolayı, sanki birçok olayı keşfediyor ve onlardan geçiyormuş gibi, sanki onları geçmiş zaman olmayan başka bir roman zamanında bırakmıştır. Bilakis “kendi romanın başından beri göstermeye çalıştığı yolu düzeltmeden doğrudan hatıraların mantığına girdi. Nitekim Nemir geçmişi düzeltmeyi hayal ediyordu, birçok alanda dengesini yitirmiş övgülerle geçmişe dönmenin de hayalini kuruyordu. Bu hayaller Vedud’u yaşayan bir ölü haline getirmişti. Sinan ANTON kendi kendine konuşma usulünü benimsiyor mu? Ya da okuyucu, bizi kuşdili seviyesine götüren birçok yazılı eser okuyabilen ve ondan etkilenen mütercim gibi kendi vatani ile işi arasında kaybolmuş Nemir’e sempati duyuyor mu?”<sup>352</sup>

---

<sup>351</sup> ANTON, *Ya Meryem*, s. 112-113.

<sup>352</sup> MUL, Duhâ Abdurrauf, “Hâzâ Mantikî ve Mantiku Fihrisî, Kıra’etün fi Rivâyeti “Fihris” li’r-Rivâ’î Sinan ANTON”, *Ceride’l-Medâ*, 2017, <http://www.almadasupplements.com/news.php?action=view&id=17581#sthash.n8d459fw.dpbs> (13.5.2018)

#### IV. Mekan Örgüsü

Romanda mekânın büyük bir önemi vardır, bunu gizlemek mümkün değildir. O karakterlerin ve nesnelerin görüldüğü alandır. Romanda mekân, felsefi görüş, edebî tür ve roman yazarının hassasiyetleri gibi çeşitli amillerden ve olaylardan etkilenir.<sup>353</sup>

Mekân eylemler ve iç içe geçen ilişkiler ile tarihi önemini alır, bundan dolayı bulunduğu yerde varlığını ve ehemmiyetini inkâr etmek mümkün değildir. O bütün çalışmaları etkileyen zemindir. Onun açıklanması romanın zamanını da açıklığa kavuşturur. Bunu dikkatlice inceledim ve karakteri anladım. Romanın içeriğinin tarihsel dürüstlük ve sanatsal dürüstlikle uğraşması eserin tarihe uzanmasını tarihte yerini almasını sağladı.”<sup>354</sup> Ayrıca “okuyucu ile roman dünyasını birbirinden ayıran olayların içerisinde gerçekleştiği alanın, roman metninin oluşturulmasında temel bir görevi vardır. Çünkü roman zamanda veya mekânda yolculuk etmektir.”<sup>355</sup>

Yeni roman ekolünün takipçileri hayatı ölçmek için zamanı ortadan kaldırdılar, onun yerine mekânı koyarlar. Kendi görüşlerini desteklemede kullandıkları delilleri de şuydu: bir nesnenin ya da eşyanın mekândaki varlığı ve konumu zamandaki konumundan daha açık ve sağlamdır.<sup>356</sup> Bundan dolayı da mekân yeni romanda asıl kahramandır.

Çok sayıda tercümenin olmasından ve terimlerin çok kullanılmasından kaynaklanan terim isimlerinin çokluğu terimlerde hataların olmasına sebep olmaktadır. Bu da terimlerde bulanıklaşmaya sebep olmaktadır. Nitekim Fransızlar mekânı ifade etmek için (الموقع) kelimesini daraltarak (الفرغ) kullanmışlardır. Fakat İngilizler ise (مكان/فرغ) kelimesini genişleterek (البقعة) kelimesini kullanmışlardır.(البقعة) kelimesi olayın gerçekleştiği belli bir mekânı ifade etmek için kullanılır.<sup>357</sup> Abdulmelik Murdad ise (الفضاء) kelimesinin yerine (الحيز) kelimesini kullanmıştır. (الفضاء) kelimesi (الحيز) kelimesine göre daha eksik kalır, çünkü (الفضاء) kelimesi hem

<sup>353</sup> BÛRÎMÎ, Munîb Muhammed, *el-Fezâu'r-Rivâ'i fî (el-Gurbeti) el-Îtâr ve'd-Delâle*, Bağdat, Dâru's-Şu'ûni's-Sekâfe, 1986, s. 21.

<sup>354</sup> HUSEYN, Ahmed, *Te'sîsu'l-Emkine fî Rivâyati İbtisâmî 'Abdillah*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Diyalâ Üniversitesi Eğitim Fakültesi, 2004, s. 4.

<sup>355</sup> HUSEYN, *Te'sîsu'l-Emkine fî Rivâyati İbtisâmî 'Abdillah*, s. 2.

<sup>356</sup> ROBBE-GRİLLET, Alain, *Nahve Rivâyetin Cedîdetin*, Çev. Mustafâ İbrâhîm Mustafâ, Mısır, Dâru'l-Me'ârif, ty, s. 11.

<sup>357</sup> *el-Mustalahu's-Serdi*, s. 422.

hava, boşluk hem boş aralık anlamına gelmektedir. (الحيز) kelimesi ise, ağırlık, hacim, kilo manasına gelmektedir.<sup>358</sup>

“Karakterlerin roman olay örgüsünde etkili olması gibi mekânın da romanda karakterlerinin ve olayların şekillendirilmesinde etki eden bir gücü vardır. Mekânlar ve figürler arasındaki etkileşim hayatta sürekli olduğu gibi romanda da daima süregelen bir meseledir. Mekânı oluşturma mekanın maruz kaldığı değişiklik, figüranların oluşturulmasında büyük bir etkiye sahiptir.”<sup>359</sup> Dolayısıyla mekânın karakterlerle ilişkisi, karakterin varlığını gerçekleştirmek ve istikrara kavuşturmak için önemli bir faktör olmaya devam etmektedir.

Ghaleb Halsâ (ö. 1989) mekânı dört kısma ayırmaktadır.<sup>360</sup>

1- Mecazi Mekân: Romanda peş peşe gelen olaylarda görülmektedir, mekân olayların alanı ve tamamlayıcısı olur, roman çalışmalarında çok da önemli bir unsur değildir, karakterlerin ve eylemlerin etkisinde kalan pasif bir olgudur.

2- Hensesi Mekân: Romanda doğru ve tarafsız olarak dış boyutlarıyla sunulan mekân türüdür.

3- Roman çalışmasında yaşanılmış tecrübeye dayanan mekân: Bu tür, alıcıda veya okuyucuda mekânın hatıralarını uyandırabilir.

4- Mu‘adî Mekân: Hapis, insandan ve doğadan uzaklaştırılmış ve gurbet mekânıdır.

Muhammed İzam birçok kişinin bu mekan taksimine karşı çıktığını ifade eder ve romandaki tüm mekanların mecazi olduğunu belirtir. Mu‘adi veya Hensesi mekân demek mümkün değildir. Tüm mekânların hensesi boyutları vardır. Mekân olayların gerçekleştiği arka plandır. Zaman ise bu olayların kendisinde geçmektedir.<sup>361</sup>

Zaman manevidir, soyuttur maddi değildir, sadece hissedilen değil bulunan bir olgudur. Sadece görüntüsü ile değil görülmeyen gizli etkileriyle fikirleri somutlaştırır. Zaman gizli bir bilinçtir, fakat otoriterdir, soyuttur ancak somut şeylerde kendini göstermektedir. Anlatı alanının önemli yazarları, zamanı “akan bir hakikattir, ancak nesne üzerinde görülebilen bir olgudur”<sup>362</sup> şeklinde

<sup>358</sup> *fi Nazariyyeti’r-Rivâye*, s. 141.

<sup>359</sup> HALÎL, İbrahim, *Binyet’n-Nassi’r-Rivâ’i*, Cezayir, ed-Dâru’l-‘Arabiyye li’l-‘Ulûm Nâşirûn, 1. Baskı, 2010, s. 131.

<sup>360</sup> EHMAR, *Mu‘cemu’s-Simyâiyât*, s. 127.

<sup>361</sup> EHMAR, Faysal, *Mu‘cemu’s-Simyâiyât*, s. 127; HALÎL, *Binyet’n-Nassi’r-Rivâ’i*, s. 133.

<sup>362</sup> el-Mustalahû’s-Serdi, s. 339.

tanımlamışlardır. Zaman hikâyedir ve kendi kendine oluşur, o ritimdir, tüm fikir ve çalışmaları kontrol eden hayali bir ipliktir.”<sup>363</sup> Modern romanda zaman sadece bir konudan veya bir hakikati gerçekleştirirmede kullanılan araçtan ibaret değildir. “Aksine kendisi romanın konusu olmuştur... Karakterlerin ve olayların imkânsızlıkları hala onun kapsamı içerisindedir... Zaman neredeyse romanın kahramanı olacaktır”<sup>364</sup> Zaman anlatı metinlerinde karakterlerin eylemlerinden doğan dâhili bir zamandır. Zaman yaşam gerçeğini ifade etmek için felsefi psikolojik ve gerçek zamana uygun olarak romanda düzen tertip ve zamansal manaya dayanan belirli bir dil ve anlatım düzenine uygun, peş peşe gelen olayların değişimidir.<sup>365</sup>

Zaman ve mekân birbirini gerektiren önemli iki unsurdur, herhangi bir olayda hikâyeye muhakkak belli bir zamanda ve mekânda olması gerekmektedir. Zaman fikri mekân fikri ile birlikte anılır. “Zaman ve mekân birbirlerini gösteren birbirine karşı birer ayna gibidirler ve biri diğerinin etkilerini gösterir.”<sup>366</sup> Bu romanda mekânı ele aldığımızda ise mekân ılımlı ve düşman olmak üzere iki kısma ayrılmaktadır. Fakülte, ev, gök gibi unsurlar hepsi ılımlı mekânı temsil etmektedir, ruhun en kutsal yeri sayılan hala içerisinde rüya gördüğü ev... Nitekim Gaston Bachelard (ö. 1962), “biz doğduğumuz evin hayalini kurduğumuzda, rahatlığımızın derinlerine daldığımızda, maddi firdevsimize ve asıl dinginliğimize gireriz, insanın içinde yaşadığı kendi iklimi budur”<sup>367</sup> demektedir.

Bachelard’a göre uyumlu mekân, sıcaklık ve duygu ile yaşadığımız yerdir, o mekânı dışarıdan gelen düşman (Mu‘âdi) tehditlerinden mekânı korumak, o uygun güzel mekâna sükunet, saadet ve tefekkür getirir.<sup>368</sup>

İnsana göre uygun mekân, “daima sevilen, şiirdeki görevi zihni daima şarj eden çeşitli görüntülerle insan yaşamına ilham veren bir mekân türüdür.”<sup>369</sup> Bachelard birçok uygun mekân üzerinde yoğunlaşmaktadır. O insanın doğup büyüdüğü ve yaşadığı evidir. Nitekim Bachelard şöyle der: “Doğduğumuz ev ile güzel değerlerin

<sup>363</sup> *el-Mustalahu's-Serdi*, s. 339.

<sup>364</sup> BOURNEUR, QUELLET, *'Âlemu'r-Rivâye*, s. 118.

<sup>365</sup> *Ru'yetü'l-Cemâliyye fî Kısasi Subhî Fehmânî*, s. 27.

<sup>366</sup> ‘ABBÛD, Fâdîl, Hafîd Uruk : Kırâ’atün fî Edebi Zeyd Şehîd, 1995, s. 28.

<sup>367</sup> BACHELARD, Gaston, *Cemâliyyâtü'l-Mekân*, Çev. Galîb Halasâ, Beyrut, Medresetü'l-Câmi'iyye, 1. Baskı, 1984, s. 200.

<sup>368</sup> NÂSİR, Abdussettâr, “el-Mekân fi'r-Rivâyeti's-Şemâ'iyye li'r-Rivâ'î”, *Mecelletü Külliyyeti'l-Âdâb*, sayı: 102, 2012, s. 122.

<sup>369</sup> MUTLAK, Hayder Lâzım, *el-Mekân fi's-Şi'ri'l-'Arabî Kable'l-İslâm*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Basra Üniversitesi Eğitim Fakültesi, 1998, s. 125.

içinde olduğu ev arasında dengeyi kurmak kolay değildir... Doğup büyüdüğümüz ev, normalde içimize kazınmıştır, o kendiliğinde alışkanlık haline gelir.”<sup>370</sup> Bundan dolayı o en zor zamanlarda evini hatırlar. “Kakula kokan çayımı karıştırmak için elimi uzattım. Bir yudum aldım ve tabağına koydum, şeker azdı ama buna rağmen tadı çok güzeldi, ahh.. Bunun tadı bana asrın ilk zamanlarında et-Tarime’de televizyon karşısında büyük annemle muhabbetimizi hatırlattı.”<sup>371</sup>

Mekân ise bu romanda çokça yer almaktadır, özellikle bu romanın kahramanı zindanda hikâyesini anlatmaktadır. Mu’adî (kötü) mekân ise karakterlerin, sevmediği, hoşlanmadığı, içinde daraldığı, güven hissetmediği mekânlardır. Bu mekânlar ancak zorla ve bir güç tarafından ikamet ettirilen mekânlardır, örneğin insanlardan tecrit edinilen yerler, hastane gibi yerler bu tür mekânlardır. Hapis ise ilk sıradaki mu’adî (kötü) mekândır. “mekânsal kuşatma diğer mekânlara zıt sayılabilir, çünkü bu mekân ölümü, baskıyı ve maddeten onu kuşatmasını ifade etmeye devam eder. Diğer mekân türleri ise kişiyi fikrî ve manevî olarak kuşatır. İnsan maddi olarak kuşatıldığında ya da fiziksel ablukada düşünce seviyesinde yaşamaya devam eder. Hapis gibi bir fiziksel abluka ise, orada ceset gibi hayati bir hareket mertebesinde yaşanır. Burası diğer mekânlara göre toplumsal caydırıcılığın varlığının bir ifadesi olarak cezayı artırmaktadır.”<sup>372</sup>

Böyle mekânlar şairlerin şiir melekelerini uyandırır, ona katı davranmalarını, acılarını sıkıntılarını ve hüznünü ifade etmek için şairi şiir yazmaya teşvik eder, onun hapisanede geçirdiği vakit süresince çektiği bu acılar şiddetli sıkıntılar üzerindeki sert hayat şartları her şair açısından katlanarak devam eder.<sup>373</sup>

Romanda Fırat karakteri hapisanede insanların rejimden gördüğü sert ve acı tablolar sergilemektedir. “karşı koyduğum için bana vurulan şiddetli darbe sonrasında başımın arkasında büyük bir acı hissediyorum, saçımı çektiğinde ya da yüzümü kan ve terlerle kirlenmiş pis kokulu halıya sürmek için başımı sağ eliyle eğdiğinde bu ağrı şiddetlenerek devam ediyordu.”<sup>374</sup> Psikoloji ilmi toplum hapisanelerin Irak insanının tecrit edilmesinde okyanus ortasında bir kara parçası

<sup>370</sup> BACHELARD, Gaston, *Cemâliyyâtü'l-Mekân*, s. 45.

<sup>371</sup> ANTON, *I'câm Romanı*, s. 46.

<sup>372</sup> CUNDÂRÎ, İbrâhîm, *el-Fezâu'r-Rivâ'i 'Inde Cebrâ İbrâhîm Cebrâ*, Bağdat, Dâru's-Şu'ûni's-Sekâfeti'l-Âmme, 1. Baskı, 2001, s. 242.

<sup>373</sup> Bkz. SUBHÂNÎ, *el-Mekân fi's-Şi'ri'l-Endülüsi*, s. 120.

<sup>374</sup> ANTON, *I'câm Romanı*, s. 36.

gibi olduğunu kabul etmektedir. “Şair, toplumundan tecrit edilmiş, hapsedilmiş, sürgün edilmiş bir sosyal mahkûmdur. Bireysel ve hareket özgürlüğüne rağmen sosyal baskı, şaire tam bir psikolojik darbedir, hatta baskılar neticesinde ruhunun vücuduyla birlikte olması bile ona bir hapisane sayılmaktadır.”<sup>375</sup>

Toplumsal hapisane “*Vahdaha Şeceretu’r-Rummân*” romanının karakteri Cevad üzerinde görülmektedir. Roman hikâyedeki mekânı odak noktası olarak almaktadır. Adı geçen mekân; ölülerin yıkandığı yerdir. Romanda kahramanın yaptıkları ele alınır. Bu romanda sanatçı Cevad karakterinin karşılaştığı zıtlıklarla, hayat ile ölüm arasındaki mücadele romanın asıl kaynağıdır. Gasil hanenin ele alınmasından ziyade, Irak’taki mezhepsel şiddet gerçeği ifade etmektedir. “Uzun yıllar önce annemle kapısının önünde durduğumdan beri hayal ettiğimden biraz daha küçüktü, kâfur ve sidir kokusu yayılıyordu. Cildime değen havanın nemliliği hissedilmekteydi, babam kapıyı kapattı ve bizi içeri aldı.

Koridordan geçip salona girdikten sonra gözüme çarpan ilk şey, ölülerin üzerinde yıkandığı, ölünün başının bulunduğu, su toplanmadan aksın diye sol tarafı daha yüksek yapılmış mermer bank oldu.”<sup>376</sup> Kahraman için veya herhangi bir şahıs için bu yer ilk görüldüğünde korkutucu gelebilir. Ama daha sonra oranın onun rızık kapısı olduğu anlaşılacaktır. Bununla iki zıtlığın beraber yaşandığı görülmektedir, çünkü roman kahramanı hayatını devam ettirip yaşayabilmek için insanların ölmesini beklemektedir. Her ne kadar virane mekânlar olsa da kişiye göre (elife) güzel mekânlar olabilmektedir. Güzel Sanatlar Akademisi öğrencilerinden birisi onun sevgilisi Rim olduğu için ve onunla orada karşılaşmaktan tereddüt etmeyen Cevad’ın ele aldığı mekân bu elife mekânlardan bir tanesidir. Oysaki Amerikalılar 2003 savaşında burayı bombalamışlar ve yıkmışlardı. Cevad bu mekâna anılarıyla girmekte ve orada gördüğü her yeri ve taşı (elife) güzel mekân olarak görmektedir. “Yığıntılar tepesinden indim, içimde taşıdığım bu yıkıntılar sürekli yükseliyordu neredeyse kalbimi durduruyordu. Güzel Sanatlar Fakültesine uğradım bina genel olarak sağlamdı, ancak pencereleri parçalanmış ve klimalar demir çerçevelerinden

<sup>375</sup> İBRÂHİM, Rikân, *en-Nakdu’s-Şi’ri’l-Menzûri’n-Nefsî*, Bağdat, Dâru’s-Şu’ûni’s-Sekâfeti’l-’Âmme, 1989, s. 127.

<sup>376</sup> ANTON, Sinan, *Vahdehâ Şeceratü’r-Rummân*, s. 24.

sökülmüştü. Ben çıkmadan Ferraş'ı çağırdı ve Usam hocaya ulaşmasını istedi, çünkü ben Usam Hocayı sormuştur.”<sup>377</sup>

“*Ya Meryem*” romanını ele aldığımızda o, sadece bir mekân mefhumundan bahseder ki o da ütopyadır.<sup>378</sup> Hayal âlemi fikri ya da yerdeki Firdevs cenneti, insan da eskiden beri bunu talep etmektedir, özellikle de mütefekkirler ve felsefeciler, siyasi karakterdeki kişiler belki bir kez ama dini karakterdeki kişiler defalarca istemektedir.

“*Fihris*” romanında ise hayatında kendisine bir yer garanti etmek için, kendisinden birkaç yaş küçük olan Meraya ile yaşamıyor. Meraya onun geçmişinin bir penceresi ya da geçmiş bir zamandan ibaretti. O, onun asrına özel bir şeydi. Onun önemi, gerçeklikle manevî ilişkilerinden kaynaklanıyordu.

Bu zaman dönemi içinde kendinizi değerlendirebilirsiniz, ahiret çukuruna ve kendi cehennemimize nasıl düşeceğinizi...

Bir perde arkasında vücut tomografisi gibi çok da net olmayan yazarın ruhunu okumakta deneyimliydi.<sup>379</sup> Bu ona özel maharetler vermekteydi. Yaraları ortadan kaldırmak değil onları iyileştirmek.<sup>380</sup> Böylece geçmişle bir denge haline ulaşır ve (romanda geçtiği gibi) kaybolan hafızasını geri getirebilir. Onun yaptığı işler bakımında beyazdı. Ancak rengi karaydı. Yani ırk ve aidiyet arasında felsefi bir yabancılaşma anlamında karadır. O romanın kahramanı durumundadır. O aktır ancak toplum onu karaya boyamıştır.

O aynı zamanda bir gurbet hali içerisindedir. O melez bir kimliğe sahip olduğu için fikirleri düşüş ve ayrılığı temsil eder. Birleşme hissi ve bütünleşme duygusunu bir araya getirir. Meraya isminden hiç söz etme! O yazara kendisini aksettirerek kendi kendine düşünme fırsatı verir. Meraya roman kahramanının varlığı ile ondan ayrı resmi arasındaki birleştirme bağıdır. Belki de O, Vedud karakterinin eş değerinde biridir, Sinan ANTON'un romanında çeşitli evrakların yazarı ve kitap satıcısı

<sup>377</sup> ANTON, Sinan, *Vahdehâ Şeceratü'r-Rummân*, s. 107.

<sup>378</sup> Ütopya: Erdemli şehir edebiyatı, gerçekte var olmayan örnek toplumdaki hayatı anlatan felsefi bir eserdir. Tüm insanların mutluluk ve bolluk içinde yaşadığı toplum... Bu tür telifler, siyaset ve hikmette ilerlemiş Platon'un cumhuriyetine kök saldı, Böylelikle ütopya literatürü hayal gibi bir politik karaktere hükmediyor. Arap edebiyatında Erdemli Şehir'e benzer kaynaklar için Bkz: ENSÂRÎ, Yasin, *Mukaddematun Felsefiyye*, Daru Temmuz Li't-Tibâ'ati ve'n-Neşr, Şam, 2013, s. 84.

<sup>379</sup> ANTON, *Fihris*, s. 232.

<sup>380</sup> ANTON, *Fihris*, s. 233.

romanda Vedud karakterine denktir. Meraya rengi hikayede simgeseldi bir peçe gibiydi.

Daima önüne kendini parçalama ve seçeneklerini kaybetme problemini önüne koyar. Ya da romanda amelin hoşuna gitmesi ve hafıza durumunu arttırır,<sup>381</sup> roman kahramanının geçmişi hayalidir, Sanki bu dağınık varlığımızda kaybımızı düzenleyecek işaretler veriyormuşuz gibi. Onunla ilişki içindeki kapalı varlığı özgürlüğüne kavuşturmak gibidir.<sup>382</sup> Vedud'un yazıları, okuyucuyu gerçek dünyadan farazi bir aleme çekerek bağı kesmektedir. Bununla roman kahramanının kendine yönelik şaşkınlığının artmasına yardımcı olmuştur. O mazisi ile arasındaki bağı koparır, kimliğinden veya farazi olarak var ettiği karakterinden uzaklaştırır ve varlıktan geriye kalan şeyle ya da varlığın tortusu ile kalmaya devam eder.

Bunların hepsi Sinan ANTON'un edebiyatının ve zihin örgüsünün bir parçasıdır. Bunu medeniyeti toplumsal eleştiri olarak adlandırmaktadır.

Mevcut gerçekliklerin ve imgelerin yapıları olmadan da romandaki medeni kişilik vardır. "Roman kahramanının da dediği gibi insan: kendi etrafında döndüğünü daha sonra algılar ve onu yokluğa götürecek kara bir delik arar."<sup>383</sup> Diyalog diline aykırı anlatım terkiplerinden bir yapı kullanıldığında sanki biz şairin ruhunun ikilemi ile karşılaşmaktayız.

Hayali hakikatler gerçeklerin yanında mantığın etrafında döner, bununla romandaki anlatılara geçtiğimizde, eleştirilere sadık kaldığı ve önem verdiği yerde, yazılı eserlerin önemini ve gösterebilme yeteneği ile ilerler. Arapça yazılı eserler üzerindeki karanlığı def edebilecek, bu işe bu eserlere önem veren ve fihristleri üzerinde çalışan diğer milletlere de önemini gösterebilecek bir ışık olabilmesi için yazılı eserleri açıklar.<sup>384</sup> "Fihris" adındaki roman felsefi bir romandır, bundan dolayı mekânlardan semboller edinir. Örneğin (عش اللقلق) Nemir'in Bağdat'ta eski Deşuce bölgesinde bir tepede gördüğü semboldür. Vedud'un yazdığı "Mantiku't-Tayr"i okuduktan sonra bu yuvayı hatırladı.<sup>385</sup> Romancının hatıralara bakışı, onların kapalı metnin anahtarları olmasından kaynaklanmaktadır. Yoksa anıların maziyi

<sup>381</sup> ANTON, *Fihris*, s. 262.

<sup>382</sup> ANTON, *Fihris*, s. 264.

<sup>383</sup> ANTON, *Fihris*, s. 232.

<sup>384</sup> MUL, Duhâ Abdurrauf, "Hâzâ Mantikî ve Mantiku Fihrisî, Kıra'etün fi Rivâyeti "Fihris" li'r-Rivâ'î Sinan ANTON", *Ceride'l-Medâ*, 2017.

<sup>385</sup> ANTON, *Fihris*, s. 47.



keşfetmesinden kaynaklanmamaktaydı. Aksine o alan mekân gibi insanların içerisinde geçtiği bir alandır, örneğin yeryüzü içerisinde eski şehirler gömülüdür. Yani daha açıklayıcı ifade edecek olursak, yazar yangınlarla başa çıkabilmek için uzun zamandan beri gizlenmiş anılardan kendine bir alan edinir. İroniktir, çünkü romandaki her şey ve her hayat bir sona maruz kalıyor. ANTON bunu istememektedir, bunun için çabalamasına rağmen ve bu sonuçları garipsemesine rağmen, katı bir şekilde müdahale etmek istemedi, ama neticede patlama kaçınılmaz görünüyordu.

Sinan ANTON'un romanı içerisinde engeller, kontroller, tabular ve yasaklar olduğu için gerçeğin üzerinde yoğunlaşmaya çalıştı. Yapıtını estetik olarak ve anlatı olarak yeniden yapmaya gayret etti. Ona göre zaman ve mekan yapıtı oluşturmada aktif iki unsurdur.

ANTON'a göre zaman ve mekan iki gerçek unsurdur. O, mitolojik veya fantezi kullanımına başvurmadı, bu onun romanı içinde yazdığı topluma ve gerçekliğin tabiatına uygundu. O roman sahasına uygun hikâyelerden alıntı yaparak ülkesinin problemlerine ışık tuttu.

## V. Dil ve Üslup

Sinan ANTON'un romanında dil konusuna girmeden önce, genel olarak dilin mahiyeti özel olarak roman metni içerisindeki anlamı üzerinde durmak gerekir. Nitekim dilin eski ve yeni birçok anlamını öğrendik, Arapça sözlüklerde mutlak olarak ses anlamına gelmektedir. (اللهج) bir şeye düşkün olma.... O, lağv kelimesinden türetilmiş, bir kişi konuştuğunda lağv etmiş olur.<sup>386</sup> ((لغة)) kelimesinin çoğulu (لغات)'dur, şöyle denilir; (سمعت لغاتهم) onların dillerini işittim yani, konuşmalarındaki farkı gördüm.<sup>387</sup> Hadislerde ise "sen imam hutbede iken arkadaşına sus dediğinde hata (لغوت) etmiş olursun"<sup>388</sup> denmektedir.

İlk dönem Arap dil âlimleri dilin tarifine ve üzerinde durmaya önem göstermişlerdir. İbn Cinnî (ö. 392/1002) onu şöyle tarif etmiştir: "Herkesin onunla

<sup>386</sup> İBN CİNNÎ, *Hasâ'is*, thk. Muhammed 'Alî en-Neccâr, Beyrut, Dâru'l-Fikr, 2006, I.

<sup>387</sup> ENÎS, İbrâhîm, *Mu'cemu'l-Vasît*, Kahire, Dâru'l-Fikri'l-'Arabî, 1992, II, s. 830

<sup>388</sup> BUHARÎ, Ebû Abdillâh Muhammed b. İsmâîl, *Sahîhu'l-Buhârî*, Beyrut, Dâru'l-Kütübü'l-İlmiyye, 3. Baskı, 2003, s. 277.

maksadını ifade ettiği seslerdir.”<sup>389</sup> Netice olarak dil, aynı toplumun fertlerinin günlük hayatlarında ihtiyaç duydukları şeyleri birtakım seslerle dile getirmelerini ifade eder. Zaman geçtikçe dil mefhumu geliştikçe gelişti, ses alanları oldukça çoğaldı, artık sesler, işaretleri, sembolleri, imaları, rumuzları vb. kapsar oldu.

Dili, “insanın duyularını hislerini çeşitli şekillerle kendisi ile ifade ettiği”<sup>390</sup> bir araç olarak ifade etmek gerekir.

İbn Haldun (ö. 808/1406) *Mukaddime*’sinde onu şöyle tarif etmektedir: “Dil eylemi bilindiği gibi konuşmacının maksadını ifade etmesidir, bu kendini ifade eden kişide bir meleke olması gerekir ki işte bu dildir ve o her millette kendi istilahlarıncadır.”<sup>391</sup>

Farabî’nin (ö.339/950) dil yaklaşımı ise modern dil yaklaşımlarına ya da tariflerine daha yakındır: “Toplumsal bir düzen, belli bir toplumun kullandığı, kendinden önceki toplumdan öğrendikleri, belli vazifeleri gören nesilden nesile şekillenen değişiklik yaşayan bir toplumsal kabuldür.”<sup>392</sup>

Modern dil tariflerinden birisi de Abduh er-Racihî’nin tarifidir: “Toplumda öğrendiğimiz ve başkalarına aktardığımız geleneklerden ibarettir. Biz ve onlar arasında bir alışveriş olan, toplumsal gerçek olan ve konuşan herkesi ilgilendiren bir olgudur.”<sup>393</sup>

De Saussure ise onu şu şekilde tarif etmektedir: “bir kural çerçevesinde birbirine bağlı işaretler düzeni, tüm işaretleriyle içerisinde kendine has değerleri olan, dil melekesinin toplumsal bir üretimidir, kendi nesillerinin bu melekeyi kullanabilmeleri için, toplumun inşa ettiği zaruri geleneksel taklitlerdir.”<sup>394</sup> Bu işaretler iki unsurdan meydana gelir, “Ses şekli veya onun dengi yazı biçimine De Saussure delalet terimi, mefhumuna da medlul der.”<sup>395</sup> Noam Chomsky ise; dil, kurallı cümlelerin anlamını oluşturmak için herhangi bir dili konuşan bireylerde bulunan bir meleke”<sup>396</sup> şeklinde tarif etmektedir.

<sup>389</sup> İBN CİNNÎ, *Hasâ’is*, I, s. 67.

<sup>390</sup> ZÂVÎ, *Binyeti’l-Lugati’l-Hivâriyye ft Rivâyât Muhammed Miflâh*, s. 7.

<sup>391</sup> İBN HALDÛN, *el-Mukaddime*, Beyrut, Dâru’ş-Şa’b, ty, s. 546.

<sup>392</sup> NÂDİYE, Ramazân, *el-Lugatü ve Enzimetühâ Beyne’l-Kudâmâ ve’l-Muhdesîn*, s. 41.

<sup>393</sup> en-Nahvu’l-’Arabî ve’l-Dersu’l-Hadîs, Beyrut, Dâru’n-Nahzati’l-’Arabiyye, 1986, s. 26.

<sup>394</sup> DE SAUSSURE, Ferdinand, *Durûsun fi’l-Lisâniyyâti’l-’Âmme*, Çev. Sâlih el-Kirmâdî vd., Trablus, Dâru’l-’Arabiyye li’l-Kitâb, ty, s. 17.

<sup>395</sup> en-Nassu ve’l-Uslûbiyye beyne’n-Nazariyyi ve’t-Tatbîk, s. 31.

<sup>396</sup> NÂDİYE, Ramazân, *el-Lugatü ve Enzimetühâ Beyne’l-Kudâmâ ve’l-Muhdesîn*, s. 49.

Claude Levi Strauss (ö. 2009) ise bu konuda şunu ifade etmektedir: her insan söyleyen bir dil demiştir, her dil söyleyen bir toplum demiştir.”<sup>397</sup>

İçerisinde tutarlılık olan bir gösterge sistemi, isim ve harici âlemde var olan nesne isimlerini gösteren işaretlerden oluşan kendine has kuralları olan bir sistemdir. Fakat dil ile anlam arasında bir mesafe vardır, ister bu tabii bir şey olsun ister metafizik bir şey olsun bu mesafe genişler ve artar. Bazen de anlamın terkibine göre ilerler.<sup>398</sup>

Dilciler mana ile işareti arasında üç tane ilişki tespit etmişlerdir; “simge, rumuz ve göstergedir. Gösterge, eylemin gerçekte üzerinde gerçekleşmesinden dolayı gösterdiği şeye anlam aktarandır, buna anlam, doğal anlam denir. Rumuz ise, örfü manaya tatbik edilen genelin fikirlerindeki aynı şeyi çağrıştırmaya dayanan bir sistemin gösterdiği varlığın yerine geçen bir şeydir. Simge ise, kendi öznitelikleri sayesinde başvurduğunuz şeyi ifade eden bir işarettir. Bu istiare, resme ve tabloya tatbik edilir.”<sup>399</sup>

Felsefecilerin dil tariflerinden anlaşılacağı üzere dil, insanın fitri bir varlığıdır, bireylerin kelimelerini bir araya getirdiği toplumsal bir üretilerdir. İnsanların ve toplumların kendi aralarındaki ister lafızsal ister lafzî olsun diyalog ve iletişimi üstlenen araçtır.

“Bunun için dil insan hayatının her alanda kullanılan bir tabir aracıdır. Edebiyat alanında bu aracın görevleri bilinen edebî türlerin çeşitliliğine göre bilimsel ve çok çeşitlidir.”<sup>400</sup> Bilindiği üzere, “Edebiyat, hayatın ifade ediliş tarzıdır, hayatın özelliklerini taşır, fakat yeni bazı hayatı şeyler ona ekler

Metinde yeniden tasarlama metnin elemanı olan dil ile çalışmak gerektir.”<sup>401</sup> Bundan dolayı roman en önemli edebiyat türlerinden biridir ve kendisi olmadan romanın olamayacağı dil konusu da bunun en önemli unsurlarından bir tanesidir. Çünkü romanda dil unsuru diğer tüm unsurları oluşturan esas bir özelliktir. “Roman ayırt edici bir yapısal sığadır, romandaki anlatım ise sadece hikâye ile tarif edilemez,

<sup>397</sup> TODOROV, El-Mebde`u'l-Hivârî, Çev. Fahrî Sâlih, s. 88.

<sup>398</sup> MESÎRÎ, Abdulvahhâb, *el-Lugatü ve 'l-Mecâz Beyne 't-Tevhîd ve Vahdeti 'l-Vucûd*, Kahire, Dâru's-Şurûk, 2002, s. 13-14.

<sup>399</sup> KASÎM, Sezâ, *Enzimetü 'l-'Alâmât*, Kahire, Dâru İlyâs, 1986, s. 251-252.

<sup>400</sup> TEVERTE, Muhammed el-'Îd, “Tekniyyâtü'l-Luga fî Mecâli'r-Rivâye”, *Mecelletü 'l-'Ulûmi 'l-İnsâniyye fî Kısmi 'l-Lugatî 'l-'Arabiyye ve Âdâbihâ*, Mentouri Üniversitesi, Konstantin-Cezayir, sayı: 21, 2004, s. 51.

<sup>401</sup> RAMAZÂN, Abdullah, *el-Bina 's-Serdiyye fî Nakdi 'r-Rivâye*, Dâru'l-Yârûzî, 1. Baskı, 2003, s. 94.

aksine içinde kullandığı dil hikâyeden daha fazla şeyler verir, hikâyenin zamanı ve mekânından daha uzak, olayları ve karakterleri hakkında daha fazla şeyler verir. Kelimelerden başka romanın kendisiyle oluşacağı başka yapıtaşı yoktur. Romanın oluşturulduğu yönüme, dile önem vermeden roman hakkında faydalı bir şey söylememiz mümkün değildir.”<sup>402</sup>

Tâhâ Vâdî (ö. 2008) roman metnindeki dilin önemini ifade etme sadedinde şuna değinmektedir: “İçerik ve fikir ne kadar asıl ve önemli olursa olsun, anlatı ve diyalog aşamasında yüksek bir edebî dile ihtiyaç vardır.”<sup>403</sup> Dil romancının fikirlerini içine döktüğü bir kaptır, onun ile fikirlerini somutlaştırır ve görünür kılar. Böylece insanlar ve etrafındaki her şey hakkındaki görüşlerini ortaya koyar.<sup>404</sup> Karakterler bu dil ile konuşur, olaylar ortaya dökülür, karakterin bulunduğu çevre bu dille görünür, okuyucu bunun sayesinde yazarın ifade ettiği tecrübenin doğasını öğrenir.”<sup>405</sup> Böylece genel olarak dil, “sadece kelimelerden ibaret bir şey değildir, aynı zamanda o bu kelimeler arasındaki bağlantıları da içermektedir.”<sup>406</sup> Dolayısıyla bir edebî çalışmada önemli olan sadece kendi başına lafızlar değildir, önemli şeylerden bir diğeri de o lafızlar arasındaki bağlantılardır. Bu minvalde sanatsal bir bakış açısına göre roman dili, “sadece kendi başına kelimeler değildir veya terkip ve ifadelerde bulunan fiil, isim ve harflerden oluşan lafızlar da değildir. Bunlardan daha farklı bir şeydir. Bu, romanı roman yapan eleştirel terimlere uyumluluk sağlayan edebî ifade araçlarının tümüdür. Dil seçilen konudur, şekilleriyle, çeşitleriyle, bilimsel resimleriyle karakterlerdir, var olan veya arka planda olan yerdir. O romanın dil örgüsünün tüm unsurlarının birer parçası olan kelime ve lâfzî birimlerdir.”<sup>407</sup>

Böylece okur dil vasıtasıyla yazarın hedeflediği fikir ve görüşleri taşıyan roman karakterlerinin derinliklerine iner, onları öğrenir. Okur, bunlardan önce karakterlerin dış görünüşleri toplumdaki yerlerini olaylar ve insanları içerisindeki konumlarından önce, olumsuz ve olumlu yönlerini öğrenir. Aynı zamanda yazarın

<sup>402</sup> 'ASİLÎ, Süreyyâ, *Edebü Abdurrahmân eş-Şarkâvî*, Kahire, el-Hey'etü'l-Mısriyyetü'l-Âmme li'l-Kitâb, 1995, s. 285.

<sup>403</sup> VÂDÎ, Tâhâ, *er-Rivâyâtü's-Siyâsiyye*, Dâru'n-Neşr li'l-Câmi'âti'l-Mısriyye, 1. Baskı, 1996, s. 161.

<sup>404</sup> TEVERTE, Muhammed el-Îd, “Tekniyyâtü'l-Luga fi Mecâli'r-Rivâye”, *Mecelletü'l-'Ulûmi'l-İnsâniyye fî Kısmi'l-Lugati'l-'Arabiyye ve Âdâbihâ*, Mentouri Üniversitesi, Konstantin-Cezayir, sayı: 21, 2004, s. 52.

<sup>405</sup> 'OSMÂN, Abdulfettah, *Binâ'ur-Rivâye*, Kahire, Mektebetü's-Şebâb, 1984, s. 199.

<sup>406</sup> HEVÂRÎ, Ahmed İbrâhîm, *Nakdu'r-Rivâye fî'l-Edebi'l-'Arabiyyi'l-Hadîs fî Mısır*, Kahire, Dâru'l-Ma'ârif, 1. Baskı, 1983, s. 222.

<sup>407</sup> BAHTİN, Mihail, *el-Hitâbu'r-Rivâ'i*, Çev. Muhammed Berâde, Kahire, Dâru'l-Fikr, 1. Baskı, 1987.

okura yazdığı romanın veya herhangi bir edebî metnin içerisinde aktarıldığı genel havayı ve alanı öğrenir.<sup>408</sup> Roman dili birçok milletin kültür ve birikimini kapsayabilir ve aşabilir. Dr. Abdurrahim el-Kurdî şunu ifade etmektedir: “Roman dili içerisinde işlenmesi gereken ilişkiler, aynı metinde sadece iç ilişkilerden ibaret değildir, cümlelerin kelimeleri, karakterler, olaylar, zaman, mekân... vb. de işlenmesi gerekir. Bununla beraber içinde yetiştiği kültürel ve edebî çevre ile alakasını kapsamaması gerekir, metinde bulunan ve metnin onun içerisinde bulunduğu edebî ve kültürel eserlerle ilişkisini de kapsamaması gerekmektedir.”<sup>409</sup>

Üslup konusunu ele alacak olursak, o; eserin içerisinde romancının fikrini, kültürünü, karakterini, kelimeler ve cümleler vasıtasıyla bir ifade vesilesi ve yolu olarak da tarif edilebilir.<sup>410</sup> Dilsel seçimlerden meydana gelen üslup, tabirin gücü ve enerjisidir.

Dr. Nahizâ Settâr’ın da dediği gibi, “edebî üslup ancak seçme, dağıtma ve genişletme ile olabilir.”<sup>411</sup> Burada edebî tabiri şöyle ifade edilebilir, “Seçim prensibine bağlıdır; dil fikirlerini açıklamak için, eser yazarının önüne birçok seçenek koyar. Romancı dilbilimcilerin şart koştuğu sıhhat seviyesinden üslubun şart koştuğu güzellik seviyesine kadar.”<sup>412</sup> daha ince hassas ve siyaka daha bağlı gördüğü bu yollardan birini seçmek durumundadır, şiir dili bu uyarılama ile nakledildi.

Sinan ANTON kendi romanında üslup mesabesinde olan romanını yazınında üç farklı seviyeye dayandırmaktadır. Bu dil seviyeleri, avam (ammice) dili, fasih dil ve şiir dilidir. Fasih dil, tüm Arap diyarlarında anlaşılan ve tüm Arapları kapsayan kültür dilidir. Avam dili ise Irak lehçesini kapsamaktadır. Bu dil geçmiş rejim zamanında Amerikan işgali sonrasında Irak gerçeğini resmettiği için de romanı gerçeğe yaklaştırmaktadır. Şiir dili ise güzellik dilidir, yazar romanında açıkça görülebilecek şekilde nakledilen uzaklıklar ve ayrılıklarla romanını onunla güzelleştirir.

<sup>408</sup> TEVERTE, Muhammed el-’Îd, “Tekniyyâtü’l-Luga fi Mecâli’r-Rivâye”, s. 52.

<sup>409</sup> KURDÎ, Abdurrahîm, *Tetavvuru’t-Tekniyyâti’s-Serdiyye fi’r-Rivâyeti’l-Mısriyye*, Kahire, Mektebetü’l-Âdâbi’l-Mısriyye, 1. Baskı, 2008, s. 55.

<sup>410</sup> ŞANDÎ, KERÎM, Hasan, Azâde, *Ru’yetün ila’l-Anâsiri’r-Rivâ’iyye*, (Araştırma) İran, Islamic Azad Üniversitesi, h. 1390.

<sup>411</sup> SETTÂR, Nâhiza, *Binyeti’s-Serd fi’l-Kassî’s-Süffiyi’l-Mükevvinât ve’l-Vezâ’if ve’t-Tekniyyât*, s. 54.

<sup>412</sup> ŞÜLEYM, Muhammed, *Uslubiyetü’t-Ta’bir fi Şi’ri Semîh el-Kâsım*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Cezayir, Kasdi Merbah Ouargla Üniversitesi Dil ve Edebiyat Fakültesi, 2015, s. 92.

Roman dili çalışmalarında fasih dil ve avam dili çokça ele alınmaktadır, özellikle toplumda acılardan fıskıran halk tabakalarını örnekleyen gerçek olay romanlarında daha çok yer verilmektedir. Çift dilli kurgu konusunun eleştirilenlerin ve araştırmaların hala önem verdikleri bir konu olduğunu da burada belirtmemiz gerekir. Avam dili ile roman yazmanın uygun olup olmadığı konusu ise hala tartışılmaya devam etmektedir. Romandaki diyaloglar lehçe ile mi yazılmalı yoksa fasih dil ile mi? Roman biliminin bidayetinden bu yana iki grup ortaya çıkmıştır, bunlardan ilki avam diline yöneldi ve onu romanlarında kullandı. Onlar bu dilin kullanılmasının karakterler arasında kültürel, fikrî ve sosyal çeşitliliği artırdığı görüşündedirler. Bu, romanı gerçeğe daha çok yaklaştırmakta, daha iyi ifade etmekte ve okuyucu için olayı daha inandırıcı kılmaktadır.<sup>413</sup>

İkinci grup ise, avam dili kullanılmasını reddetmekte, edebiyat dili olarak fasih dilin kullanılmasına taraftardır. Onlara göre avam dili “kelime zenginliği olarak oldukça fakir, normal sıradan bir olayı anlatmak için zaruri birkaç kelimeden öteye geçememektedir, kural kaide ve üslup konusunda, lafız manalarında ve kelimelerin görevlerini belirlemede oldukça sıkıntılıdır.”<sup>414</sup>

Avam dili bundan dolayı sınırlıdır, ilmi, felsefî, edebî vb. konularda kelime esnekliğine sahip değildir. Bunları tam olarak yerine getirebilecek fasih dilden başkası değildir. “Bilindiği üzere roman derinlere dalar, tüm gerçeği çelişkileri ve değişimleri somutlaştırır. Beşeri tecrübenin özünden fıskırır. İşte romancının gerçekliği ve hayatı somutlaştırabilmesi için dilsel ifade yollarından bütün teknik ve olanakları kullanması gerekir. Bu dilsel eda fasih, şiirsel ve avam dilleri gibi tüm dil yapılarını ve türlerini kullanmaktadır.”<sup>415</sup>

Burada roman dilini Sinan ANTON’un romanında fasih, şiir ve avam olmak üzere üç kısımda inceleyebiliriz.

<sup>413</sup> NU’AYSA, Cihâd Ata, *fî Müşkilâti’s-Serdi’r-Rivâ’i*, Şam, İttihâdi’l-Kitâbi’l- Arab, 2001, s. 48-50.

<sup>414</sup> SE’ÂFİN, İbrâhîm, *Tehavvülâtü’s-Serd*, Dâru’ş-Şurûk, 1. Baskı, 1996, s. 84.

<sup>415</sup> FAZIL, OSMÂN, Safa’uddîn Ahmed, Şâzâd Kerîm, “el-Cümletü’ş-Şi’riyye fi’s-Serdiyyât Rivâyetü (Dünya’l-Vecd) Enmûzecen”, *Babil Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, sayı: 14, Aralık, 2013, s. 505.

## A. Fasih Dil

Sözlükte fasihlik Arapça (فصح) kökünden gelmektedir. (فصح اللبن) ifadesi; onu bozan şeyden kurtulma, süt için, köpüğü alındığında sade saf süt kaldı, (فصح الرجل) ifadesi ise, doğru açık bir söz ile konuştu,<sup>416</sup> gibi anlamlara gelmektedir.

Terim olarak ise fasih: “Kur’an’ın tarzına uygun olarak, Arapça sözlüklerin tavsiye ettiği mana ve şekilleri göz ardı etmeksizin, sözlüklere dayanarak ve sözlüklere uygun olarak, mana, şekil ve vezni koruyarak, uygun olup olmayacağını bilmektir.”<sup>417</sup>

Tekrar Sinan ANTON’un romanlarına döndüğümüzde ise tüm romanlarında ikili dili kullandığını görmekteyiz. O, modern Arapçayı ve Irak toplumunda günlük kullanılan avam dilini beraber kullanmıştır. Bu ANTON’u diğerlerinden ayıran bir özelliktir. Sinan romanlarında var olan konuşma dilini sadece diyaloglarda esas almamıştır. Ayrıca genel olarak romanlarında avam konuşma dilini kullanmıştır. Hatta ele aldığımız fasih dil ise gerçekliğin dilini temsil etmektedir, yani modern fasih sözlüğe bağlı eski klasik fasih Arapçayı kastetmiyoruz. “Bu, romancıların dili bir sanat yaratma aracı olarak kullanmasından kaynaklanıyor. Roman kendini ifade edebilme aracıdır. Yazarın bunu en iyi şekilde yapması başarının sırrını ortaya çıkarmaktadır. Çünkü roman yazmak, edebî eserler arasında hayatın gerçekliğine daha yakın olmak demektir. Nitekim o tüm unsurlarını hayattan alır. Sonra bu hayat gerçeğini ve özel bir dil arayan hayattaki tecrübeleri tekrar ele almaya çalışır.”<sup>418</sup> Roman, gerçeğin içerdiğini ele alan dil vasıtasıyla hayat gerçekliğini yansıtan bir aynadır. Biz ise mekanik ve teknolojik değerlerin etkisinde olan bir dünyada yaşıyoruz, roman da bu gelişmeleri kapsamaya çalışmaktadır, bu asıl gelişimdir, bunun etkileri insan ve toplum üzerine yansımaktadır. Roman yazarları, her roman yazma sürecinde, yeni yöntem ve teknikleri belirlemeleri gerekir, bu kültürel gelişime de ayak uydurabilmesi için yazarın da derin olması gerekir.<sup>419</sup>

<sup>416</sup> ENÎS, İbrâhîm, *Mu’cemu’l-Vasît*, Kahire, Dâru’l-Fikri’l-’Arabî, 1992, II, s. 690.

<sup>417</sup> *et-Tahaddiyyât Tuvâcuhü Lugatü’l-’Arabiyye*,  
[http://www.isesco.org.ma/pub/arabic/Langue\\_arabe/p9.htm](http://www.isesco.org.ma/pub/arabic/Langue_arabe/p9.htm)

<sup>418</sup> ZAGRAB, Subhî ‘Avde, *Gassân Kinfânî ve Cemâliyyâtü’s-Serd fi’l-Hitâbi’r-Rivâ’i*, Dâru Mecdelâvî, 1. Baskı, 2006, s. 173.

<sup>419</sup> HEVÂRÎ, Ahmed İbrâhîm, *Nakdu’r-Rivâye fi’l-Edebi’l-’Arabiyyi’l-Hadîs fi Mısır*, s. 294.

Sinan ANTON romanında dil vasıtasıyla, insanın ve varlığın her ikisi arasındaki ilişkileri ifade edecek yeni bir dil oluşturmaya çalışmaktadır. İnsandan hareketle eskiden beri hayır ile şer arasındaki mücadeleyi yansıtan görüşlerini de açıklamaya çalışmaktadır. Var olan algıyı değiştirmek için, değişik değerleri de ele almaktadır. Bundan dolayı Sinan ANTON'un romanlarında, farklı tabakalardan ve olumlu olumsuz toplumsal değerlerden farklı renkler görürüz, bunlar ikili zıtlıklar gibi görülmektedir. Bunlar (ümit ve ümitsizlik, sakinlik ve kızgınlık, hayır ve şer, mutluluk ve mutsuzluk vb.) bunları eserinde kalıplar ve matematiksel şekilde incelemeyip özel alaka göstermektedir. Roman çalışmasında ağır başlılık örneklerini vermekte, insanî ilişkilerin üzerlerinde var olduğu bölgesel değerlerin farklılık gösterdiği bu asırda iyi insanın zaferinin, hayrın zaferi olduğunu olgusunu işlemektedir.

“*I'cam*” adlı romanda ise komünist parti hakkında konuşurken fasih dil romancının sözlerinde görülmektedir. “Komünist parti yıllarca burnunu kesmiş ve gözlerini kapatmış, paramparça etmiş hapisanelerde ve sürgünlerde bozulmaya kokuşmaya terk etmişti.”<sup>420</sup>.

Sinan ANTON fasih kelime ve tabirleri kullanmaktadır ( جَدَعِ انْفَه، قَطَعَ اَرْبَا اَرْبَا، ) (يَتَفَسَّخُ) bu kelimeler bunlardan bazılarıdır. Ancak “*Ya Meryem*” adlı romanda ise eğer İncil'den bir hikâye ele alınacaksa orada fasih dilin kullanıldığı zaman ya da romanda toplumsal diyalogları dinleyeceği zaman fasih dili tercih ettiği görülmektedir. “Hayatının ayrıntıları ve anlamları ile büyülendim, Kuzey Irak'ın aşağı Zap bölgesinde doğmuş ancak bir Hristiyan oldu, züht içinde bir hayat yaşamaya başladı sonra İncil'den ibadet etmeye başladı...” Mecusilerin baskılarından korkmadan İsa'nın mesajlarını öğütledi, kışın Irak'ın güneyine gitmek için dağlardan iner, ülkenin önde gelenlerinin çoğu onun sayesinde Hristiyanlığa geçmişlerdi, baş kadı onu büyücülük suçu ile hapse attırdı, fakat inancı geceye mucizevi bir şekilde düştü, kalktı Allah'a şükretti ve yürüdü, Hristiyanların bağları çözüldü ve kapılar açıldı. Hepsi tek sesle haykırdılar, “Büyük olan senin ilahındır, kuvvetlidir, yaratandır, O'na tevekkül edenlere müjdelere olsun.” Kadı boğulsun diye onun bir nehre atılmasını ister, fakat sular durur akmaz, tekrar nehirden çıkarılması emredildiğinde sular tekrar akmaya başlar... son olarak vücudu altı gün süresince

<sup>420</sup> ANTON, *I'câm Romanı*, s. 95.



günde bir parça kesilmek üzere parçalandı.”<sup>421</sup> Metnin bu kısmı okunduğunda sanki eski dini bir metin okunmuş havasını uyandırmaktadır, her ne kadar hikâye ve üsluplarıyla nakletme yoluyla basitleştirmek istese de dili oldukça kuvvetlidir.

“*Fihris*” adlı romana baktığımızda ise garip yazarı anlatmakta ve onun imtihanlarını ince özelliklerle sağlam kuvvetli fasih bir dille anlatır. “Ey güzelliğinin güneşinin battığı garip, sevdiklerinden uzak kalan garip, eylem ve sözlerinde de garip olan, geleceği ve geçmişinde de garip olan, topraklarında ve mezarında garip bırakılan, konuşmasında da garip bırakılan, imtihandan sonra başka bir imtihana duçar olan garip, ey imtihanlar ve fitnelerin adresi, hakikatının fitnelere ara sıra üstün geldiği kişi, geldiğinde de garip olan, gözden kaybolduğunda da garip olan adam, onu görsen de görmeden de onu tanıyamayacaksın. Şu sözü işittin mi?

Neyden sakınacak? Aile yok, vatan yok, dost yok, ev yok, bardak yok...

Bu doğduğu memleketinden asla ödün vermeyen bir gariptir, nefsinin istediği şeyde tereddüt etmedi, gariplerin en garibi ülkesinden uzak olan gariptir, uzakların en uzağı yakınlarına uzak olan kimsedir. En büyük gayret varlıktan uzaklaşmak, görüneni bilmemek, vaktinden uzaklaşmak, bunların tümünün yanında kendisine bolca verecek kendisini zengin edecek birini bulmak, bolca bağış, sağlam bir konum, sayılamayacak kadar sınırsız.”<sup>422</sup>

Metnin bu bölümünde Sinan ANTON dilin, kelime, terkip, ritim gibi tüm unsurlarını kullanarak şiire oldukça yakın bir nesir metni ile duraklamalarla metnin ve anlatının monotonluğunu kesmiştir. Burada kelimelere baktığımızda, ( المحنة ، الفينة ، ) bu kelimeler fasih kelimelerdir, bu kelimeler tüm gücü ile taşıdığı manayı vermektedir. Müellifin burada kastettiği gurbet başka bir gurbettir, vatanından uzak kalmanın verdiği gurbettir. Müellif kendini gurbette ailesi ve vatanından uzak hissetmektedir. Bu da insanların ulaşabileceği gurbetin zirvesidir. Bu ayrıca nefsi gurbet olarak kabul edilmektedir. Eğer kullanılan terkiplere baktığımızda bunların onun yaşadığı imtihanlara işaret ettiği görülmektedir. “Gariplerin en garibi vatanında oldukça uzak olan, akrabalarının yaşadığı yere en uzak olanıdır.” Yazarın içinde yaşadığı meşakkatler, sanki hüznün meşakkatlerle

<sup>421</sup> ANTON, *Ya Meryem*, s. 123.

<sup>422</sup> ANTON, *Fihris*, s. 244.

ağırlaşmış kalbinin gitarından çıkan kelimeler, hüznü bir namedir. Sinan ANTON doğru ve canlı bir tecrübeden ilham alarak, tatlı kelimeleriyle acılarını ve hüznünü nakletmiştir demek yanlış olmasa gerektir.

Yukarıdaki örneklerde de anlaşılacağı üzere Sinan ANTON genele hitap eden fasih bir dil kullanmıştır demek mümkündür, nitekim kullandığı fasih kelimeler arasında basit olan da belîğ olan da bulunmaktadır. Roman hikâyesindeki olayı yönetme becerisinden de görüleceği üzere pek çok karakter belîğ ifadeler kullanmıştır. Ayrıca sade ve kolay olmasına rağmen dil için bu mümkündür. Burada bu şekilde kullanım dilin değerini ve akışını arttırmaktadır. Olayın hızı ve ilerlemesine karşın dil, yavaş ve sabırla akar, karakterlerin içlerinde akan tezahürler de basit birer dildir. Çünkü her karakteri özellikleriyle tam bir uyum içinde ortaya çıkmıştır. Karakterlerin özlemlerine uygun olarak gelmeleriyle birlikte o ayrıca bir uyumdur, çünkü olayın dramatik yükselişine münasip olmuştur. Karakterlerin kültürel dünyalarına uymakla birlikte olayın diğer yanlarına ve dramatik ruhuyla da tam bir uyum içerisinde.

Şiir dili fasih dilin en yüksek mertebesi olarak kabul edilmektedir. Bundan dolayı Sinan ANTON'un romanlarında da bu yüksek mertebeye değinmek gerekmektedir. Şiir dili terimi eski ve yeni olmaksızın Aristonun kitabı (فن الشعر) ile birlikte ve onun zamanından beri bilinmektedir. Ancak bu terimden anlaşılan şey tercümelerinin sayıları kadar çok ve çeşitli olmasına rağmen, fikri, yaratıcılığı kontrol eden yasaları aramak şeklinde sınırlandırılır.<sup>423</sup> Kemal Ebu Deeb, şöyle ifade etmektedir: “Şiir dili, metnin bileşenleri arasında büyüyen karmaşık bir ilişkiye sahiptir. Çünkü bunların hepsi başka bir siyak içerisinde şiirsel olmadan başka bir şekilde de bulunabilir. Fakat bu karmaşık ilişkilerin içerisinde büyüdüğü bir siyak vardır. Aktivitesinde de aynı temel özelliğe sahip diğer bileşenlerle iç içe geçmiştir. Şiirsel dil etkili bir şiir oluşumu ve varlığının bir işaretine dönüşür.”<sup>424</sup>

<sup>423</sup> Bkz. NÂZİM, Hasan, *Mefâhîmu 'ş-Şi'riyye Dirâsâtün Mükâranetün fi'l-Usûl ve'l-Menhec ve'l-Mefâhîm*, Beyrut, el-Merkezü's-Sekâfiyyü'l-'Arabî, 1. Baskı, 1994, s. 11.

<sup>424</sup> EBÛ DÎB, Kemâl, *fi 'ş-Şi'riyye*, Beyrut, Müessesetü'l-Ebhâsü'l-'Arabiyye, 1987, s. 86.

Burada “şiiirsel” ifadesinden kastedilen “Bir duygusal gerilim durumu ortaya çıkaran hareket kabiliyeti ile belli bir dil düzeni içerisinde patlayan benzersiz bir enerjidir.”<sup>425</sup>

Jakobson (ö. 1982) “şiiirsel” ifadesi ile şunu açıklamaktadır: “denk ya da eşit bir unsur ana eksenden ufki bir eksene taşımak, ana listesini düşündüğümüzde sanki bir fener, kandil ya da ışık barındırmaktadır. Biz de içinde kadeh kelimelerin geçtiği şiiirden bir beyit yazmak istedik, bu alanda ya da ana eksende misbah kelimesini seçerek onu kadeh kelimelerinin yanında ufki eksene yerleştirdik... ekdah (kadehler) misbah (ışık) kelimesinin yakınında oldu.

Ses ve ritim olarak ve dil bilgisi kuralı olarak birbiri ile ilişkisi olan kelimeleri aynı ahenkte kullanmak olarak bilinen şiiirsellik işte bu demektir.”<sup>426</sup>

Şiiirselliğin Arap romanında ortaya çıkması, bu şiiirsel dili kendine ait bir özellik olarak ele alan modern Arap romanına oldukça yakın bir zamanda olduğu görülmektedir. Bunun en önemli işareti, genel olarak Arap edebiyatının yaşadığı büyük değişimlerle özellikle romandaki değişimlerle aynı zamana denk gelmesidir. Geçen asrın 1960’larında modern Arap romanı bu şiiirsel dilin sihriinden, güzelliğinden ve okurda oluşturduğu etkiden yararlanmak için bu dili kullanmıştır. Sihir bir çeşit dil oyunu üzerinde uygulanmaktadır. Rus eleştirmen Bakhtin’in de dediği gibi, Romanda ideolojik boyutun gizlenmesinde şiiirsel dilin büyük önemi vardır.<sup>427</sup>

Dilin güzelliği, “kelimelerin düzeni ve birbirleri ile ilişkisine dayanmaktadır, bu düzende dil kurallarının hükmü geçmez, aksine bu bir duygu ve tecrübedir. Çünkü modern şiiir, canlı duyguya önem vermek için şiiirsel sözlükte en iyisini koymaya çalışır. O bu sözlükte, tüm çelişkileri, zenginliği ve duyguları ile deneyimlerinin tüm boyutları ile uyacağını farz eder.”<sup>428</sup> Bu değerlendirme edebî olmasından dolayı romana da uygulanır, bir tecrübe vasıtasıyla kendi tecrübesinden yararlanır. Bu sözlükler incelendiğinde şiiir dilini nesir dili ile beraber içerdiği görülecektir. Sadece bu dile ihtiyaç duyanlar şiiirler değildir, aynı zamanda nesirde özellikle romanda da bu dilin kullanılmasına ihtiyaç duyulmaktadır. Romanın bu farklı yönlerden

<sup>425</sup> MATLÛB, Ahmed, *fi’l-Mustalahi’n-Nakdî*, Irak, Mecme’u’l-’İlmî, 2004, s. 152.

<sup>426</sup> PRİNCE, Gerald, *Kâmûsu’l-Mustalahu’s-Serdî*, Çev. *Âbid Haznedâr*, *Meşru’u’l-Kavmî lit-Terceme*, 2003, s. 29.

<sup>427</sup> Âmâlû Mu’temeri Roma Havle’l-Edebi’l-’Arabiyyi’l-Mu’âsır, Ekim 1961, s. 179.

<sup>428</sup> Âmâlû Mu’temeri Roma Havle’l-Edebi’l-’Arabiyyi’l-Mu’âsır, Ekim 1961, s. 179.

bahsetmemesi de oldukça tabiidir. “klasik dilde, okuyucunun duyusal bir dürtü ile doldurulması için şiirsel bir dile ihtiyaç duyulmaktadır.”<sup>429</sup>

Şiirsel dil Sinan ANTON’un eserlerinde birçok görünümle yerini almaktadır, bunların birkaçını ifade edecek olursak, sıra dışılık, tekrarlama ve ironidir. “İnziyah (Sıradışılık)” Sinan ANTON’un eserlerinde önemli bir rol üstlenmektedir. “*Ya Meryem*” romanında yazarın istiareleri güncel bir sıradışılık örneğidir. “Yusuf ince boyuna baktı. Önünde duran evraklara gazetelere dönmek istedi,

Fakat kokusu onun kadınlığından haber veriyor, kafasını karıştırıyor, onun kadınlığının bulutları, düşüncelerini donuklaştırıyor ve karıştırıyordu.”<sup>430</sup> Başka bir ifadesi, “Bahçe, odamın penceresinden dolayı hüzünlenmeye başlamıştı, son çiçeği üç hafta önce koparmıştım, sonbahardı, bahçe kendisinin yasını tutuyordu, fakat bu baharda yeniden doğacaklar... Tekrar dirilmeyi en iyi bekleyen sonbahardan başka bir şey yoktur.”<sup>431</sup> Yine aynı romanında yazar şunu ifade etmektedir: “Gözyaşları içinde sessizce düşündüm: Benden bıktılar mı? Çoğu kimse bunu demez, sinirlerim patladığında ya da hüznüm ortaya çıktığında yine de kimse bir şey söylemiyor. Sadece sessizlik beni kucaklar ve ben de bunu tercih ediyorum sessizlik daha merhametlidir. Odanın karanlığında sadece gözyaşlarımın yüksek sesini duyuyorum. Ben yoruldum kalbin tüm bu hüznüleri bir başına taşımaktadır, nasıl yorulmasın?”<sup>432</sup> “*I‘cam*” adındaki romanda da romancının sıradışılıkları ele aldığını görmekteyiz. “Sessizlikte bana daha iyi gelebilecek sessizliği arıyorum, fakat çılgınlara ve inlemeler bana tekrar saldırıyor... İki tarafı yüksek ve sık ağaçlarla dolu bir geçit gördüm, göz alabildiğince ağaç dalları sarkmış harflerdendi... Dallardan uğultular geliyordu.”<sup>433</sup> “*Vahdeha Şeceretu’r-Rummân*” adlı romanda ise bu sıra dışılıklar görülmektedir. “Rim bana tüm bu acıları anlatırken, onun sertliğine ihanet eden bir damla gözyaşını sildi.”<sup>434</sup>

Buradan da anlaşılacağı üzere Sinan ANTON roman eserlerinde şiirsel dili kullanmıştır, özellikle de sevinç, hüznün, çağrı ve acı ifade eden yerler de buna daha çok rastlanmaktadır. Kendi ifadelerinde şunu görmekteyiz: “Onun kokusu onun

<sup>429</sup> ZAGRAB, Subhî ‘Avde, *Gassân Kinfânî ve Cemâliyyâtü’s-Serd fi’l-Hitâbi’r-Rivâ’î*, s. 173.

<sup>430</sup> ANTON, *Ya Meryem*, s. 63.

<sup>431</sup> ANTON, *Ya Meryem*, s. 94.

<sup>432</sup> ANTON, *Ya Meryem*, s. 106.

<sup>433</sup> ANTON, *I‘câm*, s.36.

<sup>434</sup> ANTON, *Vahdehâ Şeceratü’r-Rummân*, s. 71.

kadınlığının habercisi, hüznü bahçe, kıyameti bekleyen sonbahar, gözyaşlarımı işittim, çılgılık ve inlemeler bana saldırıyor, ona ihanet eden gözyaşı...” bütün bunlar belagatte istiare olarak değerlendirilebilir, bu normal roman dilinden sapmadır, bunu, romanda güzellik için romancının kelime, lafız ve terkiplerle oynayarak, güzelliğini öne çıkararak okuyucuyu cezbe etmesi ve yazarın duygusal olarak hissettiklerini hissetmesi için başvurduğu şiirsel dil olarak addetmek, oldukça mümkündür.

Bu sıra dışılıkları ya da ifade değiştirmeleri âşıkların birbirlerine gönderdikleri aşk mektuplarında da görülmektedir. “*Vehdeha Şeceretu'r-Rummân*” adlı romanın kahramanı âşık olduğu Rim’in ona gönderdiği mektupta da meşakkatlerini ve ondan sonra sevdiği kişiyi anlatırken şiirsel dilin kullanıldığını görülmektedir. Şöyle ki: “Sevdiğim sen her zaman sevdiğim olarak kalacaksın, tüm bunlardan sonra, sana hiç haber bile vermeden senden aniden ayrılarak yolculuğa çıktığımdan dolayı lütfen beni affet... Seni daima hatıralarımda zihnimde taşıyacağım, bedenim bedenini taşıyacak, onun kokusu daima hafızamda kalacak. Affet beni sana adres vermeden bu şartları sana daha kolaylaştıracağım, sana yeni bir kadınla başlama fırsatını veriyorum, her ne kadar tanımasam da şimdiye kadar onları hep kıskandım.”<sup>435</sup> İlk bakışta okuyucu bu kelimelerle kendini şiirsel bir metnin önünde bulur, Rim sevdiğine veda mektubu yazdığı metinde okuyucu, sanki şiirin farklı yönlerini göstermek için mecazın değişik şekillerini barındıran şiir gibi bir düzyazı okuyor. Eğer yazar şiirsel bir dil dışında başka bir dil kullansaydı bütün bunların ortaya çıkması mümkün değildi. Örneğin şu ifadeler oldukça dikkat çekicidir: “Seni daima aklımda taşıyacağım, bedenim senin bedenini taşıyacak, kokusunu ve dokunuşunu...” Bu kelimeler, nedensel ilişkilere dayanan mecazı mürsel özellikler taşımaktadır. Bilindiği gibi hafıza bedenleri taşımaz, bedenler de başka bedenlerin kokusunu ve dokunuşunu taşımaz. Ancak romancının duygularını aktarmak için seçtiği şiirsel üslup, içindeki gizli duygularını aktarmada dil bunları mümkün kılmaktadır.

Sinan ANTON’un romanlarında tekrarlama başka bir dil ve metodolojik özellik olarak varlığını göstermektedir. “*Vehdeha Şeceretu'r-Rummân*” adlı romanda ölüm kelimesi diğer romanlarına kıyasla en çok tekrarlanan kelimedir. Ölüm kelimesi burada 110 defa tekrarlanmış, “*Ya Meryem*” romanında 40 defa, “*Fihris*” romanında 20 defa, “*İ’cam*” adlı romanında ise 7 defa tekrarlanmıştır. “*Vehdeha*

<sup>435</sup> ANTON, *Vahdehâ Şeceratü'r-Rummân*, s. 160-161.

*Şeceretu'r-Rummân*” adlı romanda ölüm kelimesinin diğer romanlara nazaran daha fazla geçmesi gayet doğaldır, çünkü bu roman, babası ile birlikte ölü yıkama işinde çalışan bir gencin hayatını tasvir etmektedir. Bundan dolayı ölüm kelimesi romanda değişik türevleri ile birlikte kullanılmaktadır. Örneğin “bana dedi ki: Babam ölülerin cesetlerini yıkar.”<sup>436</sup>

“Ölünün ruhunu taşıyacak.”<sup>437</sup>

“Ölünün akrabaları bekliyorlar ya da takip ediyorlar.”<sup>438</sup>

“Ölülerin yüzleri değişti.”<sup>439</sup>

“İlk günümde ölüyü takip etme”<sup>440</sup>

“Ölülere eziyetten dolayı günahkâr hissediyordum.”<sup>441</sup>

Bu romanı okuyan kimse bu kelimelerle oldukça fazla karşılaşacaktır. Bu şu anlama gelmektedir, bu kelimeler yazarın yazma esnasında hissel tecrübesiyle birlikte hareket etmektedir. Özellikle roman Baas döneminde Irak gerçeğini tasvir etmekte ve Amerikan işgalinden sonra da ölüm olan Irak hakikatini ele almaktadır. Ölüm “romanın asıl kahramanıdır, önemsiz olduğu belirtilmezse diğer karakterler, onun etrafında olan detaylardan ibarettir. Sevgi eşi şehit olan Rim ile kardeşi İran-Irak savaşında şehit olan Cevad’ı birleştirmiştir. Hikâye bu şehitler sayesinde Rim ile Cevad’ın birbirlerine yaklaşmasıyla başlar, kardeş ve eş... Sonra Rim meme kanserine yakalanır. Çünkü nükleer radyasyon insanların kansere yakalanma oranını oldukça artırmaktadır... Cevad’ın hayali, ölüm, bombalama, suikastların ve korkunç cinayetlerin yaşandığı, ölülerin parçalandığı, Şiiiler ve Sünniler arasındaki çatışmalar ve Baas’çıların intikam alma gayretleri gibi bir gerçeklikte sanatın çöküşünü incelemektir. Amerikalıların Irak’a girmesiyle ölümler zirveye çıkmıştır. Bu korkunç kâbus gibi hayatta, sanat hayalini gerçekleştirme mümkün değildir. Burada sanatçı ölüleri yıkama olan babasının mesleğini edinir. Fakat tüm ölülerin ismini ve ölüm sebeplerini yazacağına karar verir, bir defter dolduktan sonra başka bir defter alır. Bu alına kurşun yemek suretiyle, başkası sırtına yediği bıçak darbesiyle ölmüştür. Falan kişi elektrikli testere ile parçalanmıştır ve bunlar başsız cesetler, bunlarda

<sup>436</sup> ANTON, *Vahdehâ Şeceratü'r-Rummân*, s. 14.

<sup>437</sup> ANTON, *Vahdehâ Şeceratü'r-Rummân*, s. 15.

<sup>438</sup> ANTON, *Vahdehâ Şeceratü'r-Rummân*, s. 25.

<sup>439</sup> ANTON, *Vahdehâ Şeceratü'r-Rummân*, s. 35.

<sup>440</sup> ANTON, *Vahdehâ Şeceratü'r-Rummân*, s. 181.

<sup>441</sup> ANTON, *Vahdehâ Şeceratü'r-Rummân*, s. 214.

başları kesilip bir torbaya konmuş halde aileleri ile birlikte gönderilen cesetler... Artık neredeyse Cevad'ın hafızası ölümlerin yüzleri için bir defter gibi olmuştu.

Ölüleri yıkama işinden sonra günün sonunda eve geldiğinde kahrından babasının ölen yüzünü şehit kardeşini ve ölümlerin hatıraları üzerinde yaşayan bir kadını, yıkılmış annesini görüyordu. Uyuduğunda ise onu kâbuslar basardı, bazı cesetleri yıkadığını görüyordu veya kendisini yıkamasını isteyen sevdiğini görüyordu. Cevad'ın hayatı ile kâbusları arasında bir fark yoktu. Hatta hayat vücudunda belirlediğinde onu seven güzel bir kıza meylettiğinde bile onu sevmeyi başaramadı. Şöyle dedi: Kalbim hariç benim tüm vücudum onunla doluydu bir bahar gibiydi ancak kalbim ölüm diye ve hiçlik diye atıyordu. Kalbim sadece bir deliktir, oradan geçilebilir fakat orada kalmak mümkün değildir.”<sup>442</sup>

Yazarın romanında dayandığı dil ve üslup özelliklerinin en öne çıkanı mufaraka üslubudur. Mufaraka üslubu: “Zıtlıklar üzerinde olan dilsel ve belagatli bir yapıdır. Bu yapıda iki mana bulunmaktadır. İlki, yüzeysel bir manadır yazar bununla zıtlıkları kast etmez. İkincisi ise, derindir ve asıl kastedilen manadır. Mufarakadan maksat okuyucuda duyguyu ve şaşırmaı (zihinsel ve duygusal) gerçekleştirmektir.”<sup>443</sup>

Sinan ANTON'un romanları içinde “*Fihris*” adlı romanda güzel mufaraka örnekleri vardır. “İnsanın dönmeyi umut ettiği bir yere dönememesi ne gariptir, fakat kaçmayı umut ettiği bir yere ise zorla döndürülür.”<sup>444</sup>

Bu mufaraka (paradoks) gurbette romancının kalbini acıtan acıyı tasvir eder, özellikle bu gurbet psikolojik bir gurbet olduğunda durum daha da çetindir, mufaraka ise daha büyüktür. Fiilen oraya dönmesi mümkün olmayan vatanında nasıl gurbet yaşar, bu ilginç bir paradokstur. O başka bir yerde bunu açıklamaktadır. “derler ki garip sevdiğinden uzak kalan kimsedir, ben de derim ki, aksine garip sevdiği ile birlikte olandır, garip gözleyenlerin ona tanıımıymuş gibi baktığı kimsedir, garip çok içenlerin sevdiği kişidir. Garip yakından seslenen kimsedir, tam tersine garip gurbeti içinde gurbet yaşayan kimsedir.”<sup>445</sup>

<sup>442</sup> BAYTÂR Hayfâ, Sinan ANTON ve “*Vahdehâ Şeceratü'r-Rummân*”, 2017, <https://geroun.net/archives/78601> (13.05.2018)

<sup>443</sup> RÂZÎ, Râmâ Abdulcelîl, *el-Mufâraka fi'r-Rivâyeti'l-'Irâkıyyeti'l-Mu'âsır (2003-2013)*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Irak, Kâdisiyye Üniversitesi Eğitim Fakültesi, 2014, s. 12.

<sup>444</sup> ANTON, *Fihris*, s. 221.

<sup>445</sup> ANTON, *Fihris*, s. 243.

## B. Avam Dili (Lehçesi)

“Avam ya da ammi dilde, özel kimseler değil insanların geneli kastedilir, avam kelimesinin çoğuludur. Derler ki (جاء القوم عامة) yani hepsi geldi, ammiye kelimesi ise genelin dilidir, fasih kelimesinin zıddıdır.”<sup>446</sup> Avam dili şudur: “Basit işlerde kullanılan, günlük konuşmaların yapıldığı dildir. Modern filologlar tarafında avam dili terimine çeşitli manalar vermişlerdir. Avam dili, argo dil biçimi, yaygın lehçe, konuşma dili, ammi Arap lehçesi, argo lehçe, ammi lehçe, ammi Arapça, argo dil, argo söz, halk dili ve avam konuşması... vb.”<sup>447</sup> şekillerde isimlendirilmişlerdir. En açıklayıcı ifadesi ise, fasih dilin zıddı şeklinde ifade edilir, “toplumun geneli arasında kullanımı yaygınlaşan dil fasih dildir, fakat mana ve ses açısından bazı değişiklikler yaşamış bazı nahiv ve sarf özellikleri kaybeden dildir.”<sup>448</sup> Dolayısıyla avam dili ya da lehçesini, insanların genelinin nahiv, sarf ve belagat kurallarında dikkat etmeden konuştuğu dil şeklinde tanımlamak mümkündür.

Romancı avam dili kullanmak suretiyle siyak ve hitabın tümü ile bir uyum içerisinde tutarlı olan estetik ve sanatsal bakışa uygun, basit bir dil kullanır. Böylece şiirsel mana kazanır ve kullanıma derinliğinin keyfiyeti ile uyum içerisindedir. Yazarın okur tarafından alay konusu olmamak için romanın içerisinde yer verdiği şeylere göre ya da romanda değindiği meselelere göre okuyucu ile uyumlu olması ve okuyucunun anlayacağı bir dili kullanması, okuyucunun idrak edebileceği manalara değinmesi gerekir. Yani yazarın insanların anlayabileceği seviyede onlara hitap etmesi gerekir. Bir başka ifadeyle avamın seviyesine inmeli, onların seviyelerine göre ifadelerini değiştirmelidir.<sup>449</sup>

Roman metninde avam dilinin kullanılması beraberinde birçok soruyu getirmiştir, bu konuda çeşitli görüşler vardır. Yazarların bir kısmı romanda avam dilinin kullanılmasını desteklerken bir kısmı da reddetmektedir. Reddedenlerin argümanı klasik dile karşı çıkmaktan başka bir şey ilham etmeyen kaba dil olmasıdır.

<sup>446</sup> ENÎS, İbrâhîm, *Mu'cemu'l-Vasît*, II, s. 626.

<sup>447</sup> YA'KUB, Emîl Bedî', *Fıkhul-Lugati'l-'Arabîyyi ve Hasâ'isihâ*, Beyrut, Darul-'İlm li'l-Melâyîn, 1. Baskı, ty, s. 144-145.

<sup>448</sup> BÂĞÎS, Muhammed, *Alâkatü'l-Lugati'l-'Ammiyye bi'l-Fushâ Dirâsâtün Esîlyyetün li Müfredâti'l-Mu'cemi's-Şi'rî*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Cezayir, Hamma Lakhder el-Oued Üniversitesi Dil ve Edebiyat Fakültesi, 2015, s. 21-22.

<sup>449</sup> ŞERİF, KÂSÎ, Hatîce Beşir, Hayra, *Müsteviyyâtü'l-Hitâbi's-Serdî fi'r-Rivâyeti'l-Cezâiriyye Rivâyetü Bahri's-Samt li Yâsemîne Sâlih Nemûzecen*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Cezayir, Djilali Bounaama Üniversitesi Dil ve Edebiyat Fakültesi Arap Dili Bölümü, 2016, s.126.



Arap edebiyatının önemli şahsiyetlerinden biri olan Dr. Taha Hüseyin avam diline karşı bir başkaldırısı vardı. O şöyle der: “Son zamanlarda bazı gençler avam dili ile yazmak istiyorlar, fakat okuyucularını teşvik etmenin aksine onlara anlamaları, zevk almaları ve aradıklarını bulmalarını temin etmeye çalışıyorlar. Ancak istediklerinin tam aksini elde etmiş olurlar, okurlar onların eserlerini görürler ve entelektüel insanlar onlarla alay ederler ve avam dillerini bırakıp fasih dile dönmek zorunda kalırlar.”<sup>450</sup>

Romanının mukaddimesinde avam dilinden de yaralandığı için Yusuf İdris (ö. 1991) eleştirilmiştir. Ayrıca o avam dille edebiyatın olamayacağını ifade etmesine rağmen yine de eleştirilmiştir. Nitekim başka bir yerde şöyle der: “Aynı zamanda insanların konuştukları dilin insanların ihtiyaçlarına cevap vermesi gerekir, çeşitli zamanlarda insanların gelişerek ilerlemeleri olsa bile dilin bunlara cevap vermesi gerekir.”<sup>451</sup> Gerçeği tam olarak aktarabilmesi için romanın buna ayak uydurmaya ve uyumlu olmaya ihtiyacı vardır. Roman olayları gerçeği tam olarak somutlaştırmak için avam diline en çok ihtiyaç duyan edebî türdür. Örneğin sebzececinin dili avam dilidir onun diyaloglarını fasih Arapça ile ifade etmek mümkün değildir, ayrıca gerçeğe yakın olmadığı için de okur tarafından hoş karşılanmaz. İhsan Abdulkuddus’ın (ö. 1990) düzyazı çalışmalarına baktığımızda ise O, karakterlerinin diyaloglarında yapmacıktan uzak doğal olabilmesi için avam diline oldukça önem vermiştir. Okuyucu kendini orada rahat hisseder ve avam lehçesini ve gerçek dili konuşan insanlarla bazı anlar yaşar... Birçok çalışma avam lehçesini esas almaktadır. “Bu çalışmalar diyaloglarında sadece avam dilini esas almamış aksine onu özel anların korunmasında da kullanmışlardır. Onu anlatının siyakından da korumuşlardır, avamın dilinin etkisi ve amacı da olabilir.”<sup>452</sup>

Buradan hareketle Sinan ANTON, Necib Mahfuz’un “*alaycı sahnede*”, komedi ya da komedi dışında avam dilini destekleme babında dediklerini teyit etmektedir. Romanında avam dilinin kullanıldığı yerler çoktur, bu, yazarın sığındığı metnin güvenilirliği açısından da bir anlatı zaruretidir. (Avamca deyimler, şarkılar ve aynı metinde özel manaları olan ibare ve kelimeler)<sup>453</sup>

<sup>450</sup> HUSEYN, Tâhâ, *Hisâm ve Nakd*, Beyrut, Dâru’l-Melâyîn, 9. Baskı, 1979, s. 181.

<sup>451</sup> HUSEYN, Tâhâ, *Hisâm ve Nakd*, s. 182

<sup>452</sup> NU’AYSA, *fî Müşkilâti’s-Serdi’r-Rivâ’i*, s. 49.

<sup>453</sup> NU’AYSA, *fî Müşkilâti’s-Serdi’r-Rivâ’i*, s. 50.

Buna bir örnek verecek olursak, (ما دام كهوة وتتن كل الامور تهون) “kahve ve sigara olduktan sonra her şey basittir.”<sup>454</sup> İnsanların daima zor zamanlarında söylediği bu söz avam dilinin deyimlerindedir, bu söz biraz da olsa insanın üzerindeki sıkıntılarını kaldırıyor. Yazar ise halk meselleri ve değerleri ile metnini kuvvetlendirmektedir. Halkın biriken mirasını taşıyan avam lehçesini burada değerlendirir. Bunlar: “tarihi yükler eserler taşır, tüm ince detaylarıyla nesillerin özelliklerini ve değerlerini taşıyan, insanların kitaplar halinde ya da ezberleriyle birbirlerine aktardıkları değerlerdir, insanların tabiatları gelenekleri berraklaşır ve ayrışır, bunların bazılarının tükenmez değerlerinin kaynağı halk olarak isimlendirilmesi şaşılacak bir şey olmaması gerekir.”<sup>455</sup>

Şarkılara gelince onlar da hikâye metni içerisinde kullanılmıştır, metinde geleneksel şarkıların tekrarlanması “*I‘cam*” romanında da olduğu gibi oldukça meşhurdur (هذوله العذبوني .. هذوله المرروني وعلى جسر المسيب سيوني) “Bu insanlar beni yordular ve beni darmadağın ettiler, beni Müseyyeb köprüsünde bir başıma bıraktılar.”<sup>456</sup> Bu Iraklı meşhur şarkıcı Nâzım el-Gazzâlî’ye (ö. 1963) ait meşhur şarkılardan bir tanesidir. “*Fihris*” adlı romanda da geleneksel birçok halk şarkısına rastlamak mümkündür. Örneğin Nemir Maria’yı sevdiğinde halk şarkılarından birini hatırlar.

“صغيرة وما تعرف تحب ولا دغدغ قلبه الشوك) “küçüktür sevmeyi bilemez, daha önce sevgi ile mücadele de etmedi.”<sup>457</sup> Meraya birgün garip bir şarkı söylediğimi duydu (من بعد عينج يا يمة ، مختارة بزمانى يا هو اليرحمبحالى لو دهري رمانى) “Senden sonra ben garip kaldım anacığım, bilmiyorum senden sonra kim bana merhamet eder.” Maria bana sordu bu nedir dedi? Bir Irak hüzün şarkısıdır dedim. Bunu benden tercüme etmemi istedi sonra ona şöyle dedim: “bilmez misin hüzünler tercüme edilmez.”<sup>458</sup>

Sinan ANTON avam lehçesi ile birçok zaman ve mekâna dağılmış cehennem gibi edebiyat içinde Irak’ın günlük hayatını kaydetmektedir. Belki de kitapçı Vedud karakteri mütenebbi caddesinde kitap satan bir kitapçı, yerel bir kişiliktir, Amerika’da Iraklı üniversite hocası Nemir karakteri için ise bir aynadır. Birinin

<sup>454</sup> ANTON, Sinan, *Fihris*, s. 56.

<sup>455</sup> El-Emsâlû’ş-Şa’biyye, *Cerîdetü Mesâri’l-Hüdâ*, sayı: 9, 2011, s. 8.

<sup>456</sup> ANTON, *I‘câm*, s. 15.

<sup>457</sup> ANTON, Sinan, *Fihris*, s. 232.

<sup>458</sup> ANTON, Sinan, *Fihris*, s. 254.

istikrarı diğzerinin yolunu kaybetmesi birbirine denktir. Birinin deliliğı diğzerinin akıllılığının aynasıdır, birinin ıstırabı diğzerinin millet sedasıdır. İster savaşın her dakikasını yazan bir fihrist olsun ister gurbette yazılan günlükler olsun veya başkalarının çöp gibi biriken hatıralarını irdeleyen yazı olsun bunların hepsini bir araya getirmektedir. Eserin koljı zengindir cazibeye ve incelemeye daha yakındır, önceki sefil roman çalışmalarına benzemez. “*Fihris*” adlı romanda hayat milyonlarca yönü ile bir prizma gibi yayılır. Her boyutunda parçalanmış kırılmış açık bir insan içinde görülmektedir. Her bir insanın prizmasında ya da yansımada içinde karışık milyonlarca karakterler, diller ve hülyalar vardır. Bazen kendisi yazan, bazen de okuyan olur, önemli olan bu değildir, önemli olan bitmeyen ve bitmesi mümkün olmayan fihristtir.<sup>459</sup>

ANTON’dan önce de Irak lehçesinin kullanılması, sadece psikolojik ya da bölgesel dürtülerden kaynaklanmadı, konuşulan dil sadece diyaloglardaki slup Şekillerinden ibaret kalmayıp eserin içeriğinin bir parçası oluverdi, sahnenin ve onun unsurları olan insanların içinden kendiliğinden geliverdi. Ancak aniden bir ideolojik popülizm içine de geniş halk seviyelerinde kabul görmek için de girmedı. Böylece halkın vicdanında (Hüseyin’in çıkışını söyleyen ilahiler) kabul edilir hale geldi. Amerikan niversitesinde hoca olduğunda Irak hüzün Őarkıları Onunla, kimliğı ile birlikte yüksek ruhu yansıtın vicdani kültürel bakışla gurur duyuyordu. Amerikalı arkadaşına Hasan’ı betimlerken bunu anlatmaktadır, (Bluz Şarkı ve musiki bir Şeydir, yeni kıtada buldukları istasyondan Irak’ın en iyi tabirleri onun içerisinde.) eğer bile bilerseniz bu bir delikanlılıktır, vatanının vicdanına kötülük eden, devletin ileri gelenlerine yaranmak için yağ çekenler gibi kişisel ve milli hafızalarını tümü ile silmeye alışınlar bunu bilemezler.<sup>460</sup>

şunu da belirtmek gerekir ki Sinan ANTON, kullanılan lehçeyi birkaç küçük yer dışında anlatılarındaki betimlemelerinin bir parçası gibi kullanmamıştır, toplumsal manalarını da kuvvetlendirmek için bunları parantez içinde görebiliriz.

Fakat bilinçli olarak avam dilini kullanıldığı yerlerde ise eğer toplumsal manalar taşıyorsa, karakterlerinin ilmi ve kültürel birikimi buna elverişli ise avam ifadeler kullanmıştır. Bu diyaloglarda gerçeiğın canlı olarak tasvir edilmesinde büyük

<sup>459</sup> Bkz. Sinan ANTON: fi’l-Bed’i Kne’l-Fihris li’l-Kitâb Yezinnu el-Hâc el-Kelimât, sayı: 2920, <http://www.al-akhbar.com/node/260364> (25.06.2016)

<sup>460</sup> Bkz. ‘ABDULEMİR, ‘Alı, “Sinan ANTON İz Yektb Rivâyete’l-Mur’ti’l-’Irâkiyyeti’l-Magdre”, 2017, <http://www.aliabdulameer.com/inp/view.asp?ID=992> (13.05.2018)

payları vardır, “*Vehdeha Şeceretu ’r-Rumman*” adlı romanda, yazar roman kahramanı Cevad ile annesi arasında geçiyor, Cevad küçük olduğu için her şeyin anlayamıyordu. “Babamın mesleğin tam olarak ne olduğunu anlayacak yaşta değildim, bütün bildiği onun bir (مغسلجي) “ölü yıkayan” fakat bu kelime bana bir şey ifade etmiyordu, benim için bu harfler sadece bir mesleği ifade ediyordu, çünkü genellikle (جي) ifadesi ile biten kelimeler genellikle meslek için kullanılıyordu.

Annemin daha rahat olduğu bir zamanda sordum:

بابا يفذي الناس؟

- لا ابني . بالعكس . ليش هيحي تكول؟

- مو هذا الرجال هناك جان كاعديجي؟

- إي بس مو من ورا أبوك . هذا مقهور .

- ليش مقهور ؟ شيسون جوة؟<sup>461</sup>

- “Babam insanlara eziyet mi ediyor?”
- Hayır çocuğum bunu nasıl dersin?
- Burada oturmuş ağlayan adam bu değil mi?
- Evet ama babandan dolayı üzülüyor
- Niye üzgün? İçeride ne yapıyorlar ki?

Buraya kadar annesiyle diyalogu bu şekildedir. Bu diyalog Cevad’ın saflığını, samimiliğini ve başkalarına karşı hislerini tasvir eder.

Müellif okuyucuya gerçeği daha iyi hissettirmek ve okuyucunun kendisini olayın içerisinde bulmasını sağlamak için bilerek avam dilini kullanmıştır. Çünkü bu diyaloglar gençken Cevad’ın hatıralarıydı. Yazar, her iki dile de hakim olduğunu göstermek için bazen de Cevad’ın dilinden fasih Arapça ile başka diyaloglar aktarmaktadır. O iki dili de iyi bir şekilde kullanmakta, yerine göre kelimeleri değiştirmekte ve farklı yerlerde değerlendirmektedir. Yerine göre Cevad’ın dediğini şöyle aktarır: “Bana dedi ki baban cesetleri yıkar, bu çok onurlu ve önemli bir iştir,

<sup>461</sup> ANTON, *Vehdeha Şeceretu ’r-Rumman*, s. 14.

bu işi yapanlar büyük sevaplara nail olurlar. Biz eve dönüyoruz babam neden ölüleri yıkıyor? diye sordum, ölüler pis mi? Hayır! Dedi. Fakat bunların necasetlerden arınması gerekir dedi. Ölüler nereye gider diye sorduğumda ise (ﷻ) dedi. Bunların definleri tamamlanmadan önce baban onlarla ilgileniyor dedi, peki toprak altına gömüldüklerinde nasıl Allah'a gidiyorlar” dedim.”<sup>462</sup>

Sinan ANTON, daha önce sanki üzerinde fikir birliği edilmiş gibi fasih dili değil, avamca dil çeşitleriyle bu meseleyi tam bir çözüme kavuşturmak için tekrar avam dili ve fasih dili ele almaktadır. Bu belki de sadece yüzeysel karakterlerin yumuşak maskelerinden ibaretti. Irak lehçesinin roman aktarımında güzel bir şekilde kullanılması, karakterleri ve romanı, asrın ruhu ve günlük hayatı kayıt altına alan romanın bataklığından uzak bir yere taşımıştır. Bu çalışma tabi ki de yeni değildi, aksine Iraklıların anlatı diyalogunu zenginleştirmeye katkıda bulunan unutulmuş bir anlatı akımının canlandırılmasıydı. Nitekim, Fuâd el-Tekerli ve Ghaib Tu‘mah Fermân (ö. 1990) gibi yazarların romanlarını kolaylıkla hatırlarız.

Sinan ANTON Arap romanları farklı öneme sahip en yaygın keyfi yazısıyla karşılaştırıldığında, bütün bunlara kıyasla, bu pasaj müstakil bir anlatımmış gibi ona önem vermiştir. Her pasaj kendi başına müstakil birer anlatı olmakla birlikte büyük çerçeveye bakıldığında ise başka bir şeyin de detaylarıdır. Bazı pasajlar tamamlanmış hikâyelerden oluşmaktadır, fakat romana harika bir şekilde bağlıdır, belki de romanda geçen korkunç bir sesin de yankılanmasıdır. Maalesef bu teknik detaylar çoğu roman okuru ve diğer açılardan ilgilenen yorumcuları tarafından kaybedildi.

Roman siyasi bir beyandan ve röntgencilerin önünde açık bir hayat hikâyesinden öte güzel bir metindir. Aynı zamanda garip sorgulamalar ortaya çıkarır. Çünkü romancı seçtiği karakterler karşısında henüz hazır değildir. Karakterleri arasında parçalanmış, farklı sesler ormanın ortasında bir insanın resmi gibi bölünmüş değildir. Nitekim her karakterin kendine göre özellikleri, dilleri ve özel sesleri vardır. Bu çoğu romanda olmayan bir durumdur. Pek çok romanda karakterleri aynı, seslerin farklılıkları zayıftır. Bunun için yazarı karakterlerinin ortasında yakalamaya çalışmak, tüm mesajlarını zayıflatır.<sup>463</sup>

<sup>462</sup> ANTON, *Vahdehâ Şeceratü'r-Rummân*, s. 14.

<sup>463</sup> Bkz. Sinan ANTON: fi'l-Bed'i Kâne'l-Fihris li'l-Kitâb Yezinnu el-Hâc el-Kelimât, sayı: 2920, <http://www.al-akhbar.com/node/260364> (25.06.2016)

## VI. Düzyazı Eserlerinin Sanatsal Değeri

Sinan ANTON'un nesir çalışmaları genel olarak Arap romanına özellikle de Irak romanına yeni eklemeler getirmiştir. Sinan ANTON'un kendisinin de ifade ettiği gibi o “şekle bağlı kalmadan yeni bir şekilde yazmaktadır.”<sup>464</sup> O romanları vasıtasıyla Irak gerçeğini göstermeye çalışmaktadır. Irak toplumunun yapısında sancılı bölgelere temas etmiştir. Onun ifadesiyle kültür: “vatan, özgürlük ve değişim hakkında fikirlerin üretildiği bir alandır. Zulmü devirebileceklerine inanarak başkaldıran insanların çoğunun belleklerinde romanlardan şarkılar ve karakterler vardır. Çünkü biz dünyada yaşıyor ve filmlerden, efsanelerden ve romanlardan bize ulaşan anlatıları idrak ediyoruz. Hafızada edebiyatın ve kültürün etkisi büyüktür. Fakat biz edebiyattan imkânsız başarmasını beklememeliyiz. Bu sadece siyasi değişimde değil, dilsel, metinsel ve estetik değişimde de bir rol oynar. Aynı zamanda hayal etmemiz gereken hayatı bize dolaylı yoldan tasvir eder. Şairleri ve romancıları devrimsel şiirler ya da metinler yazmıyorlar diye kınamamız gerekir.”<sup>465</sup>

Iraklı romancı Sinan ANTON, tarihi ve gerçekçi olanı bir araya getirerek yeni bir trajediyi sunmaktadır. Sürekli devam eden Irak trajedilerindeki maksadı, bir açıdan geçmişle bugün arasındaki bağı yeniden kurar, başka bir açıdan da yazar ile metni arasındaki belirsiz ilişkiyi takip eder. Ölmüş olsa bile canlı tutmak için önemli kritik anı ve tarihi olayları izlemek için aralıksız çalışmaya devam eder.

2012 yılında Sinan ANTON'un “*Ya Meryem*” adlı romanının Arap Booker ödülünde aday gösterilmesi, Irak romanına erken bir ümit vermiş oldu. Iraklı eleştirmenler bundan övgü ile bahsettiler, roman eleştirmeni Ali el-Fevaz şunu ifade eder: “Bu roman müthiş bir üslup ile yazılmıştır, Iraklı romancı Sinan ANTON'un romanı “*Ya Meryem*” onlarca Arap romanı içinde Arap booker ödülü listesine girmesi gerçekten mutluluk vericidir. Bu romanın bu ödüle layık gösterilmesi ve yüksek bir seviyeye ulaşmasında teknik ve maddi olanakların varlığını da gözden kaçırmamız gerekir. Bu roman müthiş bir üslup ile yazılmıştır. Yazar bana “*Vahetu'l-Gurûb*” adlı romanı ile daha önce bu ödülü kazanan Baha Tahir'in üslubunu hatırlatmaktadır. Sinan ilk olarak roman üslubu ile öne çıkıp formlardaki yükseklik nedeniyle dilsel kapalıktan ve karmaşıklıktan uzaklaşmaktadır. Yüksek

<sup>464</sup> er-Rivâ'î Sinan ANTON: Hivârun Me'a's-Sulta, Karşılıklı Konuşma, Konuşan: Muhammed el-Attâbî, 2017, <http://alqabas.com/380923/> (13.05.2018)

<sup>465</sup> er-Rivâ'î Sinan ANTON: Hivârun Me'a's-Sulta, Karşılıklı Konuşma, Konuşan: Muhammed el-Attâbî, 2017, <http://alqabas.com/380923/> (13.05.2018)

sanatsal değerini korurken herkese ulaşabilecek bir dil kullanmıştır. Ele aldığı konunun g¼c¼l¼ olması Hristiyanların maruz kaldığı ¼l¼m, sindirilme ve yerlerinden edilme gibi konular onu ¼zel bir yere taşıtmaktadır. Belki de romanının en ¼nemli bu ¼zellięi, romanın yazıldığı kendine has doğru sanatsal ¼slubu ve g¼c¼l¼ derinliğine dayanmaktadır. Dahası daha değinmediğimiz b¼t¼n y¼nleri bir kenara bıraksak bile, onun bu başarisından dolayı ¼ok mutluyuz. ¼¼nk¼ romanın bu başarısı bizi her Şeyden daha ¼ok mutlu eder.”<sup>466</sup>

Romancı Şevki Kerim ise bu romanın Őeętięi konu a¼ısından ¼ne ¼ıktıęını ifade etmekte ve Őunlara değinmektedir: “Hangi Irak romanı herhangi bir Arap ya da d¼nya mahfilinde başarılı olmuştur. Bu Irak romanının bir durumudur ve konu a¼ısında ilerlemiş olduğunun bir delilidir. İnanıyorum ki Irak edebiyatı dar sınırlarını açmaya başladığına inanıyorum. Başkasının Őařkınlıęını artırır ve takip eder. Ayrıca ¼oęu kimse edebiyatın kendi i¼inde varlığı ve m¼kemmellięi bulunduğunu ifade etmektedir.”<sup>467</sup>

Edebiyat¼ının kelimelerinin Şiir, nesir ve h¼z¼n olması gerekir. Bundan dolaydır ki Sinan ANTON romanlarını, g¼ç ettiği, kalbinde ve r¼yalarında yaşadığı ¼lkesi Irak’ın ger¼eklięini ve h¼z¼nlerini barındıran bir arşiv haline getirmiştir.

Bu ilmi ¼alıřma i¼erisinde ifade edilen eleştirmenlerin g¼r¼řleri ¼er¼evesinde bakıldığında Sinan ANTON’un Arap edebiyatı alanında gerekli ve ¼nemli bir katkı yaptığı g¼r¼lmektedir. ¼zellikle de Amerika’da yaşamış ve eserlerini kendi terc¼me etmiş olmasının bu katkıda payı g¼z ardı edilemez. ¼¼nk¼ bu durum ona ayrı bir ¼zellik katmıştır. Ayrıca yazarın naklettiği eserler Arap toplumu ger¼eęine ışık tutmaktadır.

2003 yılından sonra bir grup yazar tarafından d¼zenlenen Arap zirvesinde y¼kselmeye başlayan Irak romanı bir ilerleme kaydetmiştir. Belki de Iraklı yazar isimlerinin her zaman roman ¼d¼llerinde ¼st sıralarda yer alması, eleştirmenlerin, okuyucunun ve medyanın m¼kemmellięini tanıyan bu kuşağın ¼nemine inanmamızı sağlamaktadır.

---

<sup>466</sup> Sahıfet¼’l-İ’l¼mi’l-Arabiyyi’l-Elektronı (31.08.2014)

<sup>467</sup> Sahıfet¼’l-İ’l¼mi’l-Arabiyyi’l-Elektronı (31.08.2014)

## SONUÇ

Bu araştırmanın sonunda Sinan ANTON'un eserlerindeki genel yapı tanımlanacaktır. Müellifin şiirinde olsun nesirinde olsun tüm çalışmalarında 2003 sonrası mevcut Irak gerçeği ile beraber dışlanma ve yerlerinden edilmeye maruz kalan Hristiyanların lisanı halleri görülebilir. O'nun edebiyatı Hristiyanların maruz kaldıkları sıkıntıların bir tanığı sayılır. Eserleri, toplumsal bakış açısında ortaya çıkan gerçekliği takip etmesinden dolayı (özellikle de romanlarında) çağdaş Irak edebiyatı tarihinde kritik ve kesin bir aşamaya tanıklık etmektedir. Sinan ANTON kendini ve toplumunun belli bir dönemini genel olarak çok iyi kavramıştır. Sonraki nesiller bu dönemde olup bitenleri onun sayesinde anlayabilirler.

Edebiyat, yazarın duygularında, edebî ve sosyal deneyimlerinde ortaya çıkan tarihi besleyen kaynaklardan birisidir. Sinan ANTON, İran-İrak savaşı, Irak üzerinde ekonomik ambargo, Irak işgali ve bu işgalin beraberinde getirdiği şiddet ve toplumsal bölünmeler gibi Irak tarihinde yer alan dönüm noktalarını canlandırmaktadır. Bundan dolayı edebiyat hataları gösteren bir işareti simgelemektedir. Ayrıca o vatan birlikteliğine ve toplumsal istikrara dönüşün rasyonel bir sesi olmuştur.

Bu çalışmada, Iraklı edebiyatçı Sinan ANTON'un yenilenen ve devam eden edebiyat mirasının incelenmesi ve analiz edilmesi neticesinde ulaştığı sonuçlar bulunmaktadır. Elde edilen sonuçlar şu şekilde sıralanabilir:

1- Sinan ANTON, pek çok alanda eser ortaya koyabilecek Iraklı yazarlardan biridir. Sinan ANTON şair, romancı ve senaristtir. Bundan dolayı da yazarın fikri ve kalemi, özellikle de sanatsal alanlarda edebiyata yakın birçok alanda eser verebilir.

2- Irak, ANTON'un edebiyatçılığının ana maddesini oluşturmaktadır. Aynı zamanda bu durum yazarın romanda ve nesirde işlediği vatanseverliği de gösteren açık bir delildir. Onun yazılarının ilk kaynağı çocukluk dönemidir.

3- Sinan ANTON eserlerinde Iraklı Hristiyanların 2003 öncesinde ve sonrasında karşılaştıkları meşakkatleri ifade etmektedir. Bu meşakkatlerin bir kısmını şiir koleksiyonunda ele almaktadır. Ancak bu sıkıntıları ve Hristiyan kimliğinin problemlerini daha açık bir şekilde "*Ya Meryem*" adlı romanında işlemektedir.

4- Sinan ANTON'un eserlerinde Bağdat gerçek bir şehir olmasından daha çok hayali bir şehir özelliği taşımaktadır. O'nun düşüncesinde yer alan ama onda



oturamadığı hayali şehir: Bağdat, ANTON'un şiirlerinin de konusu olmuştur. Fakat romanlarda daha gerçekçi olarak yer almaktadır.

5- Yolculuk, göç ve gurbet gibi durumlar, edebiyat kültürünü geliştirmesinde önemli katkıları olmuştur. İngilizceyi çok iyi bilmesi, dünya edebiyatını okumasına fırsat tanımıştır. Böylece onlardan da istifade etmiştir. Yine İngilizceyi iyi bir şekilde bilmesi Arap edebiyatını başka dillere aktarmasını da sağlamıştır. Mahmud Derviş ve başka şairlerin eserlerini tercüme etmiştir.

6- Sinan ANTON romanlarında kendi hayatından oldukça fazla yararlanmıştır. Bundan dolayı romanlarındaki karakterler, zaman ve mekânlar genellikle kendi hayatından seçmedir. Belki de "*Fihris*" adlı romanda onun karakteri kahramanın karakterinden daha baskın gelmektedir. Bundan dolayı romanda geçen olayları aktarmak için monolog yönteminden istifade etmiştir.

7- Sinan ANTON'un bütün edebî eserlerinde savaş en önemli konudur. "*I'cam*" adlı romanının dışındaki bütün romanları, savaş ve onun felaketlerinden bahseder. Şiirlerine baktığımızda ise savaş olgusu şair tarafından en çok işlenen konudur. Bu da şairin savaşa karşı olduğunu ve barışı sevdiğini göstermektedir. O yaşanan trajedileri aktarırken sonuçlarından sakındırmak için savaştan bahsetmektedir.

8- Sinan ANTON şiirlerinde iç ve dış ritmi yöntemini kullanmaktadır. Düzyazı şairi olmasından dolayı kafiye ve veznin bulunmadığı şiirler yazmaktadır. O, Irak'ta 1990'ların şairleri arasında zirveye ulaşan modern şiir hareketinin bir uzantısını temsil etmektedir. Müellif "tef'iletün" vezninde şiir ve "Amudi kaside" yazmamıştır.

9- Şiirlerin genelinde vatan duygusu en kuvvetli duygudur. Aşk duygusu da şiirlerinde üzerinde fazlaca odaklandığı bir olgudur. Şiirlerinde savaş anlatımı, şehitler ve yıkım en büyük alanı kapsamaktadır.

10- Sinan ANTON'un eserleri özellikle de romanları hala çeşitli eleştirel çalışmalar yapmaya müsaittir. Romanları araştırmacılar tarafından incelenebilecek mana ve işaretler taşımaktadır.

11- Sinan ANTON romanlarında fasih Arapçayı ve avam lehçesini çok iyi bir şekilde mezc ederek harika kullanmıştır. Irak avam lehçesini kullanması yoluyla Irak toplumunu tüm tezahürleriyle temsil etmiştir. Ayrıca yüksek şiirsel bir dil kullanarak da romanlarına estetik bir hava katmıştır.

12- Bu çalışmada “Kasîdetu’n-Nesr (Düzyazı şiiri)” teriminin kullanımında bazı sıkıntılar yaşanmış ve bu sıkıntılar aşılmaya çalışılmıştır. Sonunda düzyazı şiirinin şiirden ziyade düzyazıya yakın bir tür olduğu sonucuna varılmıştır. Araştırmanın içerisinde bu durum açıklanmıştır.

13- Edebiyatçının düzyazı eserleri olan romanlar şiirsel eserlerinden daha çok ve edebî açıdan daha güçlüdür. Bundan dolayı çalışmadaki inceleme daha çok yazarın romanlarına ayrılmıştır. Fakat çalışmanın içerisinde şiir eserleri üzerinde de durulmuştur.



## KAYNAKLAR

'ABBÛD, Hanâ, *Min Târîhi'r-Rivâye*, Şam, Menşûrâtu İttihâdî'l-Kitâbî'l-Arab, 2002.

'ABDUCÂSİM, 'Abbâs, *Serdun Mâbâ'de'l-Hadâse*, Bağdat, Dâru'ş-Şu'ûni's-Sekâfiyyeti'l-'Amm, 2013.

ABDULHUSEYN, Bedrân, *et-Tenassu fî Şi'ri'l-'Asri'l-Emevî*, Amman, Dâru Gaydâr li't-Tab'i ve't-Tevzî, 1. Baskı, 2012.

ABDULKERÎM, Kays, *el-İrâk beyne'l-Harbeyn*, Londra, Dâru'l-Hikme, 1. Baskı, 2011.

'ABDULLAH, 'Adnân Hâlid, *en-Nakdu't-Tatbîkiyyi't-Tahlîlî*, Bağdat, Dâru'ş-Şu'ûni's-Sekâfeti'l-'Âmme, 1. Baskı, 1986.

ABDULLAH, Surûr Abdurrahmân, *Kasîdetü'n-Nesr fî'l-Edebi'l-'Arabiyyi'l-Mu'âsir*, (Basılmamış Doktora Tezi), Bağdat Üniversitesi İbn Rüşd Eğitim Fakültesi, 1996.

ADONİS, *ed-Dav'u'l-Meşriki*, Beyrut, Bidâyâtün li'n-Neşri ve't-Tevzî, 1. Baskı, 2004.

ADONİS, *eş-Şi'riyyetü'l-'Arabiyye*, Beyrut, Dâru'l-Âdâb li'n-Neşri ve't-Tevzî, 2. Baskı, 2015.

ADONİS, *Mukaddimetün li'ş-Şi'ri'l-'Arabî*, Beyrut, Dâru'l-'Avde, 3. Baskı, 1979.

AHMED, Hibe Sâlim, *Binyeti'l-Fenniyye fî Rivâyâti'l-Harbi'l-'İrâkiyye*, Irak, Dâru'l-'İbdâ' li't-Tibâ'a ve'n-Neşr, 1. Baskı, 2013.

'AKKAD, 'Abbâs Mahmûd, *el-Lugatü'ş-Şâ'ira*, Kahire, Nahzatü Mısır li't-Tibâ'a ve'n-Neşr, 3. Baskı, 1976.

'AKKAD, 'Abbas Mahmût, *Sâ'âton beyne'l-Kütüb*, Beyrut, Menşûrâtu'l-Mektebeti'l-Mısriyye, ty.

ÂLÛCİ, Abdurrahman, *el-Îkâ'u fî'ş-Şi'ri'l-'Arabî*, Şam, Dâru'l-Hasâd, 1. Baskı, 1989.

‘ÂMİRÎ, Kâmil ‘Uveyd, *Mu‘cemu’n-Nakdi’l-Edebî*, Irak, Dâru’l-Me’mûn li’t-Terceme ve’n-Neşr, 2. Baskı, 2013.

ANTON, Sinan, *Fihris*, Beyrut, Dâru’l-Cemel, 1. Baskı, 2016.

ANTON, Sinan, *İ‘câm Romani*, Beyrut, Dâru’l-Cemel, 2006.

ANTON, Sinan, *Leylun Vâhidun fî Kulli’l-Mudun*, Beyrut, Menşûratu’l-Cemel, 1. Baskı, 2010.

ANTON, Sinan, *Vahdehâ Şeceratü’r-Rummân*, Beyrut, el-Müessesetü’l-‘Arabiyye li’d-Dirâsât ve’n-Neşr, 2010.

ANTON, Sinan, *Ya Meryem*, Beyrut, Dâru’l-Cîl, 2012.

ARRIVE, Michel, *el-Bahs an de Saussure*, Çev. Muhammed Hayri Bikâi, Beyrut, Dâru’l-Kitâbi’l-Cedîdi’l-Mütehaddide, 2009.

‘ASÎLÎ, Süreyyâ, *Edebü Abdurrahmân eş-Şarkâvî*, Kahire, el-Hey’etü’l-Mısriyyetü’l-‘Âmme li’l-Kitâb, 1995.

ATÎK, Abdulaziz, *‘İlmi’l-‘Arûz ve Kâfiye*, Beyrut, Dâru’n-Nahdatü’l-Arabiyye, 2. Baskı, 1998.

‘AYÂL, Hısayn, *Hitâbu’t-Tecrîb ve’r-Rivâye*, Şam, Dâru Emeli’l-Cedîd, 1. Baskı, 2016.

‘AYYÂD, Şukrî Muhammed, *el-Badal fî’l-Edebi ve’l-Esâtîr*, Kahire, Dâru’l-Ma’rife, 1. Baskı, 1959.

‘AZÂVÎ, Ahmed, *Binâ’u’ş-Şahsiyye fî’r-Rivâye Kıra’etün fî Rivâyâti Hasan Hamîd*, Şam, Menşûrâtu İttihâdi’l-Kitâbi’l-‘Arab, 2003.

‘AZÂVÎ, Dihâm Muhammed, *Mesihyyu’l-‘Irâk Mihnetu’l-Hâzira ve Kaleku’l-Mustakbal*, Doha-Katar, Merkezu’l-Cezîre li’d-Dirâsât, 1. Baskı, 2012.

BACHELARD, Gaston, *Cemâliyyâtü’l-Mekân*, Çev. Galîb Halasâ, Beyrut, Medresetü’l-Câmi’iyye, 1. Baskı, 1984.

**BÂĞÎS**, Muhammed, *Alâkatü'l-Lugati'l-'Ammiyye bi'l-Fushâ Dirâsâtün Esilyetün li Müfredâti'l-Mu'cemi's-Şi'rî*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Cezayir, Hamma Lakhder el-Oued Üniversitesi Dil ve Edebiyat Fakültesi, 2015.

**BAHTİN**, Mihail, *el-Hitâbu'r-Rivâ'î*, Çev. Muhammed Berâde, Kahire, Dâru'l-Fikr, 1. Baskı, 1987.

**BARTHESES**, Roland, *Medhalün ila't-Tahlîli'l-Binyevî li'l-Kısas*, Çev. Munzir 'Ayyâşî, Merkezü'l-İnmâi'l-Hazârî, 2. Baskı, 2002.

**BÂRÛDÎ**, Mahmûd Sâmî Pâşâ b. Hasan b. Huseyn b. Abdillâh, *Dîvânu Mahmûd Sâmî el-Bârûdî*, thk. Muhammed Huseyn Heykel, Kahire, Mektebetü'l-Âdâb, 1. Baskı, 2014.

**BAZÛN**, Ahmed, *Kasîdetü'n-Nesri'l-'Arabiyye el-Îtârü'n-Nazarî*, Beyrut, Dâru'l-Fikri'l-Cedîd, 1. Baskı, 1996.

**BEİK**, Kemal Hayri, *Haraketü'l-Hadâse fi's-Şi'ri'l-'Arabiyyi'l-Mu'âsır*, Beyrut, Dâru'l-Fikr, 1982.

**BELAÎD**, Sâlih, *fi Nazariyyeti'n-Nazm Ru'yetün Cedîdetün*, Cezayir, Dâru Hûma, 1. Baskı, 2000.

**BEREKÂT**, Vâ'il, *Mefhûmâttü Binyeti'n-Nass*, Şam, Dâru'l-Ma'had, 1996.

**BERNARD**, Suzanne, *Kasîdetü'n-Nesr min Baudelaire ilâ Eyyâminâ*, Çev. Zuheyr Mecîd Magâmis, Bağdat, Dâru'l-Me'mûn, 1. Baskı, 1993.

**BEYÂTÎ**, Adîl, *et-Tecdîdu fi Luğati's-Şu'arâ'i'l-İhyâ'iyîn*, Bağdat, el-Munazzametu'l-'Arabiyye li't-Terbiyyeti ve's-Sekâfe, 1. Baskı, 1984.

**BOURNEUR, QUELLET**, Roland, Real, *'Âlemu'r-Rivâye*, Çev. Nihâd et-Tekerlî, Bağdat, Dâru's-Şu'ûni's-Sekafeti'l-'Âmme, 1991.

**BRAÏNE**, John, *Kitâbu'r-Rivâye*, Çev. Mecîd Yâsîn, Bağdat, Dâru's-Şu'ûni's-Sekafeti'l-'Âmme, 1. Baskı, 1993.

**BUHARÎ**, Ebû Abdillâh Muhammed b. İsmâîl, *Sahîhu'l-Buhârî*, Beyrut, Dâru'l-Kütübü'l-'İlmiyye, 3. Baskı, 2003.

**BÛRÎMÎ**, Munîb Muhammed, *el-Fezâu'r-Rivâ'î fî (el-Gurbeti) el-Îtâr ve'd-Delâle*, Bağdat, Dâru's-Şu'ûni's-Sekâfe, 1986.

**BÛTAYÎB**, Abdulâlî, *Müsteviyâtün Dirâsetü'n-Nassi'r-Rivâ'î*, Şam, el-Emniyye, 1. Baskı, 1999.

**CÂHİZ**, 'Amr b. Bahr, *el-Beyân ve't-Tebyîn*, thk. Abdusselam Muhammed Harun, Kahire, Mektebetü Hâzrecî, 7. Baskı, 1998.

**CÂSİM**, Fâtıma İsâ, *Gâlibu Tu'meti Fermân Rivâ'iyyen*, Bağdat, Silsiletü Resâ'ile Câmi'iyyetin, 1. Baskı, 2004.

**CELÎL**, Kemâluddîn, *eş-Şi'ri'l-'Arabîyyi'l-Hadîs ve Ruhul-'Asr*, Beyrut, Dâru'l-İlm li'l-Melâyîn, 1. Baskı, 1964.

**CENÂBÎ**, Meysem, *Mustekbile'l-'Irâk et-Tahaddîyyât ve'd-Dimokrâdiyye*, Bağdat, Câmi'atu Diyâlâ Matba'atu Ferâhîdî, 1. Baskı, 2009.

**CEYYÛSÎ**, Selmâ el-Hazrâu, *el-İtticâhât ve'l-Harekât fî's-Şi'ri'l-'Arabîyyi'l-Mu'âsır*, Çev. Abdulvâhid Lu'lu'e, Beyrut, Merkezu Dirâsati'l-Vahdeti'l-'Arabîyye, 1. Baskı, 2001.

**CUNDÂRÎ**, İbrâhîm, *el-Fezâu'r-Rivâ'î 'Inde Cebrâ İbrâhîm Cebrâ*, Bağdat, Dâru's-Şu'ûni's-Sekâfeti'l-'Âmme, 1. Baskı, 2001.

**CÛRCÂNÎ**, Ebu'l-Huseyn 'Alî b. Abdulazîz, *el-Vesâta Beyne'l-Mütenebbî ve Husûmih*, thk. Muhammed Ebu'l-Fazl İbrâhîm ve 'Alî Muhammed el-Buhârî, Suriye, Matba'atu 'Îsâ el-Bâbiyyi'l-Halebî, ty.

**CÛRCÂNÎ**, Ebubekir Abdulkahir b. Abdurrahman b. Muhammed, *Esraru'l-Belâga*, tlk. Ebu Fihri Mahmûd Muhammed Şâkir, Cidde, Daru'l-Medenî, ty.

**DAYF**, Şevkî, *Dirâsât fî's-Şi'ri'l-'Arabîyyi'l-Mu'âsır*, Kahire, Dâru'l-Me'ârif, 1. Baskı, 1976.

**DAYF**, Şevkî, *el-Bârûdî Râidu's-Şi'ri'l-Hadîs*, Mısır, Dâru'l-Me'ârif, 2. Baskı, 1981.

**DAYF**, Şevkî, *er-Resâ'*, Kahire, Dâru'l-Me'ârif, 4. Baskı, ty.

**DAYÎM**, Sâbir Abdullah, *Mûsiki 'ş-Şi'ri'l-'Arabî Beyne's-Sebât ve't-Tetavvur*, Mısır, Mektebetü'l-Hancî li't-Tibâ'a ve'n-Neşr, 1950.

**DE SAUSSURE**, Ferdinand, *Durûsun fi'l-Lisâniyyâti'l-'Âmme*, Çev. Sâlih el-Kirmâdî vd., Trablus, Dâru'l-'Arabiyye li'l-Kitâb, ty.

**DERVÎŞ**, Mahmûd, *el-Mecmû'atü'l-Kâmile*, Kahire, el-Mısriyye li'n-Neşr ve't-Tevzî, 2010.

**DREW**, Elizabeth, *eş-Şi'ru Keyfe Nefhemuhu ve Netezevvekuhu*, Çev. Muhammed eş-Şâviş Beyrut, Mektebetü Mneimneh, 1. Baskı, 1961.

**EBÎ'L-FERÂC**, Kudâme b. Ca'fer, *en-Nakdu's-Şi'rî*, thk. Muhammed Abdulmun'im Hafâcî, Beyrut, Dâru'l-Kütübü'l-'İlmiyye, ty.

**EBU DÎB**, Kemâl, *fi'l-Binyeti'l-Îkâ'iyye li's-Şi'ri'l-'Arabî Nahve Bedîlin Cezeriyyin li'l-'Arûzi'l-Halîlî ve Mukaddimetün fi 'İlmi'l-Îkâ'i'l-Mukârin*, Bağdat, Dâru's-Şu'ûni's-Sekâfeti'l-'Âmme, 1. Baskı, 1998.

**EBÛ DÎB**, Kemâl, *fi's-Şi'riyye*, Beyrut, Müessesetü'l-Ebhâsü'l-'Arabiyye, 1987.

**EBU İSBA'İ**, Sâlih, *Hareketü's-Şi'riyye fi Filistîni'l-Muhtelle*, Amman, Menşûrât Câmi'ati Philadelphia, 1. Baskı, 2009.

**ENDULÛSÎ**, İbn Abdirabbih, *el-'Ikdu'l-Ferîd*, thk. Mufîd Muhammed Kamîha, Dâru'l-Endulûs li't-Tibâ'a ve'n-Neşr, 1. Baskı, 1985.

**ENÎS**, İbrâhîm, *Mu'cemu'l-Vasît*, Kahire, Dâru'l-Fikri'l-'Arabî, 1992.

**ENÎS**, İbrâhîm, *Mûsiki 'ş-Şi'r*, Mektebetü Ancelû el-Mısriyye, 2. Baskı, 1952.

**EN-NAÎMÎ**, Ahmed İsmâil, *el-Ustûratu fi's-Şi'ri'l-'Arabî Kable'l-İslâm*, Bağdat, Dâru's-Şu'ûni's-Sekâfiyyeti'l-'Âmme, 1. Baskı, 2005.

**ENSÂRÎ**, Zekeriyya b. Muhammed. Zekeriyya, *Hudûdu'l-Enîka ve't-Ta'rifâti't-Dâkikâ*, thk. Mazin Mubarek, Beyrut, Dâru'l-Fikri'l-'Arabî, 1. Baskı, h. 1411.

**FADL**, Salâh, *Nazariyyâtü'l-Binâ'iyye fi'n-Nakdi'l-Edebî*, Kahire, Dâru'ş-Şurûk, 1. Baskı, 1998.

**FARMER**, Henry George, *Târîhu'l-Mûsîki'l-'Arabiyye*, Çev. Huseyn Nassâr, Mısır, el-Merkezü'l-Kavmîyye li't-Tercemeti, ty, s. 32.

**FAYSAL**, Şukrî, *Tetavvuru'l-Gazel Beyne'l-Câhiliyye ve Sadri'l-İslâm*, Beyrut, Daru'l-'İlmi'l-Melâyîn, 5. Baskı, ty.

**FAZL**, Sâlih, *İntâcu'd-Delâleti'l-Edebiyye*, Kahire, Müessesetü Muhtâr li'n-Neşri ve't-Tevzî', 1. Baskı, ty.

**FERÂHÎDÎ**, Halil b. Ahmed, *Kitabu'l-'Ayn*, thk. Mehdî el-Mahzûmî, İbrahim es-Sâmîrrâî, Dârun ve Mektebetü'l-Hilâl, VIII cilt, ty.

**FORSTER**, Edward Morgan, *Erkânu'l-Kıssa*, Çev. Kemâl 'İyâd, Kahire, Dâru'l-Karnak, 1960.

**FREUD**, Sigmund, *Mâ Fevka'l-Mebde'i'l-Lezzeti*, Çev. İshâk Remzî, Mısır, Dâru'l-Ma'ârif, ty.

**GREK**, Jacob, *el-Lugatü fi'l-Edebi'l-Hadîs*, Çev. Leyûn Yûsuf vd., Irak, Dâru'l-Me'mûn, 1. Baskı, 1989.

**HALÎL**, İbrâhîm, *Medhalün li Dirâseti'ş-Şi'ri'l-'Arabiyyi'l-Hadîs*, Ürdün, Dâru'l-Meysera li'n-Neşr ve't-Tevzî', 1. Baskı, 2014.

**HALÎL**, İbrahim, *Binyet'n-Nassi'r-Rivâ'i*, Cezayir, ed-Dâru'l-'Arabiyye li'l-'Ulûm Nâşîrûn, 1. Baskı, 2010.

**HAMD**, İbrâhîm Mustâfâ, *Kazâyâ'l-Fenni'r-Rivâ'i 'İnde Subhî Fehmâvî*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi) Tikrit Üniversitesi Eğitim Fakültesi, 2012.

**HAMEDÂNÎ**, Ahmed 'Alî, *Medhalün ila 'İlmi'l-Edeb*, Amman, Dâru'l-Meysera, 2. Baskı, 2010.

**HARRÂT**, Edwar, *Şi'ru'l-Hadâseti fi Mısır Dirâsâtun ve't-Te'vîlât*, Mısır, el-Heyetü'l-'Ammetü li Kusûri's-Sekâfe, 1. Baskı, 1999.

**HASSANÎ**, 'Adil Nezîr Pîrî, *el-Uslûbiyyetu's-Savtiyye fi Şi'ri Adonis*, Bağdât, Daru'l-Rızvân li'n-Neşri ve't-Tevzî', 1. Baskı, 2012.



**HASSİB**, Hayruddin, *Irâk mine'l-İhtilal ila't-Tahrîr*, Beyrut, Merkezî Dirâsâti'l-Vahdeti'l-'Arabîyye, 1. Baskı, 2006.

**HAŞİM**, Mâcide Hâtû, *er-Rivâyetü'l-'Arabîyyetü Mâ ba'de'l-Hadâsiyye*, Bağdat, Dâru'ş-Şu'ûni's-Sekâfiyyeti'l-'Amme, 2012.

**HEBÂRÎ**, Muhammed, *et-Tab'u ve's-San'atu fî'ş-Şi'ri'l-'Arabî*, Kahire, Mektebetü'm-Nahzatu'l-Mısriyye, 7. Baskı, 1958.

**HEDÂRE**, Muhammed Mustafâ, *et-Tecdid fî Edebi'l-Mehcer*, Beyrut, Dâru'l-Fikri'l-'Arabî, 1. Baskı, 2008.

**HEMDÂNÎ**, **MUSTAFÂ**, Sâlim, Fâik, *el-Edebu'l-'Arabîyyu'l-Hadîs Dirâsetun fî Şi'rihi ve Nesrihi*, Matba'atu Câmi'ati Tikrît, 2008.

**HEVÂRÎ**, Ahmed İbrâhîm, *Nakdu'r-Rivâye fî'l-Edebi'l-'Arabîyyi'l-Hadîs fî Mısır*, Kahire, Dâru'l-Ma'ârif, 1. Baskı, 1983.

**HİLÂL**, Muhammed Ganîmî, *en-Nakdu'l-Edebiyyu'l-Hadîs*, Beyrut, Dâru's-Sekâfe ve Dâru's-'Avde, 1973.

**HUMEYDÎ**, Cafer Abbas, *et-Tetavvurâti's-Siyâsiyye fî'l-Irâk 1958-1968 Dirâsetun Vesâikiyyetun*, Bağdat, Dâru Kanâdilin li'l-Neşri ve't-Tevzî, 1. Baskı, 2009.

**HUSAYN**, 'Azîz, *Şi'ru't-Tabî'ati fî'l-Mağrib*, Kazablanka, Dâru Toubkal, 1. Baskı, 2005.

**HUSEYN**, Ahmed, *Te'sîsu'l-Emkine fî Rivâyati İbtisâmî 'Abdillah*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Diyala Üniversitesi Eğitim Fakültesi, 2004.

**HUSEYN**, Tâhâ, *Hisâm ve Nakd*, Beyrut, Dâru'l-Melâyîn, 9. Baskı, 1979.

**HUTCHEON**, Linda, *Cemâliyyâtü Maverâe'l-Kıssa Dirâsâtün fî Rivâyât Mâ Ba'de'l-Hadâse*, Çev. Emânî Ebu Rahme, Suriye, Dâru Ninovâ, 1. Baskı, 2010.

**İBN CİNNÎ**, *Hasâ'is*, thk. Muhammed 'Alî en-Neccâr, Beyrut, Dâru'l-Fikr, 2006.

**İBN ESİR**, Ziya'uddîn, *el-Meselü's-Sâ'irü fî Edebi'l-Kâtibi ve's-Şâ'iri*, thk. Ahmed Hûfî vd., Kahire, Dâru Nahzatu Mısr li't-Tab'i ve'n-Neşr, ty.

**İBN FÂRİS**, Ebu'l-Huseyn Ahmed b. Zekerıyyâ, *Mû'cemu Mekâyisi'l-Luğa*, thk. 'Abdu's-Selâm Muhammed Hârûn, Beyrût, Dâru'l-Cîl, 2. Baskı, 1999.

**İBN HALDÛN**, *el-Mukaddime*, Beyrut, Dâru's-Şa'b, ty.

**İBN MANZÛR**, Ebû'l-Fadl Cemâluddîn Muhammed b. Mukerrem, *Lisânu'l-'Arab*, Beyrût, Dâru Sâdır, ty.

**İBRÂHİM**, Abdullah, *Mevsû'atü's-Serdi'l-'Arabî*, Beyrut, el-Müessesetü'l-Arabiyye li'd-Dirâsât ve'n-Neşr, 2008.

**İBRÂHİM**, Rikân, *en-Nakdu's-Şi'ri'l-Menzûri'n-Nefsî*, Bağdat, Dâru's-Şu'ûni's-Sekâfeti'l-'Âmme, 1989.

**İBRÂHİM**, Seyyîd, *Nazariyyâtü'r-Rivâye*, Kahire, Dâru'l-Kubbâ'i, 1. Baskı, 1998.

**İD**, Recâi, *eş-Şi'ru ve'n-Nağam*, Kahire, Dâru's-Sekâfe, 1975.

**İD**, Yumnâ, *fî Ma'rifeti'n-Nass*, Beyrut, Dâru'l-Afâki'l-Cedîd, 3. Baskı, 1985.

**İSMÂİL**, 'İzzuddîn, *el-Ususu'l-Cemâliyye fî'n-Nakdi'l-'Arabiyye*, Bağdat, Dâru's-Şu'ûni's-Sekâfiyyeti'l-'Âmme, 1. Baskı, 1984.

**JAKOBSON**, Roman, *Kazâyâ's-Şi'riyye*, Çev. Hamd el-Velî ve Mübarek Hanûn, Kasablanka, Dâru Toubkal li'n-Neşr, 1. Baskı, 1988.

**KARAMAN**, Hayrettin, vd., *Kur'ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâli*, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 4. Baskı, 2009.

**KÂSİM**, Seza Ahmed, *Binâ'u'r-Rivâye Dirâsetun Mukâranetun li Selâsiyyeti Necîb Mahfûz*, el-Hey'etu'l-Mısıriyyetü'l-'Amme li'l-Kitâb, 1984.

**KASİM**, Sezâ, *Enzimetü'l-'Alâmât*, Kahire, Dâru İlyâs, 1986.

**KEBİRİ**, Hasan Ahmed, *Tetavvuru'l-Kasîdeti'l-Ginâ'iyye fî's-Şi'ri'l-'Arabiyyi'l-Hadîs*, Dâru'l-Fikri'l-'Arabî, 1. Baskı, 1978.

**KESKİN**, Mustafa, *Kur'an'da Hüküm (h-k-m Kökünün Etimolojik ve Semantik Ekseninde)*, İstanbul, Kitap Dünyası, 1. Baskı, 2017.

**KİNVÂN**, Abdülkerîm, *Min Cemâliyyâti İnkâ'i's-Şi'ri'l-'Arabî*, Magrib, Dâru Ebî Rahrâk li't-Tibâ'a ve'n-Neşr, 1. Baskı, 2002.

**KUBEYSÎ**, 'Umrân Hudayr Hamîd, *Lugatü's-Şi'ri'l-'Irâkî el-Mu'âsır*, Irak, Şirketü'l-Matbû'ât li't-Tevzî ve'n-Neşr, 1. Baskı, 1982.

**KURDÎ**, Abdurrahîm, *Tetavvuru't-Tekniyyâti's-Serdiyye fi'r-Rivâyeti'l-Misriyye*, Kahire, Mektebetü'l-Âdâbi'l-Misriyye, 1. Baskı, 2008.

**LUKÁCS**, George, *er-Rivâyetü't-Târihiyye*, Çev. Sâlih el-Kâzım, Bağdat, Vizâratü's-Sekâfeti ve'l-Funûn, 1978.

**MAHMÛD**, Şeymâ Sâlim, *el-Binyetü'l-İnkâiyyetü fi Şi'ri Buşrâ el-Bustânî*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Musul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Musul, 2010.

**MAHMÛD**, Zekî Necîb, *Me'a's-Şu'arâ*, Kahire, Dâru'l-Me'ârif, 1. Baskı, 1980.

**MANDU**, 'Abbas, *ez-Zamanu ve'r-Rivâye*, Çev. Bekir 'Abbas, Beyrut, Dâru's-Sâdır, 1. Baskı, 1997.

**MARTIN**, Wallace, *Nazariyyâtü's-Serdi'l-Hadîse*, Çev. Hayât Câsim Muhammed, Kahire, el-Meclisü'l-E'lâ li's-Sekâfe, 1998.

**MATLÛB**, Ahmed, *fi'l-Mustalahi'n-Nakdî*, Irak, Mecme'u'l-'İlmî, 2004.

**MAZÎ**, Şukrî Aziz, *Enmâdu'r-Rivâyeti'l-Arabiyyeti'l-Cedîde*, Kuveyt, Silsiletü 'Âlemi'l-Ma'rife, el-Meclisu'l-Vatanî li's-Sekafeti ve'l-Funûn ve'l-Âdâb, 2008.

**MÂZÎ**, Şukrî 'İzzuddîn, *fi Nazariyyeti'l-Edeb*, Beyrut, el-Müessesetü'l-'Arabiyye li'd-Dirâsât ve'n-Neşr, 2005.

**MEHDÎ**, Sâmi, *el-Mevcetü's-Sâhibe*, Beyrut, Bağdat, Dâru's-Şuûni's-Sekâfiyyeti'l-'Âmme, 1. Baskı, 1994.

**MELÂ'İKE**, Nâzîk Sâdık, *Kazâyâ 'ş-Şi'ri'l-Mu'âsır*, Beyrut, Dâru'l-İlm li'l-Melâyîn, 5. Baskı, 2010.

**MENDÛR**, Muhammed, *fi'l-Edebi ve'n-Nakd*, Mısır, Matba'atu Nahzati Mısır, 5. Baskı, ty.

**MERZÛKÎ, ŞÂKİR**, Semîr, Cemîl, *Medhalün ila Nazariyyeti'l-Kıssa*, Bağdat, Dâru'ş-Şu'ûni's-Sekâfeti'l-Âmme, 1986.

**MESİRÎ**, Abdulvahhâb, *el-Lugatü ve'l-Mecâz Beyne't-Tevhîd ve Vahdeti'l-Vucûd*, Kahire, Dâru'ş-Şurûk, 2002.

**MİCHAEL**, 'Îsâ Sâbâ, *Emin er-Reyhânî*, Kahire, Dâru'l-Me'ârif, 3. Baskı, ty, s. 25-29.

**MİFTÂH**, Muhammed, *et-Telakkî ve't-Te'vîl Mukârabetün Neskiyyetün*, Beyrut, el-Merkezü's-Sekâfiyyü'l-'Arabî, 1. Baskı, 1994.

**MİFTÂH**, Muhammed, *fi Sîmyâi 'ş-Şi'ri'l-Kadîm Dirâsetün Nazariyyetün ve Tatbikiyyetün*, Magrib, Dâru's-Sekâfeti li'n-Neşr, 1. Baskı, 1989.

**MOREH**, Shmuel, *Eseru Tayyârâti'l-Fikriyye ve 'ş-Şi'riyyeti'l-Garbiyye fi 'ş-Şi'ri'l-'Arabiyyi'l-Hadîs*, Çev. Şefî'u es-Seyyid, vd., Beyrut, Dâru'l-Cemel, 1. Baskı, 2004.

**MOREH**, Shmuel, *eş-Şi'ri'l-'Arabiyyi'l-Hadis*, Kahire, Dâru'l-Garîb, 2012.

**MUBÂREK**, Muhammed Rızâ, *el-Lugatü 'ş-Şi'riyye Telazumu't-Turâsi ve'l-Mu'âsırâ*, Bağdat, Dâru'ş-Şu'ûni's-Sekâfe, 1993.

**MUHAMMED**, İbrâhîm 'Abdurrahmân, *Kazâyâ 'ş-Şi'r fi'n-Nakdi'l-'Arabî*, Beyrut, Dâru'l-Avde, 2. Baskı, 1981.

**MUHAMMED**, Siracuddîn, *Resâ' fi 'ş-Şi'ri'l-'Arabî*, Beyrut, Dâru'r-Râtibi'l-Câmi'iyye, 1. Baskı, ty.

**MUNÂSARA**, 'İzzuddîn, *İşkâliyyâtü Kasîdeti'n-Nesr*, Amman, Dâru'l-Râye, 3. Baskı, 2015.

**MUNİF**, Musâ, *Nazariyyetü 'ş-Şi'r 'İnde 'ş-Şu'ârâ'i'n-Nakkâd fi'l-Edebi'l-'Arabiyyi'l-Hadîs*, Beyrut, Dâru'l-Fikri'l-Lübnânî, 1. Baskı, 1984.

**MUSA**, Muhaymer Sâlih, *Resâü'l-Ebnâ' fi'ş-Şi'ri'l-'Arabî ilâ Nihâyeti'l-Karni'l-Hâmisi'l-Hicrî*, Ürdün, Mektebetü'l-Menâr, ty.

**MUTLAK**, Hayder Lâzım, *el-Mekân fi'ş-Şi'ri'l-'Arabî Kable'l-İslâm*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Basra Üniversitesi Eğitim Fakültesi, 1998.

**NÂDİYE**, Ramazân, *el-Lugatü ve Enzimetühâ Beyne'l-Kudâmâ ve'l-Muhdesîn*, İskenderiye, Dâru'l-Fikr, ty.

**NÂZİM**, Hasan, *Mefâhîmu'ş-Şi'riyye Dirâsâtün Mükâranetün fi'l-Usûl ve'l-Menhec ve'l-Mefâhîm*, Beyrut, el-Merkezü's-Sekâfiyyü'l-'Arabî, 1. Baskı, 1994.

**NEŞ'ET**, Kemâl, *Ebü Şâdî ve Haraketü't-Tecdîd fi'ş-Şi'ri'l-'Arabiyyi'l-Hadîs*, Kahire, Dâru'l-Kâtibi'l-'Arabî, 1. Baskı, 1967.

**NU'AYME**, Mihail, *el-Girbâl*, Beyrut, Müessesetü Nevfel li't-Tibâ'a, 15. Baskı, 1991.

**NU'AYSA**, Cihâd Ata, *fi Müşkilâti's-Serdi'r-Rivâ'i*, Şam, İttihâdi'l-Kitâbi'l-'Arab, 2001.

**'OSMÂN**, Abdulfettah, *Binâ'ur-Rivâye*, Kahire, Mektebetü'ş-Şebâb, 1984.

**RAMAZÂN**, Abdullah, *el-Bina's-Serdiyye fi Nakdi'r-Rivâye*, Dâru'l-Yârûzî, 1. Baskı, 2003.

**RÂZÎ**, Râmâ Abdulcelîl, *el-Müfâraka fi'r-Rivâyeti'l-'Irâkiyyeti'l-Mu'âsir (2003-2013)*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Irak, Kâdisiyye Üniversitesi Eğitim Fakültesi, 2014.

**RECEB**, İmân Hamâdî, *el-Âsâru'l-İctimâiyye li'l-İnhiyâri'l-Muesseti'l-Siyaseti'l-'Irâkiyye*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Musul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü, 2005.

**ROBBE-GRİLLET**, Alain, *Nahve Rivâyetin Cedîdetin*, Çev. Mustafâ İbrâhîm Mustafâ, Mısır, Dâru'l-Me'ârif, ty.

**SA'DÛN**, 'Alî, *Cedelu'n-Nassi't-Tis'înî fi'l-'Irâk*, Amman, , Dâru Gaydâr li't-Tab'i ve't-Tevzî, 1. Baskı, 2016.

**SAFRÂNÎ**, Muhammed, *et-Teşkîlu'l-Basarî fi'ş-Şi'ri'l-'Arabîyyi'l-Hadîs*, Beyrut, el-Merkezü's-Sekafîyyu'l-'Arabî, 1. Baskı, 2008.

**SAKR**, Hâtîm, *Mâ Tü'eddîhi'l-Sıfat*, Beyrut, Dâru Kitâbât, 1. Baskı, 1993.

**SÂMİR**, Fâzıl, *el-Mebna'l-Mitâserdî fi'r-Rivâye*, Beyrut, Dâru'l-Medâ, 1. Baskı, 2012.

**SÂMİR**, Fâzıl, *Medârâtün Nakdiyyetün*, Bağdat, Dâru'ş-Şu'ûni's-Sekâfeti'l-'Âmme, 1987.

**SANDRA**, Michelle, *Kirâ'etün fi Kasîdeti'n-Nesr*, Çev. Zuheyr Mecîd Magâmis, Bağdat, Dâru'l-Me'mûn, 1. Baskı, 2012.

**SCOTT**, Julie, *Kasîdetü'n-Nesr*, Çev. Abdolvâhid Muhammed, Mecelletü'l-Edîb Mu'âsır, 41'Â, Kanûni's-Sânî, 2008.

**SE'ÂFÎN**, İbrâhîm, *Tehavvülâtü's-Serd*, Dâru'ş-Şurûk, 1. Baskı, 1996.

**SEMÂHA**, Firyâl Kâmil, *Resmu'ş-Şahsiyyât fi Rivâyât Hanna Mina*, Beyrut, el-Müessesetü'l-'Arabîyye li'd-Dirâsât ve'n-Neşr, 1. Baskı, 1999.

**SERMEK**, Huseyn, *er-Rivâyetü'l-'Irâkıyye'l-Cedîde Mühnetü'l-Veca'*, Beyrut, Dâru'r-Rûsum li'n-Neşr ve't-Tevzî, 1. Baskı, 2015.

**SETTÂR**, Nâhîza, *Binyeti's-Serd fi'l-Kassî's-Süffîyyi'l-Mükevvinât ve'l-Vezâ'if ve't-Tekniyyât*, Şam, Min Menşûrâti İttihâdi'l-Kitâbi'l-'Arab, 2003.

**SUBHÂNÎ**, Muhammed 'Ubeyd Sâlih, *el-Mekân fi'ş-Şi'ri'l-Endülüsî*, Bağdat, Dâru'l-Âfâki'l-'Arabîyye, 1981.

**SULEYMÂN**, Hâlid, *el-Mufâraka ve'l-Edeb, Dirâsâtün fi'n-Nazariyye ve't-Tatbîk*, Amman, Dâru'ş-Şark li'n-Neşr, 1. Baskı, 1999.

**ŞABÂNE**, Nâsır, *el-Mufâraka fi'ş-Şi'ri'l-'Arabîyyi'l-Hadîs*, Beyrut, el-Müessesetü'l-'Arabîyye li'd-Dirâsâti ve'n-Neşr, 1. Baskı, 2000.

**ŞAVÂY**, Esîr Adîl, *Takdîmu'ş-Şahsiyye fi'r-Rivâyâti'l-'Irâkıyye*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bağdat Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 2005.

**ŞÂYİB**, Ahmed, *Usulu'n-Nakdi'l-Edebî*, Kahire, Mektebetü'n-Nahzati'l-Mısıryye, 7. Baskı, 1964.

**ŞERİF, KÂSÎ**, Hatîce Beşir, Hayra, *Müsteviyyâtü'l-Hitâbi's-Serdî fi'r-Rivâyeti'l-Cezâiriyye Rivâyetü Bahri's-Samt li Yâsemîne Sâlih Nemûzecen*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Cezayir, Djilali Bounaama Üniversitesi Dil ve Edebiyat Fakültesi Arap Dili Bölümü, 2016.

**ŞEVKÎ**, Ahmed Beik, *eş-Şevkiyyât*, Beyrut, Dâru'l-Kütübü'l-İlmiyye, 7. Baskı, 2004.

**ŞÜLEYM**, Muhammed, *Uslubiyyetü't-Ta'bîr fi Şi'ri Semîh el-Kâsım*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Cezayir, Kasdi Merbah Ouargla Üniversitesi Dil ve Edebiyat Fakültesi, 2015.

**TARÂBLUSÎ**, Muhammed el-Hâdî, *Hasâ'isu'l-Uslûb fi's-Şevkiyyât*, Tunus, Mensûrâtül'l-Câmi'ati't-Tûnisiyye, 1981.

**UBEYD, BEYÂTÎ**, Muhammed Sâbir, Sûzan, *Cemâliyyâtü't-Teşkilî'r-Rivâ'i Dirasetün fi'l-Melhemeti'r-Rivâ'iyye (Medârâtü's-Şark) li Nebîli Suleymân*, Suriye, Dâru'l-Hıvâr li'n-Neşri ve't-Tevzî, 1. Baskı, 2008.

**UBEYD**, Muhammed Sâbir, *el-Fezâu't-Teşkilî li Kasîdeti'l-Nesr*, Bağdat, Dâru's-Şu'ûni's-Sekâfeti'l-Âmme, 1. Baskı, 2010.

**UBEYD**, Muhammed Sâbir, *Savtu's-Şâ'iri'l-Hadis*, Suriye, İttihâdu'l-Kitâbi'l-'Arabî, 1. Baskı, 2007.

**UBEYDÎ**, Mustafâ 'Alî, *Safahâtu İhtilâli'l-'Irâk*, Beyrut, ed-Dâru'l-'Arabiyye li'l-'Ulûm Nâşirûn, 1. Baskı, 2008, s. 176.

**UBEYDÎ**, Reşîd, *el-Edebu ve Mezâhibu'n-Nakd fîhi*, Bağdat, Matba'atu'l-Feyz, 1. Baskı, 1965.

**ULLMANN**, Stephen, *Devru'l-Kelime fi'l-Luğa*, Çev. Kemâl Muhammed Bişr, Gize-Mısır, Mektebetü's-Şebâb, ty.

**'ULVÂNÎ**, 'Alî 'Abbas, *Tetavvuru 'ş-Şi'ri'l-'Arabiyyi'l-Hadîs fi'l-'Irâk İtticâhatu'r-Ru'yâ ve Cemâliyyetu'n-Nesîc*, Dâru's-Şuûni's-Sekâfiyyeti'l-'Âmme, 1. Baskı, 1975.

**'UMEYRÎ**, Nâdiye, *Terkîbu's-Sifât fi'l-Luğati'l-'Arabiyye (Dirasetun Mukâranetiün Cedîde)*, Kazablanka, Dâru Toubkal li'n-Neşr, 1. Baskı, 2008.

**VÂDÎ**, Tâhâ, *er-Rivâyâtü's-Siyâsiyye*, Dâru'n-Neşr li'l-Câmi'âti'l-Mısriyye, 1. Baskı, 1996.

**VARAKÎ**, es-Sa'îd, *Lugatü's-Şi'ri'l-'Arabiyyi'l-Hadîs*, Dâru'n-Nahza li't-Tibâ'a, 3. Baskı, 1984.

**VEHBE, MUHENDÎS**, Mecdî, Kâmil, *Mu'cemu'l-Mustalahâti'l-'Arabiyye fi'l-Lugati ve'l-Edebi*, Mektebetü'l-Lübnân, 1. Baskı, 1984.

**YA'KUB**, Emîl Bedî', *Fikhu'l-Lugati'l-'Arabiyyi ve Hasâ'isihâ*, Beyrut, Daru'l-'İlm li'l-Melâyîn, 1. Baskı, ty.

**YOZBAKÎ**, Mu'eyyed Muhammed Sâlih, *el-Budûle fi's-Şi'ri'l-'Arabiyye Kable'l-İslâm*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Musul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Musul, 1984.

**YUNUS**, Abdulhamîd, *ez-Zâhir Baybars fi'l-Kısasi's-Şa'bî*, Kahire, Metâbi'u Dâri'l-Kalem, ty.

**YÛNUS**, 'Alî, *Nazariyyetün Cedîdetün fi Mûsiki's-Şi'ri'l-'Arabî*, Kahire, el-Hey'etü'l-Mısriyyetü'l-'Âmme li'l-Kütüb, 1. Baskı, 1993.

**ZAGRAB**, Subhî 'Avde, *Gassân Kinfânî ve Cemâliyyâtü's-Serd fi'l-Hitâbi'r-Rivâ'î*, Dâru Mecdelâvî, 1. Baskı, 2006.

**ZÂVÎ**, Ahmed, *Binyeti'l-Lugati'l-Hivâriyye fi Rivâyât Muhammed Miflâh*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Cezayir, Oran Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arap Dili ve Belagâtı Bölümü, ty.



**ZEBÎDÎ**, Murşid, *Bina 'u'l-Kasîdeti'l-Fenniyye fi'n-Nakdi'l-Arabiyyi'l-Kadîm ve'l-Mu'âsır*, Bağdat, Dâru's-Şuûni's-Sekâfiyye, 1. Baskı, 1994.

### **Sürelî Yayınlar**

**ABDULMECÎD**, Bahâ'u, “Necîb Mahfûz ve 'Âlemühü'r-Rivâ'î”, *Ceridetü'l-Ehrâmi'l-Mısriyye*, sayı: 47527, Ocak 2017.

**ÂDİLÎ**, Huseyn Derviş, “Beyn Hıyârâti'l-İstilâb ve'l-İngilâk ve'l-İnfıtâh”, *Mecelletü'l-Nebâi*, el-Mustekbel li's-Sekâfeti'n-Neşr, Bağdat, sayı: 74, 2004.

**ADONİS**, “fi Kasîdeti'n-Nesr”, *Mecelletü's-Şi'r*, sayı: 14, 1963.

**ADONİS**, “Kasîdetü'n-Nesr”, Beyrut, *Mecelletü's-Şi'r*, Sayı: 3, Temmuz, 1960.

**ADONİS**, “Muhâveletün fi Ta'rifi's-Şi'ri'l-Hadîs”, *Mecelletü's-Şi'r*, sayı: 11, Haziran 1959.

**AZMA**, Nezîr, “Haraketü's-Şi'ri'l-Hurr el-Mustalahu ve'n-Neş'etü”, *Mecelletü's-Sekâfe*, Beyrut, 1987.

Cerîdetü'l-Ahbâri'l-Mısriyye, sayı: 2853, (02.04.2016).

Cerîdetü'l-İttihâdi'l-İmârâtiyye, Sinan ANTON'la yapılan karşılıklı konuşma, el-Mülhikü's-Sekâfi Sayfası, (29.04.2010).

**CEYYÛSÎ**, Selmâ el-Hazrâu, “eş-Şi'ru'l-'Arabiyyu'l-Mu'âsır Tatavvuruhu ve Mustakbeluhu”, *Mecelletü 'Âlemi'l-Fikr*, cilt: IV, sayı 2, 1973.

**EHRAS**, Muhammed Gâzî, “Şi'riyyetü'n-Nassi'l-Harc”, *Mecelletü't-Talî'ati'l-Edebiyye*, sayı: 1, 2009.

el-Edebü'l-Enîs fi'l-Cehîmi'l-Erzî, Katar'ın El-Cezire Sitesinde Sinan ANTON'la yapılan karşılıklı konuşma, Konuşma Metni, Konuşmayı yapan Heysem Huseyn, (13.3.2015).

el-İftitâhiyyetü / el-Beyân, *Mecelletü'l-İzâ'e*, Kahire, sayı: 1, Temmuz 1977.

el-İftitâhiyyetü, *Mecelletü'l-İzâ'e*, Kahire, sayı: 8, Ekim 1982.

**ETFÂLU'L-İRÂK**, Mâzî Mur'ibun ve'l-Mustekbelu Mechûlun, Beyrut, *Mecelletu'l-Mustekbeli'l-Arabiyye*, Merkezi't-Dirâsâti'l-Vahdeti'l-Arabiyye, Sayı: 49, 2009.

**FÂİK**, Salâh, “ani’ş-Şi’ri’l-Cedîd”, *Mecelletü'l-Kelime*, sayı: 5, Eylül 1973.

**FAZIL, OSMÂN**, Safa’uddîn Ahmed, Şâzâd Kerîm, “el-Cümletü’ş-Şi’riyye fi’s-Serdiyyât Rivâyetü (Dünya’l-Vecd) Enmûzecen”, *Babil Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, sayı: 14, Aralık, 2013.

**HÂC**, Ansî, “Len” *Mecelletü’ş-Şi’r*, Beyrut, sayı: 4, 1960.

**HÂFİZ**, Tâlib Huseyn, “el-’Unfu’s-Siyâsî fi’l-İrâk”, *Mecelletu’t-Dirâsâti’t-Düveliyye*, Câmi’atu Bağdât, Sayı: 41, 2009.

**HİLÂL**, Mâhir Mehdî, “el-Ma’nâ ‘İnde’l-Câhız”, *Mecelletü Âdâbi’l-Mustansiriyye*, sayı: 15, 1987.

Kevâbîs Sinân ANTON, er-Re’su fi Ka’ri’l-Kasîde, *Cerîdetü'l-Yevm el-Lübnânî*, sayı: 13653, 1 Kasım 2010.

**KARAARSLAN**, Nasuhi Ünal, “Şair”, D.İ.A., XXXVIII.

**KUBEYSÎ**, Tarât, “el-Kitâbetü ve’ş-Şi’r – el-Kasîdetü’l-Basariyye –Bahsun-”, *Mecelletü Eklâm*, sayı: 1, 1987.

**MÂGÛT, SABRÎ**, Muhammed, Hüzzâmî, “Hüznün fi Zav’i’l-Kamer”, *Mecelletü’ş-Şir*, sayı:10, İlkbahar 1959.

**MATBA’Î**, Hamîd, “Kasîdetü’n-Nesr”, *Mecelletü'l-Kelime*, Bağdat, sayı: 5, Eylül 1973.

**MATBA’Î**, Hamîd, “Limâzâ Kasîdetü’n-Nesr”, *Mecelletü'l-Kelime*, Bağdat, sayı: 4, 1973.

**MUSTAFÂ**, Hâlid 'Alî, *Mecelletü'l-Kelime*, Bağdat, sayı: 5, Eylül 1973.

**NÂSİR**, Abdussettâr, “el-Mekân fi'r-Rivâyeti's-Şemâ'iyye li'r-Rivâ'î", *Mecelletü Külliyyeti'l-Âdâb*, sayı: 102, 2012.

**NECCÂR**, Eşvâk Muhammed İsmâ'îl, “Surete'l-Mu'avvizeteyn Dirasetün Uslubiyetün”, *Mecelletü Cami'ati Duhok*, sayı: 2, 1 Aralık 2005.

**SÂMİR**, Fazıl, “Kıra'atün Nakdiyyetün li Ba'zi'n-Nusûsi's-Şi'riyyeti'l-Cedîde”, *Mecelletü Esfâr*, sayı:11-12, 1990.

**SEYYÂB**, Bedr Şâkir, “Ta'likân”, Beyrut, *Mecelletü'l-Âdâb*, sayı: 6, Haziran 1954.

**TEVERTE**, Muhammed el-Îd, “Tekniyyâtü'l-Luga fi Mecâli'r-Rivâye”, *Mecelletü'l-'Ulûmi'l-İnsâniyye fî Kısmi'l-Lugati'l-'Arabiyye ve Âdâbihâ*, Mentouri Üniversitesi, Konstantin-Cezayir, sayı: 21, 2004.

### **Elektronik Kaynaklar**

'**ABDULEMİR**, 'Alî, “Sinan ANTON İz Yektübü Rivâyete'l-Murû'âtî'l-'Irâkiyyeti'l-Magdûre”, 2017, <http://www.aliabdulameer.com/inp/view.asp?ID=992> (13.05.2018)

**BAYTÂR** Hayfâ, Sinan ANTON ve “*Vahdehâ Şeceratü'r-Rummân*”, 2017, <https://geroun.net/archives/78601> (13.05.2018)

el-Musakkaf sitesi, Sinan ANTON'un filmi Hakkındaki link, <http://www.almothaqaf.com/culture/2013-04-06-23-10-49> (2017)

EMÎR, Yahyâ, Cerîdetü'r-Riyâzi'l-Elektiruniyye, (20.02.2003).

er-Rivâ'î Sinan ANTON: Hivârun Me'a's-Sulta, Karşılıklı Konuşma, Konuşan: Muhammed el-Attâbî, 2017, <http://alqabas.com/380923/> (13.05.2018)

ez-Zâkiratü'l-Mefkûde fî Rivâyâtî “*Fihris*” li Sinan ANTON, Sâlih Merzûk, 2016, <http://www.qabaqaosayn.com/node/10593> (13.05.2018)

**M. ez-Za'bi**, et-Teşkilâtü's-Sükkânîyye fi'l-'Irâk, el-Cezîre net, <http://www.aljazeera.net/specialfiles/pages/cdbe4bea-012c-47ad-be95-dcbc56fee526> (13.05.2018)

**MUL**, Duhâ Abdurrauf, “Hâzâ Mantikî ve Mantiku Fihrisî, Kıra'etün fi Rivâyeti “Fihris” li'r-Rivâ'î Sinan ANTON”, Cerîde'l-Medâ, 2017, <http://www.almadasupplements.com/news.php?action=view&id=17581#sthash.n8d459fw.dpbs> (13.5.2018)

**MUSLAT**, 'Abdulvahîd Muhammed, “en-Nesgu's-Sâ'id fi Mustalahi's-Sârid”, Cerîdetü'z-Zamâni'd-Düveliyye, Tab'atü'l-'Irâk, 2014, <https://www.azzaman.com/?p=65216>, (13.05.2008)

**PETRAS**, James, “el-Harbu'l-Amerikiyye ala'l-'Irâk Tedmîru Hadâra”, Çev. Beşşâr Abdullah, <https://pharb.wordpress.com/2010/01/06/> (13.05.2018)

Sinan ANTON ile yapılan röportaj 2013, Middle-East İnternet sitesi, <https://www.middle-east-online.com/node/479758>, (13.05.2018).

Sinan ANTON: fi'l-Bed'i Kâne'l-Fihris li'l-Kitâb Yezinnu el-Hâc el-Kelimât, sayı: 2920, <http://www.al-akhbar.com/node/260364> (25.06.2016)

## ÖZGEÇMİŞ

**Adı Soyadı :** Sanavber Abdullah Hasan

**Doğum Yeri :** Süleymaniye / Pshdar

**İletişim (Telefon/e-posta) :**07705091884

**Mail:** banaraha7@gmail.com

### **Eğitim Durumu (Kurum ve Yıl)**

**Lisans :** Arap Dili ve Edebiyatı / Edebiyat / Raparin Üniversitesi- Irak / Süleymaniye, 2013.

## VİTAE

**Name and Surname :** Sanavber Abdullah Hasan

**Place of Birth:** Sulaimani / Pshdar

**Phone :** 07705091884

**Mail:** banaraha7@gmail.com

### **Education**

**Lisans :** Arabic Language or Literature / Literature / Raparin University - Iraq / Sulaimani, 2013.