**T.C.**
**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ**
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**
**TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI**
**ARAP DİLİ VE BELÂĞATI BİLİM DALI**

# MÎḪÂ ʾÎL NU ʿAYME VE ÖYKÜCÜLÜĞÜ

**İbrahim TÜRKAN**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN**
**Dr. Ayhan ERDOĞAN**

**KONYA-2011**

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI……..IV
TEZ KABUL FORMU……...…V
ÖZET…...……...VI
ÖNSÖZ.……...VIII
TRANSKRİPSİYON……..…….....X
KISALTMALAR..……..XI

GİRİŞ

I- ÖYKÜNÜN TANIMI VE TARİHÇESİ……...……...1
II- ÖYKÜ TÜRLERİ……...……...……...……...9
III- ÖYKÜNÜN UNSURLARI…...……...……...10
1- MATERYAL UNSURLAR……....10
1.1- Dil ve Uslup…….10
1.2- Fikir……..12
1.3- Olay/Vaka Örgüsü……...14
1.4- Zaman……..15
1.5- Mekan…….….16
1.6- Şahıs Kadrosu……..…17
1.7- Anlatıcı……..…...19
1.8- Bakış Açısı……...…...20
2- TEKNİK UNSURLAR……...…23
2.1- Anlatma-Gösterme Tekniği…….…23
2.2- Tasvir Tekniği……..……24
2.3- Mektup Tekniği…….25
2.4- Özetleme Tekniği…….25
2.5- Diyalog Tekniği……...……26
2.6- İç Monolog Tekniği…….…26
2.7- İç Çözümleme Tekniği…….27
2.8- Bilinç Akımı Tekniği……...…27

2.9- Montaj Tekniği……...….28
2.10- Leitmotiv Tekniği……..…29
IV-ARAP EDEBİYATINDA ÖYKÜ…….…30
V- MEHCER EDEBİYATINDA ÖYKÜ……...…35

BİRİNCİ BÖLÜM
MÎḪÂ ÎL NU'AYME'NİN HAYATI, ESERLERİ,
EDEBİ KİŞİLİĞİ VE FELSEFESİ

I- MÎḪÂ ÎL NU'AYME'NİN HAYATI……....……..38
II- ESERLERİ ……...…….43
III- EDEBİ KİŞİLİĞİ VE FELSEESİ……45

İKİNCİ BÖLÜM
MÎḪÂ ÎL NU'AYME'NİN ÖYKÜLERİNİN İNCELENMESİ

I- MATERYAL UNSURLAR BAKIMINDAN İNCELENMESİ……...…..51
II- TEKNİK UNSURLAR BAKIMINDAN İNCELENMESİ……...…84

SONUÇ ……113
BİBLİYOGRAFYA ……..…116

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

## BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Öğrencinin

| | |
|---|---|
| Adı Soyadı | İbrahim TÜRKAN |
| Numarası | 084244071004 |
| Ana Bilim / Bilim Dalı | Temel İslam Bilimleri / Arap Dili ve Belağatı |
| Programı | Tezli Yüksek Lisans ■ Doktora □ |
| Tezin Adı | Mihail Nuayme ve Öykücülüğü |

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

İbrahim TÜRKAN

Alaaddin Keykubat Kampüsü Selçuklu/ KONYA
Tel: 0 332 223 2446 Fax: 0 332 241 05 24
http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr/

T.C.
**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ**
**Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü**

# YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

**Öğrencinin**

| | |
|---|---|
| Adı Soyadı | İbrahim TÜRKAN |
| Numarası | 084244071004 |
| Ana Bilim / Bilim Dalı | Temel İslam Bilimleri / Arap Dili ve Belağatı |
| Programı | Tezli Yüksek Lisans ■ Doktora □ |
| Tez Danışmanı | Dr. Ayhan ERDOĞAN |
| Tezin Adı | Mihail Nuayme ve Öykücülüğü |

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan Mihail Nuayme ve Öykücülüğü başlıklı bu çalışma ..06./..06./..2011 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

| Ünvanı, Adı Soyadı | Danışman ve Üyeler | İmza |
|---|---|---|
| Dr. Ayhan Erdoğan | | |
| Prof. Dr. Tacettin Uzun | | |
| Yrd. Doç. Dr. Sedat Sensoy | | |

Alaaddin Keykubat Kampüsü Selçuklu/ KONYA
Tel: 0 332 223 2446 Fax: 0 332 241 05 24
http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr/

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

| | | | |
|---|---|---|---|
| Öğrencinin | Adı Soyadı | İbrahim Türkan | Numarası 084244071004 |
| | Ana Bilim / Bilim Dalı | Temel İslam Bilimleri<br>Arap Dili ve Belağatı | |
| | Danışmanı | Dr. Ayhan ERDOĞAN | |
| Tezin Adı | | Mîhâîl Nuayme ve öykücülüğü | |

## ÖZET

**XIX. yüzyılda romantizm ve realizm akımlarının da etkisiyle geleneksel hikâye türünden farklı/bağımsız bir tür haline gelen öykü, dünya edebiyatında taraftar bulduğu gibi Arap edebiyatında da önemli bir taraftar bulmuştur. Öykü alanında Arapların Maupassant'ı olarak kabul edilen Mîhâîl Nuayme, Arap edebiyatının Batıdaki temsilcisi olarak görebileceğimiz Mehcer/Göç edebiyatının en önemli temsilcilerindendir.**

**Edebiyat alanında Cubrân Halîl Cubran'dan oldukça fazla etkilenen Mîhâîl Nuayme, öykülerini realizm etkisinde kaleme alan ilk modern Arap öykücülerindendir.**

**Öykülerinde genellikle toplumsal meseleleri irdeleyen Mîhâîl Nuayme, genç yaşta göç ederek terk ettiği vatanına karşı duyduğu özlemle, vatan ve doğa sevgisini; toplumun kilise ve din adamlarına karşı atfetmiş olduğu dînî kutsallıkların yanlışlığı ile toplumdaki özellikle de Ortadoğu toplumunun içinde bulunmuş olduğu problemleri ele alır.**

**Anahtar Kelimeler: Mîhâîl Nuayme, Mehcer/Göç edebiyatı, öykü, hikaye.**

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

| | | | |
|---|---|---|---|
| Öğrencinin | Adı Soyadı | İbrahim Türkan | Numarası 084244071004 |
| | Ana Bilim / Bilim Dalı | Temel İslam Bilimleri<br>Arap Dili ve Belağatı | |
| | Danışmanı | Dr. Ayhan ERDOĞAN | |
| Tezin İngilizce Adı | | Mikhail Nuayme and his short storytelling | |

## ABSTRACT

**The short story that differs from traditional story as a different/independent type with influence of XIX. century romanticism and realism movements, has found many favor in Arab literature as much as in world literature. Mikhail Nuayme, considered as Maupassant of Arabs in the field of short story, is one of the most important representatives of Mehcer / Migration literature which is the face of Arab literature in the West.**

**Writing his short storys under the influence of realism, Mikhail Nuayme so much affected by Gibran Halil in the field of literature, is one of the first modern Arab storytellers.**

**Mikhail Nuayme with aspiration to his homeland that left it by immigration at a young age, generaly analyses in his short storys the social issues as patriotism, love of nature and with wrongness of religious sanctities imputed to church and clergy by the society, deals with the problems found in society, especially in the Middle East publics.**

**Mikhail Nuayme, Mehcer / Migration literature, short story, story**

# ÖNSÖZ

Her milletin kendine ait bir edebiyatı vardır. Öykü, masal, roman, hikâye, tiyatro, şiir gibi pek çok edebi türü içine alan edebiyat, yazarın dili kullanmadaki ustalığı, bilgi birikimi, ideolojisi, felsefesi ve dünya görüşüyle şekillenen bir sanattır.

İçinde pek çok türü barındıran edebiyatın, belki de herkes tarafından bilinen en yaygın türü hiç şüphe yok ki hikâyedir. Öyle ki en ücra bir köyde, belki de okuma yazma bilmeyen bir kimsenin bile anlatabilecek bir hikâyesi vardır. Aslında her insanın hayatı, bir hikâyedir. Şu kadar var ki, hikâyeyi kişinin hayat hikâyesinden ayıran en önemli özellik kurmaca yani hayali olmasıdır.

19. yüzyılda hikâye, dünya edebiyat sahasında yeni bir form kazanmış adına da modern hikâye/öykü diye isimlendirilen yeni bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Modern Hikaye, geleneksel hikayeden farklı olarak gerçek olaylardan esinlenerek topluma yön vermek, romantizm ve realizmin de etkisiyle gerçekçiliği ön plana çıkararak birey ve toplumu aydınlatmak gibi bir misyon üstlenmiştir.

Dünya edebiyatında güçlü bir yer edinen modern hikâye, birçok ülkede olduğu gibi Arap coğrafyasında da taraftar bulmuştur. Hayatını ve öykülerini incelediğimiz Mîḫâ'îl Nu'ayme, Lübnan asıllı olması hasebiyle hem bu coğrafyanın bir ferdi, hem de göç etmiş olduğu ülkelerdeki edebiyatların temsilcisi olarak ilk modern hikâyeciler arasında sayılmaktadır.

Mîḫâ'îl Nu'ayme ve öykücülüğü alanında etraflıca bir çalışma yapılmamış olmasından dolayı bizde çalışmamızda Nu'ayme'nin, Arap edebiyatındaki özellikle de Mehcer edebiyatındaki yerini ve modern hikâyeye katkısını inceleyeme çalıştık.

Çalışmamızın giriş bölümünde, öykünün tanımı ve tasnifi hakkında gerekli bilgiler verildikten sonra öyküyü oluşturan materyal/temel unsurlarla, sanatsal unsurları açıklamaya çalıştık. Ayrıca mehcer edebiyatının üç temsilcisinden biri olan Nu'ayme'nin ve diğer mehcer edebiyatçılarının öykü alanındaki çalışmalarıyla, Arap edebiyatında yapılmış öykü çalışmalarının tarihi seyrine değindik.

Birinci bölümde Mîḫâ'îl Nu'ayme'nin hayatı, eserleri ve edebi kişiliği hakkında bilgi verildikten sonra; ikinci bölümde de, öykülerini materyal ve sanatsal teknikler bakımından incelemeye tabi tuttuk.

Çalışmamızda özellikle konu seçiminde yardımlarını esirgemeyen ilk danışman Hocam Prof. Dr. Tacettin UZUN Beyefendi'ye ; tashih, tenkid ve yol göstermesinden dolayı ikinci danışman hocam Dr. Ayhan ERDOĞAN Beyefendi'ye, ders hocalarım Doç. Dr. Muhammed TASA, Dr. Şehabettin KIRDAR ve Dr. Latif SOLMAZ Beyefendilere; yine bu çalışmamda desteklerini esirgemeyen eşim Rukiye TÜRKAN'a teşekkürlerimi arz ederim.

06.06.2011

İbrahim TÜRKAN

## TRANSKRİPSİYON

Bu çalışmamızda aşağıda verilen transkripsiyon sistemi kullanılmıştır.

**Sesliler:**

آ, ـَا, ـَى : â ; ـِي : î ; ـُو : û ;

ـَ : e, (kalın okunan harflerde: a); ـِ : i ; ـُ : u

**Sessizler:**

ء : ’

ب : b

ت : t

ث : Ŝ-ŝ

ج : c

ح : Ḥ-ḥ

خ : Ḫ-ḫ

د : d

ذ : Ẕ-ẕ

ر : r

ز : z

س : s

ش : ş

ص : Ṣ-ṣ

ض : Ḍ-ḍ

ط : Ṭ-ṭ

ظ : Ẓ-ẓ

ع : ʿ

غ : ğ

ف : f

ق : Ḳ-ḳ

ك : k

ل : l

م : m

ن : n

و : v

ه : h

ي : y

## KISALTMALAR

a.e. : Aynı eser

a.g.e. : Adı geçen eser

a.g.m. : Adı geçen madde

bkz. : Bakınız

c. : Cilt

D.E.Ü. : Dokuz Eylül Üniversitesi

D.İ.A. : Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi

h. : Hicri

s. : Sayfa

T.D.K. : Türk Dil Kurumu

ths. : Tarihsiz

Yay. : Yayınları

## I – ÖYKÜNÜN TANIMI VE TARİHÇESİ:

"*Ayrıntılarıyla anlatılan olay, birinin yaptığı gibi yapmak, birine veya bir şeye benzemeye çalışmak, taklit etmek*[1]" gibi anlamlara gelen **öykü**, öykünmek fiilinden öykünülen yani anlatılan, taklit edilen şeye isim olmuştur. Bundan dolayı taklit edilen, anlatılan edebi türe de öykü denmektedir. "*Bir söz ve haberi nakl ve rivayet eylemek, bir kimseyi fiilen yahut kavlen taklit eylemek*[2]" gibi anlamlara gelen Arapça **hikâye** kelimesi de, öykü ve öykünmekle aynı anlamdadır.

Öykü kelimesinin dilimizdeki kullanımı oldukça yenidir. Edebiyatımızda Tanzimatla beraber ilk örneklerini gördüğümüz **öykü** (modern hikâye)[3], daha önceleri birçok edebi tür için de yer alan **hikâye** türünden ayrı olarak yeni bir türün adı olmuştur.

Hikâye kelimesi, olağanüstü hadiselerin konu edindiği **destan** türüyle benzer yönleri bulunması sebebiyle en eski edebi türler arasında yer almakta; bununla beraber geçmiş çağlarda gerek Doğu gerekse Batı kültüründe bağımsız bir tür olarak görülmemekte **masal, fabl, menkıbe, kıssa**, hatta **fıkra** ve **latife** gibi diğer edebi türlerle karışmaktadır. Bundan dolayı Hikâye kelimesi Doğu ve Batı edebiyatında modern özelliklerini kazanıp müstakil bir tür halini alıncaya kadar değişik adlarla anılmıştır[4].

Hikâye kelimesinin bu anlam genişliğinden kurtulup adına da öykü dediğimiz müstakil bir tür olarak ortaya çıkması Batı'da XVIII. yüzyıl, Türk Edebiyatında ise XIX. yüzyılın sonlarına rastlamaktadır. Tarihi süreç içinde roman ile iç içe olan hikâye XIX. yüzyılda romandan ayrılarak İngiliz edebiyatında "**short story**", Fransız Edebiyatında "**nouvelle**" ve Arap edebiyatında "**kıssa kasira** veya **uksusa**", Türk edebiyatında ise "**küçük hikâye**" [5], "**modern hikâye**" ve en yeni tabirle "**öykü**" diye

---

[1] Türkçe Sözlük, İsmail Parlatır ve diğerleri, Türk Dil Kurumu, 9. Baskı, Ankara 1998, II/1742.
[2] Mütercim Asım Efendi, *Kâmus Tercümesi (el-Okyanusu'l-Basît fî Tercemeti'l-Kâmûsu'l-Muhît)*, İstanbul 1305.
[3] Mehmet Tekin, "Modern Hikâyenin Edebiyatımızdaki Serüveni: Girişi ve Gelişimi", *Konya Öykü Günleri1* (Öykü Sempozyumu bildirileri), Editör: Mehmet Harmancı, Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi, 1.baskı, 25 Ekim 2003, Konya 2004, s. 53-62; Ali İhsan Kolcu, *Öykü Sanatı*, 2. baskı, Salkımsöğüt Yayınevi, Konya 2006, s. 65, 76.
[4] Hüseyin Yazıcı, "*Hikâye*", DİA, XVII/479-480.
[5] Hüseyin Yazıcı, "*Hikâye*", DİA, XVII/480; İsmail Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş/2: Hikâye – Roman - Tiyatro*, 2. baskı, Ankara 2009, Akçağ, s.24.

adlandırılan yeni bir tür ortaya çıkmıştır.

Hikâye, modern hikâye, küçük hikâye, öykü, kısa öykü gibi birçok kavramın kullanıldığı dilimizde ise, hikâye/öykü kavramsalı etrafında tam bir oturmuşluktan ve durulmuşluktan söz etmekte mümkün görülmemektedir. 2003 yılında yapılan Konya Öykü Günleri 1 Sempozyumunda konuşmacı olarak katılan Mehmet Harmancı, "*Kargaşadan Kavramsala Kısa Öykü*" adlı bildirisinde şu tespitlerde bulunmaktadır:

*" Yaklaşık olarak aynı türe tekabül eden bir eser için, edebiyat dünyasında şu tanımlardan birini duymamız mümkündür: Hikâye, Öykü, Kısa Öykü, Kıpkısa Öykü, Minimal Öykü, Küçük Öykü, Kısa Kısa Öykü…..v.s. v.s.*

*Bu denli çapraşık bir adlandırma, tanımlama içinde elbette ki edebiyatçının da işi kolay olmayacaktır. Edebi türlerin tanımında ve sınırında doğal olarak zorluklar vardır. Ancak bunca karmaşık bir adlandırmayla da nereye gidilebilir? Çağdaş Türk Öyküsünün neliğini ve niteliğini anlamak şu halde nasıl mümkün olacaktır? Mümkün olacak mıdır?*"

Bildirisinde öykünün tanımlanmasının ve sınıflandırılmasının kolay olmadığını -belki de mümkün olmadığını- ifade eden Mehmet Harmancı, eksik ve yanlış da olsa bazı sabitelerden hareket ederek bir sınıflandırma yapılmasının kaçınılmaz olduğunu söylemekte ve çözümü öykünün başka dillerdeki karşılığını araştırmakta bulur. Çağdaş Arap Edebiyatı ile İngiliz edebiyatındaki hikâye, öykü ve kısa öykü kavramlarının karşılıklarını bulan yazar konuyu şöyle açıklamaktadır:

"*Çağdaş Arap Edebiyatında bu konuda şu tasnifi görürüz: Kıssa – Kıssa Kasira – Kıssa Kasira Cidden İngiliz edebiyatında ise: Story – Short Story – Short Short Story Türk Edebiyatında kullanılan tüm tanımlamalar bu tasnife tabi kılınarak yeniden ele alınabilir ve kavramlar bir sabiteye ulaştırılabilir. Mesela, bütün bir geleneği eksik bırakmaksızın içine alabilecek denli anlam dünyası geniş* ***Hikâye*** *sözcüğü, bu sınıflandırmanın ilk basamağına, diğer ülke edebiyatlarından oldukça farklı bir modernizasyon süreci yaşayan Türk Edebiyatının yakın geçmişinden yarınına doğru vermekte olduğu eserlerini adlandırmak içinde* ***Öykü*** *sözcüğünü ikinci basamağa karşılık gelecek şekilde kullanılabilir. Oldukça yeni sayılabilecek ve kendine has özellikleriyle öykü içinde yeni bir arayış ve açılım olmaklığı bünyesinde barındıran,*

*bilinen öykü örneklerine göre gerçekten kısa, yeni bir estetik vurgunun da hissedildiği metinler için ise* ***Kısa Öykü*** *tanımı kullanılabilir*"[1].

Yukarıda yapılan sınıflandırmada Arapça'da Kıssa, İngilizce'de Story olarak ifade edilen kavramın dilimizde **Hikâye**; Kıssa Kasira ve Short Story ile ifade edilen kavramın **Öykü**; Kıssa Kasira Cidden ve Short Short Story ile ifade edilen kavramın ise **Kısa Öykü** olarak eşleştirmesi yapılmıştır.

Aynı sempozyumda konuşmacı olarak katılan Ömer Lekesizde "*Öykü Eleştirisi*" adlı bildirisinde 1980 yılında Yaşar Kaplan'ın "*Öykünün Çeşitli Çehreleri*" adlı yazısından alıntı yaparak şunları aktarır:

*"Önceleri hem* ***story*** *için hem de* ***short story*** *için "****hikâye****" sözcüğünü kullanırken, şimdilerde birincisi için "****hikâye****", ikincisi için "****öykü****" sözcüklerini kullanabiliyoruz. Değişik iki anlam için, değişik iki sözcük, kimi yanlışlarımızın önünü alabilecektir umarım"*[2].

Mehmet Harmancı ile aynı sınıflandırmayı yapan Yaşar Kaplan, kavramları sınıflandırmanın da ötesine giderek -her ne kadar tanım yapmadığını belirtse de- hikâye ve öykü kavramlarının tanımı noktasında önemli tespitler de bulunur:

*"****Hikâye****: Kurgusal yapıtlardaki yani öykülerdeki ya da romanlardaki olaylar bütünü, olayların toplamı, olayların anası, temel entrika, lokomotif olgu gibi anlamlara gelmektedir. Bu doğrultuda biraz daha ilerleyecek olursak yolumuz plot dediğimiz öykücülük, dokumacılık kentine uğrayacaktır. Bu noktadan öteye gitmeyelim şimdilik. İşte* ***shory****'nin Türkçesi* ***hikâye****.*

***Öyküye*** *gelince, içinde bir hikâye ya da bir takım hikâyeler taşıyan, roman olmayan, şiir olmayan, başka bir şey olmayan, ancak yalnızca öykü olarak anılmak isteyen bir tür, yazınsal türlerden bir türdür. İşte* ***short story****'nin Türkçesi* ***öykü****"*[3].

Yaşar Kaplan hikâyenin tür olarak tanımını yapmamakla birlikte öykü hakkında önemli tespitlerde bulunmaktadır. Bildiri sahibi Ömer Lekesiz Yaşar Kaplan'ın bu tespitlerinden yola çıkarak öykünün ne olduğunu tanımlamaya çalışır:

*" 1) Öykü, kurgusal bir metindir, 2) Öyküyü diğer türlerden ayıran en önemli unsur olay örgüsüdür. 3) Öyküde tahkiye vardır ancak bu tahkiye hikâyedeki gibi*

[1] Mehmet Harmancı, "Kargaşadan Kavramsala Kısa Öykü", *Konya Öykü Günleri 1* (Öykü Sempozyumu Bildirileri), s.33-34.
[2] Ömer Lekesiz, "Öykü Eleştirisi", *Konya Öykü Günleri 1* (Öykü Sempozyumu bildirileri), s.72.
[3] Ömer Lekesiz, "Öykü Eleştirisi", *Konya Öykü Günleri 1* (Öykü Sempozyumu bildirileri), s.72.

*malzemenin tümü değil, öykü için gerekli malzemelerden biridir. 4) Öykü sadece kendisidir, aktarılamaz, anlatılamaz, özetlenemez ve bir diğer türe dönüştürülemez."*

Öykünün İngilizce short story sözcüğünün karşılığı olduğunu bildiren bu gibi yazarların yanında söz konusu **short story** kelimesinin "**küçük hikâye**"[1] yani kısa öykü, modern öykü anlamlarına karşılık geldiği, ayrıca bugün itibariyle dünya edebiyatında **hikâye** denilince akla gelenin bu küçük hikâye olduğunu ifade edenlerde vardır[2].

Öykü kelimesinin İngiliz edebiyatındaki karşılığı noktasındaki bu ince nüans farkını gördükten sonra şimdi de Arap edebiyatındaki karşılığını bulmaya çalışalım.

Arap edebiyatında edebi tür olarak, hikâye kelimesi yerine "söz, haber, hikâye" gibi manalara gelen **kıssa** terimi tercih edilmektedir. Arap edebiyatında hikâye, değişik devirlerde az çok farklılık gösteren kıssa, hikâye, nâdire, uhdûse, hurâfe, ustûre, mesel, semer, haber vb. adlar altında muhtelif şekillerde eskilere kadar uzanan bir anlatım tarzı olarak mevcut ise de bugün itibariyle hikâye/öykü **kıssa**, **kıssa kasîra** ve **uksûsa** terimleri ile ifade edilmektedir. Bazı Arap yazarlar, -yukarıda Mehmet Harmancı'nın yaptığı tasnife yakın bir sınıflandırmayla - kıssayı "**hikâye**, **uksûsa**" ve "**kıssa kasîra/sağîra**" diye gruplandırırken, bazıları da bu ayırıma gerek duymadan hepsi için sadece **kıssa** kelimesini kullanmaktadırlar[3].

Arap edebiyatındaki kıssa teriminin bir diğer anlam açmazı da onun birkaç edebi türü de içine alacak şekilde geniş anlamda kullanılmasıyla alakalıdır ki, son devir Arap edebiyatında **kıssa**, hem hikâyeyi hem de romanı da içine alan bir edebiyat terimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kıssa kavramının edebiyat terimi olarak ifade ettiği anlama ait sınırlar henüz kesinleşmiş de değildir[4].

İngiliz, Arap ve Türk edebiyatında da görüleceği üzere hikâye, öykü ve kısa öykü kavramlarının sınıflandırılması noktasında tam bir birliktelik söz konusu değildir. Kimileri "kısa hikâye" anlamına gelen İngilizce **short shory** kelimesi için **öykü** sözcüğünü kullanırken, kimileri de bunun "**küçük hikâye**" için kullanıldığını ifade etmektedir. Arap edebiyatında ise bazı Arap yazarların hiçbir ayırım yapmaksızın **short shory** kelimesi için **kıssa, kıssa kasîra** ve **uksûsa** terimlerini

[1] Hüseyin Yazıcı, "*Hikâye*", DİA, XVII/480.
[2] a.m. XVII/480.
[3] a.m. XVII/480.
[4] a.m. XVII/480.

müşterek kullanmakta; bazıları ise kıssayı "**hikâye**, **uksûsa** ve **kıssa sağîra**" diye üç gruba ayırarak short shory kelimesi için **uksûsa** kelimesini tercih etmektedirler.

Öykünün sınıflandırılması noktasında verilen bu bilgiler arasında bir tercih yapmak gerekirse İngilizce **short shory**, Arapça **uksûsa** kelimesinin **öykü** kelimesiyle ifade edilmesi tarafımızca da daha uygun görülmektedir. Bununla beraber öykü kelimesi dilimizde Modern hikâye diyerek de adlandırılmaktadır.

Öykünün dünya edebiyatındaki yeri ve konumunu ifade ettikten sonra şimdi de öykünün tanım ve niteliği üzerinde duralım. Öykünün tanımını yapmadan önce de onun önceki geleneksel anlatı türlerinden özellikle de geleneksel hikâye türünden farkını ortaya koyarak öykünün tanımına ulaşmaya çalışalım.

Modern Hikâye/öykünün orijini şüphesiz ki, Batı edebiyatıdır. XIX. yüzyılda, öykülerini değişik form ve içerikle ele alan Edgar Allen Poe, Fransız Guy de Maupassant, Rus Anton Çehov, Wolter Scott ve Hoffmann gibi batılı yazarlar Modern hikâyeyi dünya edebiyatıyla tanıştıran şahsiyetler olarak kabul edilir[1].

Gerçek hikâyeler devri diye de adlandırılan XIX. yüzyıl hikâyeciliği, Fransız Maupassant ve Rus Anton Çehov'un etkisi altında gelişme imkânı bulmuş ve bu iki yazarın öykülerinde kullanmış oldukları tarz ve içerik, modern hikâyenin iskeletini oluşturmuştur[2].

Her iki yazarın yapıtlarında kullanmış oldukları ilk ve en önemli özellik, kısa olma özelliğidir. Kısa mensur metin olma özelliği onu roman, destan gibi türlerden ayırmaktadır. Modern metinin bu kısalığı üzerinde de tam bir birliktelik yoktur. Kimileri, öykünün birkaç sayfadan ibaret olduğunu; kimilerine göre üç ile yirmi sayfa arasında bir uzunlukta olduğunu; kimilerine göre de 15 dakika ile 1 saat arasında okunabilen bir metin olduğundan söz ederler[3].

Modern Hikâye'nin uzunluğu konusundaki en yaygın ölçünün ise, Edgar A. Poe'nin ortaya koyduğu "**bir oturuşta okunuveren metin**" olduğudur[4]. Kısalık-uzunluk hakkındaki bu görüşler bir yana bırakılacak olursa, kısalıktan asıl maksadın,

---

[1] İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 24.
[2] Ahmet Kabaklı, *Türk Edebiyatı*, 4. baskı, Türk Edebiyat Yay. Bizim Ofset, İstanbul.
[3] 'Abdulḳâdîr Ḫbû Şerîfe ve Ḥuseyn Lâfî Ḳazeḳ, *a.g.e.* s.121.
[4] İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 25.

hikâyeyi oluşturan olay, zaman, mekân, şahıs kadrosu gibi öğelerin anlatım esnasında daraltılmış ve sınırlandırılmış olmasında aramak gerekir[1].

Modern Hikâye'nin bir diğer önemli özelliği de realist/gerçekçi bir yaklaşımla yazılmış olmasıdır. Gerçek ya da gerçeğe yakın olayların şahıs, zaman ve mekânın anlatıldığı modern hikâye, günlük meselelere değinen, birey ve toplum eksenli bir türdür[2]. Belki de modern hikâyeyi öncesinden ayıran en önemli özellik bu olsa gerek.

Pozitivist ve materyalist bir dünya görüşüne yaslanan modern hikâyenin malzemesi, içinde yaşadığımız dünyadır. Bunun dışındaki ruhani, manevi ve soyut dünyalar, ahiret âlemi gibi beş duyumuzla somut olarak algılayamadığımız başka dünyalar modern hikâyenin ilgi alanına girmez[3].

Öykü yeni bir tür olmakla beraber zamanla bazı edebi türlerden de etkilenmiştir. Öykü sosyoloji, psikoloji ve mantık gibi bilim dallarından istifade ettiği gibi tiyatro, roman, mektup, biyografi, hikâye, haber, senaryo, her çeşit yazısıyla gazete, özgün anlatım diliyle resim, müzik ve şiir gibi mevcut anlatım türlerinin tamamından da faydalanmıştır[4]. Öykücüler, bazen sinemanın imkânlarından (gösterme/kurgu), bazen şiirin imkânlarından (akışkanlık/akıcılık), bazen de müziğin imkânlarından (ritim) yararlanarak zamanla öykünün evrenini genişletmişlerdir. Bundan dolayı öykü tarihsel gelişimi ve biçimsel arayışları içinde bir türe yaklaşmış ya da uzaklaşmıştır[5].

Öyküde özellikle durum öyküsü olan Çehov tarzı öyküde şiir dili (şiirsellik) kullanılarak simgesel anlatımın peşine düşülmesi, "anlam yoğunluğu, doku zenginliği ve biçim sıklığı" özellikleriyle şiirin doğasına yaklaşmasına sebep olmuştur. Bununla beraber öykü hiçbir zaman şiir olmamıştır olamazda. Çünkü öykü, dili, şiir kadar zorlamaz, germez ve bir arayış içine sokmaz[6].

---

[1] İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 25.
[2] Mehmet Tekin, *Roman Sanatı*, 8. baskı, Ötüken, İstanbul 2010, s. 174-181; İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 25-27.
[3] Nurullah Çetin, "Modern Öykünün Edebiyatımızdaki Serüveni: Hazırlayıcı Geleneksel Dönem", *Konya Öykü Günleri1* (Öykü Sempozyumu bildirileri), s.17-18.
[4] Riyaḍ el-Ḥalîl, "Havaya Ateş" (Çev: Ayhan Erdoğan), *Hece Öykü*, sayı:14, yıl:3, Nisan-Mayıs 2006, s. 151.
[5] Necip Tosun, Şiirden Romana Kısa Öykü, *Konya Öykü Günleri1* (Öykü Sempozyumu bildirileri), s.121-124
[6] Necip Tosun, Şiirden Romana Kısa Öykü, *Konya Öykü Günleri1*, s.121-124.

Öykünün etkilendiği bir diğer edebi tür ise tiyatro/dramdır. Sahneleme/gösterme tekniği sayesinde tiyatroya yakınlaşan öykü, okuyucunun zihninde adeta dramlaşır. Öykünün drama içerisindeki bir sahneye benzetilmesi yaygın bir hata olmakla birlikte, doğrusu öykünün dramanın tüm metnine benzetilip onunla kıyaslanmasıdır. Çünkü öykü, dramanın yazılı olan senaryosuna denk gelmektedir. Bununla beraber öykü, drama olmadığı gibi sahnede ve televizyonda oynanan oynun senaryosu da değildir. Ama dolaylı olarak bir dramadır. Sahnesi okuyucunun veya dinleyicinin kendisidir[1].

"*Drama kısa öyküdür, ya da görüntülerle anlatılan bir öyküdür.*" "*Drama metni resimlendirebilir veya şahıslarla oynanabilir şekilde yazılmış bir öyküdür*" tanımlarıyla, öykü ve drama senaryosu arasında azımsanmayacak derecede canlı bir bağ olduğu vurgulanmakla birlikte dergi, gazete ve kitaplarda yayınlanan öykülerin birkaç saatte okunuveriyor olması, evde, parkta, otobüste, uçakta kısacası her yerde sabah, akşam günün her saatinde okuyucu tarafından okunması gibi özellikleriyle de dramadan ayrılır[2].

Yeni bir tür olması, birçok edebi türden etkilenmiş ve etkilenmeye devam ediyor olması yine bazı yazarlar tarafından "*tanımının ve sınıflandırılmasının kolay olmadığı belki mümkünde olmadığı*" gibi görüşleri de dikkate alarak bir tanım yapmaya çalışmak elbette ki kolay olmayacaktır. Bazı edebiyatçıların "*eksik ve yanlış da olsa bir tanım ve sınıflandırma yapmak gerekirse…*" diye ifade ettikleri öykünün, **efrâdını câmi eğyârını mâni** (içine alması gereken unsurları alıp, lüzumsuz ve dışarıda kalması gerekenleri de tanımın dışında bırakacak) bir tarifinin olmadığını vurgulamak istemelerindendir.

Öykü hakkında söylenen bütün bu bilgilerden sonra zor da olsa bir tanım yapmak gerekirse: "**Öykü**: *İçinde bir ya da bir takım hikâyeler barındıran, roman ve şiir olmayan, başka hiçbir şey olmayan yalnızca öykü olarak anılmak isteyen yazınsal bir türdür.*" "*Aktarılamaz, özetlenemez ve başka bir türe dönüştürülemez.*" "*Gerçek ya da gerçeğe uygun olay ve durumların; insan, zaman ve mekân unsurlarıyla birlikte itibari bir dünya çerçevesinde ve üzerinde durulan konu, tema*

[1] Riyaḍ el-Ḥalîl, "Havaya Ateş" (Çev: Ayhan Erdoğan), *Hece Öykü*, sayı:14, yıl:3, Nisan-Mayıs 2006, s. 148-149.
[2] Riyaḍ el-Ḥalîl, "Havaya ateş", (Çev: Ayhan Erdoğan), *Hece Öykü*, sayı:14, yıl:3, Nisan-Mayıs 2006, s. 148-152.

*ve mesaja uygun bir biçimde kurgulanıp; ayrıntıya girilmeden ve bütünüyle yoğunlaştırılarak, okuyucuya estetik haz verecek tarzda anlatılmasından doğan kısa ve mensur bir edebi tür*[1] *"* diye tarif edebiliriz.

## II – ÖYKÜ TÜRLERİ:

[1] İsmail Çetişli, *a.g.e*. s. 27.

Yaklaşık iki asırlık bir geçmişe sahip olan Modern hikâye, iki ana tarzda belirginleşmiştir. **Maupassant**[1] **tarzı öykü** ve **Çehov**[2] **tarzı öykü**.

Olay örgüsü üzerine kurulu olan Maupassant tarzı öykü de olaylar sıradan, alelade olaylar değildir. Olaylar büyük entrika ve çatışmalar içinde sunulmakta, ani çıkış ve şaşırtıcı bir sonla da bitebilmektedir. Okuyucunun merak duygusu öykünün sonuna kadar canlı tutulmaya çalışılır. **Olay/Vaka hikâyesi** olarak da adlandırılan Maupassant tarzı öyküde olay örgüsü, merak merkezlidir. Çehov tarzı öykülerde ise, olaylar sıradandır. Bu tür öykülerde genellikle bir insanlık durumunun tahkiyeleştirilmesi söz konusu olmakta, gerilim ve çatışma dış dünyadan iç dünyaya kaymaktadır. Bireyselleşme ve birey yaşamının önem kazandığı, insanın iç dünyasının merkez alındığı bu tür öykülere de **Durum hikâyesi** denilmektedir[3].

Maupassant tarzı öyküler giriş, gelişme ve sonuç bölümleri olan öykülerdir. Çehov tarzı öykülerde ise giriş ve sonuç bölümleri genellikle ihmal edilerek doğrudan olay vakasıyla başlayabilmektedir[4].

Maupassant tarzı öykülerde, güçlü bir mekân-insan ilişkisi vardır. Bu tür öykülerde insan, çevrenin ayrılmaz bir parçasıdır. Mekân, karakterlerin şekillendirilmesinde önemli bir yere sahiptir. Çehov tarzı anlatımda ise mekân üzerinde fazlaca durulmaz, teferruatlı anlatım söz konusu değildir[5]. Çehov tarzı öykülerde, durumlar pencereden ya da fotoğraf makinesi arkasından görülüyormuş gibi nakledilir[6].

Maupassant tarzı öyküler, Çehov tarzı öykülere nispetle daha hacimli olduklarından Maupassant öyküleri **öykü**, Çehov tarzı öyküleri ise **kısa öykü**[7] olarak nitelemek mümkündür.

**III – ÖYKÜNÜN UNSURLARI:**

---

[1] Fransız öykü ve roman yazarı (1850-1893) bkz. *Büyük Larousse*, Milliyet Gazetecilik, İstanbul, XV/7872.
[2] Rus tiyatro ve öykü yazarı (1860-1904). bkz. *Temel Britannıca*, Ana Yayıncılık, İstanbul, IV/271.
[3] Abdurrahim Karadeniz, "Öykü Tekniği", *Konya Öykü Günleri1* (Öykü Sempozyumu bildirileri), s.131; İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 27, 28; Ali İhsan Kolcu, *Öykü Sanatı*, 2. baskı, Salkımsöğüt Yayınevi, Konya 2006, s. 65, 76.
[4] Ahmet Kabaklı, *a.g.e* . s. 550; İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 27; Ali İhsan Kolcu, *a.g.e.* s. 65, 76.
[5] İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 28-29; Ali İhsan Kolcu, *a.g.e.* s. 65,76.
[6] Ali İhsan Kolcu, *a.g.e.* s. 77.
[7] Abdurrahim Karadeniz, "Öykü Tekniği", *Konya Öykü Günleri1*, s.131.

Bütün edebi eserler, temelde üç ana unsurdan meydana gelirler. Bunlar muhteva, yapı ve dildir. Bu üç unsurun yazarın inisiyatifiyle kendine has bir tarzda sunulmasına da üslup denir. Muhteva, yapı, dil ve yazarın üslûbu bütün edebi eserlerin ortak unsurlarıdır. Ancak edebi türleri birbirinden ayıran öyküyü öykü, romanı roman, tiyatroyu tiyatro kılan bir takım özellikler vardır. Daha çok edebi türlerin muhtevasıyla alakalı olan bu özellikler, kullanışlarını kesin çizgilerle birbirlerinden ayırmak mümkün olmadığından birçok edebi türün kendine has unsur ve nitelikleri mevcuttur. Muhteva, dil ve yapı bakımından ortak olan edebi türleri birbiriden ayıran ve farklı isimler/türler almasını sağlayan, bu ortak unsurların iç faklılıklarıyla sunuluşlarındaki tarz farklılıklarıdır[1].

Anlatma, gösterme ve coşkulu anlatım esasına bağlı edebi türlerin kendilerine has bir takım temel ve vazgeçilmez unsurları vardır ki bunlar "**Materyal**" ve "**Teknik unsurlar**" diye adlandırılır. Şimdi çoğunlukla bütün eserlerde ortak olan bu unsurları incelemeye çalışalım.

## 1 – MATERYAL UNSURLAR:

### 1.1. – DİL VE USLUP:

Dil bir iletişim ve anlatıp aracı olup, günlük hayatla irtibatımızı sağlayan, istek, arzu, temenni ve üzüntülerimi karşı tarafa aktarabilmemize imkân veren en önemli iletişim araçlarından biridir.

Yaşantımızın olmazsa olmazı, gündelik hayatımızın vazgeçilmezi olan dilin önemi, edebi metinler içinde aynıdır. Hatta edebi metinlerin varlık nedeni dildir diyebiliriz. Dil olmadan ne öyküden ne romandan ne tiyatrodan; ne de bunları oluşturan zaman, mekân ve şahıslardan söz edebiliriz. Bütün bu öğeleri belirli kalıplar ve edebi sanatlar içinde anlamlı hale getiren dildir.

Bütün edebi türlerin varlığını kendisinden aldığı dil, acaba nasıl bir yapıda olmalıdır? Yani edebiyatta kullanılan dil, bütün herkesin anlayabileceği kurallı, fasih

[1] İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 56-58.

bir dil mi olmalı, yoksa sıradan, gündelik hayatta kullandığımız kuralsız (ammice) bir dil mi olmalıdır?

Bu sorunu tartışan Arap edipleri -yaşadıkları dönemin ideolojik yapısından olsa gerek- bu soruya tam ve net bir cevap verememektedirler[1].

Kimi yazarlar ammiceyi, kimileri fasih dili, kimileri de ikisi arasında orta bir yol izleyerek edebi eserler vermişlerdir[2]. Eserlerinde ammiceyi kullanan Muhammed Teymur, Tevfik el-Hâkim ve Abdu'l-Hamid el-Cevde gibi yazarlar olduğu gibi; Muhammed Hüseyin Heykel'in "Zeynep" isimli romanında fasih bir dil kullanması her iki dilinde taraflarının olduğunu göstermektedir.

Hayatı ve eserlerini incelediğimiz Mîḫâ'îl Nu'ayme'de "*el-'Âbâ ve'l-benûn*" (Babalar ve Oğullar) adlı tiyatro eserinin çoğunu ammice yazdığını fakat tiyatro dilinin her geçen zaman diliminde yenilikler kazanması nedeniyle fasih bir dille eserini yeniden kaleme alma ihtiyacını hissettiğini ifade etmektedir[3]. Eserlerinin kalıcı olmasını isteyen ve eserlerini avamca yazmış olan yazarların çoğu daha sonraları eserlerini fasih dile çevirmişlerdir.

Her iki dilinde avantaj ve dezavantajları olmakla birlikte, fasih dil, halk diline göre daha geniş kitlelere hitap etme imkân ve olanaklarına sahiptir. Arap edebiyatında fasih dille neşredilmiş bir öykü kitabı, elbette ki bütün Arap insanının okuyup anlayabileceği, dolayısıyla tüm Arap coğrafyasındaki ülkelere ulaşması gibi bir imkâna sahip olabilecektir. Fasih dilin böyle bir gücünün olması birçok edebi yapıtın inkişafına ve yayılmasına zemin hazırlamıştır[4].

Edebi ürünlerde kullanılan dil, yoğunluk, ölçü ve düzey bakımından da birbirinden farklıdır. Konumuz olan öyküde de dil, ayrıntıya değil, derinliğe ve yoğunlaşmaya açıktır. Yani bu haliyle öyküde şiire benzeye bir yön vardır. Anlatılmak istenen, şiirde olduğu gibi kısa ve öz cümlelerle fazla ayrıntıya girmeden anlatılır. Anlatılanlar şiirde olduğu gibi teksifidir[5].

---

[1] 'Abdulḳâdîr Ḥbû Şerîfe ve Ḥuseyn Lâfî Ḳazeḳ, *a.g.e*. s.121-122.
[2] Abdulḳâdîr Ḥbû Şerîfe ve Ḥuseyn Lâfî Ḳazeḳ, *a.g.e*. s.123.
[3] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *el-'Âbâ ve'l-benûn*, 9.baskı, Beyrut 1989, Nevfel, s. 7-8.
[4] 'Abdulḳâdîr Ḥbû Şerîfe ve Ḥuseyn Lâfî Ḳazeḳ, *a.g.e*. s.121-122
[5] 'Abdulḳâdîr Ḥbû Şerîfe ve Ḥuseyn Lâfî Ḳazeḳ, *a.g.e*. s.123.

Edebi eserlerde kullanılan dil, ayrıca üslup bakımından da birbirinden farklıdır. Daha doğrusu üslup, edebi eserlerin farklı türleriyle değil de daha çok yazarın dili kullanmasındaki becerisiyle alakalı bir kavramdır.

"Üslup, dilin mecâzi gücünü, renk ve eylem zenginliğini, kısacası dilin anlatım dağarcığının kişisel beceriyle söze veya –özellikle– yazıya dökmek, dile hayatiyet (canlılık) kazandırmak demektir[1].

19. yüzyılda üslup, Recaizade Ekrem'in tasnifiyle "üslûb-ı sade", "üslûb-ı müzeyyen" ve "üslûb-ı âli" olmak üzere üçlü bir tasnife tabi tutulmuştur. Genellikle tanım ve tasvirlerin yapıldığı (anlatma ağırlıklı) sayfalarda üslûb-ı müzeyyen; diyalogların ağırlıklı olduğu (gösterme yönteminin egemen olduğu) sayfalarda ise, üslûb-ı sade kullanılır. Yazar bu üsluplardan birisini kullanabileceği gibi, birkaçını da aynı anda kullanarak eserine canlılık ve estetik katabilmektedir[2].

### 1.2. – FİKİR:

Öykü veya herhangi edebi bir yapıta başlamak isteyen yazar, öncelikle okuyucuya iletmek istediği maksat ve görüşlerini önceden planlaması gerekir[3].

Yazarın yapıtını oluştururken nazım veya nesir şeklinde ele alışı, öncelikle okuyucuya iletmek istediği mesajın anlaşılır olup olmaması bakımından çok önemlidir. Çünkü her iki türünde kendine has kuralları vardır. Manzum türü eserler, nazım içerikli eserlere göre biraz daha kapalı, dilin tabii halini ve bu halin kurallarını ihlal eden bir yapıya sahiptir[4].

Modern manada Mehcer edebiyatının Arap edebiyatına kazandırmış olduğu **manzum şiirsel öyküleri**[5] bir yana bırakılacak olursa öykü, genellikle nesir şeklinde ele alınmıştır. Nesir şeklinde yazılan öyküler de ise fikir (verilmek istenen ana tema), doğrudan değil de dolaylı olarak okuyucuya aktarılır. Dolaylı, çünkü öykü hayâli, gerçekçi veya gerçeğe yakın olayları konu edinmekte, olaylar anlatılırken zaman, mekân ve şahıslar üzerinden anlatılmak istenen düşünce verilmektedir. Bu noktada

---

[1] Mehmet Tekin, *a.g.e.* s. 168.
[2] *a.e.* s.169-170.
[3] ʿAbdulḳâdîr Ebû Şerîfe ve Ḥuseyn Lâfî Ḳazeḳ, *a.g.e.* s.123.
[4] İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 90-91.
[5] ʾÎsâ en-Nâʿûrî, *'EdEbû'l-mehcer*, 3. baskı, Daru'l-Maarif, Mısır 1977, s.175.

yazar dikkatli olmak zorundadır. Eğer düşüncesini öyküsünde satır aralarına gizleyemezse kendini ifşa edecek, edebiyat açısından da büyük bir kusurun içine düşmüş olacaktır. Bu nedenle, öykü de verilmek istenen mesajın en iyi yazım alanı nesirdir.

Öyküde anlatılan olayların günlük yaşanılan veya yaşanılması muhtemel olan olaylardan olmaması/hayali olması durumunda, verilmek istenen mesajın anlaşılması da bir o kadar zor olacaktır. Bir de buna okuyucunun edebiyatın; insanları bilinçlendirmek gibi bir amaç ve görevinin olduğunu idrak edememesi, edebi yapıtlara özellikle okumuş olduğu türe (mesela öykü, roman, makaleye) aşina olmaması, okunan metinin birçok mesaj içermesi gibi[1] olumsuzluklar da eklenince edebi ürünün anlaşılması ve verilmek istenen ana fikrin yakalanması zorlaşacaktır. Böyle durumlarda öykü, birkaç defa okunmalı, anlatıdaki olaylar ve şahıslar üzerinde yoğunlaşmalı, çıkarılan fikir çok ise iyi bir tahlil ve tetkikle ana temaya ulaşılmaya çalışılmalıdır.

Anlatıdaki fikrin yakalanamaması noktasındaki diğer bir etkende, öykünün rumuzlarla örülü olmasıdır. Okuyucu, mahir bir okuyucu da olsa bu rumuzları çözmeden/anlamadan öyküyü çözümlemesi imkânsızdır. Bundan dolayı öyküde kullanılan karinelerin apaçık ve fazlaca bulunması, öykünün anlaşılmasına, haliyle verilmek istenen fikrin okuyucu tarafından algılanmasına yardımcı olacaktır[2].

Edebi ürünlerde özellikle öykü ve romanda verilmek istenen fikir, 19. yüzyıl itibariyle bireyi anlama ve anlatma çabasıdır[3]. Realizm ve sekülarizmin egemen olduğu 19. ve 20. yüzyılda yazarlar, yapıtlarını bu akımların etkisi altında yazmışlardır. Hedeflerinin odak merkezini birey oluşturan bu akımlara, daha sonraları toplumu anlama ve ona yön vermede eklenecek, böylelikle yazılan eserlerin ana fikri bireyi ve toplumu yeniden inşa etmek olacaktır[4].

---

[1] ʻAbdulḳâdîr ʼEbû Şerîfe ve Ḥuseyn Lâfî Ḳazeḳ, *a.g.e.* s.124.
[2] ʻAbdulḳâdîr ʼEbû Şerîfe ve Ḥuseyn Lâfî Ḳazeḳ, *a.g.e.* s.124.
[3] Mehmet Tekin, *a.g.e.* s. 174,175.
[4] Mehmet Tekin, *a.g.e.* s. 177.

### 1.3. – OLAY ÖRGÜSÜ:

Öyküde anlatılan olay, belirli bir sıra ve sebebe dayalı fiillerin ve vakaların toplamıdır[1].

Öyküdeki şahısların başından geçen maceraları, birbirleri ile olan ilişkilerini zaman ve mekân bağlamında ele alınıp aktarılmasıdır olay örgüsü. Zaman, mekân ve şahıs kadrosu aslında olay örgüsünün ta kendisidir. Olay örgüsünü bir kumaş parçasına benzetecek olursa, kumaşı dokuyan her bir iplik, öykünün şahıslarını, zaman, mekân, anlatıcı ve bakış açısını temsil etmektedir[2].

Olay örgüsünün bütünlüğü, yazarın olay nasıl, nerede, ne zaman ve niçin gerçekleştiği sorularına cevap vermesiyle gerçekleşir[3].

Öyküde anlatılan olayların geniş ve uzun olaylar olmasıyla, kısa ve gündelik hayattan olması arasında fark yoktur[4]. Yazar bu konuda serbesttir, gördüğü ve işittiği her şeyi öyküsüne konu yapmakta hürdür.

Yazar, öyküsünü yazarken olay örgüsüne baştan başlayabileceği gibi –sebep ve şahıslara tekrar geri dönmek kaydıyla– sondan da başlayabilir[5].

Olay örgüsünün kurgulanıp yazılması noktasında dikkat çeken diğer bir husus da olayın ritmidir. Olayın yavaş veya hızlı bir serüven dâhilinde okuyucuya sunulması demek olan ritm, daha çok kullanılan cümlelerin isim ve fiil cümlesi olmasıyla alakalıdır. Hızlı bir anlatım akışına sahip öyküler, kısa fiili cümlelerle ifade edilirken, yavaş cereyan eden olay aktarımlarında ise isim cümlesi tercih edilir[6].

Öyküde anlatılan olay/vaka örgüsü, çeşitli sınıflandırılmalara tabi tutulmuştur. Öyküde anlatılan vakaların sayısıyla alakalı olan bu sınıflandırmada üç tür olay örgüsünden bahsedilir.

a – Tek zincirli olay örgüsü: Vaka, tek bir zincir halinde nakledilir. Bu gruba daha çok sergüzeşt romanı cinsinden eserler girmektedir.

---

[1] ʻAbdulḳâdîr Ḫbû Şerîfe ve Ḥuseyn Lâfî Ḳazeḳ, *a.g.e*. s.124.
[2] *a.e*. s. 124.
[3] *a.e*. s. 124.
[4] ʻAbdulḳâdîr Ḫbû Şerîfe ve Ḥuseyn Lâfî Ḳazeḳ, *a.g.e*. s. 125.
[5] ʻAbdulḳâdîr Ḫbû Şerîfe ve Ḥuseyn Lâfî Ḳazeḳ, *a.g.e*. s.125; İsmail Çetişli, *a.g.e*. s. 62.
[6] ʻAbdulḳâdîr Ḫbû Şerîfe ve Ḥuseyn Lâfî Ḳazeḳ, *a.g.e*. s.125,126.

b – Çok zincirli olay örgüsü: Vaka anlatılırken bir noktaya kadar nakledilir sonra konuyla bağlantılı başka bir konuya geçilir. Söz konusu olaylar birbiriyle alakalı olaylardır. Bu olaylar iki veya daha fazla olabilmektedir. Masallarda ki olaylar çoğunlukla çok zincirli olaylardır.

c – Helezonik olay örgüsü: Bu türdeki olay örgüsünde bir vaka başka bir vaka içine yerleştirilerek sunulur. Bu durumda ilk vaka ikinciye çerçeve vazifesi görmektedir. Bu tür eserlerde vaka zinciri yerine iç içe geçmiş vakalardan söz etmek yerinde olur. Bin bir gece masallarında olduğu gibi[1].

Zaman, mekân ve şahısların olayın oluşumundaki rolünü konumuzun başında ifade etmiştik. Zaman, mekân ve şahıslar olay örgüsü başlığı altında incelenebileceği (olayda zaman, olayda mekân) gibi, müstakil olarak da ele almak mümkündür. Bizde çalışmamızda bu konuları ayrı başlıklar altında incelemeyi uygun gördük.

### 1.4. – ZAMAN:

Hikâyeyi oluşturan temel öğelerden bir diğeri de zaman mefhumudur. Zaman olmadan olayların aktarımı bir nebzede olsa mümkün olmakla birlikte öykünün, gerçekçilik yönünü kaybetmek gibi bir tehlikeyle karşı karşıya kalacağı bilinmelidir[2].

Öyküde olayların geçtiği zaman ve anlatıcının bu olayları anlattığı zaman olmak üzere iki tür zamandan söz etmek mümkündür.

a – Vaka Zamanı: Öyküde olayların başlama noktası ile bitiş noktası arasında geçen zamana vaka zamanı denir.

Vaka zamanı modern hikâyelerde, daha çok gerçeğe yakın iken destan, masal, efsane gibi klasik hikâyelerde tamamen gerçek dışı ve hayalidir[3].

Öykülerdeki olayların oluş zamanları birkaç gün süren bir zaman dilimi olabileceği gibi 5 – 10 yıl süren bir zaman dilimi de olabilir.

b – Anlatma Zamanı: Anlatma zamanı, hikâyedeki olayların anlatıcı tarafın–dan görülüp, öğrenilip ve idrak edildikten sonra kendi tercih ve imkânlarına göre okuyucuya naklettiği zamandır.

---

[1] İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 62-64; Ali İhsan Kolcu, *a.g.e.* s. 20-21.
[2] İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 73.
[3] İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 74.

Okuyucunun öyküdeki vaka zamanıyla anlatma zamanını birbiriyle karıştırmaması lazımdır. İkisini birbirinden ayıran en önemli özellik, vaka zamanının öyküdeki kahramanların gerçekleştirmiş oldukları fiillerin oluş zamanını; anlatma zamanının ise kahramanların gerçekleştirmiş olduğu bu fiillerin anlatıcı tarafından okuyucuya aktarıldığı zaman dilimini ifade etmesidir.

### 1.5. – MEKÂN:

Mekân en basit haliyle eserde yaşanan olayların sahnesidir[1].

Öykü, roman ve tiyatro gibi anlatı ve gösteri ürünü olan eserlerde, gerçek veya hayali mutlaka bir mekâna ihtiyaç vardır[2].

Mekânın öyküdeki olayların sahnesi olması dışında, aslında okuyucuya birtakım mesajlar vermek, olayların geçmiş olduğu toplumu tanıtmak ve o topluma ışık tutmak gibi birtakım işlevsel görevleri de vardır[3]. Mekânın bu işlevsel yönü daha çok 19. yüzyıl realist ve natüralist yazarlar tarafından ön plana çıkarılmıştır.

Mekânın, olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak, olayın kahramanlarını çizmek ve olaya bir atmosfer katmak gibi başkaca görevleri de vardır[4].

Mekânın bildik tanıdık bir yer olması ile hayali/üpotik olması arasında bir fark yoktur. Fakat öyküsünün gerçekçilik yönünün ağır basmasını isteyen yazar, mekânını seçerken elbette ki gerçek mekânlardan seçme yoluna gidecektir.

Öyküde mekânın anlatımı veya tasviri için iki tür bakış açısı kullanılmaktadır. Hâkim bakış açısı ve Kahraman bakış açısı.

Hâkim bakış açısıyla anlatılan ve tasvir edilen mekân, her şeyi gören ve bilen bir anlatıcının bakış açısından yansıdığı için okuyucunun dikkati olaylar üzerinde yoğunlaşmakta, mekân sadece bir dekor vazifesinden öteye gidememektedir. Kahraman bakış açılı anlatımda ise mekân, olayların geçtiği yerleri belirtmekten ziyade, olayların anlaşılması ve kişilerin tanıtımı gibi işlevsel bir tarzda ele

[1] *a.e*. s. 77.
[2] Mehmet Tekin, *a.g.e*. s. 129; İsmail Çetişli, *a.g.e*. s. 77.
[3] Mehmet Tekin, *a.g.e*. s. 129; İsmail Çetişli, *a.g.e*. s. 77-78.
[4] Mehmet Tekin, *a.g.e*. s. 129.

alınmaktadır. Bu tür kullanım, realist yazarların eserlerinde başvurdukları bir yöntemdir[1].

### 1.6. – ŞAHIS KADROSU:

Şahıs kadrosu, hikâye, roman ve tiyatroda anlatılan/sahnelenen olayları var eden, yaşayan insan veya insan hüviyetine büründürülmüş varlıklardır[2].

Öyküde anlatılan olay/vakanın gerçekleşmesi için mutlaka kişi yada kişilere ihtiyaç vardır. Bu kişilerin soyut-somut, canlı-cansız veya sembolik varlıklar olması fark etmez.

Yazar öyküsünü anlatırken kendisi ile öykü kahramanları arasında benzerlik veya ayniyetlik ilişkisi kurabilir. Yani aslında öyküde anlatılan şahıslardan birisi yazarın ta kendisi olabilir. Böyle bir kullanım ise öyküye zarar vermez.

Şahıs kadrosu karakterize edilirken iki yöntem kullanılır. Birincisi, anlatılan ve tasvir edilen şahıs/şahıslar hakkındaki bilgilerin bizzat yazar tarafından verilmesi **açıklama yöntemi**; diğeri de şahısların duygu ve davranışlarını bizzat kendileri tarafından ortaya konulması demek olan **dramatik yöntem**.

Açıklama yöntemine aynı zamanda "blok/statik tanıtma"; dramatik yönteme de "dinamik tanıtma" tabirleri de kullanılmaktadır[3].

Tasvir etmek ve bilgi vermek maksadıyla kullanılan açıklama yöntemi, daha çok öykünün şahıs kadrosunu tanıtmak için kullanılır ve biter. Dramatik yöntemde ise kişiler, değişik yönleriyle tanıtılmak suretiyle öykünün sonuna kadar tanıtım devam edebilir.

Klasik anlatı türlerinde karakterize edilen kişi veya kişiler, daha çok bir kukla görünümünde his ve duygulardan uzak, tek amacı olayları meydana getirmek iken, şahısların modern hikâyedeki pozisyonları farklı bir boyut kazanmış, psikoloji ve sosyoloji gibi ilimlerin de etkisiyle mizacı, karakteri, şahsiyeti ve duyguları olan bir varlığa bürünmüştür[4].

Ayrıca öyküdeki şahısları iki ana gruba ayırmak mümkündür.

---

[1] Mehmet Tekin, *a.g.e.* s. 151-154.
[2] İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 67.
[3] İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 67.
[4] *a.e.* s. 68.

a – Düz/yalınkat kahramanlar: "Kart karakter" olarak da isimlendirilen bu kahramanlar, son derece belirgin nitelikleri ile okuyucu karşısına çıkar ve olay örgüsü boyunca herhangi bir değişime uğramazlar. Yalınkat kahramanlar ne yaparlarsa yapsınlar, hangi ortamda bulunurlarsa bulunsunlar her zaman ve her yerde tek bir fikrin sembolüdürler. Düz/yalınkat kahramanlar ilk planda "tip"i hatırlatırlar. Tip; kendine has bireysel nitelikleri ile değil, herhangi bir sınıfın, grubun veya meslek mensuplarının ortak değer ve niteliklerini taşıyan şahsiyetlerdir. Köylü tipi, memur tipi ve öğrenci tipi gibi.

b – Yuvarlak kahramanlar: Düz kahramanların zıttı olan bu şahıslar, psikoloji ve karakter bakımından büyük bir derinlik ve zenginliğe sahiptirler. Yuvarlak kahramanlar, olay örgüsü boyunca yaşanan gelişmelere göre sürekli değişir, ruhen ve zihnen büyürler. Bu nedenle onların ne zaman ne yapacakları pek belli olmaz.

Yuvarlak karakterli şahıslar, düz karakterlilere göre daha çok insani özellik taşırlar. Modern öykü ve romanda kahramanların çoğunluğu yuvarlak karakterli şahıslardan oluşmaktadır[1].

Düz kahramanlar "tip"i çağrıştırırken, yuvarlak kahramanlar "karakter"i çağrıştırırlar. Karakter; başkalarına benzemekten çok başkalarından farklılıkları ve sadece kendine has değer ve nitelikleriyle belirginleşen kahramanlardır[2].

Şahıs kadrosu, öyküde üstlendikleri fonksiyon bakımından çeşitli gruplara ayrılırlar. Asıl kahraman, karşı/hasım kahraman, yönlendirici kahraman ve bunlara icraatlarında yardım eden yardımcı kahraman gibi.

Şahıs kadrosunu;

- Olay örgüsündeki işlevleri bakımından; asıl kahraman, karşı güç, yönlendirici kahraman v.b.
- Sosyal durumları bakımından; köylü, şehirli, zengin, fakir, memur, işçi v.b.
- Psikolojik durumları bakımından; içe dönük, dışa dönük, nevtotik v.b.
- Fiziki görünümleri bakımından; boy, kıyafet v.b.
- Tipleri bakımından; memur tipi, köylü tipi gibi yönlerden ele alınıp incelemek mümkündür[1].

[1] İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 68-69.
[2] *a.e.* s. 69.

### 1.7. – ANLATICI:

Öykü, anlatan ve anlatılan olmak üzere iki ana temel unsurdan oluşur. Anlatıcı olmadan hikâyeyi anlatmak mümkün olmadığı gibi anlatının olmadığı bir yerde de anlatandan söz etmek bir o kadar manasızdır.

Anlatıcı; en basit tabiriyle, masalı, efsaneyi, roman veya hikâyeyi biz okuyucuya anlatan varlıktır[2].

Edebi eserlerdeki anlatıcı, tarihi seyir içerisinde bazı değişimlere uğramıştır. İlk dönemlerde masal, efsane ve menkıbe gibi eserler dış âlemde varlığı olan müşahhas halk hikâyecileri tarafından anlatılır ve bu anlatıcılara da "sözlü dönem anlatıcısı" denilirdi[3].

Yazılı edebiyata geçildikten sonra sözlü dönem anlatıcısı yerini, "yazılı dönem anlatıcısına" bırakmıştır.

Öykü, yapısı gereği kurmaca/itibari bir metindir. Doğal olarak öyküyü oluşturan anlatıcının, zaman ve mekânın da itibari olması kaçınılmazdır. Aksi halde öykü bir hatıra veya bir anı olmaktan kurtulamaz. Buna rağmen itibari öykü gerçek hayattan da uzak, tamamen ütopik değildir. Modern öykü ve romanın neş'et ettiği 19. yüzyıl, kurmaca da olsa realizmin de etkisiyle gerçekçilik yönü olan hikâyeler dönemidir.

Modern öykü ve romandaki bu itibari anlatıcı, çoğu zaman zannedildiği gibi, yazarın kendisi değildir. Yazarın kendisini anlatıcının yerine koyması durumunda hem eserin bakış açısı daralacak, hem de kendisini ifşa etmesine zemin hazırlayacaktır. Bilinçli bir yazar, itibari anlatıcıya sayısız imkânlar sunarak anlatmak istediğini anlattırır ve kendini gizlemesini bilir.

Anlatıcının öyküde üç tipinden söz edilir. Birinci tekil kişi "Ben", üçüncü tekil kişi "O" ve ikinci çoğul kişi "Siz"[4]. Bu üç tipi "Bakış Açısında" anlatacağımız için burada sadece isimlerini zikretmekle yetindik.

---

[1] *a.e*. s. 69-71.
[2] İsmail Çetişli, *a.g.e*. s.79.
[3] İsmail Çetişli, *a.g.e*. s. 79.
[4] Mehmet Tekin, *a.g.e*. s. 26.

### 1.8. – BAKIŞ AÇISI:

Bakış açısını, öyküyü anlatan anlatıcının olaylara, zamana, mekâna ve şahıslara olan vukûfiyeti olarak tanımlayabiliriz. Bir başka ifadeyle roman ya da hikâyede olayların okuyucuya kimin gözünden ve ağzından ulaştığı sorusuyla ilgili bir kavramdır[1].

Her yazarın öyküyü sunmada bir takım metotları vardır. Anlatıcı bakış açısı da bu metotlardan birisidir ki, anlatıcı hikâyede ki şahıslardan bir şahıstır veya yazarın kendisidir. Anlatıcı kim olursa olsun bize sunacağı malumatlar, külli veya cüzi bir bilgiye dayalı malumatlardır[2].

Dört tip bakış açısından söz edilmekle birlikte aslında bunlar "Külli" ve "Cüzi Bakış Açısı"nın birer türleridir.

**1.8.1. – Külli/Hâkim bakış açılı üçüncü tekil anlatıcı**: Bu tür anlatıcıya tanrısal bakış açılı anlatıcı da denir. Bu tür anlatıcı yaşanmış ve yaşanacak olan her şeyi bilen, gören ve duyandır[3].

Onun son derece geniş bilme, görme ve duyma imkânının olması, kahramanların kafasından geçenleri okumaya kadar uzanır. Diğer yandan anlatıcının böyle bir müdahalesinin olmasına karşılık, O anlattığı olayların dışında, yaşayan değil gören durumundadır. Dışarıda duruşunun da doğurduğu "dıştan bakış açısı", anlatıcı ve anlatılanlar arasında belli bir mesafenin oluşmasına neden olmaktadır[4].

Hâkim bakış açılı anlatıcı, üçüncü tekil şahıs ağzıyla konuşur. Onun kendine has bir dil ve üslûbu yoktur. Yazarın dili anlatıcının dilidir. Bu sebeple ona "yazar-anlatıcı" da denilir[5]. Üçüncü tekil şahıs anlatıcının, külli bakış açısı olmakla birlikte "yansız" ve "kişisel" olmak gibi bir tutumu da mevcuttur. Yani anlatıcı, hâkim bakış açısıyla birlikte kişisel ve yansız tavırlarını aynı öyküde bir arada kullanabilmektedir[6].

**1.8.2. – Cüzi/Kahraman bakış açılı birinci tekil (Ben) anlatıcı**: Bu tür anlatıcı, olay örgüsündeki kahramanlardan birisidir. Bu kişi asıl kahraman

---

[1] İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 83.
[2] ʻAbdulḳâdîr Ebû Şerîfe ve Ḥuseyn Lâfî Ḳazeḳ, *a.g.e.* s. 126.
[3] *a.e.* s. 126.
[4] İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 84.
[5] Mehmet Tekin, *a.g.e.* s. 22-23; İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 84.
[6] Mehmet Tekin, *a.g.e.* s. 28-40. Bkz. Ali İhsan Kolcu, a.g.e. s. 22-23.

olabileceği gibi geri planda kalmış biri de olabilmektedir. Asıl kahramanın olması durumunda, itibari dünyaya "içeriden bakış" söz konusu olacak anlatan ile anlatılan arasındaki mesafe de en aza inecektir[1]. Ancak bu tür bakış açısıyla yazılmış bir öyküde, yazarla-anlatıcı kişinin birbirine karışması gibi bir durum ortaya çıkmaktadır. Çünkü anlatıcı kişinin, olayları "ben" kipiyle anlatması yazarla anlatıcının birbiriyle karışmasına neden olabilmektedir. Kahraman bakış açısıyla olayları anlatan kişi, Hâkim bakış açısında olduğu gibi olaylara tümüyle vakıf olamaması, sadece kendi zaviyesinden olaylara vukûfiyeti bu tür anlatıcıların zaafları arasında sayılabilir[2].

Kahraman bakış açılı anlatıcının kendi dil ve üslûbuyla birinci tekil şahıs ağzıyla konuşması, okuyucusuyla daha sıcak, samimi ve inandırıcı bir diyalog kurmasını sağlamaktadır[3].

**1.8.3. – Sınırlı/Gözlemci bakış açılı anlatıcı**: Bu tür anlatıcı tipine "el-İntikâ'i veya el-İstifâ'i anlatıcı"da denilir[4].

Bu tür anlatıcı diğer iki tür anlatıcıda olduğu gibi yorumcu ve tahminci değildir. O itibari dünyada olup bitenleri gözlemleyen, sonrada bir kamera tarafsızlığıyla okuyucusuna nakledendir[5]. O, bu konumuyla cisimleri karşı tarafa yansıtan bir ayna mesabesindedir.

Bu tür anlatıcı diğer iki türe göre daha az bilgilidir. Onun bilme, görme, duyma yetenekleri geçmiş ve geleceğe uzanamadığı gibi kahramanların ruh haline de ulaşamaz.

Gözlemci/Müşahit bakış açılı anlatıcı, üçüncü tekil şahıs ağzıyla konuşabileceği gibi birinci tekil şahıs ağzıyla da konuşabilir. Bundan dolayı ilk iki türle karıştırılması normaldir[6]. Ancak usta bir okuyucu anlatıcının bakış açısındaki külli ve cüzi olanakları göz önünde bulundurarak onun nasıl bir anlatıcı olduğunu sezebilir.

**1.8.4. – Çoğulcu bakış açısı ve anlatıcıları**: Modern öykü ve roman yazarları, eserlerine tek tip anlatıcının verdiği monotonluktan kurtarmak için yeni

---

[1] İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 85.
[2] 'Abdulḳâdîr Ebû Şerîfe ve Ḥuseyn Lâfî Ḳazeḳ, *a.g.e.* s. 127; İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 86-87.
[3] İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 86.
[4] 'Abdulḳâdîr Ebû Şerîfe ve Ḥuseyn Lâfî Ḳazeḳ, *a.g.e.* s. 126; Bkz. Ali İhsan Kolcu, a.g.e. s. 22-23.
[5] İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 87.
[6] İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 87.

arayışlara girmişler ve yeni teknikler bulmuşlardır. Bu tekniklerden birisi de çoğulcu bakış açısıdır ki, daha önceki bakış açılarından birkaçını aynı eserde kullanılmasıdır[1].

Bu tarz bakış açısı, olayın diğer kahramanları tarafından ayrı ayrı kullanılabilmekle beraber, bir tek anlatıcının bu üç türü de eserin içerisine serpiştirerek kullanması mümkündür.

Çoğulcu bakış açısında, yazarı temsil eden Hâkim bakış açısıyla, asıl kahramana ait bakış açısı arasında zaman zaman belli bir fark oluşur ki buna "kinaye mesafesi" denir.

Tarihi süreç içerisinde öykü ve romanlarda, tanrısal/Hâkim bakış açılı ve tek tip anlatıcıdan sıyrılarak birden fazla anlatıcının veya kahramanın eserlerde ön plana çıktığı görülmektedir[2].

[1] İsmail Çetişli, *a.g.e*. s. 87-88.
[2] *a.e*. s. 88.

## 2 – TEKNİK UNSURLAR:

Anlatım teknikleri anlatıma çeşitlilik, dinamizm ve derinlik katan unsurlardır. Bu teknik anlatımları edebi yapıtlardan çekip çıkarmak mümkün olsaydı, eserin tarih veya sosyoloji kitaplarından farkı kalmazdı. Öyküyü öykü, romanı roman kılan bu teknik unsurlardır.

Nazım ve nesir türü eserlerin hepsinde kullanılabilen pek çok teknik unsur vardır[1]. Yeni ilim dallarının ortaya çıkışı, insan psikolojisi ve sosyolojisi üzerine yapılan araştırmalar, eserlerin özellikle de öykü ve roman gibi türlerin yazımında birçok anlatım tarzının doğmasına neden olmuştur.

Belli başlı anlatım teknikleri şunlardır: Anlatma-Gösterme tekniği, Tasvir (Betimleme) tekniği, Mektup tekniği, Özetleme tekniği, Montaj tekniği, Diyalog tekniği, İç çözümleme tekniği, Bilinç akımı tekniği, Leitmotiv tekniği.

### 2.1. – ANLATMA – GÖSTERME TEKNİĞİ:

Anlatma/tahkiye, yazılı metinlerin olmadığı dönemlerde bile insanoğlunun konuşmak suretiyle kullanmış oldukları bir iletişim yöntemidir. Sözlü olarak cereyan eden bu iletişim tarzı, yazının bulunmasıyla beraber yazılı eserlere de geçmiş oldu. Böylelikle bir zamanlar sözle tahkiye edilen/anlatılan edebiyat türleri yazının bulunmasıyla beraber yazılı edebiyatın ürünü haline geldi.

Birçok edebi türün ortak paydası olan anlatma tekniği öykünün de temel taşıdır. Bununla beraber edebi eserlerde kullanılan anlatma tekniği, daha çok anlatıcıyı ön plana çıkardığı için son dönem realist yazarlar, böyle bir yöntemin okuyucunun dikkatini metne değil de anlatıcı üzerine çevirdiğini söyleyerek, öyküye ayrıca gösterme tekniğini de katmışlardır[2].

Gösterme tekniği aslında tiyatronun ürünüdür. Tiyatroda anlatılmak istenen olay, sahnede canlandırılarak ve görsel olarak izleyicilere sunulmakla, öykü de "diyalog" yani öyküdeki şahısların sanki sahnede oynuyormuş gibi konuşturulması

[1] İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 93.
[2] Mehmet Tekin, *a.g.e.* s. 190-191.

suretiyle yapılır. Burada anlatıcı aradan çekilir. Anlatılmak istenenler diyaloglar vasıtasıyla aracısız olarak okuyucuya sunulur[1].

### 2.2. – TASVİR (BETİMLEME) TEKNİĞİ:

"Tasvir; insan, tabiat, eşya veya mekânın kelimelerle resmedilmesi, âdeta görünür hale getirilmesi, okuyucunun gözü önünde tecessüm ettirilmesidir"[2].

Anlatım biçimlerinden biri olan tasvir (betimleme), herhangi bir şeyin görünümünü, kokusunu, tadını, hareketini, karakterini, hissettiklerini ifade etmek ve canlandırmaktır.

Tasvir yapılırken, görme, işitme, koklama, dokunma, tatma gibi beş duyu organlarından faydalanılır. Bunlarla elde edilen duyumların hepsine birden gözlem denir. Dolayısıyla betimleme bir nesne üzerinde yapılan gözlemlerin, sıraya konularak tespit edilmesi ve analizi anlamına gelir[3].

Dünya edebiyatında romantizm akımıyla birlikte önem kazanan tasvir XIX. yüzyılda ön plana çıkmıştır.

Anlatma esasına bağlı eserlerin itibari dünya olgusu; olay, zaman, mekân ve şahısların bazı yönlerinin tasvirini zorunlu kılmaktadır. Tasvirin olmadığı bir metin, akademik bir makale veya bilimsel bir çalışma olmakla karşı karşıya kalacaktır.

Tasvir yapılırken daha çok mekân ve eşyanın resmedilmesi anlaşılmakla birlikte, insanın dış görünüş itibariyle anlatılması da bir tasvirdir[4].

Tiyatro ve piyes gibi gösterme esaslı edebi türlerde sahnenin süslenmesi ne ise, öykü ve roman gibi anlatma esasına bağlı eserlerde de tasvir aynı şeylerdir[5].

Tasvir sanatı kullanılırken, betimlenecek olan nesne, eğer gerçek görünümüyle, olduğu gibi anlatılıyorsa buna Nesnel (objektif/realist); yazar kendi duygu ve mizacına göre tasvir ediyorsa buna da Öznel (sübjektif/romantik) tasvir denir[6].

---

[1] Mehmet Tekin, *a.g.e.* s. 191-198; İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 96-99.
[2] İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 100.
[3] Cüneyt Eren, M. Vecih Uzunoğlu, "Çağdaş Arap Hikâyeciliğinde Betimleme Örnekleri", D.E.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, sayı: XXIII, İzmir 2006, s.21.
[4] İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 101.
[5] Mehmet Tekin, *a.g.e.* s. 202,207; İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 100.
[6] Cüneyt Eren, M. Vecih Uzunoğlu, "Çağdaş Arap Hikâyeciliğinde Betimleme Örnekleri", D.E.Ü.

Öyküde kullanılan tasvir, diğer edebi türlerde olduğu gibi alet tafsil, uzun uzadıya yapılmaz. Öyküde gereksiz ayrıntıya ver verilmeden betimlenecek eşya öyküye hizmet edecek şekilde tasvir edilir. Öykü, tanımında da ifade edildiği gibi kısa mensur metin olması hasebiyle tafsilâta tahammülü yoktur.

### 2.3. – MEKTUP TEKNİĞİ:

İlk önceleri haberleşme aracı olarak kullanılan mektup, daha sonraları özel ve genel konuların işlendiği yaygın bir yazışma aracına dönüşmüştür.

Öykü de bu tekniğin kullanılması ise, birçok kişi ve karakterin öyküye dâhil edilmesine, onların iç dünyalarında yoğunlaşan duyguların, düşüncelerin, itiraf ve temennilerin bu teknik sayesinde metne dâhil edilip öykünün zenginleşmesine katkı sağlamaktadır[1].

### 2.4. – ÖZETLEME TEKNİĞİ:

Özetleme tekniği, adından da anlaşılacağı üzere verilecek bilgi ve tanıtımın "özet" halinde sunulmasıdır.

Özetleme tekniği gereksiz ayrıntıyı silen, dolayısıyla esere derli toplu bir görünüm kazandıran bir yoldur. Bu yöntemle olaylar ve kişiler, bariz yön ve çizgilerle belirtilir ve anlatılır. Bu teknik sayesinde sayfalarca sürecek –belki de okuyucuyu sıkıcı gelecek– tanıtma faslı birkaç satır veya paragrafla bitirilmektedir.

Özetleme tekniğiyle sadece hikâyede yer alan olaylar özetlenmez, aynı zamanda karakterler tanımlanırken ve kişiler hakkında bilgiler verirken de bu teknikten yararlanılır[2].

Anlatı tekniklerinden "bilinç akımı", "iç monolog" ve "iç çözümleme" gibi teknikler asıl itibariyle özetleme tekniğini kullanan, onun gördüğü vazifeyi gören diğer anlatı tekniklerindendir.

---

İlahiyat Fakültesi Dergisi, sayı: XXIII, İzmir 2006, s.21; Mehmet Tekin, *a.g.e*. s. 208.

[1] Mehmet Tekin, *a.g.e*. s. 224-228.

[2] *a.e*. s. 230.

## 2.5. – DİYALOG TEKNİĞİ:

Diyalog; en az iki kişi arasında cereyan eden karşılıklı konuşmadır[1]. Konuşma eylemi bir kişi tarafından tek taraflı ve uzun bir biçimde yapılıyorsa buna da "monolog" adı verilir[2].

Diyalog tekniği, aslında tiyatronun kullanmış olduğu bir tekniktir. Diyalog tekniği anlatma değil, gösterme tekniğidir. Bundan dolayı tiyatroda olayları anlatan bir anlatıcı bulunmaz. Olaylar gösterilmek suretiyle anlatılır. Öykü de ise bu sahneleme tekniği, şahısların birbirleri ile olan diyalogları ile sağlanmakta; metne çeşitlilik katarak okuyucunun dikkati canlı tutulmaya sağlanmaktadır.

Öykü de kullanılan diyalog tekniği, iki veya daha fazla kişi arasında karşılıklı ve sesli olarak gerçekleşiyorsa buna "dış monolog"; kişinin kendi kendine veya sanki karşısında biri varmış gibi sessiz bir biçimde içinden konuşmasına da "iç diyalog" denir[3].

Öyküde kullanılan konuşmanın seviyesi ve dozu tiyatrodaki kadar değildir. Eğer öykü de kullanılan diyaloglar tiyatroda ki kadar çok olmuş olsaydı öykü, öykü olmaktan çok tiyatroya benzemekle yüz yüze kalacaktır.

Diyalog tekniği, eserin üslûbunu monotonluktan kurtaran, üslûba çeşitlilik kazandıran, kahramanları kendi ağızlarından tanıma imkânı veren bir tekniktir[4].

## 2.6. – İÇ MONOLOG TEKNİĞİ:

Anlatı söz üzerine kurulur. Söz dışa yansır sese dönüşürse "dış monolog"; dışa yansımaksızın kişinin iç dünyasında kalırsa "iç monolog" adını alır. Bu iki konuşma tarzı da anlatımda kullanılan tekniklerindendir[5].

İç konuşma tekniği; yazarın –daha doğrusu anlatıcının– aradan çekilerek öyküdeki şahısların okuyucuyla karşı karşıya gelmesini sağlayan, muhtemel açıklama ve yorumların okuyucuya bırakıldığı yöntemdir.

---

[1] Mehmet Tekin, *a.g.e.* s. 255.
[2] İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 102.
[3] İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 102-106.
[4] *a.e.* s. 103.
[5] Mehmet Tekin, *a.g.e.* s. 264.

İç monolog yönteminde daha çok konuşma dili kullanılır. İç monologda doğal bir süreç, yalın bir yapılanma mevcuttur. Cümleler ve düşünceler, duyguların doğal akışıyla şekillenirler.

İç monolog yöntemi bu yönüyle, anlatıcının marifetiyle gücünü mantıktan alan cümlelerle oluşturulmuş "iç çözümleme"den ve mantık silsilesi bozulmuş cümlelerden oluşturulmuş "bilinç akımı" yönteminden ayrılır. İç monolog tekniğinin temel özelliği, konuşma diliyle oluşturulmuş olmasıdır[1].

## 2.7. – İÇ ÇÖZÜMLEME TEKNİĞİ:

Roman ve öykü tahkiyesinde görülen önemli anlatım tarzlarından bir diğeri de iç çözümleme tekniğidir.

İç çözümleme, olay örgüsünde yer alan kahramanların iç dünyalarının (duyguları, psikolojileri ve ruh halleri gibi) anlatıcı tarafından bütün derinliği ve çıplaklığı ile irdelenip gün yüzüne çıkarılmasıdır[2].

Anlatıcının hikâyedeki şahısları anlatırken, onların karakterlerine uygun tahlil ve tasvir yapması, eserini objektif bir tutum içine sokacak, günlük hayatı resmeden sahih bir yapıt olmasını sağlayacaktır. Şayet yazar, bu tekniği kullanırken, öyküdeki şahısların durumlarını dikkate almayarak veya fazla hesaba katmadan onları kendi duygu ve düşünceleri doğrultusunda tahlil etmesi durumun da, eseri objektif olmaktan çıkacak ve tarafsız bir tutum sergilemiş olmayacaktır[3]. Bu ise yazarın kendisini ifşa etmesi anlamına gelir ki, bu edebi türlerde affedilmeyecek büyük bir kusurdur.

## 2.8. – BİLİNÇ AKIMI TEKNİĞİ:

Bilinç akımı; bilinç akışı, şuur akışı kavramlarıyla da karşılanan bir iç çözümleme ve iç konuşma yöntemidir.

---

[1] Mehmet Tekin, *a.g.e* s. 264-265.
[2] İsmail Çetişli, *a.g.e*. s. 106.
[3] Mehmet Tekin, *a.g.e*. s. 261-262.

Bilinç akımını amacı, olay örgüsündeki kahramanın iç dünyasını, psikolojik durumunu tüm çıplaklığı ile aracısız olarak okuyucuya aktarmaktır. Bilinç akımı yöntemi, iç çözümleme ve iç konuşmadan bazı yönlerden ayrılmaktadır.

İç çözümlemede söz anlatıcıya ait iken bilinç akımında anlatıcı aradan çekilir. İç çözümlemedeki başarı, aslında anlatıcı– yazarın başarısıdır. Ancak bununla beraber, yazarın insan psikolojisi hakkında fazla bir birikimi yoksa aktaracağı bilgilerde sınırlı kalacaktır. Bilinç akımında ise, şahıslar kendi iç dünyalarını kendileri aracısız olarak aktardıklarından bu yöntemdeki başarı/başarısızlık şahısların kendilerine aittir.

Bilinç akımının iç konuşmadan farkına gelince, iç konuşmada anlatılan konu, belli bir düzen ve mantık içerisinde düzenli cümlelerle ifade edilirken, bilinç akımında bu düzen yoktur. Yani cümleler mantıki silsilesi olmayan düzensiz ve bozuk cümlelerden oluşur[1].

Bilinç akımı yöntemiyle ruh tahlili yapılmakta dolayısıyla anlatıya psikolojik bir derinlik kazandırılmaktadır. Bu yönüyle anlatı tahkiye ağırlıklı değil, gösterme ağırlıklı bir niteliğe bürünmektedir[2].

### 2.9. – MONTAJ TEKNİĞİ:

Bir anlatım tekniği olarak montaj; sanatkârın başkasına ait (anonim veya ferdi) bir sözü (ibare, mısra, beyit, cümle, paragraf) –çeşitli sebeplerle– olduğu gibi eserine aktarmasıdır. Montaj, kültürümüzde özellikle şiirde kullanılan iktibası çağrıştırmaktadır[3].

Montaj tekniğinin kullanılış amacı yazardan yazara farklılık gösterebilmekte–dir. Kimi yazar eserine değişik bir form kazandırmak isterken, kimileri eserin ait olduğu zamanla bağını güçlendirmek, kimileri de eserine felsefi bir derinlik kazandırmak için bu tekniği kullanmışlardır[4].

---

[1] İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 108; Mehmet Tekin, *a.g.e.* s. 269-270.
[2] İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 108; Mehmet Tekin, *a.g.e.* s. 271.
[3] İsmail Çetişli, *a.g.e.* s. 112; Mehmet Tekin, *a.g.e.* s. 243-244.
[4] Mehmet Tekin, *a.g.e.* s. 245.

## 2.10. – LEİTMOTİV TEKNİĞİ:

Müzikten edebiyata geçmiş bir kavram ve anlatım tarzı olan leitmotiv, herhangi bir tavır, hareket veya sözün eserde çeşitli vesilelerle birçok kez tekrar edilmesidir.

Leitmotiv tekniği, öyküdeki kahramanların telaffuz farklılıklarını, jest ve mimikleriyle kendilerine has yaratılış özelliklerini kullanarak esere simetrik ve estetik bir değer katmaktadır. Ayrıca sık sık tekrarlanan söz grupları, herhangi bir dize, yine konu ve kişilerle ilgili olarak tekrarlanan bazı kelimelerde leitmotiv olarak kabul edilmektedir[1].

Leitmotiv tekniği dikkatle ve özenle kullanılması halinde metne güç katmaktadır. Çünkü tekrar yerinde kullanılmak şartıyla edebiyatta önemli bir anlatım aracıdır.

[1] Mehmet Tekin, *a.g.e* s. 252.

## IV – ARAP EDEBİYATINDA ÖYKÜ:

Arap edebiyatında ilk örneklerini XIX. yüzyılda gördüğümüz öyküye geçmeden önce, temelleri cahiliye devrine kadar uzanan geleneksel hikâyenin Arap edebiyatındaki tarihi serüveninden kısaca bahsetmek yararlı olacaktır.

Arap hikâyeciliğini üç dönemde incelemek mümkündür. Cahiliye devri, İslamî dönem ve Modern Arap hikâyeciliği.

Yazılı eserlerin çok nadir olduğu **cahiliye döneminde** hikâye, kıssacılar tarafından hutbe şeklinde îrad edilmekte idi. Şifahi olan bu sözlü kültür daha sonraları yazıya geçirilmiş ve Arap edebiyatına mal olmuştur. Bunların en önemlilerinden biri, Ebû Ubeyde et-Teymîʾnin Arap kabileleri arasında cereyan eden çekişmelerin konu edindiği "Eyyâmuʾl-Arab" adlı eseridir.

Arap hikâyeciliğinin atasözlerden çıkmış olduğu varsayımından[1] hareketle, Arap atasözlerinin konu edindiği el-Meydâniʾnin Mecmeuʾl-emsâl ile Zemahşerîʾnin Rabîʿuʾl-ebrâr adlı eserlerini de bu alanda yazılmış eserler olarak zikredebiliriz.

Bunların yanında Muʿallâkat-ı Sebʿaʾda bulunan aşk ve kahramanlık hikâyeleri, hayvan masalları ile Ḳusay b. Kilâbʾın maceraları da hikâye özelliği taşıyan eserler arasındadır[2].

Cahiliye dönemine ait kahramanlık hikâyelerinin anlatıldığı Kıssatu Antera, Kıssatu Bekr ve Tağlib, Kıssatu Berrâk, Kıssatu Kisrâ ve Enûşirvân hikâyeleri de bu dönemde nakledilmiş olan hikâyelerdendir[3].

**İslâmî dönemde** ise, Kurʾan-ı Kerimʾin geçmiş ümmetlerden ve peygamberlerinin kıssalarından bahsetmesi, bu dönemde yazılmış eserlere kaynaklık teşkil etmiştir.

Kurʾan-ı Kerimʾde bir sure kıssalara tahsis edilmiş ve adına da "el-Kasas" adı verilmiştir. Yine gönderildikleri kavimlerden ve peygamberlerden bahseden "el-Enbiya" suresi ile Hz. Yusuf ve ailesinden bahseden "Yusuf" suresi, Hz. İsa ve annesi Hz. Meryemʾin anlatıldığı Al-i İmran ve Meryem sureleri ve daha birçok

---

[1] Hüseyin Yazıcı, "*Hikâye"*, DİA, XVII/480.
[2] *a.g.m.* XVII/480.
[3] Muḥammed Yusuf Necm,*el-Ḳıṣṣatu fiʾl-ʾedebiʾl-ʾArabiyyiʾl-Ḥadîs,* 3.baskı, Dârusakâfe, Beyrut 1966, s. 15-16.

kıssanın anlatıldığı sureler daha sonraki yazarların, bu alanda yazdıkları eserlerinin ilham kaynağı olmuştur.

Kur'an'daki kıssaları konu edinen el-Kisâi'nin Kasasu'l-enbiyâ'sıyla es-Sa'lebi'nin el-Arâis'i bu alanla ilgili yazılmış eserlerden sadece ikisidir[1].

Arap edebiyatına Farsça'dan çeviri yoluyla girmiş olan "Kelile ve Dimne" ile "Elfu Leyletin ve Leyle" adlı eserler, Arap hikâyeciliğinin oluşumunda köprü vazifesi görmüş eserler arasındadır.

el-Câhız'ın Kitabu'l-Buhalâ (Cimriler kitabı) adlı eseri, İbn Battûta'nın seyahatnamesinde yer yer rivayet edilen hikâyeler, "Nevâdiru Eş'ab" "Nevâdiru Cuhâ" gibi halk hikâyeleri, Ebû'l-Ferac İbnu'l-Cevzî'nin Aḫbâru'l-Hamḳa ve'l-Muğaffelîn'i ve Kitabu'l-Eẕkiya'sı; el-Hemedâni, el-Harîrî, ez-Zemahşerî ve daha başka yazarlarında kaleme almış oldukları lugavi ve eğitim amaçlı kıssaların yer aldığı Makâme'lerle; felsefi içerikli et-Tevâbi', ez-Zevâbi', Risâletu'l-Gufrân ve Hayy b. Yakzân gibi eserler Arap edebiyatına mal olmuş eserler arasındadır[2].

**Modern Arap hikâyeciliğine** geçmeden önce de, bu dönemi oluşturan hazırlık safhasından "kalkınma devrinden" bahsetmek yararlı olacaktır.

Arap dünyasında birçok alanda olduğu gibi edebiyat alanında da bir takım yenilikler meydana geldi. Arapların umumiyetle "kalkınma" (Nahda) devri diye tanıttıkları XIX. yüzyıl, dil ve edebiyat bakımından gerçekten atılım ve üretim dönemi olmuştur.

Batı ile yakın temas, buna mukabil Batının Ortadoğu ile siyasi ve iktisadi ilişkilere girmesi, milliyetçilik hareketlerinin filizlenmesi, Fransız ve İngilizlerin Araplar üzerindeki etkili nüfusu gibi birçok neden bu dönemin doğmasını hazırlamıştır. Bu dönemin en belirgin özelliği, durağanlaşan Arap edebiyatının yeniden canlandırılması, eski eserlerin benzerlerini yeniden inşa etme çaba ve gayreti olmuştur[3].

Bu dönemde yapılan tercüme faaliyetleri, Avrupai tedrisatın Ortadoğu da yayılması ve özellikle matbaanın icadıyla dergi ve gazetecilik gibi iletişim

[1] Muḥammed Yusuf Necm, *a.g.e*. s. 12.
[2] *a.e*. s.12.
[3] Nihat M. Çetin, "*Yeni Arap Edebiyatı" "Arap"*, DİA, III/306.

araçlarının yaygınlaşması bu dönemi kalkınma devri yapan en önemli faktörlerdendir.

Bu etkenlerin bütün edebi türlere etkisi olmakla birlikte, biz sadece –konumuz gereği– bu faktörlerin öykü üzerindeki etkilerine değineceğiz.

Bu zamana kadar ihmal edilmiş olan Arap mirası, bu yüzyılda Arap yazarlar tarafından tekrar canlandırılmaya çalışılmış; duyguların, düşüncelerin özgürleşmesi ve kişiliklerin gelişmesi noktasında önemli bir rol oynayan Batılı düşünce akımıyla edebiyatlarını yeniden canlandırmaya çalışmışlardır[1]. Özellikle XIX. yüzyılın ikinci yarısında Fransız ve İngiliz edebiyatında hikâye alanında büyük gelişmeler yaşanmış; gazete, dergi ve matbaacılık sayesinde Batıda gelişen hikâye birer birer tercüme edilerek Ortadoğu okuyucusuyla buluşmaya başlamıştır[2]. Tercüme edilen öykülerin yanında bizzat Arap yazarlar tarafından yazılan özgün öyküler olsa da bunlar, Batı kaynaklı hikâyeleri taklit eden öykülerden öteye geçememiştir.

Sayfalarında öyküye yer veren gazete ve dergilerin başında Ḫalîl el-Ḫurî'nin çıkartmış olduğu el- Ḥadîḳatu'l-aḫbar (Beyrut 1859) adlı gazete gelmektedir. Ḫalîl el-Ḫurî, batıdan tercüme ettiği hikâyelerin yanında kendisine ait özgün hikâyelerini de gazetesinde yayınlamış, Selim Butros ve İskender Tevini gibi arkadaşları da bu alanda kendisine yardım etmişlerdir[3].

Yine Yusuf Şelfun'un çıkartmış olduğu eş-Şeriketu'ş-şehriyye (1866) ile el-Beşîr (Beyrut 1870), en-Naḥle (Beytut 1870), el-Aḫrâm (Mısır 1876), el-Ḥâl (Beyrut 1877) es-Ṣafâ ve Cerîdetu Lübnan gibi gazeteler, sayfalarında modern hikâyelere yer veren gazeteler olarak gösterilebilir.

Dergiler arasında da, dönemin meşhur mütercim ve yazarlarından biri olarak kabul edilen Ṣâḳir Ṣakîr'in el-Kinâye (Kahire 1890) adlı dergisi, Ṣâhin Makaryus'un el-Laṭâ'if'i (Kahire 1886), Corci Zeydan'ın el-Ḥilâl'i (Kahire 1892), Lebîbe Ḥâşim'in Fetâtu'ş-şarḳ (1906) adlı dergilerinin yanında el-Mebâḥis, el-Berḳ, el-Hasna' gibi birçok dergi sayılarında öyküye yer veren dergilerdendir.

Ayrıca bu dönemde, Naḫle Ḳulfâṭ'ın Silsiletu'l-fekâhât (Beyrut 1884), Enis el-Ḫûrî'nin en-Nefâ'is (Beyrut 1910), İskender Kerkûr'un Müntebaḫâtu'r-rivâyât'ı

[1] Muḥammed Yusuf Necm, *a.g.e.* s. 13-14.
[2] *a.e.* s. 14-36.
[3] Muḥammed Yusuf Necm, *a.g.e.* s. 15.

(Kahire 1894) ile Muhammed Ḫaḍr ve Beşîr el-Ḥalebîʿnin ortaklaşa çıkarttıkları Silsiletuʿr-rivâyât (Kahire 1899) adlı dergiler sayılarını öyküye tahsis eden dergiler olarak gösterilebilir[1].

Söz konusu dergi ve gazetelerde –daha önce de ifade ettiğimiz gibi– daha çok tercüme yoluyla hikâyeler yazılmakta, az da olsa taklid yoluyla özgün hikâyeler yayınlanıyordu. Eserleri Arapçaya tercüme edilen Batılı yazarlardan Georges Ohnet, Henry Bordeaux, Contesse Dash, Alexandre Dumas, Emile Gaboriau, Fénélon, Voltaire ve Victor Hugo gibi birçok ünlü edebiyatçıyı sayabiliriz[2].

Arap edebiyatçılarının Batılı yazarlardan yapmış oldukları bu tercüme faaliyetlerinin yanında –Mehcer Edebiyatında da bahsedeceğimiz üzere– Arap olup da Batıda yaşayan Mehcer edebiyatçılarının da bu konuda büyük katkılarının olduğunu söylemek gerekir. Özellikle Amerikaʿya göç etmiş, öykülerinde içtimai meselelere yer veren Lübnan asıllı Cubrân Ḫalîl Cubrânʿla, eserlerini realizm ve romantizmin etkisinde yazan Mîḫâʾîl Nuʿayme ve Emîn er-Reyḥânî bu edebiyatın en önemli üç ismidir.

XX. yüzyılda yeni bir form kazanan hikâye, özgün hikâyelerin neşʿet ettiği, başta Mehcer edebiyatının bu üç temsilcisi olmak üzere Muhammed Hüseyin Heykel (v.1956), Muhammed Teymur (v.1921), Mahmud Teymur (v.1973), İbrahim el-Mazini (v.1949), Taha Hüseyn (v.1973) ve Tevfik el-Hâkim gibi şahsiyetler, hikâyelerinde gerçek hayatı işleyen Modern Arap edebiyatının önemli isimlerindendir[3].

Modern Arap Hikâyeciliğine gelince, bu dönemi üç devrede incelemek mümkündür. XX. yüzyılın başlarından I. Dünya Savaşına, I. Dünya Savaşından II. Dünya Savaşının sonlarına ve II. Dünya Savaşının sonundan günümüze kadar olan dönem.

Birinci Dünya savaşına kadar olan birinci devrede Mustafa Lutfi el-Menfelûtiʿnin Fransızcadan uyarladığı hikâyelerden oluşan "el-Aberât" (1915) adlı eseri, modern hikâye türünde yazılmış ilk ve önemli adımlardan birisidir.

---

[1] Muḥammed Yusuf Necm, *a.g.e.* s.19-20.
[2] Muḥammed Yusuf Necm, *a.g.e.* s. 21-31.
[3] Nihat M. Çetin, *a.g.m.* III/307.

Mîḫâ'îl Nu'ayme'nin "Senetuhe'l-Cedîde" (1914) veya "el-'Âkir" (1915) adlı öyküsünü ilk modern öykü olarak kabul edenler olduğu gibi, Mısır'da Muhammed Teymur'un kaleme aldığı "fi'l-Ḳıtâr" (Kahire 1915) adlı öyküsünü bu alanda yazılmış ilk modern öykü olarak kabul edenler de vardır[1].

I. Dünya Savaşı yıllarında kurulan ve liderliğini Mahmud Teymur'un yaptığı el-Medresetu'l-Hadise grubu üyeleri de modern hikâyenin gelişmesinde önemli rol oynamışlardır.

Yine bu dönemde, eserlerinde edebî Arapça yerine halk dilini kullanarak kadın ve erkek arasındaki psikolojik ilişkiyi başarıyla tasvir eden İbrahim el-Mâzinî'nin "fit-Tariḳ" (Kahire 1932), "el-Masi" (Kahire 1937), "Sundûku'd-dünyâ ve mine'n-nâfize" adlı eserlerini gösterebiliriz.

I. Dünya Savaşından 1950'li yıllara kadar olan ikinci devrede ise öne çıkan yazarların başında Taha Hüseyn ve Maupassant'ın etkisinde kalan Yusuf es-Sibâi gibi yazarlar gelmektedir. Kadın hakları, zengin– fakir ayırımı, siyasi meseleler gibi toplumsal konular, bu dönemin hikâyelerinin ana temasını oluşturmaktadır.

1950'li yıllarla başlayan üçüncü dönemin en parlak siması ise Necip Maḥfûz'dur. Onun "Dinyallah" (Kahire 1963), "Beytun seyi'us-Sum'a" (Kahire 1965), "Hamâretu'l-kıtti'l-esved" (Kahire 1969), "Ḥikâyât bilâ hidâye ve lâ nihâye ve tahte'l-Mizalle" (1991) adlı eserleriyle, Tevfik el-Hâkim'in felsefe içerikli hikâyeleri bu dönemin en önemli eserleri arasındadır.

[1] Hüseyin Yazıcı, "*Hikâye"*, DİA, XVII /481-482.

## V – MEHCER EDEBİYATINDA ÖYKÜ:

XIX. yüzyılda Ortadoğu'daki ekonomik ve siyasi sıkıntılar, özellikle Suriye ve Lübnandaki misyonerlik faaliyetleri Hıristiyan Arapların Kuzey ve Güney Amerika'ya göç etmelerine neden olmuştur. Göç eden Hıristiyan Araplar, gittikleri yerlerde çeşitli dernekler kurarak bir araya gelmişler, çıkarmış oldukları dergi ve gazeteler sayesinde kendi edebiyatlarını oluşturmuşlardır. Amaçları Batıya ve özelliklede Arap dünyasına önemli mesajlar vermek olan Hıristiyan Arap yazar ve şairlerin temsil etmiş olduğu bu edebiyata Mehcer Edebiyatı denir[1].

Mehcer edebiyatı Güney ve Kuzey Amerika'da faaliyet göstermiş edebi bir akımdır. Mehcer edebiyatı denince daha çok ilk akla gelen Kuzey Amerika'da 1920'de Cubrân Ḫalîl Cubrân'ın önderliğinde kurulan, Mîḫâ'îl Nu'ayme, İlyâ Ebû Mâḍi, Nesib 'Ariḍa, Reşid Eyyüb gibi yazarların emek verdiği er-Rabitatu'l-kalemiyye adlı derneğin faaliyetleri gelmektedir[2].

Derneğin en önemli özelliği, yayın organı "es-Sa'ih" adlı dergi vasıtasıyla Arap dili ve edebiyatına canlılık kazandırmak, klasik edebiyatla bağlarını koparark edebiyata yeni bir dinamizm kazandırmak, eserleriyle toplumu ve bireyi aydınlatmaktır. Amaçları Arap edebiyatını özgürleştirmek olan göçmen edebiyatçılar, birçok alanda eser vermek suretiyle kendi tarz ve edebiyatlarını oluşturmuştur. Kurdukları dernekler vasıtasıyla dergi ve gazete çıkartan edip ve şairler öykü, roman, tiyatro, makale ve eleştiri alanında oldukça başarılı eserler vermişlerdir.

Mehcer edebiyatı yazarları arasında öykücülük alanında yazmış olduğu eserlerle en çok ismini duyuranlar Cubrân Ḫalîl Cubrân sonra, Mîḫâ'îl Nu'ayme, Nesib 'Ariḍa ve Abdülmesiḥ el-Haddad'dır[3].

Modern Arap edebiyatında sanatsal içerikli öykünün gelişmesi, büyük ölçüde mehcer edebiyatı sayesindedir. Cubrân Ḫalîl Cibran'ın ilk defa sanatsal teknikleri kullanarak yazmış olduğu "el-Ecniḥatu'l-mütekessira" (Newyork 1912) adlı romanı ve "el-'Âṣıfe" (1921) adlı hikâyeleri ile "Araisu'l-muruc" (Newyork 1906) ve "el-

[1] 'Îsâ en-Nâ'ûrî, *a.g.e.* s. 17-22; Hüseyin Yazıcı, "*Mehcer Edebiyatı*", DİA, XXVIII/364.
[2] 'Îsâ en-Nâ'ûrî, *a.g.e.* s. 22-27; Hüseyin Yazıcı, "*Mehcer Edebiyatı*", DİA, XXVIII/365.
[3] 'Îsâ en-Nâ'ûrî, *a.g.e.* s. 140.

Ervahu'l-mutemerrida" (1908) adlı öykü kitapları bu dönemin en önemli eserlerindendir[1].

Hikâye alanında Cubrân ve Emin er-Reyḫânî'den daha fazla başarı elde etmiş olan hiç kuşkusuz hayatını araştırdığımız yazar ve şair Mîḫâ'îl Nu'ayme'dir. Cibran'dan farklı olarak O, sanatsal öykünün dışına çıkan yazı ve diyalog teknikleriyle ön plana çıkar[2].

Nu'ayme Amerika'da bulunduğu süre zarfında el-Funun ve es-Saih adlı dergilerde yazmış olduğu hikâyelerini "Kâne mâ kâne" (Beyrut 1937) adlı kitabında bir araya getirmiştir[3]. Onun bundan başka 1956 yılında bastığı " 'Ekâbîr" ve " 'Ebû Baṭṭa" (1957) adlı iki öykü kitabı daha vardır[4]. Bununla beraber onun bazı hikâyeleri "Savtu'l-âlem" ve "en-Nûr ve'd-deycûr" adlı makalelerine serpiştirilmiş durumdadır[5].

Emin er-Reyḫânî'nin içinde 4 öyküsünün bulunduğu "Sicillu't-Tevbe" adlı hikâye kitabıyla, Abdulmesih el-Haddad'ın "Hikâyetu'l-Mehcer'i", Nesib 'Ariḍa'nın "Dîku'l-Cinni'l- Ḥımsi" ve "Kıssatu'l-Samsâme" adlı öykü kitapları Kuzey Mehcer edebiyatının meşhur eserlerindendir[6].

Güney Mehcer edebiyatının öykülerine gelince; bu alanda eser vermiş en önemli yazar George Hassun Maluf ve İlyas Kunsul'dur. George Hassun Maluf'un "Ekâsis" adlı kitabıyla, İlyas Kunsul'un "ala difafi Beredi", "Beyne meariki's-sevra", "Sadıki Ebû Hassan", "Ğalib Efendi el-Mağlub", "el-'Abḳariyyu'l-Mecnûn" ve "Nisâ" adlı öyküleri, Güney Mehcer edebiyatının Arap edebiyatına kazandırdığı eserlerdendir[7].

Güney ve Kuzey Mehcer edebiyatının öykücülüğe bakış açıları birbirinden biraz farklıdır. Her iki ekolde modern öykücülük alanında eser vermiş olsalar da hikâyenin içeriği ve şekli bakımından birbirinden farklıdırlar. Kuzey Mehcer edebiyatında genelde insani problemler, maddeden kurtarmaya çalıştıkları insan

[1] 'Îsâ en-Nâ'ûrî, *a.g.e.* s. 140-141.
[2] *a.e.* s.142.
[3] Muḥammed Yusuf Necm, *a.g.e.* s. 303.
[4] Eserleri için bkz. Ḥannâ el-Fâhûrî, *el-Cami'u fi tarihi'l-edebi'l-Arabiyyi*, 1. Baskı, Daru'l-Cil, Beyrut 1986, II/371; Muḥammed Ḫayr Ramazan Yusuf, Tetimmetu'l-'a'lâm li'z-Ziriklî, 2. baskı Dâru İbn Cezm, Beyrut 2002, II/273.
[5] 'Îsâ en-Nâ'ûrî, *a.g.e.* s. 142; Muḥammed Yusuf Necm, *a.g.e.* s. 309.
[6] 'Îsâ en-Nâ'ûrî, *a.g.e.* s. 143.
[7] *a.e.* s. 143-144.

ruhu, Hıristiyanlık, Batı romantizmi ve mistik eğilim ağırlıkta iken, daha çok şiirle uğraşan Güney Mehcer edebiyatı temsilcileri ise, eserlerinde ulusal problemlerle ilgilenmeyi tercih etmişlerdir[1]. Bu ince ayrıntıyla beraber Mehcer edebiyatının üzerine kurulduğu ana tema, eskinin bağlarından kurtuluş, sanatsal üslûb, dini özgürlük, düşünce, vatan özlemi, doğa sevgisi, anlatımda yalınlık, tasvir ve insani değerlerdir[2].

Mehcer edebiyatında özellikle de Cubrân Ḫalîl Cubrân ve Mîḫâîl Nu'ayme'nin eserlerinde dini özgürlük, dolayısıyla kiliseye ve din adamlarına karşı bir baş kaldırış söz konusudur.

Eserlerinde genelde insanlığa özellikle de Ortadoğu insanına bir mesaj niteliği taşıyan mehcer edebiyatı, Batı toplumu ile Ortadoğu arasında bir köprü vazifesi görmüş, Batıya Arap edebiyatını Arap edebiyatına da Batının romantizm ve realizmini kazandırmıştır.

[1] Hüseyin Yazıcı, "*Mehcer Edebiyatı*", DİA, XXVIII/366.
[2] 'Îsâ en-Nâ'ûrî, *a.g.e.* s. 69.

# BİRİNCİ BÖLÜM
# MÎḪÂ ʾÎL NUʿAYME ʿNİN HAYATI, ESERLERİ, EDEBİ KİŞİLİĞİ VE FELSEFESİ

## I – MÎḪÂ ʾÎL NUʿAYMEʿNİN HAYATI:

Mîḫâ ʾîl Nuʿayme 1889 yılında Lübnanʿın Bestinka köyünde dünyaya geldi. Hayatını anlattığı Sebʿûn adlı biyografik eserinde, doğduğu köyün isminin anlamından tabiat güzelliklerine, Hıristiyan dedelerinden ve kendisine ait birçok anıdan uzun uzadıya bahsetmektedir[1].

Biri kız beş erkek çocuğun üçüncüsü olan Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, –çoğu Lübnanlının olduğu gibi– okuma yazma bilmeyen bir ailenin çocuğudur[2].

Siyasi, dini ve ekonomik sıkıntıların olduğu bir dönemde dünyaya gözlerini açan Mîḫâ ʾîl, babasının ailenin geçimini temin etmek için Amerikaʿya gitmesiyle 6 yıl annesi Latifeyle beraber kalmıştır[3]. Bu süre zarfında ailevi eğitimini annesi Latifeden alan Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, Hıristiyanlıkla ilgili inancının temellerini de annesiyle beraber gittiği kilisede oluşturur[4]. Kendi ifadesiyle dini eğitiminin temellerini aldığı Bestinka ile Lübnanʿa kalıcı dönüş yaptıktan sonra kaldığı Şuhrub, onun hayatında ve düşünce dünyasında tarif edilemez izler bırakan yerlerdir[5].

Lübnanʿda, Osmanlıların, Rumların ve Rusların açmış olduğu pek çok okul vardı. 5– 6 yaşlarında köyündeki bir okula kayıt yaptıran Nuʿayme, 1889 yılında 10 yaşlarında iken Rusların Ortodoks ailelerin çocuklarını eğitmek için açmış oldukları üçü bayan sekiz öğretmenden oluşan Ortodoks Okuluna kaydoldu[6].

Kendi ifadesiyle mezun bile olmak istemediği Beskintaʿdaki bu okul, onun hayatında önemli bir yere sahiptir. Okuldaki başarı ve farklılıklarıyla dikkatleri üzerine çeken Mîḫâ ʾîl, 1902 yılında, eğitim süresi 6 yıl olan Filistinʿin Nasıraʿdaki

---

[1] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *Sebʿûn*, 8. baskı, Nevfel, Beyrut 1993, I/42-51.
[2] ʿÎsâ en-Nâʿûrî, *a.g.e*. s. 375.
[3] Süreyyâ Melḥas, *Mîḫâ ʾîl Nuʿayme el- ʾedîbuʿş-şûfî*, Dâruʿş-şadr ve Dâr-u Beyrut, Beyrut 1964, s. 185; Muḥammed Şefîḳ Şeyyâ, *Felsefetu Mîḫâ ʾîl Nuʿayme*, Menşûrâtu Bahsûn es-Sekafiyye, Beyrut 1979, s. 16-17.
[4] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *Sebʿûn*, I/26-27.
[5] *a.e*. s. 42.
[6] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *Sebʿûn*, I/74-75; Süreyyâ Melḥas, *a.g.e*. s. 185; Muḥammed Şefîḳ Şeyyâ, *a.g.e*. s.17; Ḥannâ el-Fâhûrî, *a.g.e*. II/368.

Rus Öğretmen Okuluna burslu olarak kaydı yapıldı. Ruslar tarafından açılmış olan bu okulun amacı Filistin, Suriye ve Lübnan'da sayıları 50'yi bulan Rus İlkokullarına müdür yetiştirmek idi[1].

Nasıra'daki eğitimi esnasında Rusya Tarihi, Matematik, Coğrafya, Arap Dili ve Edebiyatı gibi dersler alan Mîḫâ'îl, Nasıra'da geçirdiği süreyi yalnızlık dönemi diye nitelendirir[2]. Muhtemelen uzun uzun düşüncelerle tefekküre dalmanın ve eşyanın hakikatine erebilmenin ancak yalnız kalınmakla mümkün olabileceği inancı onun iç dünyasına bu dönemde yerleşmiştir. Bu nedenle O, ömrünün sonuna kadar yalnız ve tek başına hiç evlenmeden yaşamıştır.

Nasıra'daki eğitimi sırasında Amerika'da da karşılaşacağı Nesib 'Arîḍa ve Mîḫâ'îl İskender ile tanışır[3].

Nasırada'ki Öğretmen Okulunda daha 4. yılındaydı ki Nu'ayme, üstün başarısından dolayı burslu olarak 1906 yılında Rusya'nın Poltava şehrindeki Ortadoks Akademisine (Lise seviyesinde bir kolej) gönderildi[4].

Rusya'da kaldığı zaman zarfında Rusçayı iyi derecede öğrenen Nu'ayme, Rus şair ve yazarların eserlerini okudu. Özellikle Tolstoy'un, eserlerinde Ortadoks Kilisesine karşı takınmış olduğu tavır, Nu'ayme'nin dine bakış açısını oldukça etkilemiştir[5].

Tolstoy'un önünü aydınlatan ışığın, kendi önünü de aydınlattığını ifade eden Mîḫâ'îl, bunu İncil'i okumak suretiyle elde ettiğini ifade eder. Öyle ki İncil'le Kiliseyi birbirinden ayırır. Tıpkı Mesih ile Kiliseyi birbirinden ayırdığı gibi. Ona göre artık Kilise, Hıristiyanlığı temsil etmemektedir. Nasırada'ki Hıristiyan Mîḫâ'îl artık yoktur. Kendi dini inançlarını oluşturan Mîḫâ'îl Nu'ayme ile Kilisenin dikte etmiş olduğu inançlar birbiriyle örtüşmemektedir[6].

Nu'ayme, Rusya'da kaldığı sürede Tolstoy'dan başka Lermontov, Puşkin ve Nadson gibi şairlerle Gogol, Dostoyevski ve Turgenyev gibi daha bir çok yazarın eserlerini inceleme fırsatı bulmuştur[7]. Öyle ki yaklaşık 19 yaşlarında iken 1908

[1] 'Îsâ en-Nâ'ûrî, *a.g.e.* s. 376; Muḥammed Şefîḳ Şeyyâ, *a.g.e.* s. 17; Ḥannâ el-Fâhûrî, *a.g.e.* II/368.
[2] Muḥammed Şefîḳ Şeyyâ, *a.g.e.* s. 17.
[3] Süreyyâ Melḥas, *a.g.e.* s. 185.
[4] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Seb'ûn*, I/171; 'Îsâ en-Nâ'ûrî, *a.g.e.* 376; Muḥammed Şefîḳ Şeyyâ, *a.g.e.* 19.
[5] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Seb'ûn*, I/211.
[6] Mîḫâ'îl Nu'ayme, Seb'ûn, I/269-270.
[7] Süreyyâ Melḥas, a.g.e. s. 186.

yılında Şair Lermontov'un etkisinde kalarak ilk şiirini en-Nehru'l-mütecemmid (Buz Denizi) adıyla Rusça olarak kaleme almıştır.

Poltava'daki 4 yıllık eğitimini tamamladıktan sonra 1911'de Lübnan'a geri dönen Mîḫâ'îl Nu'ayme, Paris'teki Sorbon Üniversitesinde avukatlık eğitimi almak istediyse de, Amerika'dan gelen büyük kardeşi Edip, onu Amerika'nın Walla Walla şehrine gitmeye ikna etti. Amerika'nın kötü havasından şikâyet eden Nu'ayme, 1912 yılında Washington Üniversitesine girdi. Burada felsefe, edebiyat, İngilizce, tarih ve siyaset ekonomisi gördü. 4 yıllık eğitiminden sonra hukuk ve edebiyat diplomalarını alarak 1916 yılında mezun oldu. Fakat o Nasıra'dan beri üzerinde yoğunlaştığı edebiyatı seçerek avukatlıkla hiç ilgilenmedi. Avukatlığı daha çok konuşma, yazışma ve fikirlerini savunmada güçlü bir yöne sahip olmak için okumuştur[1].

Walla Walla şehrinde 1916 yılında bir ara kafasındaki sorulara cevap bulabilmek için masonculuğu araştırmış ve daha sonra da bu locanın faaliyetlerine katılmıştır. Fakat locanın, üyeleri tarafından maddi çıkar ve sosyal statü için kullanıldığını anlayan Nu'ayme, daha sonra aidatını da ödemeyerek locadan ayrılmıştır[2].

Bir ara Suriye'yi Osmanlı Hâkimiyetinden kurtarmak için faaliyet gösteren "Özgür Suriye Derneğine" katıldı. Yine üniversiteden tanıştığı İskoçyalı arkadaşı William sayesinde, en önemli öğretileri arasında Reenkarnasyon (Ruh göçü) olan Teosofi derneğiyle tanıştı. Mîḫâ'îl bundan sonra kafasındaki birçok sorunu reenkarnasyon ile çözmeye çalışmıştır. Felsefi hayatının büyük bir kısmını reenkarnasyona tahsis eden Nu'ayme, reenkarnasyon ile hayatına yeni bir boyut kazandırmıştır[3].

Nasıra'daki eğitimi esnasında tanıştığı Nesib 'Ariḍa'nın kurmuş olduğu el-Fünun (1913– 1916, 1916– 1918) adlı dergide yenilikçi yazılarıyla dikkatleri üzerine çekti. Rusça kaleme almış olduğu en-Nehru'l-mütecemmid şiiriyle Ahî adlı şiirini ve 1916 yılında yazmış olduğu *el-'Âbâ ve'l-benûn* adlı tiyatro eserini 1918 yılında adı geçen dergide yayımladı[4].

---

[1] 'Îsâ en-Nâ'ûrî, *a.g.e.* s. 376.
[2] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Seb'ûn*, II/82-85; Muḥammed Şefîḳ Şeyyâ, *a.g.e.* s. 21.
[3] Süreyyâ Melḥas, *a.g.e.* s. 187; 'Îsâ en-Nâ'ûrî, *a.g.e.* s. 21.
[4] Süreyyâ Melḥas, *a.g.e.* s. 186-188.

Bir ara Seattle'daki Rus konsolosluğunda sekreter yardımcılığı yapan Mîḫâ'îl, buradaki görevini bırakarak 1916 yılında tekrar Walla Walla şehrine döndü. Aynı yıl Newyork'a giden Mîḫâ'îl orada bulunan Rus Ticaret Bürosunda daktiliyograf olarak çalıştı[1].

Üniversiteden mezun olduktan sonra memleketine dönmek istediyse de çıkan I. Dünya Savaşından dolayı mecburen Amerika'da kaldı. İstemeyerekte olsa 1918 yılında Amerikan ordusuna alınarak Fransa'daki Amerikan cephesine gönderildi. Mîḫâ'îl Nu'ayme savaşın son yılında ateş altında burada tam dokuz gün geçirmiştir[2]. Savaş alanında gördükleri ve duydukları Mîḫâ'îl'in ruh dünyasını çok etkilemiştir.

1918'de savaştan dönen Mîḫâ'îl Nu'ayme, savaşta tanıştığı öğretim görevlileriyle birlikte 1919 yılında Fransa'nın Ren Üniversitesine gittiler. Nu'ayme orada Fransa tarihi, edebiyatı ve Fransızca ilgili dersler aldı. Aynı yılın temmuz sonralarına doğru Walla Walla şehrine geri dönen Mîḫâ'îl, buradan da kapanan el–Fünun dergisini yeniden yayın hayatına kazandırmak için Newyork'a gitti. Bu dönemde işsiz olan Nu'ayme, bir ara ticaretle uğraşmış olmasına rağmen edebi çalışmalarını aksatmamış, Afâḳu'l-ḳulub, Ḥablu't-temennî, Ternîmetu'r-riyâh ve daha başka şiirlerini bu dönemde yazmıştır[3].

Mîḫâ'îl Nu'ayme, Nesib 'Ariḍa vasıtasıyla tanıştığı ve el-Fünun'da yazılar yazan Cubrân Ḫalîl Cubrân, Abdülmesih Haddad, Reşid Eyyüb ve İlya Ebû Madi gibi yazarların bulunduğu 10 kişilik bir heyetle er-Rabitatu'l-kalemiyye derneğini kurdular. Derneğin başkanlığına Cubrân Ḫalîl Cubrân sekreterliğine Mîḫâ'îl Nu'ayme muhasebesine de William Catzeflis seçildi. Nu'ayme derneğin kuruluş ilkelerini, oluşturdukları yeni edebiyatın anlaşılması doğrultusunda hazırladı[4].

1920 yılında faaliyete başlayan dernek, 1931 yılında Cubran'ın vefatıyla birlikte kapandı[5]. Arkadaşının ölümünden bir yıl sonra Lübnan'a kalıcı dönüş yapan Mîḫâ'îl, 21 yıllık göç serüveni esnasında sadece iki kitap yayınlamıştır. İlk baskısını 1917'de Newyork'ta yaptığı "*el- 'Âbâ ve'l-benûn"* adlı tiyatro eseriyle, eleştiri alanında yazmış olduğu "*el-Ğirbal*" adlı eseri. "*Ğirbal*" adlı eserini 1923 yılında

[1] *a.e*. s. 187.
[2] 'Îsâ en-Nâ'ûrî, *a.g.e*. s. 377.
[3] Şüreyyâ Melḥas, *a.g.e*. s. 188.
[4] Şüreyyâ Melḥas, *a.g.e*. s. 189.
[5] 'Îsâ en-Nâ'ûrî, *a.g.e*. 377.

Mısır'da er-Rabita grubu yazarlarına hayranlık duyan ve Mîḫâ'îl'le mektuplaşarak arkadaşlık kuran Mısırlı Muhyiddin Rıza basmıştır[1]. Nu'ayme, Amerika'da iken yazmış olduğu birçok makale, kıssa, eleştiri ve şiirini Lübnan'a kalıcı dönüş yaptıktan sonra kitap haline getirmiştir[2].

Mîḫâ'îl Nu'ayme, Lübnan'a döndükten sonra tıpkı Cubrân gibi kendine bir uzlet yeri edindi. Nasıra ve Poltova'da başlayan tefekkür ve uzlet hali Mîḫâ'îl'in iç dünyasında giderek artmış ve Şuḫrûb'da Fulk (Gemi) diye isimlendirdiği bir mağarada vaktinin çoğunu geçirmeye başlamıştır[3]. Kulağın kuş seslerinden başka bir sesi duymadığı, nehrin şırıltısıyla meltem rüzgârının hoş kokusunun birbirine karıştığı Şuḫrûb[4] Mîḫâ'îl'in edebi kişiliğinin oluşmasında önemli bir yere sahiptir[5]. Muhtemelen Şuḫrûb'taki bu inzivaî hayat, kendisine "Nasiku'ş-Şuḫrûb"[6] (Şuḫrûb Âbidi) lakabının takılmasına neden olmuştur.

Mîḫâ'îl, Fulk adını verdiği mağarada insanların gürültüsünden uzak, tabiatla iç içe, varlıkların hakikatleri üzerinde uzun uzadıya düşünüyor ve bu yolla aydınlanmaya çalışıyordu[7].

1961 yılında Lübnan Yazarlar Birliği Cemiyeti kendisine Başkanlık Ödülünü layık görmüş[8], 1978 yılında da kendisi hayatta olduğu halde Mîḫâ'îl Nu'ayme'yi anma haftası düzenlenmiştir[9].

Mîḫâ'îl Nu'ayme, 28 Şubat 1988 yılında vefat etmiştir[10].

---

[1] Ŝüreyyâ Melḥas, *a.g.e.* 189; 'Îsâ en-Nâ'ûrî, *a.g.e.* 377.
[2] 'Îsâ en-Nâ'ûrî, *a.g.e.* s. 378; Muḥammed Şefîḳ Şeyyâ, *a.g.e.* s. 22.
[3] Ḥannâ el-Fâhûrî, *a.g.e.* II/369-370.
[4] Muḥammed Şefîḳ Şeyyâ, *a.g.e.* s. 18.
[5] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Seb'ûn*, I/42.
[6] Muḥammed Ḫayr Ramazan Yusuf, Tetimmetu'l-'a'lâm li'z-Ziriklî, 2. baskı, Dâr-u İbn Cezm, Beyrut 2002, II/272.
[7] Ḥannâ el-Fâhûrî, *a.g.e.* II/370.
[8] Ŝüreyyâ Melḥas, *a.g.e.* s. 190.
[9] Muḥammed Şefîḳ Şeyyâ, *a.g.e.* s. 23.
[10] Muḥammed Ḫayr Ramazan Yusuf, *a.g.e.* II/272-273.

## II – ESERLERİ[1]:

### 1 – MAKALELERİ:

1.1. Ẕaduʿl-meʿâd[2], Mısır 1936.

1.2. el-Beyâdir, Mısır 1945.

1.3. el-Evsân[3], Beyrut 1946.

1.4. Ṣavtuʿl-ʿâlem, Kahire 1948.

1.5. en-Nûr veʿd-deycûr, Beyrut 1950.

1.6. Fi mehebbiʿr– rîḥ[4], Beyrut 1953.

1.7. Durub, Beyrut 1932.

1.8. Ebad min Moskov ve min Washington, Beyrut 1957.

1.9. el-Merâḥil, Beyrut 1932.

### 2 – ROMANLARI:

2.1. Liḳâ', Beyrut 1946[5].

2.2. Mirdad[6], Beyrut 1952. (İngilizceden çeviri)

2.3. Müẕekkeratuʿl-Arkaş[7], 1949.

2.4. el-Yevmuʿl-ʿÂhir, Beyrut 1963.

2.5. Havâmiş, Beyrut 1965.

### 3 – ÖYKÜLERİ:

3.1. Kâne mâ kâne [8], Beyrut 1937.

3.2. ʿEkâbîr, Beyrut 1956.

3.3. ʿEbû Baṭṭa, Beyrut 1957.

---

[1] Eserleri için bkz. Ŝüreyyâ Melḥas, *a.g.e.* s. 185-191; Muḥammed Şefîḳ Şeyyâ, *a.g.e.* s. 23-24; Ḥannâ el-Fâhûrî, *a.g.e.* s.371; Muḥammed Ḫayr Ramazan Yusuf, *a.g.e.* II/273.

[2] Bu eser Kenan Demirayak tarafından "*Tanrıya Dönüş Azığı*" adıyla Türkçeye çevrilmiştir. (Babil Yayınları, Erzurum 2001)

[3] Bu eser Kenan Demirayak tarafından "*Çağdaş Putlar*" adıyla Türkçeye çevrilmiştir. (Babil Yay. Erzurum 2003.)

[4] Mehcer Edebiyatı temsilcilerinden Şair İlyas Kunsulʿun aynı adla bir romanı mevcuttur. bkz. İsa en-Nauri, *a.g.e.* s. 144.

[5] Ḥannâ el-Fâhûrî bu eserin ilk basım yılını 1946 olarak tespit etmişken, Muḥammed Şefîḳ Şeyyâ 1948 olarak zikretmektedir. bkz. Ḥannâ el-Fâhûrî, a.g.e. s. 371; Muḥammed Şefîḳ Şeyyâ, *a.g.e.* s. 24.

[6] Bu eser Hüseyin Yazıcı tarafından "*Mirdad – Kundakdaki Ermiş*" adıyla Türkçeye çevirmiştir. (Kaknüs Yayınları, İstanbul 1999)

[7] Bu eser Hüseyin Yazıcı tarafından "*Kendini Arayan Adam*" adıyla Türkçeye çevrilmiştir. ( Kaknüs yay. İstanbul 1998)

[8] Bu eser Kenan Demirayak tarafından "*Kısır*" adıyla Türkçeye çevrilmiştir. (Babil yay. Erzurum 2000)

**4 – TİYATROLARI:**

4.1. el-ʾÂbâ veʿl-benûn, Newyork 1917[1].

4.2. Eyyûb, Beyrut 1967.

4.3. Yâ İbn Âdem, Beyrut 1969. (İki kişi arasında diyalog[2])

**5 – ELEŞTİRİLERİ:**

5.1. Ğirbâl, Kahire 1923.

5.2. Fiʿl-ğirbâliʿl-cedîd, Beyrut 1973.

**6 – BİYOGRAFİLERİ:**

6.1. Cubrân Ḫalîl Cubrân Beyrut 1934.

6.2. Sebʿûn, (I. cild 1959ʿda, II. ve III. ciltler 1960ʿda Beyrutʿta basılmıştır.)

**7 – EMSALLERİ:**

7.1. Kerm ala Derb, Mısır 1946.

7.2. Veḍemat, Beyrut 1977.

**8 – MEKTUPLARI**: Resâil, Beyrut 1975.

**9 – ŞİİRLERİ:**

9.1. Hemsuʿl-Cufûn, Beyrut 1945.

9.2. Necvaʿl-Ğurûb, Beyrut 1973.

**10 – FELSEFE**: Min vaḥyiʿl-Mesiḥ, Beyrut 1974.

Mîḫâʾil Nuʿayme'nin bazı eserleri yayınevleri tarafından birleştirilmeye çalışılmış[3], fakat en kapsamlı çalışma, bütün eserlerini de içine alan Daruʿl-ilm liʿl-Malâyîn yayınevi tarafından 1979–1981 tarihleri arasında 9 cilt olarak basılan el-Mecmuatuʿl-Kâmile adlı eser olmuştur[4].

[1] ʿÎsâ en-Nâʿûrî ʿEdebûʿl-mehcer adlı eserinde bu tiyatronun Newyorkta basımının yapıldığını ifade ederken, Muḥammed Şefîḳ Şeyyâ, Beyrutʿta basıldığı kaydını düşmektedir. bkz. ʿÎsâ en-Nâʿûrî, *a.g.e.* s.337; Muḥammed Şefîḳ Şeyyâ, *a.g.e.* s.24.

[2] Muḥammed Ḫayr Ramazan Yusuf, *a.g.e.* II/273.

[3] Şüreyyâ Melḥas, *a.g.e.* s. 190-191.

[4] Ḥannâ el-Fâhûrî, *a.g.e.* II/371.

## III – EDEBİ KİŞİLİĞİ VE FELSEFESİ:

Mehcer edebiyatının üç önemli temsilcisinden biri olan Mîḫâ'îl Nu'ayme, Arapça, Fransızca, İngilizce ve Rusça bilen, akıcı üslûbu ve fasih diliyle derin düşünen, araştırmacı, bağnaz ve sabit fikirli, alıngan, yağcılık ve dalkavukluktan uzak, kimseyi kandırmayan ve kayırmayan bir şahsiyete sahiptir. O zeki, gayretli, fikri düşünceleri geniş, edebiyat alanında ölümsüzlüğü hak eden ikna kabiliyeti güçlü bir yazar ve şairdir[1].

O bütün bu özellikleriyle –Seb'ûn adlı biyografi eserini saymaksak– bütün eserlerini tek bir kitap hüviyetinde yazmıştır[2]. Eserlerinin çoğu romantizm ve realizmin etkisiyle yazılmış, sosyal içerikli konuların ele alındığı eserlerdir. Kendi ifadesiyle amacının insanı ve varlık nedenini araştırmak olduğunu söyleyen Mîḫâ'îl[3], felsefesini insan, hayat ve doğa üzerine kurmuştur.

O, yaşam hakkında uzun uzadıya düşünür, onun gizli ve gizemli yönlerini araştırır, doğa ve ondaki harikuladelikleri bulmaya çalışırdı. Doğa onun sanatının ve felsefesinin ilham kaynağını oluşturmaktadır[4].

Hayat ve tabiat hakkındaki düşünceleri, onun cesetten çok ruh ile yokluktan ziyade sonsuzlukla ilgilenmesine neden olmuştur. Edebiyatını bu alan üzerine yoğunlaşturan Mîḫâ'îl Nu'ayme'nin görüşlerini Ẕâdu'l-me'âd adlı eserinde bulmak mümkündür[5].

O bu eserinde insanın kutsallığına, Vahdet-i vücud'a; aydınlanmanın insanın iç âleminde; bilginin insanın kendisini tanımasıyla; yücelik ve olgunluğa ulaşmanın insanın maruz kaldığı tüm pisliklerden arınmasıyla ulaşacağına inanmaktadır[6].

Nu'ayme'nin felsefesini iki kelimeyle özetlemek mümkündür. Vahdet-i vücud. Ona göre Vahdet-i vücud, kişinin Allah, insan ve tabiatta yok olması demektir. Allah, insan ve tabiatta bir olmak demekle, aslında tek bir şeyi kasteder ki o da Hakikatü'l-Kübra'dır. Bir diğer ifadeyle, her şeyin her şeyde kaybolmasıdır.

---

[1] Ḥannâ el-Fâhûrî, *a.g.e*. II/370.
[2] 'Îsâ en-Nâ'ûrî, *a.g.e*. s. 379.
[3] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *'Ehâdîs ma'a'ṣ-ṣahâfe*, 2. baskı, Nevfel, Beyrut 1989, s. 57.
[4] 'Îsâ en-Nâ'ûrî, *a.g.e.* s.379.
[5] *a.e*. s. 379-380.
[6] Ḥannâ el-Fâhûrî, *a.g.e*. s. 373; Ayrıca bkz. 'Îsâ en-Nâ'ûrî, *a.g.e.* s. 380.

Onun felsefesinde "Sen", "Ben", "O" yoktur. "Ben" herkesi, herkeste "Beni" ifade eder. Ona göre fena/yok olmak, sevginin en üst mertebesidir[1].

Onun vahdet-i vücud inancının temeli, hiç şüphesiz kendisine İslam mutasavvıflarının birer armağanıdır. İbn Arâbî ve Hallac-ı Mansur gibi mutasavvıfların eserlerini okuması, vahdet-i vücud'la ilgili görüşlerini İslam tasavvufundan esinlenerek oluşturmasına yardımcı olmuştur. Ayrıca Nu'ayme'nin felsefesinin oluşumunda Eflatun, Spinoza, Leibniz ve Bergson gibi Batılı düşünürlerinde büyük katkısı vardır[2].

Zadu'l-me'âd adlı eserinde "….. إِنَّ اللهَ الذي هُوَ أَنتَ وَأَنَا و كُلَّ لِسانٍ" "Allah sensin, benim ve tüm insanlardır" diyerek bu konudaki görüşünü açık bir şekilde ortaya koyar. Nu'ayme'ye göre Allah ezelidir, ebedidir. Onun birçok ismi vardır. Nizam, Hayat, Ka'in, Mühendis ve Sevgi[3]. Yine O Seb'ûn adlı eserinde şöyle demektedir: "… تَنَوَّعَتْ اَشكالُ هاوَ وَظائِفُها فَهِيَ مِنْهُ بِمَثابَةِالأَعْضاءِفي الْجِسْمِ الْواحِدِ" "Dünyadaki varlıklar ve görevleri çeşitli de olsa, aslında bir bedenin uzuvları gibidirler"[4].

Onun vahdet-i vücud anlayışında kuvvetli-zayıf, ziyade-noksan, hayat-ölüm, hükmetmek-boyun eğmek, şeref ve hakirlik gibi birbirine zıt durumlar yoktur. Diğer bir ifadeyle onun dünyasında her şey eşittir. İnsan hayvandan güçlü olmadığı gibi sinekte aslandan zayıf değildir. Onun inancına göre Allah bizzat yarattığı varlık ile aynı ise, o zaman varlıkların eksik-tam, zayıf-güçlü gibi sınıflandırılmaya tabi tutulması mantıksızlıktır. Çünkü bütün yaratıklar Yaratıcının kemâlâtıyla mükemmeldirler[5].

Mehcer edebiyatının diğer bir önemli ismi olan Cubrân Ḫalîl Cubrân tarafından da savunulan vahdet-i vücud görüşü, varlıkların birbirine geçmesiyle farklılıkların ve ayrılıkların kaybolduğu, sınırlama ve bölünmenin yok olduğu bir birlikteliktir. Bütün bunlara rağmen varlık âleminde gördüğümüz farklılıklar ise, aslında farklılıklar olmayıp hakikati kavrayamadığımızdan kaynaklanan vehim ve vesveselerimizdir[6].

---

[1] 'Îsâ en-Nâ'ûrî, *a.g.e*. s. 380.
[2] Muḥammed Şefîḳ Şeyyâ, *a.g.e*. s. 313,329.
[3] Ḥannâ el-Fâhûrî, *a.g.e*. s. 381.
[4] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Seb'ûn*, II/215.
[5] 'Îsâ en-Nâ'ûrî, *a.g.e*. s. 383-384.
[6] *a.e*. s. 384-386.

Nuʿayme'nin felsefesinde insanın da ayrı bir yeri vardır. İnsan ona göre kutsaldır. İnsanın bu kutsallığı, Hristiyanların Hz. İsa'nın Allah'ın bir tezahürü olarak dünyaya gelmesi ve bizzat Mesih İsa'nın Allah'ın oğlu olduğunu söylemesinden ileri gelmektedir. Nuʿayme insanı, **ilahlaşmış evlat** hatta **kundaktaki ilah**[1] olarak görmektedir. İnsan her zaman Hâlık ve mahlûk olarak Allah suretindedir[2]. Her fırsatta insanın ilahlık yönünü ön plana çıkaran Nuʿayme, kötü insanlara bile bu özelliğinden dolayı buğz edilmemesini ister:

"وَ لا تَبْغَضوا الْشَرِيرَ وَ ابْغَضوا الشَّرَّ لأَنَّكُمْ إنْ أَبْغَضْتُمُ الشَّرِيرَ أَصْبَحْتُمْ أَشْراراً مِثْلَهُ, أَمّا إذا أَبْغَضْتُمُ الشَّرَّ فَقَدْ قَتَلُونَه و تَهْونَ إلى الخَيْرِ "

"Kötülere değil kötülüğe karşı çıkın. Eğer kötülere buğz ederseniz bir gün sizde kötü olursunuz. Kötülüğe karşı gelmeniz durumunda ise, işte o zaman onunla savaşmış ve doğru yolu bulmuş olursunuz".( Ẕaduʿl-meʿâd, s.48)

Ona göre insan, aklıyla her şeyi idrak edebilme ve güç yetirebilme kapasitesi olan Allah'ın parıltısı ve kuvvetidir. O, Eflatun'un öğretilerinde olduğu gibi cesede bürünmüş bir ilahtır. Onun uzun tefekkür ve araştırma sayesinde maddi cesedden kurtulup ilahlaşma yolunda ilerlemesi gerekir. Fakat insanın hayat süresi ilahlaşma yolunda oldukça kısadır. Nuʿayme bu problemi de insana pek çok hayat bahşettiği tenasuh/reenkarnasyon inancıyla çözmüştür.

Nuʿayme ruh göçü/tenasuh inancını, arkadaşı Cubrân Ḥalîl Cubrân gibi Hz. İsa'nın risaletini tamamlamak için yeniden dünyaya geleceğine ve daha önceki milletlerin bu konudaki nazariyelerine dayandırmış[3] ise de O, bu görüşünün temellerini Amerika'daki arkadaşı İskoçyalı Williamın tanıştırdığı Teosofi derneği sayesinde şekillendirmiştir[4].

Nuʿayme tenasuha inanmadan önce ruhi bir bunalımdan geçmiştir. Yeryüzünde görmüş olduğu her şeyin kötülüğü çağrıştırıyor olması onu çok üzüyordu. Gerçi kilisenin kötülüğün kaynağını, Âdem ve Havva'nın Allah'ın emirlerine karşı gelmelerine bağlaması; ölümünde, kötülüğün cezası olduğunu telkin

---

[1] Mîḫâ'îl Nuʿayme'nin insanın bu konumunu işlediği Mirdâd adlı eserinin Türkçeye "*Kundaktaki Ermiş*" adıyla tercüme edilmesi de ayrıca manidardır.
[2] Ḥannâ el-Fâhûrî, *a.g.e.* II/382.
[3] *a.e.* II/382.
[4] Ŝüreyyâ Melḥas, *a.g.e.* s. 187.

etmesi onun ruhi bunalımını bir dönem susturmuş olsa da[1] gerçek huzuru ruh göçü/tenâsuh de bulmuştur.

Onun felsefesinde Marifetinde ayrı bir veri vardır. İnsanın hayatı boyunca elde etmiş olduğu deneyimlerin toplamıdır Marifet. Marifete ulaşabilmek içinde bir takım aşamalardan geçmek gerekir Ona göre. Şüphe, Tefekkür ve İnanç marifete giden yolda insanın takip etmesi gereken merhalelerdir[2]. Nuʿayme birçok eserinde bu konuları işler. Özellikle Lika adlı romanı bu konuya tahsis edilmiştir[3].

Onun Ẕaduʾl-meʿâd, Mirdâd, el-Yevmiʾl-Âhir ve Yâ İbn Âdem gibi eserleri Onun iç dünyasını, felsefesini yansıtan eserleri olarak görülür[4].

Mîḫâ ʾilʿin düşünce dünyası ile kendisi gibi yazar ve şair olan Ebû Ala el-Maʿarrîʾnin düşünce dünyası paralellik arzeder. İkiside dini eğitim görmüş, bilgi ve marifet yolunda çaba göstermişlerdir. Varlığı derinden düşünmüşler, zulme ve baskıya başkaldırmışlardır. Her ikisi de hayatlarını bütün insanlığı sevmeye hasretmiş, mücadelerinden sonra da inzivaya çekilmişlerdir. Maddi kaygıdan uzak, insani değerlere önem veren, edebiyatlarını eleştiri ve yenilikçi kimlikleriyle oluşturmuşlardır. Toplumu aydınlatmak, onu bilgi ve faziletlerle dolu bir dünya haline getirmek için mücadele etmişler, bunu yaparken de bazen alaycı bir dil kullanmışlardır. Arap edebiyatını düşünce ve fikir bakımından zenginleştirmişlerdir. Her ikisi de evlenmemiş olmasına rağmen kadın hakkındaki görüşleri farklılık arzeder. el- Maʿarrî ye göre kadın, eksik ve zayıf bir varlıktır, kötülüğe götüren bir araçtır. Nuʿaymeʿye göre ise, kadın erkeğin ikizidir. O insandır, eğer o köle ise erkekte köledir. İkiside birbirinin tamamlayıcısıdır. Bu birliktelik bedensel evlilikle değil ruhların evliliğiyle mümkündür. Ruhsal evlilik olmadan bedensel evliliğin bir anlamı yoktur Ona göre[5].

Mîḫâ ʾil Nuʿayme ile Cubrân Ḫalîl Cubrân aynı inanç doğrultusunda fikirleri olan iki büyük mehcer edebiyatçısıdır. Nuʿayme, başta öykü olmak üzere diğer alanlarda da Cibranʿdan etkilenmiş hatta "Mirdâd" ve "Ẕaduʾl-meʿâd" adlı eserleri Cubrânʿın "en-Nebî" adlı eseriyle neredeyse aynıdır. Bununla beraber Nuʿaymeʿnin

[1] Ḫannâ el-Fâhûrî, *a.g.e.* II/384.
[2] ʿÎsâ en-Nâʿûrî, *a.g.e.* s. 208-212.
[3] *a.e.* s. 150,387.
[4] Ḫannâ el-Fâhûrî, *a.g.e.* II/373-378.
[5] Ŝüreyyâ Melḥas, *a.g.e.* s. 177-180.

eserlerinde kullanmış olduğu sanatsal ifade ve üslûblar Cibran'ınkinden farklılık arzeder[1]. Cubrân'ın öykülerini yazarken kullandığı dil (sembolik dil), ana tema, insanlara özellikle Ortadoğu insanına yönelik vaaz ve nasihat içerikli mesajlar, Nu'ayme'ninde eserlerinde sıklıkla başvurduğu konulardır. Modern öykünün oluşum safhasında, sanatsal üslupların fazla kullanılmadığı ve sadece okuyucuyu memnun etmek için yazılmış gazete ve dergi öyküleriyle, sanatsal tekniklerin kullanıldığı öyküler olmak üzere iki tarzda gelişmiştir. Nu'ayme, "es-Sâ'iḥ" ve "el-Funûn" gibi dergilerde sanatsal teknikleri kullanmak suretiyle öyküler kaleme alan özgün yazarlardandır[2].

Nu'ayme, tiyatro dilinin problemlerini çözme noktasında da oldukça başarılıdır[3]. Onun "el-'Âbâ ve'l-benûn" (1917) adlı tiyatro eseri Mehcer edebiyatının ilk tiyatro eseridir. Eski ile yeni kuşak arasındaki çatışmaların konu edindiği toplumsal içerikli bir yapıt olan bu eser, izleyicisine birçok mesaj verir. Kardeşlik, müsamaha, hürriyet ve sevgi onun bütün eserlerinde vermek istediği mesajlardır. Sadece Mîḫâ'îl değil, Mehcer edebiyatçılarının ortak hedefidir bu. Onlar eserlerini toplumu bilgilendirmek, yeniden inşa etmek ve aydınlatmak için kaleme almışlardır[4].

Mîḫâ'îl Nu'ayme, Arap edebiyatının özellikle de Mehcer edebiyatının üç büyük isminden biri olarak kabul edilmekle birlikte, çok açık dil hataları yapmakla da itham edilmiştir[5]. Muhtemelen küçük yaşta Rusya'ya, oradan da Amerika'ya göç etmesi onun Arap diline tam vakıf olamamasına neden olmuş olabilir. Ayrıca Nu'ayme'nin şiir ve eserlerini felsefi bir boyutta yazmış olması, okuyucunun metni anlamasını oldukça güçleştirmektedir. Özellikle şiirlerini vezin ve kafiye olmaksızın serbest bir şekilde yazmış olması bu noktada birçok eleştiri almasına neden olmuştur. Nu'ayme, eleştiri alanında yazmış olduğu bir nevi edebi ölçülerinin dokümanı niteliğinde olan "Fi'l-ğirbâli'l-cedid" adlı eserinde, yaptığı dil hatalarını savunmanın gayreti içinde olmuştur[6].

Şiir alanında fazla eser vermemiş olmasına rağmen o, bu konuda çok başarılıdır. Biyografik eserleri ayrıntı ve tahlillerle dolu; makaleleri ise siyasi

[1] 'Îsâ en-Nâ'ûrî, *a.g.e.* s. 388.
[2] Muḥammed Yusuf Necm, *a.g.e.* s. 310-311.
[3] *a.e.* s. 141.
[4] Ḥannâ el-Fâhûrî, *a.g.e.* II/372-373.
[5] Ḥannâ el-Fâhûrî, *a.g.e.* II/387.
[6] Hüseyin Yazıcı, "*Mehcer Edebiyatı*", DİA, XXVIII/365.

meselelere değinmekten uzak, toplumsal konuları ele alan, İslam tasavvufu, Budizm ve Konfüçyüsüzm'ün öğretilerini irdeleyen eserlerdir[1].

Öykülerini daha çok Rus edebiyatçılarının etkisi altında kalarak kaleme almış olan Nu'ayme, öykülerinde vatandan göç ve bunun insan ruhunda bıraktığı ıstırap ve felaketlerin doğurduğu sonuçları psikolojik tahliller yaparak işleyen realist/gerçekçi bir yazardır[2].

Onun öykülerinde göze çarpan diğer bir özellik ise Mistisizm içerikli olmasıdır. Öykülerinde sıkıntı içinde olan insanlığa karşı bir merhamet ve acıma duygusu vardır. Dünyada sıkıntı çeken insanları, kurbanlık koyunlar ve geleneksel/ataerkil toplumlarla ilişkilendirir. Nu'ayme eserlerinde, geleneğe karşı başkaldırıyı ve insanları bundan kurtarmayı hedefler[3].

[1] Ḥannâ el-Fâhûrî, *a.g.e*. II/388.
[2] bkz. Muḥammed Yusuf Necm, *a.g.e*. s. 310; Ḥannâ el-Fâhûrî, *a.g.e*. II/387-388; Hüseyin Yazıcı, "*Hikâye*", DİA, XVII/ 482.
[3] Muḥammed Yusuf Necm, *a.g.e*. s. 310.

# İKİNCİ BÖLÜM
# MÎḪÂ ʾIL NU‘AYME'NİN ÖYKÜLERİNİN İNCELENMESİ

## I - MATERYAL UNSURLAR BAKIMINDAN İNCELENMESİ:

Öykünün birtakım materyallerden meydana geldiğini çalışmamızın başında Öykünün Unsurları başlığı altında incelemiştik. Bu bölümde de Mîḫâ ʾil Nuʿayme'nin öykülerini olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman, mekân, anlatıcı ve bakış açısı gibi unsurları kullanıp kullanmaması bakımından irdeleyerek incelemeye çalışacağız.

İlk önce öykünün özeti mahiyetindeki olay örgüsünü anlatmak suretiyle öykü hakkında genel bir fikir vermeye çalıştık. Daha sonra öykü içeriğinin elverdiği nispette zaman, mekân ve şahıs kadrosu gibi diğer unsurları tanıtmaya çalıştık.

**ساعة الكوكو / Guguklu Saat**:[1] Helezonik olay örgüsüne sahip olan guguklu saat hikâyesi, yazarın, kendisine kimin tarafından gönderildiği belli olmayan bir mektup almasıyla başlar. Yazar ilgisini çeken mektubu yayınlayıp yayınlamama konusunda tereddüt geçirdikten sonra bu kadar değerli bir mektubun tozlu kitaplar arasında kalmasını istemez ve özetleyerek mektubu okuyucusuna sunar. Giriş mahiyetindeki bu olay, 1922 yılının Mayıs başlarında olmuştur. Mektubun üzerindeki puldan anlaşıldığına göre mektup Lübnan'dan gelmekte; muhtemelen yazarda Lübnan'da ikamet etmektedir. Yazar okuyucuyu mektupla baş başa bırakarak, anlatıcı görevini mektup yazarına bırakır ve olay örgüsüne geçilir.

Adı belli olmayan mektup yazarı, tıpkı yazar-anlatıcı gibi 1. Tekil şahıs olarak olayları anlatır: "*Bu köyde dün yüce biri öldü, onu bugün defnettik. İşte bende onun mezar toprağı(nın kokusu) hala elimdeyken sana yazıyorum*" diyerek başlar.

Bu yüce insan köylülerin Ebû Marûf adını taktıkları Lübnan'da doğmuş, daha sonraları çalışmak için Amerika'ya gitmiş olan Thompson'dur. Thompson, Amerika'dan kalıcı dönüş için Lübnan'a gelmiş, mektup yazarının köyünün güzellikleri karşısında hayran kalmış ve buraya yerleşmeye karar vermiş birisidir. Sevgi, nezaket, bilgi, doğruluk, adalet ve özveri gibi birçok erdemi bünyesinde taşıdığından dolayı köylüler ona Ebû Marûf adını takmışlardır.

[1] Mîḫâ ʾil Nuʿayme, *Kâne mâ kâne*, 21.baskı, Nevfel, Beyrut 2009, s. 5-38.

Mektup yazarı, Ebû Marûf'la olan gezilerini, arkadaşlığını ve ondan öğrenmiş olduğu erdemli ve hikmetli sözlerini anlatarak Ebû Marûfu tanıtır. Daha sonra olay Ebû Marûf'un Guguklu saat hikâyesini anlatmasıyla farklı bir olaya geçilir. Mektup yazarı sözü Ebû Marûf'a bırakır ve anlatıcılık görevi hikâyenin sonlarına kadar ona aittir. Ebû Marûf diğer anlatıcıların aksine olayı 3. Tekil şahıs ağzıyla anlatır.

Olay, 1900 yılının Paskalya perhizinin olduğu bir dönemde Lübnan'ın bir köyünde geçmektedir. Kanaatkâr bir çiftçinin oğlu olan Hattâr anne ve babasıyla, komşularının kızı Zümürrüd'de babasıyla Allah'ın kendilerine vermiş olduklarıyla yetinen, mutlu insanlardır. Hattâr ve Zümürrüd bir birine âşıktırlar ve yakında evleneceklerdir. Düğün hazırlıklarına başlandığı bir sırada Amerika'dan 40 yaşlarında Fâris Hayber diye göçmen biri gelir. Amerika'dan getirmiş olduğu değişik aletler köylülerin ilgisini çeker. Herkes gibi Zümürrüd'de Faris'e "hoş geldin" demeye gider ve Faris'in Amerika'dan getirmiş olduğu guguklu saate hayran olur. Guguklu saate olan hayranlığı gün be gün artan Zümürrüd, tam da düğünün olacağı gün Faris Hayberle kaçar. Hattâr bu durum karşısında önceleri "*Düşünmek bizden, takdir Allah'tan*" diyerek teselli bulmaya çalışsa da daha sonraları onlardan intikam almak ve zengin olmak için Amerika'ya gitmeye karar verir.

Amerika'da kısa sürede zengin olan Hattâr, ilk kazandığı parayla bir guguklu saat alır Amerika'ya niçin geldiğini hatırlatması için. Daha sonra Hattâr, Amerika'da doğmuş Suriyeli Alice ile evlenir. Fakat birkaç hafta içinde yaptığının hayatının yanlışı olduğunun farkına varır. Kendisiyle parasından dolayı evlenmiş olan Alice, Batı kültürüyle yetişmiş, maddeci ruhlu bir kişiliğe sahiptir. Evde baş gösteren huzursuzların en şiddetlisi ise Alice'nin evin dekorunu bozan eski guguklu saati atıp yerine yeni bir saat almak istemesiyle olmuştur. Hattâr onun bu isteğini yerine getirmemiş ve olan olmuştur. Alice, Hattâr'a ağza alınmadık hakaret ve lanetlerle içindekini kusar. Hattâr bütün bu olanlardan sonra kendini sorgular ve bir arayışın içine girer.

Böyle bir dönemde Alice erkek arkadaşıyla beraber Hattâr'ı yemeğe çıkmaya ikna eder. Hattâr, Alice ve erkek arkadaşı beraber şehrin restoranlarından birine giderler. Alice ve erkek arkadaşı yeni bir danstan söz ederken, garson Hattâr'a bir kağıt verir. Garson notu iletenin bulunduğu yeri gösterir ve Hattâr, o tarafa doğru ilerler. Not lokantanın çalışanlarından bir bayandan gelmekteydi. Hattâr bu bayanla

bir müddet konuştuktan sonra tokalaşırlar ve kendisine kartvizitini vererek oradan ayrılır. Bütün bu olanları hayret içinde izleyen Alice ve erkek arkadaşı, eve varıncaya kadar bu meseleyi açmazlar. Alice evde, ihanete uğramış edasıyla "*Eğer bir dosta ihtiyacın varsa, ey hain, lokantadaki bir garsondan daha yüksek seviyeli birini seçemez miydin?*" diyerek Hattâr'a olmadık hakaret ve lanetler yağdırarak artık aralarındaki her şeyin bittiğini ilan eder. Evdeki gürültüye koşan Suriyeli Sude isimli hizmetçi ise bütün bu olanlardan bir şey anlamamıştır. Gece saat 12 olmuş, guguklu saat ötmeye başlamıştır ki, kapı zili çalar. Alice, gelenin Hattâr'ın restoranda konuştuğu hizmetçi bayan olduğunu görünce sinirleri bir kat daha artar. Alice, gelen kadına konuşma fırsatı vermeden "Defol yanımdan, dokunma bana" diyerek onu iter ve kadın, hizmetçi Sude'nin üzerine düşer. Alice ve erkek arkadaşı evi terk ederler. Sude, üzerine düşen kadının ağırlığından dolayı ölmüştür. Hattâr: "*Zümürrüd yardım et bana*" diyerek –Amerika'ya kaçan nişanlısı Zümürrüd'ün olduğunu öğrendiğimiz bu kadınla beraber– cesedi yan odaya taşırlar.

Mektup yazarı, Ebû Marûf'un hikâyesini buraya kadar anlattığını söyleyerek araya girer ve Ebû Marûf'un hikâyesini anlattığı Hattâr'ın da kendisi olduğunu itiraf ettiğini söyleyerek mektubunu bitirir.

Çehov tarzı öykülerin özelliklerinden biri olan durum hikâyesi olma özelliği bu hikâyede de ustalıkla işlenmiş; olayın trajedik bir sonla bitişi ve hikâyenin itibari dünyada hala devam ediyor olması, öykünün tipik bir Çehov tarzı öykü olduğunu göstermektedir.

Öykünün şahıs kadrosunda asıl kahraman olarak Ebû Marûf ve Hattâr gelmektedir. Aslında ikisi aynı kişidir. Mektup yazarının anlattığı hikâyede Ebû Marûf; Ebû Marûf'un anlattığı hikâyede de Hattâr başroldedir. Karşı güç unsurları olarak Fâris Hayber, Alice, Zümürrüd ve erkek arkadaşı gösterilebilir. Yardımcı şahıslar olarak Hattâr'ın anne-babasıyla, hizmetçi Sûde'yi gösterebiliriz. Şahıslar, anlatıcı tarafından tanıtılarak açıklama yöntemi kullanılmıştır.

Olayları gerçekleştiren şahıslar günlük hayatta karşılaşabileceğimiz sıradan insanlardan seçilmiş; buna paralel olarak zaman ve mekân olgusu da gerçek mekân ve zaman dilimlerinden oluşturularak hikâyeye gerçekçilik boyutu kazandırılmıştır.

Mektup yazarı mektubunu yazarken öyküsünü 1. tekil şahıs kipini kullanarak Hâkim bakış açısıyla anlattığı gibi, Ebû Marûf'da guguklu saat hikâyesini –ki aslında

kendi hikâyesi olmasına rağmen– aynı bakış açısıyla, fakat 3. tekil şahıs kipini kullanarak anlatır.

Bu hikâyenin ana fikri, hikâye kahramanı Ebû Marûf gibi olabilmektir. Nu'ayme aslında kendi hayat hikâyesini anlatır, Ebû Marûf kendisini temsil etmektedir. Amerika'da 20 yıl kaldıktan sonra memleketine kalıcı dönüş yapmış, vatan ve toprak sevgisiyle dolu, dünyanın özellikle de Batının çekiciliğine kapılmamış, lüks ve şaşalı yaşantıdan uzak biri olarak, insanlara Ebû Marûf gibi olabilmeyi aşılar bu öyküsünde. Mutluluğu başka yerde değil, olduğu yerde aramalıdır insan. Bundan dolayı göç etmemelidir. Vatanını ve toprağını severse insan bu onun mutlu olması için yeterlidir.

السَعيدُمَنْ سعِدَ حَيْثُ كانَ ,و التاعِسُمَنْ راحَ يَبْحَثُ عَنِ السَعادَةِفي مكانٍ آخَر.

"Mutlu kimse bulunduğu yerde mutlu olandır, mutsuz ise mutluluğu başka yerde arayandır"[1]. Ayrıca insan kıskanç olmamalıdır. Bulunduğu hale şükretmesini bilmelidir. Karga bülbülün sesini kıskanmadığı gibi; bülbülde karganın gücünü kıskanmamaktadır. İnsanlarda böyle olmalıdır onun inanç dünyasında.

Öykü, fasih bir dille yazılmış olmasına rağmen ابو lafızları بو diye telaffuz edilmiş ve halk dilinde kullanıldığı şekliyle yazılmıştır. Edebi bir dille yazılmış olan öyküde yer yer sembolik dil de kullanılmıştır. Yazar guguklu saati, gerçek manada saati gösteren bir alet olarak tanıtmakla beraber, batı medeniyetinin debdebeli yaşantısını da sembolize etmektedir.

.لأِنَّهُ ضاعَ فَسَهُثُمَّ وَجَدَهُلأِنَّهُ تَعارَكَ مع ساعَةِالْكوكو فانْتَصَرَ عليها

"Çünkü o (Ebû Marûf), ruhunu kaybetti sonra da buldu. Çünkü o guguklu saatle savaştı ve onu yendi"[2].

Doğu ve Batı medeniyetinin yaşam tarzı, "bineğe" benzetilmek suretiyle de aynı sembolik dil kullanılmıştır.

كَذا يَقولُالشَّرْقُعِنْدَما يَلْقَي الْغَرْبُ فيَطْرَحُمَرْكَبَتَهُو يَبيعُرُوحَه لِيَحْصُلَعلى مَرْكَبَةِجارِهِ

"…doğu batıyla karşılaştığında işte böyle der. Sonunda bineğini atıp, komşusunun bineğini elde edebilmek için satar ruhunu"[3].

[1] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Kâne mâ kâne*, s. 12.
[2] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Kâne mâ kâne*, s. 7-8.
[3] *a.e*. s. 26.

Tanım ve tasvirlerdeki üslup, üslûbu müzeyyen; diyaloglarda ise sade bir üslup kullanılmıştır.

قَلْتُ : نَعَمْ سَمِعْتُ

قال :وَ ما سَمِعْتَ ؟

قلتُ : كوكو كوكو .وَ هوَ صَوْتُ طائِرٍ لا يَنْدُرُ أَنْ يَزورَ هذِهِ الأَحْناءِ في الرَّبيعِ وَ نَحْنُ نُسَمِّيهِ طَيْرَ الْكوكو.

–"Evet, duydum" dedim. "Neyi duydun?" dedi. "Guguk guguk (sesini). Bu, ilkbaharda buraları sık sık ziyaret eden bir kuşun sesidir. Biz onu guguk kuşu diye isimlendiririz" dedim[1].

**سنتها الجديدة / Onun Yeni Yılı:**[2] Tek zincirli bir olay örgüsüne sahip olan öykü, yazarın okuyucusunu muhatap alarak kimi zaman "Sana", kimi zamanda "Size" zamirlerini kullanarak hitap ettiği bir öyküdür.

"Davud Peygamberin, "şarap insan kalbine ferahlık verir" sözünü bilen herkes, Sana, Yerbûb'un şarap ve rakısının kalitesinden söz edecektir". "Yerbûb köyünden Barbara'yı görürseniz ona sorun".

Hâkim bakış açısıyla yazılmış olan öyküde anlatıcı, yazar-anlatıcıdır. Olayları 3.tekil şahıs ağzıyla anlatır.

Öykü, Lübnan'ı içki, ipek ve güzel kızlarıyla meşhur olan Yerbub köyünde geçmektedir. Köyün Muhtarı Butros en-Nâkûs, diğer ismiyle Ebû Nâsîf'dır. Muhtarlık babadan oğula geçtiğinden Ebû Nâsîf muhtarlığı babası İlyas en-Nâkûs'dan devralmıştır. Oysaki Ebû Nâsîf'ın yedi kızı olmasına rağmen hiç oğlu yoktur. Kendisinden sonra muhtarlığı devam ettirecek bir erkek evlat sahibi olmak için çok dua eder, hatta oğlu olursa bağlarının yarısını Aziz İlyâs'a bağışlayacağını vaat eder. Nihayetinde karısı hamile kalır.

1908 yılının son günüdür. Köy halkı yılbaşı kutlamakta iken Ebû Nâsîf, evinin diğer odasında karısının doğum yapacağı anı dört gözle beklemektedir. Acaba kız mı yoksa oğlan mı olacak? diye evin içinde endişeli bir şekilde bir oraya bir buraya giden Ebû Nâsîf, duvardaki resimleri hayalinde canlandırmak suretiyle o andaki psikolojik durumunu ortaya koyar. Onun kız çocuğu olması halindeki ruhsal bunalım hali, yazar tarafından iç çözümleme yöntemiyle başarılı bir şekilde tahlil edilerek okuyucuya aktarılır.

---

[1] *a.e.* s. 17.
[2] *a.e.* s. 39-53.

Ebû Nâsîf endişe içinde beklerken dayanamaz ve ebenin doğum yaptırdığı odaya girer. İçerde herkes suskundur, hatta bebek de onların bu suskunluklarına ortak olarak bir kereden fazla "ınga" dememiştir. "Kız mı?" diye sorar Ebû Nâsîf, fakat odada ölüm sessizliği vardır, ebenin ağzından zorlanarak çıkan ise sadece ب "Be"[1] harfidir.

Ebû Nâsîf bebeği alır ve kilisenin arkasındaki ormanlık alana tek başına gömer. Köyün geveze ve dedikoducu kadınlarından Barbara, doğan bebeğin ölü bir oğlan çocuğu olduğunu, onu tek başına gömdüğünden dolayı da köylülerin Ebû Nâsîf'a "Zavallı Ebû Nâsîf" dediklerini yayacaktır. Yine doğanın kız çocuğu olduğunu, Ebû Nâsîf'ın bu gerçeği gizleyerek, doğan bebeğin ölü doğmuş bir oğlan çocuğu olduğunu söylemesi için ebeye iki İngiliz altını verdiğini ve bütün bunları kendisine ebenin anlattığını yayacaktır Barbara.

Tek bir olay örgüsüne sahip olan öykünün şahıs kadrosu oldukça azdır. Öykünün kahramanı Ebû Nâsîf'dır. Yardımcı kahramanlar olarak İlyas Butros, Aziz İlyas, Ümmü Nâsîf, Ebe ve Barbara'dır. Bu şahısların öyküde ki rolü yok denecek kadar azdır, bir dekor vazifesi gören yardımcı unsurlar sadece olayın anlaşılması için konulmuş öğelerdir. Açıklama yöntemi kullanılarak tanıtılan şahıs kadrosu, günlük hayatta karşılaşabileceğimiz insanlardan seçilerek düz kahraman tiplemelerini oluşturmaktadırlar.

Öykünün ana fikri, Ortadoğu insanının özelde Lübnan halkının kız çocuğuna bakış açısını yansıtmaktadır. Ebû Nâsîf'ın doğan çocuğunun kız olması halinde "onu öldürürüm" demesi bu gerçeği ortaya koymaktadır. Erkek çocuğunun kişinin varisi olarak görülmesi, neslin erkek çocuk tarafından devam ettirilmesi gibi durumlar, Ortadoğu insanının amentüsü olarak görülmektedir.

Edebi bir üslupla yazılmış olan öykünün dili, fasih olmakla birlikte bazı kelimelerin Osmanlıcadan seçildiği görülmektedir. Farsça شروال "pantolon", كمر "kemer", Türkçe الكستك "köstek", Fransızca asıllı متليك "metelik (az bir para)" ve لستيك "lastik ayakkabı".

[1] Muhtemelen ebe بنت "kız" demek istemiş, fakat korkudan söyleyememiştir.

Öyküde ayrıca bazı deyimlere de yer verilmiştir. كُلُّ عامٍ وَ أَنْتُمْ سالِمونَ "Yeni yılınız kutlu olsun", نَوْمًا هَنيئا "iyi uykular", هيبَةً وَ وَهْرَةً "ağır konum/prestif", عُقْبى فُرْحَةٍ عَوَيسٍ "Allah kızınızı analı babalı büyütsün/Damad(ınız) ne kadar da şanslı" gibi.

Mekân ve şahısların, tanım ve tasvirlerinde süslü bir üslup kullanılmıştır. كُلُّ مَنْ حَفِظَ آيَةَ داوُدَ النَّبِيِّ أَنَّ الْخَمْرَ تَفْرَحُ قَلْبَ الإِنْسانِ يُخْبِرُكَ بِجَوْدَةِ نَبيذِها وَ عَرَقِها. و كُلُّ صاحِبِ مَعْمَلٍ لِلْحَريرِ في لُبْنانَ يُنَبِّئُكَ بِطيبَةِ الشَّراقِ الَّتي يُرَبِّيها أَهْلُ تِلْكَ الْقَرْيَةِ. وَ إِذا شاءَ فلاحٌ أَن يَشْتَرِيَ بَقَرَةً غَزيرَةَ الدرِّ أَوْ ثَوْرًا قَوِيَّ الْعَضَلِ لا يَتَرَدَّدُ لَحْظَةً في أَنْ يُوَجِّهَ أَوَّلَ خُطاهُ نَحْوَها مُؤْمِنًا من كُلِّ قَلْبِه أَنَّهُ سَيَجِدُ فيها ما تَطْمَحُ اليه نفسه.

"Davud Peygamberin "Şarap, insan kalbini ferahlatır" sözünü bilen herkes, sana, Yerbûb Köyünün şarap ve rakısının kalitesinden bahsedecektir. Lübnan'daki ipek fabrikası sahipleri de, sana, bu köy halkının yetiştirdiği ipek kozalarının güzelliğinden bahsedecektir. Bir çiftçi sütü bol bir inek yahut güçlü bir öküz satın almak istediğinde istediğini bulacağından emin olarak ilk adımlarını bu köye doğru atmakta tereddüt etmez"[1].

أَمَّا لَو ناصيف فَتَراهُ يَتَجَوَّلُ بِطَرْبوشٍ غَزيزيٍ وَ قَبْازٍ وَ زُنارٍ مِنَ الْحَريرِ, و لَسْتُ على المُوضَةِ. و في الأَعْيادِ الكبيرةِ أَوْ عندَ اسْتِقْبالِ ضُيُوفٍ كِبارٍ كالْقائِمَقام أَوْ المُدير أَوْ المَطْران وَ غَيْرِهِمْ لا يَنْدُرُ أَنْ تَراهُ في بذلة إِفْرَنْجِيَّةٍ وَ قَميصٍ مكْوِيٍّ و طَرْبوشٍ مالٍ فَوْقَ جَبْهَتِه يُلامِسُ حاجِبَهُ الأَيْمَن.

"Ebû Nâsîf'a gelince; onun azizlerin giydiği bir fes, önü açık bir elbise, ipek kemer ve modaya uygun lastik bir ayakkabı ile dolaştığını görürsün. Yine Onu önemli bayramlarda, kaymakam, müdür, başpiskopos gibi büyük misafirleri karşılarken genellikle Fransız takımı, ütülü gömlek ve sağ kaşına değecek kadar eğilen bir fes giymiş olarak görürsün"[2].

**العاقر/ Kısır:**[3] Tek zincirli bir olay örgüsüne sahip olan öykü, yazarın 3.tekil şahıs zamiriyle, olayın kahramanı Cemilenin duygu ve düşüncelerini Hâkim bakış açısıyla anlattığı bir öyküdür. Ancak bununla beraber Cemile'nin, kahraman bakış açısıyla 1.tekil şahıs kipini kullanarak kocası Aziz'e yazdığı mektubu, öyküyü hem yazar-anlatıcı anlatım ağırlığından kurtarmış hem de farklı bir bakış açısıyla öyküye zenginlik katmıştır.

Kısır öyküsündeki olay örgüsü, 1900-1911 yılları arasında Lübnan'da geçmektedir. 18 yaşında Amerika'ya gidip 7 yıl gibi kısa bir sürede zengin olan

[1] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Kâne mâ kâne*, s. 39.
[2] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Kâne mâ kâne*, s. 41.
[3] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Kâne mâ kâne*, s. 55-88.

Aziz, anne ve babasının isteği üzerine Lübnan'a geri dönmüş, orada güzel bir ev yaptırarak anne ve babasıyla yaşayan terbiyeli ve görgülü bir gençtir. Aziz 1900 yılının 10 Mayısında Cemile adında zengin, bilgili ve kültürlü bir kızla evlerinde düzenledikleri bir törenle evlenirler.

Cemile, kocası Azizle çok mutludur. Kaynanası ve kayınpederi de Cemileyi çok sevmekte hatta onun üzerine titremektedirler. Aziz karısına "kuzum" diye hitap ederken; Cemile de kocasına "koçum" diye hitap ederek aralarındaki sevgi ve muhabbeti güçlendirirler.

Aradan geçen bir yıl gibi kısa bir sürede Cemile, Aziz tarafından eskisi gibi sevilmemeye, Azizin annesinden de önce gördüğü ilgi ve alakayı görememektedir. Bunun tek nedeni ise çocuklarının olmamasıdır. Cemile çocuk olmadan da mutlu olunabileceğini Azize anlatmak istemişse de başarılı olmamış, nihayetinde kaynanasıyla beraber Beyrut, Şam ve Zahle gibi yerlere tedavi olmak maksadıyla gitmişse de bütün çabaları boşa çıkmıştır. Azizin annesinin çareyi kutsal mekânların, manastırların ziyaretinde bulma gayreti de hüsranla sonuçlanmıştır.

Aradan 11 yıl geçmiştir. Cemile evde sanki bir yabancı gibidir. Hiç kimse kendisiyle ilgilenmemekte, hatta kaynanasının "ölse de kurtulsak" dediği bir konuma gelinmiştir ki, Cemile hamile kalır. İlk günlerde olduğu gibi herkesin ilgisi onun üzerindedir, fakat o ilginin karnındaki bebeğe olduğunun farkında olarak herkese kırgındır. Azizin kendisine kuzum diye hitabı bile artık hiçbir şey ifade etmemektedir.

1911 yılının 10 Mayısıdır. 11. evlilik yıl dönümlerinde eve hediyelerle gelen Aziz, karısı Cemileyi kendisini beklerken bulamayınca bir şeylerin ters gittiğinin farkına vararak odasına gider. Odada, "Beni meşe ağacının altında bulabilirsin. Cemile" yazılı bir not bulan Aziz, sevgi ağacı olarak nitelendirdikleri ağacın bulunduğu yere vardığında, Cemile'yi evlendikleri gün giymiş olduğu gelinliğiyle cansız bir şekilde bulur. Cemile intihar etmiş ve Azize bir de mektup bırakmıştır.

"Kıymet bilmeyen sevgili kocama" diye başlayan mektup, Cemilenin Aziz'e olan sitemleriyle doludur. Azize deliler gibi aşık olan Cemilenin aşkına karşılık bulamadığını, asıl kısırın kendisinin olduğunu, karnındaki çocuğun ise bir başkasından olduğunu ve bu günahla yaşayamayacağını belirterek intihar ettiği yazılıdır.

Lübnan halkının kadına özellikle de kısır bir kadına bakış açısının yansıtıldığı öykü, oldukça gerçekçi bir öyküdür. Öyküde kullanılan zaman ve mekânın, gerçek zaman ve mekânlardan seçilmesiyle de bu gerçekçilik arttırılmıştır. Olay Lübnan'da Aziz'in evinde kısmen de Beyrut, Şam ve Zahle gibi şehirlerde geçmektedir.

Anlatma zamanı ile vaka zamanı birbirinden farklıdır. Yazar 1900– 1911 yılında gerçekleşen olayları, daha sonra anlatarak anlatı ve vaka zamanını ayırmıştır.

Öyküdeki şahıslar sıradan insanlardır. Öykünün asıl kahramanı Cemile ve Azizdir. Bununla birlikte olay örgüsü Cemile etrafında dönüp dolaşmakta, onun duygu ve düşünceleri anlatılmaktadır. Yardımcı şahıslar olarak, Azizin annesi ve babası, Cemilenin annesi, Rahip Paul, Manastır Azizesi gösterilebilir. Şahıslar toplum içinden seçilmiş, açıklama yöntemi kullanılarak bizzat yazar tarafından tanıtılmıştır.

Öykünün ana fikri, çocuğu olmayan bir kadının, aile içinde çektiği sıkıntı ve bunalımların kendisini nerelere sürükleyebileceği; karı– kocanın çocuk sahibi olamadığında tek suçlunun kadın olduğu anlayışının yanlışlığıdır. Toplumun kısır kadına bakış açısını güzel bir şekilde resmeden öykü, ayrıca kadının Cemile gibi bilge ve erdem sahibi bir kadın olması yönünde de bir mesaj verir. Takı takmayı ve süslenmeyi sevginin ve mutluluğun bir gereği olarak görmeyen Cemilenin şahsında bütün kadınlara mutluluğu sevgi de bulmaları aşılanır.

Öykünün dili fasih olmakla birlikte Lübnan lehçesine ait قَرْقور“koç” , قَرْقورَة “koyun-kuzu” anlamlarına gelen iki kelime, öykünün birçok yerinde kullanılmış, ayrıca “anne” anlamına gelen “ماما” kelimesi de İngilizceden Arapçaya uyarlanmış bir kelime olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine “melek” anlamına gelen ملاك kelimesi konuşma dilinde olduğu gibi kullanılmıştır.

Öyküde bazı deyimlere de yer verilmiştir. اللهُ خَلَقَهُ وَرَفَعَ يَدَهُ“Allah özene bezene yaratmış”, مِنْ فُرْحَةِ عَوَيسٍ“Oğlunun mutluluk gününde inşallah”, لْمُجِدُّ لاِسْمِها“İsmi yüce olsun” gibi.

Tanım ve tasvirlerin uzun ve süslü bir üslupla kaleme alındığı öykü, bu yönüyle oldukça bol örneklere sahiptir.

فَعزيزُ لْكِرْباج,وَحيدُ أبيهِ وأُمِّهِ,كانَ أجْمَلَ شابّ في كُلّ اللّبْدَةِ و جوارِ ها,بَلْ في كُلِّ لُبْنانَ إذا صَدَقْنا ما قالَهُ عنه الكثيرون إنَّ اللهَ خلقَهُ و رفعَ يدَهُ :طَويلُ القامةِ,مُمْتَلِئُ الْجِسْمِ,أَبْيَضِ الْبَشَرَةِ,مُستديرُ الْوجهِ,يسْقي بَياضَه دمُ

الشابُّ. في عينيْهِ تضحَكُ الحياةُ و في شاربيهِ الصغيريْن تتَجلّى قوَّةُ الاِعتِمادِ على النفسِ و الثقةِ بالذات و الْفَخْرِ بما فعلَهُ و سيَفْعلُهُ بَعْدَ في هذا العالَمِ.

"Aziz el-Kirbâc, anne-babasının biriciğidir. O kasaba ve çevresinin belki de Lübnan'ın en yakışıklı olan delikanlısıdır. Çoğu kimsenin dediğini kabul edecek olursak: Uzun boyu, iri cüssesi, beyaz teni ve yüzünün beyazlığını gençlik kanının suladığı yuvarlak yüzü Allah övmüş de yaratmıştı. Gözlerinde hayat gülümsüyor, yeni çıkmış bıyıklarında kendine olan güvenin gücü ve bu âlemde yaptığı ve yapacaklarıyla övünme vardı"[1].

أمّا جميلةُ الْبَشْتاوي, فَعَدا جمالِها السّحرِ, كانتْ تتَحلّى بِصفاتٍ قلما اجْتَمَعَتْ بِفتاةٍ في كُلّ ذاك الجوارِ أوْ سواه. إذا دار عنها الحديثُ في اي مَجْلِسٍ كان - سواء مجلس نساء ام رجال, أو مجلس رجال و نساء معا -فأوّلُ ما تتناولُ الألسنُ حُسْنَها الرائعَ، ثم يَنتقِلُ المتحدثون إلى طباعِها و علمها و ثرْوَتِها. يقول واحدٌ إنّها مَلاكٌ - الأرْضُ لا تَسْعرُ بها -فَيَزيدُ الآخرُ بِأنّها عالمةٌ و يعني أنّها أنْهَتْ مدرسة داخلية للبنات و أخذتْ الشهادةَ.

"Cemile el-Beştâvî'ye gelince; o göz kamaştırıcı güzelliğinden başka bütün civarda veya daha başka yerlerde genç bir kızda nadiren bir arada bulunan sıfatlarla süslenmişti. İster erkeklerin, ister kadınların yahut ta kadın ve erkeklerin beraber bulundukları herhangi bir mecliste ondan bahsedilince, dillerin dile getirdiği ilk şey onun göz alıcı güzelliğiydi. Sonra konuşanlar onun ahlakından, ilminden ve servetinden bahsederlerdi. Kimisi onun, yeryüzünün kendisinden habersiz olduğu bir melek; bir başkası da, kız yatılı okulunu bitirip diploma aldığını kastederek bilgili biri olduğundan bahsederdi"[2].

Öyküde az olan diyaloglar kısa ve sade bir üslupla ele alınmıştır.

–أوَ لَسْنا سَعيدَيْنِ بِلا عَويسٍ؟ و هل سَعادَتُنا لا تكملُ بِغيْرِ أوْلادٍ؟...

– لِماذا هذهِ الأسْئِلةُ يا قَرْقورة؟ و لكنْ لَوْ رزَقْنا اللهُ عريسا كما يتمنّى لنا هؤلاء القوْمُ الذينَ تتضجَّرين مِنْهُمْ، ألا تكمل سعادتُنا و يتَضاعفُ حُبُّنا؟...

– اعْذُرْني يا قرقور على هذه الأسْئِلةِ البليدةِ و لكنْ ..و لكنْ لِقَرْضُ ...

– "(Cemile): *Erkek çocuksuz mutlu değil miyiz? Mutluluğumuz çocuksuz da tam olamaz mı?...*

– "(Aziz): *Niçin bu sorular kuzum. Senin rahatsızlık duyduğun kimselerin arzu ettiği gibi Allah bize bir erkek çocuğu verse mutluluğumuz tamam olmaz mı? Aşkımız bir kat daha artmaz mı?...*

[1] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Kâne mâ kâne*, s. 56.
[2] *a.e*. s. 58.

– "(Cemile): *Bu soğuk sorulardan dolayı beni mazur gör koçum. Fakat ... fakat var sayalım?...* "[1].

**الذخيرة[2] / Kolye:**[3] Yazar-anlatıcı tarafından kahraman bakış açısı kullanılarak, olayların 1.tekil şahıs kipiyle anlatıldığı bir öyküdür.

Hem anlatıcı, hem de olayın kahramanlarından biri olan yazar, Şahin Butros isimli bir hikâye anlatıcısıyla arkadaş olur ve ondan ilginç hikâyeler dinler. Şahin'in usta bir anlatıcı olduğunu, bir anlattığını bir daha anlatmayacak kadar çok öykü bildiğini ifade eden yazar, onun öykülerini dinleyenlerin kafasında hiçbir tereddüt ve şüphe bırakmaksızın anlattığını ifade ederek Şahin Butros'u tanıtır.

Şahin uzun süren hikâyelerinden sonra "Bende bundan daha ilginci var" diyerek kendini dinletebilen birisidir. Yazar, onun bildiği en ilginç hikâyenin ne olduğunu sorduğunda, Şahin boynundaki kolyeyi çıkarır ve ona kolyenin ilginç hikâyesini anlatır.

Şahin Butros, tıpkı yazar gibi kahraman bakış açısıyla hikâyesini anlatır. Kolyeyi, savaşta 10 kurşun yediği halde yaralanmamış, yine bir seferinde batan bir gemiden sağ kurtulup denizde iki gün kaldıktan sonra sağ salim kaldığını ve bütün bunların bu kolye sayesinde olduğunu söyleyen Yunanlı birinden almıştır. Kolyenin Hz. Mesih'in çarmıha gerildiği tahtadan yapıldığını iddia eden Yunanlının, bu kolyenin gücüne inandırmak için tüfeğini Şahine verip kendisine ateş etmesini istemiş ve Şahin de ona ateş ettiğinde hiçbir şey olmadığını bizzat kendi gözleriyle görerek tecrübe ettiğini anlatmaktadır.

Şahin'in anlattığı hikâyeye inanmayan arkadaşı yazar-anlatıcının: "Tüfeğe koyduğun mermileri kontrol etmiş miydin?" sorusuyla sinirlenen Şahin, bu kolyenin gücünü kanıtlamak için eve doğru koşarak gider. Bir müddet sonra omzunda tüfeği ve Alfred ismindeki oğluyla yazar-anlatıcının karşısına dikilirler. Boynundaki kolyeyi oğluna takan Şahin, tüfeğini oğluna karşı doğrultur ve kolyenin gücünü kanıtlamak ister. Yazar-anlatıcı bu durum karşısında ne yapacağını bilemeden tüfeği elinden zorla alır. Şahin bu kez de evin kedisine kolyeyi takar ve ona ateş ederek

[1] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Kâne mâ kâne*, s. 63-64.
[2] ez-Zehîra, sözlük anlamı itibariyle cephane, mühimmat gibi manalara gelmekte birlikte burada mecazen kolyeninde mühimmat gibi insanı düşmana karşı korumasıyla ilişkilendirilmiştir.
[3] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Kâne mâ kâne*, s. 89-99.

yazar anlatıcıyı inandırmaya çalışır. Fakat ateş ettiğinde kedi paramparça olmuş, tüyleri havada uçuşmaktadır. Herkes dona kalmış, Şahin elindeki tüfeği fırlatarak oradan uzaklaşmıştır.

Yazar, Şahin'i ormanlık bir alanda su kanalının kenarında otururken gördüğünü boynundaki kolyeyi çıkarıp bir taşa bağlayarak söylene söylene kolyeyi suya attığını ve kendisiyle görüşmek istediğinde oradan kaçıp uzaklaştığını anlatarak öyküyü bitirir.

Olayların geçtiği zaman ve mekân belli değildir. Ancak şu kadarı söylenebilir ki Şahin'in kolyenin gücünü ispat etmek için ateş ettiği alan evinin önüdür. Yine yazarın bu olaydan sonra Şahin'i gördüğü alan ormanlık ve su kanalının olduğu bir yerdir.

Öykünün şahıs kadrosu Şahin ve yazar-anlatıcıdan oluşmaktadır. Şahin'in oğlu Alfred ve onun annesi öyküde sadece dekor vazifesi görmektedirler.

Öykünün ana fikri, bazı insanların hatta kendini modernist olarak tanıtanların bile bazı şeylere kutsallık atfederek yanlış inanışlara sahip olduğu fikridir. Bu tür yanlış inanışların, insan hayatına mal olacak kadar tehlikeli boyutlara ulaştı gerçeğidir.

Öyküde ayrıca gerçek bilginin ne olduğu sorgulanmaktadır. Şahinin deneyerek ve gözlemleyerek elde ettiği kolyenin kutsallığı bilgisi, aslında gerçek bilgi olmadığı vurgulanmakla birlikte; Şahinin Hz. Mesih ve mucizelerini gerçek, doğru düşüncelere ters düştüğü için inandırıcılığı olmayan bilgiler olarak nitelendirmesi okuyucuya bir takım mesajlar vermektedir.

–فَكيْفَ أُؤْمِنُ بالمسَيحِ و عَجائبِهِ و كلُّها تُخالفُ الْعَقْلَ الصَّحيحَ على خطّ مُستقيمٍ ! لَمّا هذه الخَشَبَةُ فَقَدْراً يُّ أفْعالَها بِعيْني و جرّبْتُ قوَّتَها بنفْسي.فَكيْفَ أَشُكُّ بها؟

"Mesih ve mucizelerine nasıl inanırım? Hepsi, doğru çizgideki sağlam düşünceye ters düşmektedir. Ama bu tahta öyle mi? Onun gücünü kendi gözlerimle gördüm ve bizzat kendim denedim. Ondan nasıl şüphe duyarım?"[1].

Öykünün dili fasihtir. Öyküde birkaç deyimin dışında kelimeler yaygın sözlük manasında kullanılmıştır. Bir şey değerini yitirdiğinde حَطَّ بالخرج ifadesi kullanılmıştır. Aynı şekilde olmadık işleri yapabilen, kandırılamayan, zeki ve akıllı

[1] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Kâne mâ kâne*, s. 93.

bir kimse olduğunu ifade etmek içinde نَزَعَ الدبسَ عن الطحينة "Tekeden süt çıkarır" deyimi kullanılmıştır.

**سعادة البيك / Bey Hazretleri:**[1] Yazar-anlatıcı ile lokantacı Ebû ʿAssâf'ın anlatımının söz konusu olduğu öykü, her iki anlatıcının da kahraman bakış açısıyla 1.tekil şahıs ağzıyla anlattıkları tek zincirli bir olay örgüsüne sahiptir.

Olay örgüsü Amerika'nın Newyorkt eyaletinde Suriyeli Ebû ʿAssâf'ın lokantasında geçmektedir. Yazar-anlatıcı arkadaşıyla gitmiş olduğu Suriye lokantasında lokantacı Ebû ʿAssâf'la tanışırlar. Cana yakın bir kişiliğe sahip olan Ebû ʿAssâf, onlara her gün aynı saatte lokantasına gelen "Bey Hazretlerinin" hikâyesini anlatarak yazar-anlatıcı ve arkadaşıyla samimiyeti pekiştirir.

Ebû ʿAssâf, her gün akşam 21.30'da lokantasına gelen "Bey Hazretlerinin" asıl isminin Muhtar Esad olduğunu, onu Lübnan'da iken de tanıdığını belirterek hikâyesini anlatmaya başlar. Lübnan'da ed-Davak ailesinin uzun süre muhtarlık görevini yürüttüğünü ancak, ailenin emri altında çalışanların Amerika'ya gidip oradan zengin olarak dönmeleri neticesinde ed-Davak ailesinin arsalarını satın aldıklarını, nihayetinde sonuncu Muhtar Esad'a da dedelerinin pek çok borç bırakarak muhtarlığı idare etmeye çalıştığından bahseder. Bütün bunlara rağmen o hala muhtardır ve halk arasında bir itibarı ve prestiji vardır. Muhtar Esad'da halinden memnun bir şekilde yaşamaktadır. Ancak bu mutluluk daha önceleri emri altındaki hizmetçilerden biri olan Roks Nassur'un Amerika'dan zengin olarak dönüp valilikten "Bey" ünvanını satın almasıyla sona erecektir. Çünkü muhtarlıktan daha üst bir rütbenin bir başkasına özelikle de önceleri hizmetlerinde bulunmuş bir kimseye verilmesini içine sindirememektedir.

Roks Nassûr, Muhtar Esad'ın hizmetinde iken muhtarın kızını istemiş, fakat o kızını vermemekle kalmamış bir hizmetçinin böyle bir istekle karşısına çıktığından dolayı kovulan bir gençtir. Amerika'ya gidip orada zengin olan Roks, Muhtar Esad'dan intikam almak istemiş ve bunu da onun halk arasındaki itibarını ayaklar altına almak için ondan daha yüksek bir mertebe olan "Beylik" unvanını satın almakta bulmuştur.

[1] Mîḫâ'îl Nuʿayme, *Kâne mâ kâne*, s. 101-111.

Muhtar Esad, bu durum karşısında bunalımlara girmiş, çocuklarını okuldan almış, karısının da dışarı çıkmasına izin vermeyerek eve hapsetmiştir. Bir hafta gibi bir süre ortalıkta görünmeyen Muhtar Esad'ın delirdiği, cinlendiği haberi yayılır. Köy halkı tedirgindir. Rahib'in başkanlığında köy halkıyla bir toplantı yapılarak Muhtar Esad'ın durumunu görüşmek, kendilerini ve çocuklarını ondan nasıl koruyacaklarını ve gerekirse evine zorla girilerek sürülmeleri gerektiğinin görüşüldüğü bir anda Muhtar Esad çıkagelir ve bundan sonra kendisine "Muhtar Esad Bey" diye hitap etmeleri gerektiğini söyler. Muhtar Esad, Roks gibi valilikten bey unvanını satın almıştır.

Eski yaşam tarzlarına geri dönen ve mutluluktan gözleri parlayan Muhtar Esad, eskisi gibi halk arasındaki itibarına yeniden kavuşur. Ancak Roks'un valiliğe gidip işin iç yüzünü öğrenmesiyle Esad'ın yalan söylediği, valiliğin Esad'a Bey unvanını vermediğini öğrenmesiyle Muhtar Esad'ın sevinci uzun sürmez. Yalanı ortaya çıkan Esad, bir müddet sonra ortadan kaybolur.

Bunları anlatan lokantacı Ebû ʿAssâf, bir müddet sonra kendisinin de Amerika'ya göç ettiğini ve orada bir lokanta açtığını anlatır. Müşterilerinden bazılarının Bey Hazretlerinden bahsetmeleri üzerine, Muhtar Esad'ın da Amerika'da olduğunu öğrenir. Birkaç gün geçmeden Muhtar Esad lokantaya gelir. Ebû ʿAssâf'ın selamını bile almayan Muhtar Esad, kendisine Bey diye hitap etmediği için Ebû ʿAssâf'a kızar.

Ebû ʿAssâf, onun lokantasına geldiği ilk günden bu güne kadar 7 yıl geçtiğini, her zaman ki gibi saat 21.30 sıralarında lokantaya girdiğini, bir şeyler yiyip içtikten sonra "hesabıma yaz" diyerek para vermeden çekip gittiğini anlatır.

Olayın asıl kahramanı Muhtar Esad'dır. Yardımcı şahıs kadrosunu ise Ebû ʿAssâf, yazar-anlatıcı ve Roks Nassûr oluşturmaktadır. Şahıs kadrosu, açıklama yöntemiyle anlatıcılar tarafından olduğu gibi tanıtılarak objektif bir tutum sergilenmiştir. Ebû ʿAssâf'ın Lübnan'da iken ed-Davak ailesine karşı göstermiş olduğu saygı ve hürmet Amerika'da da değişmemiş, Muhtar Esad'a gereken hizmeti yapmıştır. Muhtar Esad'da aynı şekilde önceden gördüğü ilgi ve alakayı Amerika'da sürdürmek istemiş, bu yönüyle her iki şahıs da değişmeyen düz kahraman tiplemesini canlandırmışlardır.

Olayların yaşandığı mahal Lübnan'dır. Bu yönüyle de vaka Lübnan'da belli olmayan bir zaman diliminde gerçekleşmektedir. Hikâyenin anlatıldığı yer ise Amerika'da bir lokantadır.

Vaka zamanı ile anlatı zamanı faklıdır. Bununla birlikte çerçeve görevi gören anlatı zamanıyla vaka zamanının ne zaman olduğuna dair herhangi bir ipucu yoktur.

Öykünün ana fikri, zengin, makam-mevki sahibi ailelerin Lübnan toplumundaki konumları ve bununla övünmelerini; halkın bu ailelere karşı körü körüne göstermiş oldukları itaatkârlığın yanlışlığı mesajıdır. Ayrıca Lübnan halkının giderek bu tür ailelerden kurtulduğu, göç ederek zengin olanların kendi bağımsızlıklarını elde ettikleri ve parası olanın itibar sahibi olduğu gerçekleri dile getirilmekle, okuyucuya hür ve bağımsızlık yolunda bir rota çizilmektedir.

Öykünün dili fasih olmakla birlikte birkaç kelime Osmanlıca'dan seçilmiştir. سعادتلو "Hazretleri", رفعتلو "Yüce, Değerli". Az da olsa Muhtar Esad'ın " ابو " lafızlarını " بو " şeklindeki telaffuzuyla da konuşma dilini kullanması, hem öyküye bir doğallık katmış hem de yazarın kahramanların bulundukları konuma göre konuşturabilmesine olanak sağlamıştır. Öyküde ayrıca birkaç deyimde kullanılmıştır. صحتين و إكراما لوجه الله "Afiyet olsun, Allah için ikramımızdır", لا حيا و لا سلم الله "Allah da ona sağlık-afiyet vermesin" gibi.

**شورتي / Güdük:**[1] Yazar-anlatıcının meçhul bir asker kimliğiyle kaleme almış olduğu öykü, kahraman bakış açısıyla yazılmış bir günlüktür. Günlüğün son gününde güdük ismini verdiği arkadaşının kendisinden yazmasını istediği mektuba yer vererek ikinci bir anlatıcının öyküye dâhil olmasını sağlamıştır.

Olay 1918 yılının Eylül ayında Fransa'da bir hastanede geçmektedir. Günlüğün yazımına Cuma gününden başlayan meçhul asker, diğer arkadaşlarından etkilendiğini, bazı huylarını ister istemez onlarınkine uydurduğunu; Cumartesi gününde de vücudunda meydana gelen Fransız uyuzu adını verdikleri bir çeşit deri hastalığından dolayı hastaneye yatırıldığını anlatır. Hastanede yatan diğer askerlerin ise öldürücü Hardal gazına maruz kaldıklarını öğrenir.

Hastanede okul yıllarından tanıdığı ve kısa boyundan dolayı Güdük ismini verdikleri bir arkadaşı da vardır. Herkesin neşe kaynağı olan Güdük yüzünden

[1] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Kâne mâ kâne*, s. 113-134.

tebessüm hiç eksik olmayan, konuşmasıyla herkesi etrafında toplayan sempatik birisidir. Güdük neşeli bir portre çizmekle birlikte aslında o, kadınların dul çocukların yetim kalmasına neden olan savaştan tiksinen; insanların kalbindeki sevginin yok olmasından dolayı ızdırap duyan, ruh dünyası zarif duygularla kaplı bir kişidir.

Hastanede bir Salı akşamı arkadaşlarıyla eğlenip onlara veda konuşması gibi bir konuşma yapan Güdük, gece yarısı meçhul askeri yatağından kaldırarak, ondan bir mektup yazmasını rica eder.

Hissettiği duygu ve düşüncelerini yazdırdığı mektuba "*Sevgilim Falanca Bayan*" diye başlayan Güdük, felsefi içerikli çok ilginç bir mektup kaleme aldırır. Adını bile yazmadığı kadının "*Sen beni tanımazsın, bense kim olduğunu, nerede ve ne zaman doğduğunu bilmesem de seni tanıyorum. Senin şu an herhangi bir yerde, herhangi bir ülkede nefes alıp verdiğinden kesinlikle eminim*" diye hitap ettiği kadın, aslında kalbi sevgi dolu erdemli insan ruhunu temsil etmektedir.

Kalbindeki sevgi ruhunu kimsenin tanımadığını, bu yüzden de üzerini kin ve nefretle kapattığını sonunda da savaşa katılarak yaşayan ceset olarak insanlar arasında gayesiz ve amaçsız yaşadığını anlatır.

Zulme, kaba kuvvete ve savaşa karşı olan Güdük, bunların iç dünyasında bırakmış olduğu olumsuz etkilerden kurtulmanın ancak bu gibi kötülüklerden arınmakla mümkün olabileceğini anlatır mektubunda.

Nitekim kendiside öyle yapmıştır. Gece yarısı hastane dışına çıkan Güdük, nöbetçilerin dur ihtarına uymayarak intihar etmiştir.

Öykünün şahıs kadrosu Güdük ve meçhul askerden oluşmaktadır. Güdük, mektup da dinamik yöntemle bizzat kendi kendini tanıtmış; meçhul asker olan yazar-anlatıcı tarafından da açıklama yöntemi kullanılarak tanıtılmıştır.

Öykü her ne kadar kurgulanmış olsa da Mîḫâ'îl Nu'ayme'nin 1918 yılında savaşa katılmak istemediği halde zorla Fransa Cephesine gönderilmesi, öykünün kahramanı Güdük ile aynı duygu ve düşünceleri paylaşması ve özellikle öykünün günlük tarzında ele alınması, öykünün gerçek bir öykü olduğu izlenimini kuvvetlendirmektedir.

Öykünün ana fikri, savaşın insan ruhunda bıraktığı bunalımlarla kalbinde sevgiden eser kalmamış kişilerin, toplumda yaşayan cesetten farklı olmadığı

görüşüdür. İnsanın böyle bir durumda olmasının ölmekten daha kötü olduğu belki de ölmesinin daha iyi olacağı, ruhu ve kalbi kirleten tüm pisliklerden arınmanın ve kalbi sevgiyle doldurmanın gerekliliği vurgulanmaktadır.

لِذلك وَ إنْ فَقدْتُ حياتي فَقَدْ وَجدتُها اليومَ في قَبْضتِك. و لِكيْ أَكونَ أَهْلا لِلْحُصولِ عليها سأَطْهُرُ نَفْسي و جِسْمي من كُلِّ أدرانِهما و سَأعودُ إلى مَوْقد الحُبِّ فأنفض الرمادَ عَنْ قَلْبي و أضَعُ مَحَلَّهُ قبْسا من ذاك المَوْقد، فَيعودُ قَلْبي يشْتَعِلُ و حينَئِذٍ نَجعلُ منْ قلبيْنا مشعلا يلتهبُ و لا يحترقُ.

"Bundan dolayı, hayatımı kaybetmişsem de bugün onu, senin kabzetmende buldum. Onun tekrar geri alabilmek için nefsimi ve bedenimi her türlü pislikten arındıracağım ve aşkın ocağına döneceğim. Kalbimdeki külleri üfleyip yerine aşk ocağından bir kor koyacağım. Böylece kalbim tekrar hayat bulacak, işte o zaman ikimiz tutuşan fakat yanmayan kalbimizden bir meşale yaratacağız"[1].

Öykünün dili fasihtir. Öyküye isim olmuş olan " شورتي " kelimesi Lübnan lehçesinde kısa boylu, güdük, bücür manasına gelen yerel bir kelimedir. Öyküde Fransızca الكاموفلاج "kamuflaj" ve İtalyanca ميدالية "madalya", İngilizce وسكي"viski" ve الجنرال "general" kelimeleri dışında tüm kelimeler Arapça kelimelerden seçilmiştir.

Öyküde ayrıca birkaç deyim ve atasözüne de yer verilmiştir.

عاشِرْ القومَ أربعينَ يومًا فإمّا تُصبِحُ مِنْهم أوْ ترحل عَنْهم.

"Bir toplulukla kırk gün beraber yaşa. Nihayetinde ya onlardan biri olursun ya da onlardan uzaklaşırsın"(Kör ile yatan şaşı kalkar.)

على مَهلِك"Yavaş ol", للهِ دُرّك "Allah için ne yiğit adamsın" . Ayrıca öyküde "bir şeyin benzeri" "amcakızı" olarak nitelendirilmiştir.

– دَعُوا الْمزحَ جانبًا. فإذا ما جئتُكمُ الليلةَ بوِسْكي فإني و اللهِ سآتيكُمْ بِابْنَةِ عَمِّها.

"–Alay etmeyi bırakın. Eğer bu gece size viski getiremesem de Allahʿa and olsun ki onun amcakızını getireceğim".

**أكابر / Kendini Beğenmişler:**[2] Öykü, yazar-anlatıcının 3.şahıs kipini kullanarak Hâkim bakış açısıyla, sıradan bir köylünün hayat hikâyesini anlattığı öyküdür.

Olay, fakir bir köylünün yazın dağda kurmuş olduğu çadır evinde geçmektedir. Fakir bir köylü olan Ebû Reşid, babasından kalan mirası devralıp

[1] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *Kâne mâ kâne*, s. 130-131.
[2] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *ʿekâbîr*, 17.baskı, Nevfel, Beyrut 2008, s. 5-16.

şehirde avukatlık yapan Beyefendinin, tarlalarının kirasını almak için kendilerini ziyaret edeceği haberini almıştır. Ebû Reşid ve ailesi gelen misafiri karşılamak için hazırlık yapma telaşına düşmüşlerdir.

Evlerinde fazla bir şey olmayan Ebû Reşid gelecek misafirleri ağırlamak için henüz sütten kesilmemiş oğlağı kesmek istemişse de, yedi yaşlarındaki biricik oğlu Reşid oyun arkadaşı oğlağın kesilmesine izin vermemiştir. Zaten evlerinde bir oğlak, bir horoz ve üç tane de tavukları vardır.

Ebû Reşid gelecek olan Beyefendi, kızı, Hanımı, hizmetçisi ve şoförü için tavuklardan birini kesmiş, etrafı temizlemiş, karısı da çadırdan evlerini misafirler için hazır etmiştir.

Saat iki gibi gelen misafirlere Ebû Reşid ve Hanımı, misafirperverlik ve iltifatlarını sunmuşlarsa da kendini beğenmiş Beyefendinin hanımı, çadıra bile girmeden kocasına Fransızca böyle bir yerde oturmayacağını, yemek yemeden hemen geri gitmek istediğini söyler. Avukat Beyefendi kendileri için hazırlanmış yemeği yemezlerse ayıp olacağını söylemişse de karısını ikna edemez.

Beyefendi lafı fazla uzatmadan tarlarının kirasını ister. Ebû Reşid, bu yılın mahsulünün kendisine bile yetmeyeceğini söylemişse de, Beyefendi: "O senin sorunun, beni ilgilendirmez" diyerek alacağını yarın göndereceği şoförüne vermesini ister. Ebû Reşid bu durum karşısında hiçbir şey diyemez.

Bütün bunlar olurken evin küçük oğlu Reşid her şeyden habersiz çok sevdiği "Şeytan" ismini verdiği oğlakla "Sultan" diye isimlendirdiği horozuyla oynamaktadır. Beyefendinin aynı yaşlardaki kızı da onların bu oyununa katılmak istemişse de Reşid buna izin vermemiştir. Kız, annesine Fransızca oğlakla horozun kendisinin olmasını istemiş, annesi de: "İstediğin senin olacak" diyerek Ebû Reşid'e oğlakla horozu arabaya götürmesini emretmiştir. Olup bitenlere bir anlam veremeyen Reşid, babasının arabanın yanından oğlak ve horoz olmadan geldiğini görünce durumu anlamış, arabanın arkasından "Şeytan… Sultan…" diye bağırarak koşmaya başlamıştır.

Öykünün şahıs kadrosu, Ebû Reşid, oğlu Reşid ve karısı ile Beyefendi, kızı ve hanımından oluşmaktadır. Öykünün asıl kahramanı Ebû Reşid ve ailesidir. Şahıslar öyküde fazlaca tanıtılmamaktadır. Ebû Reşid'in fakir bir köylü olduğu, Avukat olan Beyefendi ve karısının şehirde lüks bir yaşam sürdükleri ifade edilirken

Beyefendinin merhum babasının okuryazar olmadığı, giyim ve kuşamına pek dikkat etmediği, Ebû Reşid ve ailesinin ziyaret edip yemeklerinden yiyen alçakgönüllü, iyi kalpli bir insan olduğu anlatılmakla yetinilmiştir.

Öyküdeki zaman ve mekânla ilgili fazla bir bilgi yoktur. Yazın harman yerine kurulmuş ağaç kök ve dallarından yapılmış çadır bir evde, bir günden daha az bir süre içinde hikâye anlatılıp bitirilmiştir. Öyküdeki anlatı zamanı ile vaka zamanı aynıdır. Vaka, yazar-anlatıcının gözü önünde oluyormuşçasına aktarılmaktadır.

Öykünün ana fikri, isminden de anlaşılacağı üzere toplumdaki fakir insanları ve yaşam tarzlarını küçümseyen, onları hakir gören insanların varlığıyla; okumuş dahi olsa zengin sosyete karakterli kişiliklerin kendi çıkarlarından başka bir şey düşünmedikleri gerçeğidir.

– إنّهُمْ يَعيشونَ في الصَيْفِ كَالذّئابِ، و في الشِتاءِ كالدببةِ. و أنّى تُريدُنا هذه العجوزُ أنْ نجلسَ ؟

– في الخيمة.

– في هذه الخيمة؟! وعلى الأرضِ ؟! لا بلْ أخاطرَ يا عزيزي بِاسكَرِيْنِتي و فِسْتاني.افعلْ ما تشاءُ .أمّا أنا فلَنْ أدخلُ هذه الخيمة على الإطلاقِ .

“ – (Desene) Yazın kurtlar, kışında ayılar gibi yaşıyorlar. Bu yaşlı kadın bizi nereye oturtmak istiyor?

– Çadırda.

– Bu çadırda mı? Üstelik yerde öyle mi? Hayır hayatım, iskarpinimi ve fistanımı tehlikeye atamam. Sen istediğini yap. Ben kesinlikle bu çadıra girmem”[1].

Öykünün dili birkaç yabancı kelime hariç Arapça kelimelerden oluşmuştur. Türkçe القاورمة “kavurma”, Fransızca اسكربينة “Escarpin/İskarpin”, الفرتيكة “Fourche/çatal”, مضامة/مدامة “Madam/Evli Bayan”, ماما “Mama/Anne” ve çocuklar için şefkat ifadesi olarak kullanılan نونو “Nunu/bebeğim” gibi.

Tanım ve tasvirlerin kısa ve çok az olduğu öykü, sanatsal teknikler bakımından oldukça sınırlandırılmıştır.

لَقَدْ كان المرحومُ والدُرجلا أُمّيًا مِثْلَهُمْ، بَسيط اللِباسِ و الْعاداتِ و الْحديثِ .و كان كُلّما جاءَ لِقسمةِ الْبَقْرِ في أواخرِ الصيفِ يأبى الجلوسَ إلاّ على تُرابٍ تحتَ البلّوطةِ التي بِقُرْبِ الْبَقْرِ .

“(Beyefendinin) Merhum babası, kendileri gibi okuma yazma bilmeyen, giyim–kuşamı ve konuşmasıyla halktan bir adamdı. Yazın sonlarına doğru harman taksimi

[1] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *Ekâbîr*, 17.baskı, Nevfel, Beyrut 2008, s. 13.

için her gelişinde, harman yerine yakın olan meşe ağacının altında topraktan başka bir şeyin üstüne oturmazdı"[1].

وَالأستاذُ مُحامٍ يَعيشُ في العاصِمةِ عيشَةَ الْكِبارِ و زَوْجَه كذلك من الكبارِ .و لهما ابنةٌ وحيدةٌ في سنّ رشيدٍ أي في رَبيعها السابعِ .

"Beyefendi, başkentte sosyete hayatı yaşayan bir avukattı. Karısı da aynı şekilde sosyetedendi. Onların Reşid'in yaşında yedinci baharında bir kız çocukları vardı"[2].

**مصرع ستوت / Settût'un Ölümü:**[3] Yazar-anlatıcının 3.tekil şahıs kipini kullanarak yazmış olduğu bir öyküdür.

Olay örgüsü ismi verilmeyen bir köyde geçmektedir. Bu köyde yaşayan 70 yaşlarında Settût isimli bir kadının hayat hikâyesi anlatılmaktadır. Evinde fazla durmayan, köy halkının evlerini sıklıkla ziyaret eden bu kadın, komşularının ve köy halkının haberlerini birbirine taşıyan, zeki, gayretli bir dul kadındır. İnsanlar Settût'u sevmeseler de insanların gizli yönlerini anlattığından dolayı özellikle de kadınlar tarafından merakla dinlenirdi.

Settût, bütün köy halkının evine girmiş olmakla beraber zekilik ve tecrübeliği yeni evlenmiş bir gencin evine girmeye yetmez. Settût birkaç defa bu eve girip onlar hakkında bilgi almaya teşebbüs etmiş ise de her defasında evden kovulmuştur. Settût'un bir türlü giremediği bu ev, onun iç dünyasını çok etkilemiş hatta ilerlemiş yaşına rağmen tünel kazarak bu eve girmeyi bile denemiştir.

Bütün ilgi alanını bu ev halkına odaklayan Settût, ev sahibi gencin ölen amcasının mirasını almak için Avustralya'ya gitmesiyle büyük bir fırsat yakalamıştır. Gencin Avustralya'ya gidişinden uzun bir zaman geçmiş ve kendisinden haber alınamamaktadır. Bu fırsatı değerlendiren Settût, evin hanımını teselli etmek için tekrar eve girmeye teşebbüs etmişse de kendisini bekleyen aynı hüsranla karşılaşmış ve tekrar kovulmuştur.

Settût, bir gece evinin karşısındaki bu büyük evi gözetlerken bir arabanın eve geldiğini, bir erkeğin sabaha kadar bu evde kaldığını görünce günlerdir aradığı fırsatı yakalamış olduğunu düşünerek kadının fahişe olduğunu yayar. Fakat Settût'un bu

[1] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Ekâbîr*, s. 5.
[2] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Ekâbîr*, s. 6.
[3] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Ekâbîr*, s.17-28.

yaygarası çok geçmeden söner. Köy halkına gelen erkeğin erkek kardeşinden başkası olduğuna inandıramaz.

Yine bir gece bu evi gözetlerken bir arabanın eve geldiğini gören Settût, bu sefer eve doğru giderek bütün her şeyi gözleriyle görmek ister. Fakat eviyle bu büyük ev arasında önceden düşüp topallığına neden olan çukurla, yolun her iki tarafında da ağaçların ve sarmaşıkların bulunduğu tehlikeli bir yol vardır. Settût bütün bunlara rağmen topallaya topallaya bu eve doğru yol alır.

Büyük evin penceresine kadar yaklaşan Settût, içerden gelen iç çekmelerle bunların arasını ayıran "aşkım, hayatım, sevgilim" iltifatlarını duyar. İyi bir fırsat yakaladığını düşünen Settût, artık intikamını alabilir, kadının ahlaksız bir kadın olduğunu tekrar yayabilirdi. Bu düşüncelerle gece yarısı eve geldiği yoldan geri dönen Settût bir ara başını gökyüzüne çevirerek "*Şahid ol Ay! Settût yenilmez*" der ve önceden düştüğü çukura düşer.

Ertesi gün eve gelen kişinin evin sahibi genç olduğu öğrenilmiş, köy halkı da kazasız belasız döndüğü için genci ziyaret etmiştir. Genç, köy halkını sevmemesine rağmen Settût'u son yolculuğuna uğurlamıştır.

Öykünün şahıs kadrosu Settût, büyük evin sahibi genç ile karısından oluşmaktadır. Esasen öykünün bir kahramanını vardır ki o da Settût'tur. Genç ve karısı sadece olayın gerçekleşmesi için dekor vazifesi gören unsurlardır. Öyküde fazla bir fonksiyonları yoktur.

Settût bizzat yazar-anlatıcı tarafından tanıtılarak açıklama yöntemi kullanılmış, ayrıca yapılan tanım ve tasvirler olduğu gibi yapılmak suretiyle de objektif bir tanım yapılmıştır.

Öykünün ana fikri, insanların gizli yönlerini araştırmanın kişiyi nerelere sürükleyebileceği, başına ne türlü dertler açabileceği gerçeğidir. Özellikle kadınların bu konuda mahir oldukları; toplumun bu tür insanları dışlamadığını bilakis başkalarının durumlarından haberdar olmanın herkesin isteyip arzuladığı bir durum olduğu vurgulanmaktadır.

Öykünün dili fasihtir. Edebi bir üslupla kaleme alınmış olan öykü de fazla tanım ve tasvirin olmamasına rağmen Settût'un fiziki özellikleri süslü bir üslupla tarif edilmiştir.

إِذْ نأها كانتْ مِن قباحةِ الصورةِ وَفظاعةِ الشَّكْلِ، وضَخامَةِالجُثَّةِبِحَيْثُ لا يعقلُ أنْ يقدمَ على الزوّاجِ مِنْها إلا ضريرٌ أوْ مخبولٌ .ولقدْ كان المرحومٌ ذلك المخبولُ .

"Çünkü O (Settût), yüzünün çirkinliği, şeklinin bozukluğu ve iri cüssesiyle ancak kör veya ahmağın kendisiyle evlenebileceği bir durumda idi. Gerçekten de merhum kocası ahmaktı"[1].

Öyküde birkaç deyim ve atasözüne de yer verilmiştir. تسويد الوجه "Adını lekelemek", دكه إلى الحضيض "Yerle bir etmek/yerin dibine geçirmek", لم تنطل عليه هذه الحيلة "O, bu oyuna gelmez".

إذا شِئْتَ إنْ تَعْرفْ أسرارَهم سائلْ صِغارَهُمْ

"Onların gizli yönünü öğrenmek istiyorsan küçüklerine sor/Çocuktan al haberi."

**كسّار الحصى/ Taş Kırıcısı:**[2] Yazar-anlatıcı ile öyküdeki yol yapım görevlisinin kahraman bakış açısıyla anlattıkları; öykünün büyük bir bölümünü diyalogların oluşturduğu bir hikâyedir.

Olay vakasının nerede ve ne zaman gerçekleştiği belli olmamakla birlikte yol yapım çalışmalarının 2 hafta sürdüğü dikkate alınırsa öykü bu zaman diliminde anlatılmaktadır.

Evinin önündeki yol çalışmalarında çalışan bir kişinin garip durumu yazar–anlatıcının dikkatini çeker. Tuhaf davranışlı taş kırıcısı kimseyle konuşmayan, verilen selamı bile almayan, sabah güneşin doğuşundan batışına kadar durmadan çalışan güçlü, kuvvetli biridir. Yazar-anlatıcı taş kırıcısıyla konuşmak istemişse de başarılı olamamış bunun üzerine O'da onun hakkında bilgi toplamak için yol yapım görevlisiyle görüşerek hikâyesini öğrenir.

Yazar-anlatıcı ile yol yapım görevlisi arasındaki geçen diyaloglarda, onun kendi kızını öldürdüğü, müebbet hapse çarptırıldığı halde 18 yıl yattıktan sonra hatırı sayılır kişilerin araya girmesiyle hapisten çıktığı anlatılır. Görevliye pek çok soru soran yazar-anlatıcı bu soruları sayesinde bazılarının dediğine göre kızını komşusunun ahlaksız züppe oğluyla evde yakaladığı; bazılarının da kızının gayr-i meşru ilişkiden dolayı hamile olduğunu ve bu yüzden de elindeki çekiciyle kızını öldürdüğünü öğrenir.

---

[1] Mîḫâ'îl Nuʿayme, *'Ekâbîr,* s. 18.
[2] Mîḫâ'îl Nuʿayme, *'Ekâbîr*, s.29-38.

Yazar-anlatıcı görevliden taş kırıcısı hakkında gerekli bilgileri aldıktan sonra teşekkür ederek evine döner. Akşamleyin kapısının önünde elinde çekiciyle duran taş kırıcısını gören yazar-anlatıcı ne yapacağını bilemez bir halde dona kalır, dili tutulur. Taş kırıcısı diğer elinde tutmuş olduğu kovayı uzatarak kendisinden sıcak su ister. Ellerindeki, yüzündeki ve çekicindeki kanı yıkamak istediğini söyleyen taş kırıcısına yazar-anlatıcı böyle bir kandan hiçbir eser göremediğini söylese de taş kırıcısı: "Bilakis, elim, kalbim, çekicim ve onun kırmış olduğu taşlar bile kanlı" diyerek cevap vermiştir.

Taş kırıcısı o günden sonra bir daha görünmez. Yazar-anlatıcı yol yapım görevlisine onun nerede olduğunu sorduğunda "Böyle güçlü, kuvvetli ve işine sadık bir kişi bir daha dünyaya gelmez" diye hayıflanıp, onun yıkanmak için denize gittiğini ve bir daha da geri dönmediğini söyler.

Öyküde mekân ve zaman mefhumu daha öncede ifade ettiğimiz gibi yok denecek kadar azdır. Yazar-anlatıcının evinin önündeki bir yol yapım alanında gerçekleşen öykü, iki haftalık bir zaman dilimini kapsamaktadır.

Öykünün şahıs kadrosu da oldukça azdır. Asıl kahraman taş kırıcısı olmakla beraber, öykünün büyük bir bölümü yazar-anlatıcı ile yol yapım görevlisi arasındaki diyaloglarla şekillendirilmiştir. Taş kırıcısının kızı ve komşusunun sosyetik oğlu öyküde sadece dekor vazifesi görmektedir. Taş kırıcısı bizzat yazar-anlatıcı ve görevli tarafından açıklama yöntemi kullanılarak olduğu gibi tanıtılmış ve objektif bir tutum sergilenmiştir.

Öykünün ana fikri, bir kimsenin kendisi hakkında bir şey söylemediği halde toplumun onun hakkında pek çok şey söylediği; toplumun, sıkıntılı ve kederli bir insanın ruh halinin görmezden gelip ihmal ettiği gerçeğini vurgulamaktadır.

Kendi çocuğunu öldürdükten sonra içine kapanan bir babanın intiharı, yol yapım görevlisi tarafından çok ilginç bir hayıflanma ile karşılanmaktadır. Öyküdeki mesajdan bir genelleme yapmak doğru olmasa da, toplumda yerleşmiş olan maddecilik anlayışının boyutunu göstermesi bakımından oldukça dikkat çekicidir bu hayıflanma.

خَسارَة! راح يَغْتسلُ في الْبَحْرِ ولَمْ يَرْجِعْ بعدُ. لقدْ كان عامِلا مُمتازًا هيْهاتَ أنْ أجدُ بعدَاليومِ كسارًا يُماثِلُهُ... خسارة!

“Yazık! Denizde yıkanmaya başladı. Henüz geri dönmedi. Gerçekten de bulunmaz bir işçiydi. Bugünden sonra onun gibi bir taş kırıcısı bulmam ne kadarda uzak bir ihtimal. Gerçekten yazık!”[1].

Öyküde ayrıca, toplumun namus duygusuna karşı ne denli hassas olduğu vurgulanmaktadır. Öyle ki kızının kulaklarında elmas küpe gören bir babanın, bunları nereden ve nasıl aldığını bile sormadan komşusunun oğlunu evinde bulmuş olması kızını öldürmesi için yeterli bir sebep olabilmiştir.

Öykünün dili fasihtir. Edebi bir üslupla kaleme alınmış olan öykü, sade bir üslupla kurulmuş olan diyaloglar sayesinde akıcı hale getirilmiştir.

– لما حاولَ الدفاعَ عن نفسهِ في المَحْكَمَةِ؟

– أبدًا

–ولا باح لأحدٍ بالسّببِالّذي حمَلَه على قتلِ ابْنَتِه؟

– أبدًا

– غريب!

– هُنالكَ بعض النِّسْوةِاللّواتي يُؤكدْنَ أنَّ الفتاةكانتْ حاملا.

– أما خطر لِلسّلطةِ رأْتشرحَ الجُثّة؟

–لم يكنْ وقْتَئذٍ ما يحمله على ذلك.

– غريب... غريب...أكُنْتتَعرفُه قبلَ أنْ ارتكبَ جريمتَه؟...

“ (Yazar– anlatıcı:) – Mahkemede kendini savunmaya çalışmadı mı?

(Görevli Şef:) – Kesinlikle hayır.

(Yazar– anlatıcı:) – Kızını öldürmeye iten sebebi kimseye söylemedi mi?

(Görevli Şef:) – Kesinlikle hayır.

(Yazar– anlatıcı:) – Garip!

(Görevli Şef:) – Bazı kadınlar kızın hamile olduğunu söylüyorlar.

(Yazar– anlatıcı:) – Kızın cesedini incelemek otoritenin aklına gelmemiş mi?

(Görevli Şef:) – O zamanlar bu (söylenti) dillendirilmiyordu.

(Yazar– anlatıcı:) – Çok garip. Suç işlemeden önce sen onu tanıyor muydun?...”[2].

Öyküde bazı deyimlerde kullanılmıştır. “Doğruluktan kıl payı sapmak” تحيد شعرة عن جادة الصلاح , “ağır işler” de الأشغال الشاقة diye ifade edilmiştir.

[1] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *Ekâbîr*, s. 37.
[2] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *Ekâbîr,* s. 34.

**أمّ وليست بأمّ Anne değil ama Anne:**[1] Öykü, yazar-anlatıcının Hâkim bakış açısıyla 3.tekil şahıs kipini kullanarak anlattığı tek zincirli bir olay örgüsüne sahiptir.

Yazar-anlatıcı hikâyeye, bir kadının evin içinde telaşlı, saçı başı dağınık, kısık sesiyle çocuk avuturken durumunu tasvir ederek başlamaktadır. Hikâyenin ortalarından bir kesitle başlayan yazar-anlatıcı daha sonra başa dönerek kadını tanıtmaya başlar.

İsmi Marşa Teyze olan kadın 50 yaşlarında, sakin tabiatlı, kendi halinde, Allah'ın kendisini çocukla rızıklandırmadığı ve bunun da Allahʹın kendisine bir lütfu olarak gören, çocuklardan pek hoşlanmayan birisidir.

Marşa Teyze, çocukları kan emen sülükler olarak gören bir kadındır. Çocuklarla arası olmayan bu kısır kadınının hayatı, komşu kadının çocuğunu birkaç saatliğine bakmayı –istemeyerek de olsa– kabul etmesiyle değişir.

Marşa Teyze kendisine bırakılan çocuğun uykudan uyanmasıyla ne yapacağını bilemez. Avazı çıktığı kadar bağıran çocuğu sustura bilmek için elinden gelen her şeyi yapan Marşa Teyze, çocuğu havalara zıplatıp evin bir odasından diğerine koşturarak değişik sesler çıkarsa da susturmayı başaramaz.

Aklına ilginç bir fikir gelen Marşa Teyze, çareyi boş memesini çocuğa vermekte bulur. Çocuğun memeyi alıp susmasıyla rahatlayan Marşa, göğüslerinin bir anda sütle dolduğu hissine kapılır. Çocuğun emmesiyle o ana kadar hiç tatmadığı bir duygu seline kapılan Marşa Teyze, bu durumdan çocuğun annesine bahsetmeyerek tekrar çocuğu kendisine emanet olarak bırakabileceğini, melek gibi bir çocuğa her zaman bakmaktan mutluluk duyacağı ifade eder.

Komşu kadın, çocuğunun emin ellerde olduğuna inanarak pek çok kez Marşa Teyzeye bırakır. Her fırsatta çocuğa boş memesini vererek büyük bir haz duyan Marşa Teyze, çocuğa olan ilgisini o kadar artmıştır ki, çocuk artık öz annesini bile yadırgayacak bir seviyeye gelmiştir.

Çocuğunun kendisine yabancılaştığının farkına varan anne, Marşaʹnın evine girmesine ve bir daha çocuğuyla ilgilenmesine izin vermez.

İki gün sonra komşu kadının yardım çığlıklarını duyan Marşa Teyze, çocuğun öldüğünü öğrenir. Üzüntüden ne yapacağını bilemeyen Marşa, yatağından kalkacak

---

[1] Mîḫâʾîl Nuʿayme, *ʾEkâbîr,* s.39-51.

güç ve kuvveti bulamaz, adeta dünya başına yıkılmıştır. Belki kendisi çocukla ilgilenmiş olsaydı, onu emzirip ninniler söyleseydi ölmezdi diye hayıflanır ve çocuğun annesine lanet eder.

Daha sonraları Allah çocuğu ölen kadına başka bir çocuk daha nasip etmiştir. Fakat Marşa Teyze eski hayatına kaldığı yerden devam edemez. Çocuğun ölümü onu çok etkilemiş, neticede bütün gün kendini eve hapsederek kucağında bir yastık, değişik sesler çıkararak evin bir odasından diğerine koşturmak suretiyle sanki elindeki çocuğu susturmaya çalışmaktadır.

Olayın şahıs kadrosu oldukça azdır. Asıl kahraman Marşa Teyzedir. Çocuk ve annesi öyküyü anlatabilmek için konulmuş öğelerdir.

Olayda zaman ve mekân mefhumu da yok denecek kadar siliktir. Olay, Marşa Teyze ile komşu kadının evinde, belli olmayan bir zaman diliminde gerçekleşmiş olmakla birlikte buranın nerede ve nasıl bir yer olduğu belirtilmemektedir.

Öykünün ana fikri, anne olmadığı halde bir anneden daha duyarlı olan kadınların var olduğudur. Hatta bu duyarlılığın bir kadını, çocuğunu kaybetmiş bir annenin üzüntüsünden daha fazla üzüntüye ve ruhsal bunalımlara sokacak kadar had safhaya ulaştığı gerçeğidir. Öyküde anlatılmak istenen bu duyarlılık, insanın içindeki sevgidir.

Öykünün dili fasihtir. ملاك "melek" kelimesini saymazsak bütün kelimeler dil kurallarına uygun olarak kullanılmıştır. Öyküde bir takım deyimlere de yer verilmiştir. على مضض "istemeye istemeye", إكراما لوجه الله "Allah rızası için", زاد في طينها بلة (Yapılanlar) Durumu daha da kötüleştirdi", تبا لها "Kahrolasıca (kadın)".

Öyküde tanım ve tasvirler sade bir üslupla kaleme alınmıştır.

والْمعروفُ عن الْخالةِ مرْشا أنّها امرأةٌ هادِئةٌ، بَطيئةُ الحركةِ عفّة اللِّسانِ . وأنّها وتلك هي مَيزتُها الْكُبْرى تكرهُ الأَوْلادَ كَرْهًا عظيمًا فَقَدْكانتْ عاقراً، وكانتْ تفاخر بعقرها، وحسِبَه نِعمة اللهِ لا بَلِيّة.

"Marşa Teyze hakkında bilinen onun sakin tabiatlı, vakarlı ve lisanı düzgün/terbiyeli olduğudur. Onun en büyük alâmetifarikası, çocuklara karşı olan aşırı tiksintisidir. Çünkü O, Allah'ın kendisine musibet için değil de bir nimet olarak bahşettiği kısırlığıyla övünen birisi idi"[1].

[1] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Ekâbîr*, s. 40.

**عابر سبيل / Yolcu:**[1] Yazar-anlatıcının 3.şahıs kipini kullanarak Hâkim bakış açısıyla anlattığı, büyük bir bölümünü diyalogların oluşturduğu bir öyküdür.

Öykü ormanlık bir alanda evleri olan, isimleri verilmeyen anne, baba ve kızdan oluşan bir ailenin bir gün içinde başlarından geçenleri konu edinmektedir.

Evin 17 yaşındaki kızı, 7 yıldır yatağa bağlı olarak yaşayan felçli bir kızdır. Felçli olmasından dolayı zamanını resim yapmakla değerlendiren kız, bir gün erkenden yaptığı resmi göstermek için yüksek sesle annesini odasına çağırır. Kızının sesini duyan anne telaşla kızının odasına geldiğinde korkutucu bir durumun olmadığını görünce rahatlar, fakat kızının yapmış olduğu resmi görünce dona kalır. Anne kız arasında geçen diyaloglardan; kızın, rüyasında görmüş olduğu kişinin resmini yaptığını bunun şaşılacak bir durum olmadığını söylerken; annenin, resimdeki kişinin dün akşamleyin evlerine gelip yatacak bir yer isteyen garip görünümlü bir adam olduğunu anlatır.

Annesinin ve babasının bir yolcuyu misafir etmemelerine hiddetlenen kız, yolcunun rüyasında kendisine pek çok şey söylediğini fakat sadece bir sözünü hatırladığını söyleyerek yolcunun söylediği şu sözü söyler: "*Annen ve baban hastalıklarından kurtulduğu gün, sende hastalığından kurtulacaksın"*.

Anne ve baba bu sözden hiçbir şey anlamazlar. Çünkü kendilerinin herhangi bir hastalığı yoktur. Kız, yolcunun bu sözüyle belki de "*Babalar koruk yer, çocuklarının dişleri kamaşır"* atasözünü kastetmiş olabileceğini söyler.

Bu sözü söyledikten sonra içine kapanıp, çizdiği resme uzun uzadıya bakan kızın ruh hali tasvir edilir. Kız, anne ve babasından gece gelip misafir etmedikleri yolcuyu bulmalarını ve ondan kendileri namına özür dilemek istediğini söyler. Ancak gurur ve kibir sahibi babası onun bu istediğini yerine getirmek istemese de annesi, babasını ikna eder.

Babasının yolcuyu aramak için tek başına yola çıktığı müjdesini vermek için kızının odasına giren anne, gördükleri karşısında dona kalır. Kızı ayakta durmuş aynanın karşısında saçlarını tarıyor ve kısık bir sesle: "*Ey yolcu, git buradan*" diye seslenmektedir.

[1] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *Ekâbîr*, s.51-63.

Öykünün şahıs kadrosu anne, baba, kız ve yolcudan oluşmaktadır. İsimleri verilmeyen bu kişiler hakkında, kızın felçli olması dışında herhangi tanıtıcı bir bilgi bulunmamaktadır.

Olayın gerçekleştiği yer, ailenin ormanlık bölgedeki evleridir. Bir günlük bir zaman diliminde gerçekleşmiş olan olay örgüsü, yazar-anlatıcı tarafından pencereden izler gibi doğrudan anlatılmaktadır.

Olay örgüsündeki şahıslar sıradan insanlardan seçilmiştir. Babanın gurur ve kibrini yenerek, âvâre bir yolcuyu aramayı kabul etmesi değişken bir tipi canlandırmaktadır.

Öykünün ana fikri, insanların gurur ve kibir gibi kalp hastalıklarının farkında olmadığı gerçeğidir. Kişinin bu gibi hastalıklarının farkında olması, aslında ondan kurtulmanın tek yoludur. Ayrıca öyküde anne-babanın yapmış olduğu davranışların çocukları da etkilediği gerçeği veciz bir atasözüyle özetlenerek verilmektedir.
الآباء يأكلون الحصرم والأبناء يضرسون "Babalar koruk yer, çocukların dişleri kamaşır".

Öykünün dili fasihtir. Öykü de İngilizce "Anne" anlamına gelen ماما "Mama" kelimesini saymazsak tüm kelimeler Arapça sözlük anlamlarıyla dil kurallarına uygun olarak kullanılmıştır.

**عدوّ النساء / Kadın Düşmanı:**[1] Yazar-anlatıcının, 1.tekil şahıs kipini kullanarak kahraman bakış açısıyla anlattığı bir öyküdür.

Kadın düşmanı olarak bilinen Teebbata Şerran isimli bir kişinin, evlenmemiş ve çocuğu da olmamasına rağmen, evinin önünden geçen düğün alayındaki gelinin kendi kızı olduğu hissine kapılarak yaşamış olduğu duyguların anlatıldığı bir öyküdür.

Yazar-anlatıcı bir arkadaşının kendisine gelerek Teebbata Şerran'ın büyük bir sahtekâr olduğunu, çocuklar gibi ağlayarak kızını evlendirdiğini iddia ettiğini söyler. Yazar-anlatıcı şiir okumayı, bakla yemeyi ve kadınlara karşı düşmanlığıyla tanınan arkadaşı Teebbata Şerran'ın evli olmadığını, meşru ya da gayri meşru çocuk sevgisi tatmadığını bildiği için bu söylentiye inanmasa da arkadaşının tavsiyesiyle olan biteni anlamak için Teebbata Şerran'ın yanına gider.

[1] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Ekâbîr*, s.63-75.

Teebbata Şerran'ı evde ağlamaklı, perişan bir halde bulan yazar-anlatıcı onunla konuşunca olan biteni anlar. Teebbata Şerran, evinin önünden geçen düğün alayındaki gelinin bir an için kendi kızı olduğunu hayal ederek kızını kaybetmiş bir babanın hissettiği duyguları hisseder. Hatta Sîsbân ismini verdiği gelin kızının evden ayrıldığından dolayı evinin bir mağaraya dönüştüğünü, 76'lık bir ihtiyarın ıssız bir evde tek başına kaldığını içeren duygusal ve hezeyan dolu bir mektup bile kaleme alır.

Mektup, Teebbata Şerran'ın ruh dünyasını çok güzel yansıtır. Birbirinden kopuk cümlelerle, benzetme ve tasvirlerin gizemli kullanımı, mektubun hezeyan içinde iken yazıldığının kanıtıdır.

Öykünün kahramanı Teebbata Şerran'dır. Yazar-anlatıcı ve ismini vermediği diğer arkadaşı, öykünün diğer şahıs kadrosunu oluşturmaktadır. Öykünün kahramanı bizzat yazar-anlatıcı tarafından tanıtılarak açıklama yöntemi kullanılmıştır.

Öyküde zaman ve mekân unsurları çok sınırlıdır. Olay örgüsü, Teebbata Şerran'ın evinde bir günlük bir zaman diliminde olup bitmektedir. Olayın vaka zamanı ile anlatı zamanı aynıdır.

Öykünün vermek istediği mesaj ise, toplumda hala kadın düşmanlığı yapan insanların var olduğu gerçeği vurgulanmaktadır. Bu tip insanların toplumun her kesiminden hatta "aydın" diye tabir edilen insanlardan bile olabileceği anlatılmaktadır.

Öykünün dili fasihtir. "Sîsbân" kelimesi hariç tüm kelimeler Arapça kelimelerden seçilmiştir. Öyküde az olan diyaloglar bazen sade, bazen de süslü bir üslupla kaleme alınmıştır.

ـ إنّي من بعد أنْ رَأيْتُ اليومَ منْهُما رأيتُ بتّ أعتقِدُ أنّه مِن أكبر المضللين.

ـ سامحك الله..بل إنّ تأبط شرّاً منْ أصْدَق الصادقين على الإطلاق.وماذا رأيتَ منه اليوم فَحَمَلَك على اتّهامه بالتضليل؟

ـ رأيْتُ ينتحب انتحاب الطفلِ الجائعِ وقدْ حيلَ بينه وبين الثّدي!أوَ تدري لِماذا؟

ـ قُلْ ما دُمْتَ تَعْرِفُ .

ـ لأنّهُ زوّجَ ابْنَتَهُ!..

"– Daha önce görmediğim bazı şeyleri bugün gördükten sonra onun büyük bir sahtekâr olduğuna inanmaya başladım.

– Allah seni affetsin. Bilakis Teebbata Şerran dürüst insanlardan birisidir. Bugün onunla alakalı ne gördün ki seni, onu bu denli itham etmeye sevk etti?

– Memeden alıkonulmuş aç bir çocuğun ağladığı gibi ağladığını gördüm. Niçin ağladığını biliyormusun?

– Bildiğine göre anlat.

– Çünkü O, kızını evlendirdi(ğini iddia ediyor)"[1].

**ابو بطّة / Ebû Baṭṭa:**[2] Yazar-anlatıcının 1.tekil şahıs kipini kullanarak kahraman bakış açısıyla anlattığı, okuyucusuna "sen" diye hitap ettiği bir öyküdür.

Öyküde bir bacağı diğerine göre daha fazla şiş olan, bundan dolayı da kendisine Ebû Baṭṭa ismi verilen bir hamalın hayat hikâyesi anlatılmaktadır.

Çok güçlü ve kuvvetli olan Ebû Baṭṭa, Beyrut'ta bir deponun hamalı olarak çalışmaktadır. Görünüşü itibariyle cılız biri olan Ebû Baṭṭa, kimsenin kaldıramadığı yükleri kaldırabilen ve bununla gurur duyan, iş olmadığı zaman günün bir bölümünde deponun eşiğinde uzanarak yatan bir kişidir.

Üç defa evlenmiş olan Ebû Baṭṭa'nın ölen ilk karısından dördü kız biri erkek, ikinci karısından üç erkek ve hayatta olan üçüncü eşinden de iki kız olmak üzere toplam 10 çocuğu vardır.

Abdülmecit zamanında Osmanlı ordusunda 10 yıl askerlik yapmış olan Ebû Baṭṭa, bir ara Yemen'e gönderilmiş, yine bir defasında da Ruslara esir düşmüştür.

85 yaşına gelmiş olan Ebû Baṭṭa hayatı boyunca biriktire bildiği sadece 11 Osmanlı lirasıdır. Pekçok kişiye borcu olan Ebû Baṭṭa, ibadetleri vaktinde yerine getiren Şii bir Müslüman'dır. Zaruret halinde hırsızlığı mubah gören, birçok durumda yalana başvuran bir kişiliğe sahiptir.

Yazar-anlatıcının arkadaşı olan Ebû Baṭṭa, son zamanlarda sıkıntılıdır. Yüzündeki eski tebessüm ve hareketliliğin kaybolduğunun farkına varan yazar-anlatıcı bunun nedenini Ebû Baṭṭa'ya sorduğunda söylemez. Fakat yazar-anlatıcı bir müddet sonra Ebû Baṭṭa'yı endişelendiren gerçeği öğrenir. Ebû Baṭṭa'nın çalışmış olduğu deponun sahibi, ağır yükleri kaldırmak için depoya genç hamallardan birisini almak istemesidir. İlerlemiş yaşına rağmen hala ağır yükleri kaldırabileceği hususunda depo sahibini ikna edemez. Çünkü O, kendisinden başkasının –ki bu kişi

[1] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Ekâbîr*, s. 65.
[2] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Ebû Baṭṭa*, 10.baskı, Nevfel, Beyrut 1993, s. 7-17.

kendi oğlu bile olsa – ağır yükleri kaldırmasını, kendisine hakaret olarak kabul eden gururlu bir kişidir.

Depo sahibi – Ebû Batṭa'nın bu yönünün farkında olsa gerek– ağır yükleri kaldırmak için yine kendisi gibi güçlü olan Ebû Batṭa'nın ikinci hanımından olma Hüseyin adındaki oğlunu tutar. Ebû Batṭa ağır yükleri kaldırmak için oğlunun çalışmasını gururuna yediremez. Kendi itibarını beş paralık ettiği için depoda herkesin gözü önünde, birçok defa oğluna hakaretler yağdırır.

Nihayetinde bir gün Ebû Batṭa'nın bu yersiz gururu, ölümüne neden olacaktır. Depo sahibinin içi petrol dolu varili dışarı çıkartılmasını istediğinde, Ebû Batṭa ilk önceleri kendisinin ve oğlunun böyle bir ağır yükün altına girmesini istememişse de depo sahibinin kendisini korkak olarak nitelendirmesiyle olan olmuştur. Oğlu Hüseyin'de fıçıyı kaldırmaya çalışıp başarılı olamayınca: "Babam gençliğinin ilkbaharında olsa da bunu kaldırmaya güç yetiremez" demesi de bardağı taşıran son damla olmuştur. Oğluna iyi bir ders vererek küçük düşürmek isteyen Ebû Batṭa, varilin sırtına kaldırılmasını istemiş, üç kişi de varili Ebû Batṭa'nın sırtına kaldırarak iplerle de bağlamışlardır.

Herkesin bir adım bile atamaz dediği Ebû Batṭa kan revan içerisinde, yüzü kıpkırmızı, şahdamarı patlayacak seviyede varili kaldırımın kenarına kadar taşıyabilmiştir. Ancak varilin ağırlığına fazla dayanamayan Ebû Batṭa, yüz üstü yere çakılmasıyla varil yere yuvarlanmış ve varilin bağlı olduğu ip Ebû Batṭa'nın boynuna dolanarak ölümüne neden olmuştur.

Öykünün şahıs kadrosu Ebû Batṭa, Yazar-anlatıcı Hüseyin, Depo Sahibi ve birkaç hamaldan oluşmaktadır. Öykünün asıl kahramanı Ebû Batṭa'dır. Yazar-anlatıcı Ebû Batṭa'yı bizzat kendisi tanıtmak suretiyle açıklama yöntemini kullanmıştır. Diğer şahıslar ise öyküde olayın gerçekleşmesi için konulmuş figürlerdir. Hüseyin hakkında Ebû Batṭa'nın ikinci hanımından, kendisi gibi güçlü ve kuvvetli olduğundan başka bir bilgi yoktur.

Olay, Beyrut'ta bir malzeme deposunda geçmektedir. Olay örgüsünün ne zaman gerçekleştiği belli olmamakla birlikte Ebû Batṭa'nın Osmanlı Halifesi Abdülmecit zamanında 10 yıl boyunca askerlik yapmış olması, bize hikâyenin vaka zamanı hakkında birtakım ipuçları vermektedir.

Öyküde anlatılmak istenen ana fikir, insanların hayatları boyunca bazı zaaflardan kurtulamadığı gerçeğidir. Gurur ve kibir gibi zaafların insan hayatına mal olacak kadar insanı kör ettiği anlatılmaktadır.

Öykünün dili fasih olmakla birlikte birkaç kelime, Lübnan lehçesinde aslı yabancı olan kelimelerden kullanılmıştır. الشرشور "Kanca/mahmuz", الضهارة "Eski elbise/çul" gibi. Öyküde birkaç deyime de yer verilmiştir. فيشفع كلامه بقوله أجلّك الله "Sözüne 'Allah seni aziz kılsın' sözünü mutlaka ekler", كيفما اتفق "Nasıl denk gelirse", هنيأ لك "Sana afiyet olsun", فما كان منه، وقد بلغ الخامسة والستين، إلا أن كتب كتابه على فتاة من قريته دون العشرين "65 yaşına ulaşmış birinin, kendisini köyünden henüz yirmisine varmamış genç bir kızla evlendirmesinden başka çaresi yoktu".

**اليوبيل الألماسي / Son Evlilik Yıldönümü:**[1] Yazar-anlatıcının Hâkim bakış açısıyla 3.tekil şahıs kipini kullanarak anlattığı, büyük bölümünün diyaloglardan oluştuğu bir öyküdür.

Tek bir olay örgüsüne sahip olan öykü, doksan beş yaşındaki Fitne isimli ihtiyar bir kadının Nur gazetesi yazı işleri müdüründen gazetenin ilk çalışanlarından olan ve elli yıl gazeteye hizmet etmiş olan kocası Yakup'a, son evlilik yıldönümünde bir sürpriz yapmak istediğini bu konuda kendisine yardımcı olmasını ister.

Yazı işleri müdürü yapılacak seçimlerde desteklediği parti için bir yazı kaleme almak istemektedir. Fakat bir türlü yazıyı yazamaz. Yazının hazırlanıp bir an önce gazetenin çıkması gerekmektedir. Böyle sıkışık bir anda Matbaa Müdürü kendisini telefonla arayarak bir kadının kendisini görmek istediğini söyler. İşi başından aşkın olan yazı işleri müdürü kadını kabul etmek istemese de sonunda kendisine birkaç dakika ayırabileceğini söyleyerek kabul eder.

İsmi Fitne olan ihtiyar kadınla Yazı işleri müdürü arasında uzun bir diyalog geçer. Bu diyaloglarda, Nur gazetesinin kuruluşundan itibaren 50 yıl hizmet etmiş 105 yaşında olan kocası Yakup'un ölüm döşeğinde olduğunu ve ona son evlilik yıldönümlerinde içinde beş satırdan az olmamak kaydıyla kocası Yakup'dan bahseden bir yazının bulunduğu gazeteyi kocasına hediye olarak vermek istediğini anlatır.

[1] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Ebû Baṭṭa*, s. 55-62.

Diyalogların mizah ve romantizmle iç içe olduğu öykü, maalesef dramatik bir sonla bitmektedir. Yazı işleri müdürü o günkü yazısını Fitne ile yaptığı konuşmayla Yakup'a ayırırken birkaç saat içinde tüketilen gazetenin ertesi günkü basımı gazetede emeği bulunanlara tahsis edilerek çıkartılmıştır. Hatta gazete çalışanları bununla yetinmemiş Yakup'la Fitne'nin evliliklerinin 75.yıldönümlerinde üzerinde yetmiş beş mum olan bir pasta yaptırarak kutlamak istemişlerdir.

Mumları bizzat kendisi yakan Yakup, daha sonra hepsini birer birer üfleyerek söndürmeye başlar. Son mumu söndürdüğünde ise, mum gibi kendi hayatı da sönmüş ve vefat etmiştir.

Öykünün şahıs kadrosu Fitne, Yakup ve Yazı işleri müdüründen oluşmaktadır. Öykünün asıl kahraman Fitne'dir. Şahıslar hakkında fazlaca bir tanıtım yapılmamaktadır. Öyküde, Fitne'nin Yazı işleri müdürüne kendisini bizzat tanıtmak suretiyle dinamik yöntem; eşi Yakup'u tanıtmak suretiyle de açıklama yöntemi kullanılmıştır. Şahıs kadrosu günlük hayatının içinden seçilerek oluşturulmuştur.

Olayın bir kısmı Nur gazetesinde yazı işleri müdürünün odasında, bir kısmı da Fitne ve Yakup'un evlerinde geçmektedir. İki günlük bir zaman diliminde gerçekleşen vaka zamanı, bu iki yer ile sınırlandırılmıştır. Öykü de zaman ve mekân unsurları çok siliktir. Adeta yok denecek kadar ihmal edilmiştir.

Öykünün ana fikri, iyi insanların ölümsüzlüğü hak ettiği gerçeğidir. Ayrıca sevgi ve romantizm yaşının olmadığı, her yaşta bu duyguların insanda var olduğu, daha doğrusu olması gerektiği mesajı verilmektedir. Toplumda yaşlı insanlarla alaycı bir tarzda konuşulduğu da anlatılmak istenmektedir.

Öykünün dili fasihtir. Edebi bir üslupla kaleme alınmış olan öykü, sanatsal teknikler bakımından oldukça sınırlandırılmış olsa da mizah ve romantizm dolu diyaloglar sayesinde bu eksik giderilmeye çalışılmıştır. Diyaloglar sade bir üslupla oluşturulmuştur.

## II – TEKNİK UNSURLAR BAKIMINDAN İNCELENMESİ:

Öyküyü öykü yapan diğer bir unsurda elbette ki sanatsal değeridir. Giriş Bölümünde öyküde kullanılabilecek bazı sanatsal tekniklerden bahsetmiştik. Bu bölümde de Nuʿaymeʾnin öykülerinde Anlatma ve gösterme tekniği, Tasvir, Mektup, Diyalog, İç Monolog, İç Çözümleme gibi sanatsal teknikleri kullanıp kullanmadığını irdeleyeceğiz.

**ساعة الكوكو/ Guguklu Saat**:[1] Materyal ve teknik unsurlar bakımından oldukça bol örneklerin olduğu guguklu saat, anlatma/tahkiye üzerine kurulmuş bir öyküdür. Çok az olmakla birlikte diyaloglarla da gösterme tekniği kullanılarak öykü monotonluktan kurtarılmaya çalışılmıştır.

Mektup tekniği kullanılarak birçok kişinin öyküye dâhil olmasıyla öykü, zengin bir içeriğe sahip olmuştur. Küçük bir romanı andıran Nuʿaymeʾnin en uzun hikâyesi olan bu öykü, şahıs ve mekânların tanım ve tasvirlerinin özetlenmeksizin okuyucuya sunulduğu bir öyküdür.

Yazar, mekân, şahıs ve eşyaları tanıtırken tasvir tekniğinden oldukça güzel yararlanmasını bilmiştir.

فقد كنا نتسلقها معا أنا و بو معروف و نستلقي على منبسطٍ صغير في أعلاها,و مِن هناك نرسلُ بَصَرَيْنا في الفضاءِالأزرقِ نَفتحُ صدريْنا للنّسيمِ أوْ نتمدد على بطنيْنا فنطلَ على وادٍعميقٍ فيه غاباتٌ من الحور و البلود و السنديان و جدولٍينحدر من صدر الجبل فيكرَ مهلّ لا بين الصخور و الأشجار.

“Ben ve Ebû Marûf birlikte tırmanırdık (kayalık tepeye), zirvesindeki küçük düzlükte uzanır göğsümüzü melteme doğru açarak gözlerimizi mavi gökyüzüne çevirirdik. Yahut yüzüstü uzanır kavak, meşe ve çam ormanlarıyla, dağın göğsünden çıkıp kayalar ve ağaçlar arasından haykırarak gürüldeyen derenin bulunduğu derin vadiyi seyrederdik”[2].

هلْ رأيتَ في حياتِك ساعةَ كوكو؟ هي مِن نوعِ الساعاتِ الدقاقةِ,لكنَّها تعلنُ الْوقتَ لا بقرع الناقوسِ بل بلِسانٍ طائرٍ اصطناعيٍ في جَوْفِها.فمتى كانتْ الساعةُ الثانيةَ عشرةَ – مثلا –انفتحتْ في أعلاها طاقةً و خرج منها ذلك الطائرُو ردد كوكو اثنتيْ عشرةَمرّة, ثم عاد إلىجوفِ الساعةِو انقفلتْ الطاقةُ خلفه.

“Hayatında guguklu saati hiç gördün mü? Bir çeşit çalar saat. Fakat vakti zil çalarak değil içindeki yapay bir kuş sesiyle bildiriyor. Mesela saat ne zaman 12 oldu,

[1] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *Kâne mâ kâne*, 21.baskı, Nevfel, Beyrut 2009, s. 5-38.
[2] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *Kâne mâ kâne*, s. 14-15.

üstündeki bir bölüm açılır, kuş oradan çıkar ve 12 defa guguk guguk diyerek öter. Sonra saatin içine geri döner ve açılan bölüm kapanır"[1].

Özetleme tekniğini fazla kullanılmamakla birlikte, Hattâr'ın Amerika'ya gidişi ve orada kısa sürede bankalarda çelik kasa sahibi olacak kadar marketler zincirine sahip oluşu bir cümleyle ifade edilerek özetlenir.

Guguklu saat hikâyesinde kullanılan en çok teknik ise iç monolog tekniğidir. Hattâr, nişanlısı Zümürrüd'ün Amerika'ya kaçışından sonra bir gün tarlasını sürerken kendi kendine şöyle demiştir:

حتّى متى يا خطار,حتى متى؟ لقدْ دفنتَ في هذه التربة عشرين من سنيكِفماذا أنبتتْ لك؟ ما الفرقُ بينك و بين هذه الصخور؟ هي صماء بكماء,و أنت أصمّ أبْكم. ما الفرقُبينك و بين هذه الثيران؟ هي تحرث الأرضَ لِتأكلَ أعشابها, و نلت تحرث الأرضَ لِتأكل بقولها و أثمارها!ما دمتَ على هذه الحصيرة يا خطار فحياتك لا طويلة و لا قصيرة.

"Ne zamana kadar ey Hattâr, ne zamana kadar. Hayatının yirmi yılını bu toprağa gömdün. Sana ne verdi? Seninle şu kayalar arasında ne fark var? Onlar sağır ve dilsiz; sen ise onlardan daha sağır ve dilsizsin. Seninle şu öküzler arasında ne fark var? Onlar onun otlarını yemek için sürerler, sen ise yerin meyve ürünlerini yemek için. Sen bu hasırın üzerinde oturduğun müddetçe ey Hattâr, hayatın ne uzar ne de kısalır"[2].

Öykünün büyük bölümü Hattâr'ın iç monologlarıyla örülüdür. Hatta monologlarda, süslü bir üslup kullanılarak şahıs ve mekânların betimlemesi de yapılmış, böylece monologlar güçlendirilmiştir. Hattâr, Zümürrüd ve Alice'yi karşılaştırdığı şu monolog bunun en güzel örneğidir:

ما كان أجملك يا زمرد و أحلاك! ما كان أنقى بشرتك و أنعمها!و الدمُ القاني الصاعدُ من قلبكَ البتول إلى وجهك الطهور ما كان أزكاه و أصفاه! و عيناك اللوزيتان ما كان أودعهما و أقدسهما!.....

و أليس. ها هي بزنديها العاريين, و صدرُها المْكشوفُ , و شعرُها المْجزوزُ , و شَفتيْها المحمرتين, و خديْها المطليين بالمساحيق, و أهدابها المسودة, و عينيها الجائعتين إلى المشاهد المهيجة, و يديْها الناعمتين المرصعتين بالجواهر, و صدرها الخاوي, و خصرها الضامر, و ساقيْها المغلفتيْن بالْحرير الخادع الشفاف, و رجليها المشدودتين بأسيار لماعة, الواقفين على الهواء. ها هي: حياة مقنعة بالموت...

[1] *a.e*. s. 19-20.
[2] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *Kâne mâ kâne*, s. 21.

“Ey Zümürrüd! Ne kadar da güzel ve tatlıydın. Ne kadar parlak ve yumuşak bir tenin vardı. Zarif kalbinden yüzüne akan kan ne kadar da temiz ve saftı. Badem gözlerin ne kadarda masum ve kutsaldı……..

Ya Alice. İşte çıplak bilekleri, açık göğsü, kısa saçları, kıpkırmızı dudakları, pudrayla cilalanmış yanakları, siyah kirpikleri, heyecan uyandırıcı manzaralara aç gözleri, mücevherlerle süslenmiş nazik bilekleri, boş göğsü, küçük kalçası, çeldirici şeffaf ipekle örtülü bacakları, parlak halhallarla kuşatılmış havada duran ayakları ile Alice. İşte o ölümle anlaşmalı bir hayat”[1].

Yine iç monolog tekniği kullanılarak Mevlânâ'ya ait olan şu söz, yazar tarafından Ebû Marûf'un sözüymüş gibi ustaca aktarılmakta; böylece Mevlânâ'dan iktibas yapılmaktadır:

ويحك يا خطار,فقد كنت كل هذه السنين كالهرَ يلحس المبرد, فيتلذذ بطعم الدم السائل من لسانه جاهلا أنه دمه.

“Yazıklar olsun sana ey Hattâr! Bütün sene eğeyi yalayan ve dilinden akan kandan – kendi kanı olduğunu bilmeden lezzet alan kedi idin”[2].

Tasvirler, belli bir sıra ve düzen içerisinde kurgulanmıştır. Örneğin Alice'nin tasvirinde baştan ayağa kadar betimlenen vücut hatları sıra ile anlatılmış, anlatıcı görünen vasıfları olduğu gibi anlatarak objektif bir tasvir yapmıştır.

Öykü de çok az diyalog kullanılmış, hatta diyaloglar tek taraflı olmak suretiyle tahkiye seviyesi ön plana çıkarılmıştır.

و قبل أنْ أفتحُ فَمي أشارَلي بيدهِأنْ أعودَ إلى مكاني و قال : – لا بأسَ لا بأْسَ , مسألة عرضية !فَعُدْنا إلى ما كنّا فيه.

“Ağzımı açmadan yerime dönmemi işaret etti ve: “ –Önemli değil, önemli değil, arizi bir durum!” dedi. Biz de daha önceki durumumuza geri döndük”.

و سألني بلطف : –أوَما سمِعْتَ؟ أوَما سمِعْتَ؟ فأخذَتْني الدَّهشةُحتى خيّل اليَ أنّرفيقي أصيب بمَسَ في عقلِه.

“(Ebû Marûf) Bana nazikçe sordu: “Duydun mu? Duydun mu?” Dehşete kapıldım. Arkadaşımın aklını yitirdiğini zannettim”[3]. Mektup yazarı Ebû Marûfla olan diyaloglarında sadece onun sözüne ver vermiş, kendi konuşmalarına değinmemiştir.

**سنتها الجديدة / Yeni Yılı:**[1] “Yeni yılı” hikâyesi tahkiye üzerine kurulmuş olup, diyalog tekniğine hiç baş vurulmamıştır. Diyalog tekniğinin kullanılmaması; ayrıca

[1] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Kâne mâ kâne*, s. 29-30.
[2] *a.e*. 28.
[3] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Kâne mâ kâne*, s. 16

hikâyenin büyük bölümünün öykünün kahramanı olan Ebû Nâsîf'ın iç çözümleme tekniği kullanılarak psikolojik tahlillerine ver verilmesi, öykünün anlaşılmasını oldukça zorlaştırmaktadır.

Yedi kız babası olan Ebû Nâsîf'ın bir erkek çocuğuna sahip olma arzusuyla sekizinci çocuğunun doğumunu beklerken yaşamış olduğu ruh hali, iç çözümleme tekniğiyle tahlil edilmektedir.

ضاقتْ أنفاسُه. ثقل رأسُه. أظلم النور عينيه. هو يغرق. – يا يسوعُ ! .خرَّ ابو ناصيف على رُكبتيْه و رفع يديْه و عينيْه إلىصورة على الحائط تمثّل رجلا مصلوبًاركدتْ الأمواجُو رجع صنينُ إلىمكانِهِ و كفتْ الراقصات و النائحات.ماتتْ العاصفةُ واختفتْ الأشباحُ و الأرْواحُ. ابو ناصيف وحده في الغرفة محدق إلى صورة المصلوب و اللصين عن جنبيه.غاب اللّصانُ عن بصره فهو لا يرى سوى المصلوب في الوسط و الدم يسيل من جنبه و يديه و رجليه المسمرة.اختلطتْ الألوانُو الخطوطُ في عينيْه, فهو لا يرى رأس المصلوب و قد انحنى تحت إكليل الشوك ولا يديْه و لا رجليْه و لا الصليب,بل نقطة الدم الخارجة من جنبِهِ. الصورةُكلُّ ها تحولتْ في عينيْه إلىبركةِ من الدم. ها وجهُالبركة يتجعد و من الدمِ يخرجُ رأسٌ صغيرٌ أزغب فَيَانِ فَصَدْرٌ فَبَطنٌ فَرِجلانِ. الصورةُ تتحرك و تتململ.تلك ليستْ صورة ثلاثة مصلوبين بل صورة طفلٍذكرٍ .هذا الطّفلُ يمدُّ يديْه الصغيرتيْن نحوَ ابي ناصيف. ها هو ينزل عنالحائط و يدرج نحوَهو ليس طفلاً بل شابٌّ في أوّلِ العمرِ .ابو ناصيف يفتحُ له ذراعيْه,و يضمُّه إلىصدرِهِ و يقبله بِحرارةٍلمْ يقبلْها بعد مخلوقٍ مخلوقًا. نَعمْ. هذا هو ناصيف.

"Nefesi kesildi, başı ağırlaştı, gözleri karardı, (sanki) boğuluyordu. *–Ey İsa!* (diyerek yardım istedi). Ebû Nâsîf dizlerinin üzerine çöktü. Ellerini ve gözlerini, duvarda çarmıha gerilmiş birini temsil eden resme kaldırdı. (İçindeki) dalgalar dindi. (Başındaki ağırlığıyla) Sinnin Dağı yerine döndü. Dansöz ve ağlayıcı kadınlar durdu, fırtına dindi, karaltılar ve ruhlar kayboldu. Ebû Nâsîf odada tek başına, gözlerini çarmıha gerilmiş kişiyle yanında duran iki hırsıza dikti. Sonra hırsızlar gözünün önünden kayboldu, resmin ortasında çarmıha gerilmiş kişiden başka bir şey görmüyordu. Kan, çivilenmiş el ve ayaklarından ve yanından akıyordu. Renkler ve çizgiler birbirine girdi. Artık ne çarmıha gerilenin dikenli tacın altındaki eğilmiş başını, ne ellerini, ne ayaklarını, ne de çarmıhı görüyordu. Gördüğü tek şey çarmıha gerilenin yanından akan kanın çıktığı yerdi. Bütün resim gözünde kan gölüne dönüştü. İşte gölün yüzeyi dalgalanıyor ve içinden küçük tüylü bir baş, iki el, göğüs, karın ve iki ayak çıkıyor. Resim kıpırdıyor ve mırıldanıyor. Bu çarmıha gerilmiş üç

[1] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Kâne mâ kâne*, s. 39-53.

kişinin değil bilakis bir erkek çocuğunun resmi. Bu çocuk Ebû Nâsîf'a doğru küçük ellerini uzatıyor. İşte iniyor duvardan koşuyor ona doğru. Bu çocuk değil kocaman bir delikanlı. Ebû Nâsîf kollarını açıyor ve bağrına basıyor onu. Hiçbir mahlûkun başka bir mahlûku öpemeyeceği bir özlemle öpüyor onu. Evet. İşte bu (oğlu) Nâsîf"[1].

Ebû Nâsîf'ın iç dünyasının aktarıldığı bu sahne oldukça girifttir. Ebû Nâsîf doğumu beklerken olumsuz hava şartlarının çıkartmış olduğu uğultular, (dansöz ve ağlayıcı kadınlara benzettiği) kapı ve pencere sesleri onun iç dünyasında değişik şekillere ve görüntülere dönüşmekte; duvarda gördüğü resim üzerinden sanki karısının doğum sahnesi anlatılmaktadır. Özlemini çektiği erkek çocuğu Nâsîf, onun iç dünyasında doğmakta hatta yetişkin bir delikanlı olarak ona sarılıp öpmektedir.

Ebû Nâsîf'ın birçok psikolojik tahlili yapılır. Yukarda ki tahlilde onun arzuladığı erkek çocuğunun doğumu anlatılırken, aşağıdaki parçada da doğanın kız çocuğu olması halinde ki ruh hali iç çözümleme tekniğiyle tahlil edilmektedir.

عادتْ القشعريرةُ إلى جسمِ ابي ناصيف و الخلاءُ إلىقلبهِ و الظّلمةِ إلى عينيْه. لِتحْجبَ عنه ناصيف و حلتْ مكانه صورة شيْطانية – صورة طِفْلة تتململ في المَهْد. تلك الصُّورةُ المعلقةُ على الحائط و التي تمثل امرأةً حاملةًطفلاً على ذراعيْها بدأتْ تتحرك و ترتعش. ها قد انحدرت المرأةُ و طفلها إلى الأرض. هي تنظر اليه بحنّو و تقترب منه وقدْتحركتْ شفتاها كأنّها تُريدُأنْ تخاطبَه. الطفلُ على يدها ليس صبيّاً بل بِنتٌ. ماذا تريدُ منه هذه المرأةُ و ماذا تشاءُأنْ تقولُله؟ أبو ناصيف يتميّزُ غيْظاً منها و يده ترتفع لِيفتك بها.لكنَّها تبتسمُ و قدْفتحتْ فاها و تلك الابتسامةُ تزيد في غيظ ابي ناصيف ناراً . هو يجمع آخر قواه لِيتماسكَ عن ضرْبها.كَلّمِي! تكلمي!

– بنت! بنت! بنت!

امتلأتْ الغرفةُ فجأةًبِهذه الكلماتِ.فأحس ابو ناصيف كانّها أنياب تنشب فيه كيفما انقلب.

– بنت! بنت! بنت!

خسئتْ يا خائنة!بل صبيٌ !صبيٌ !صبيٌ ! .....

"Ebû Nâsîf'ın vücuduna ürperti, kalbine boşluk, gözlerine karanlık tekrar geri geldi. Nâsîf (gözlerinin önünden) kayboldu. Onun yerini şeytani bir şekil aldı. Beşikte mırıldayan bir kız çocuğu şekli. Bu, duvarda asılı, kollarında çocuk taşıyan kadını temsil eden bir resimdi. Resim hareket ediyor ve kımıldıyordu. İşte kadın çocuğuyla beraber yere indi. Kadın ona şefkatle bakıyor, ona bir şeyler söyler gibi dudaklarını kıpırdatarak yaklaşıyordu. Çocuk kadının elinde, erkek değil kızmış! Bu kadın ne istiyordu kendisinden, ne söylemeye çalışıyordu? Ebû Nâsîf ona kızıyor ve ona

[1] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Kâne mâ kâne*, s. 47.

vurmak için ellerini kaldırıyor. Fakat kadın ağzını açmış tebessüm ediyor. Bu tebessüm Ebû Nâsîf'ı daha da kızdırıyor. Ona vurmamak için bütün gücünü topluyor.

*–Konuş! konuş*!

*–Kız, kız, kız!*

Odanın içi aniden bu kelimelerle doldu. Ebû Nâsîf nereye dönse, bu kelimelerin kendisine takılan azı dişleri gibi (bütün benliğini sardığını) hissetti. –Kız! Kız! Kız!

*– Defol hain kadın! Hayır, Oğlan! Oğlan! Oğlan!.....".*[1]

Öyküde kullanılan diğer bir teknik ise tasvirdir. Özellikle Ebû Nâsîf'ın karamsar ve gergin ruh hali ile doğanın fırtınalı ve uğultulu hali bir uyum içinde tasvir edilmektedir.

لَمّا الشيخُ ابو ناصيف فهو في الْغرفةِ المجاورةِ يذرعُها ذِهابًا و إيابًا بخطواتٍ كبيرةٍ وَ رأْسٌ قد انحنى تحتَ ضغطِ افكارٍ تكاثفتْ حتى صارتْ في عينيْه شُخاصًا حيّةً ملأتْ فضاءُ الغرفةِ و لمْ تبقِلْه مجالاً للحركةِ. اصواتٌ ترنُّ في أذنيْه و أشباحٌ تُمرّ امامَ عينيْه.أتوانٌ في رِلْمِهِ وزبعةٌ في نفسِه. و تلك العاصفةُ الجنيّةُ الّتي تصرخ و تعول و ترقص حولَ البيتِ فترقص معَها النوافظُ و الأبوابُ ,ماذا تطلب منه و بماذا تبشرهُ؟ بعِريسٍ أمْ بعروسٍ ؟

"Ebû Nâsîf ise; büyük adımlarla odada gelip gidiyor, yoğunlaşan ve gözlerinde odanın her tarafını kaplayıp kendisine hareket alanı bırakmayan insan şekillerine dönüşmüş düşüncelerin baskısı altında öne eğilmiş bir baş, kulaklarında çınlayan sesler, gözünün önünden geçen karaltılar, başında bir ateş ve içinde bir kasırga. Şu bağırıp çağıran evin etrafında dans eden, kapı ve pencerelerin kendisiyle dans ettiği deli fırtına ne istiyordu kendisinden, ne müjdeliyordu? Gelin mi, damat mı?"[2].

..و خطف الطِّفلةُ من يدِها و انطرحَ إلى البابِ ففتحهُ و ركض إلىالاسطبلِ أَخذَ من هناك رفشاً وَ سارَ توّا إلى غابةِالصنوبرِ وراءَ الكَنيسَةِ. الرِّياحُ تعصف و الثّلجُ ينهمر والأشجارُ ترقص و ابو ناصيف يحفر. بزغ الفجرُ و بدأ أهلُ القريةِ يهنئُ بعضُهم بعضًا:عامًا سعيدًا.كُلُّ سنةٍ و أنْتُمْ سالمون. لَمّا في المقبرةِ وراءَ الكنيسةِ فكانتْ الأشجارُ تندب و العْاصفةُ تنوح و السّماءُ تبكيبدموعٍ متجمدةٍو جرس الكنيسةُ ينادي:كُلّ عامٍ و أنْتُم سالمون.

"…Ebû Nâsîf, çocuğu ebenin elinden kaptı, kapıya doğru fırladı ve ahıra koştu, oradan bir kürek aldı ve kilisenin arkasındaki çam ormanına yöneldi. Rüzgâr esiyor, kar yağıyor, ağaçlar sallanıyor, Ebû Nâsîf ise kazıyor. Şafak söktü, köy halkı birbiriyle tebrikleşmeye başladı: *"–Mutlu yıllar, yeni yılınız kutlu olsun!"*. Fakat

[1] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *Kâne mâ kâne*, s. 49-50.
[2] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *Kâne mâ kâne*, s. 46.

kilisenin arkasındaki mezarlıkta ağaçlar yas tutuyor, fırtına inliyor, gökyüzü donuk gözyaşlarıyla ağlıyor ve kilisenin çanı sesleniyordu: *"–Yeni yılınız kutlu olsun"*[1].

**العاقر/ Kısır:**[2] Öykünün büyük bir bölümü tahkiye üzerine kurulmuş olup yer yer kısa diyaloglarla da gösterme tekniğine yer verilmiştir.

– يا ابني. إلىمتى الصبّر؟ انظرْ إلى امرأتك و دبِّرْ ها؟

–و كيف أُ دبِّرُ ها؟ هل أنا رَبّ لأَ خْلقُ أَوْلادًا؟

– وَيْلاه! أهكذا يفعل الناسُ؟ خذْ ها إلىبيروتَ خذْ ها إلى الشام أَوْ دَعْني أنا أُ دبِّرُ ها. أهكذا ينقطع نسلنَا و نحنُ مكتوفو الأيدي؟

–بالله يا اُمي اتْرُكيني بِ حالي. فَمَا بقلبي يكفيني. اعْمَلي ما بدا لك!

*"–Oğlum! Ne zamana kadar sabır? Karına bak ve bir çaresini bul?*

*– Ne yapabilirim ki? Ben tanrı mıyım ki bir çocuk yaratayım?*

*– Yazıklar olsun! Herkes böyle mi yapıyor?*

*– Onu al, Beyrut'a götür, Şam'a git veya bana bırak ben halledeyim! Neslimiz kesiliyor, elimiz kolumuz bağlı bekleyelim mi yani?*

*– Allah aşkına Anne! Beni kendi halime bırak. Kalbimdeki dert bana yetiyor. Bildiğin gibi yap"*[3].

Öyküde Cemile'nin yazmış olduğu mektup, bir yandan mektup tekniğinin öyküye girmesini sağlarken, diğer yandan da Cemile'nin duygu ve düşüncelerini iç monolog tekniğiyle aktarımına olanak sağlamıştır.

*"Sen bunu kavrayamazsın. Sen kadının bir insan olduğunu, çocuklarından bağımsız kendine has bir değerinin olduğunu şimdiye kadar idrak edemedin. Ben seni hayatımın tamamlayıcısı gördüm, sen ise hayatını benimle tamamlamadın. Bu bana çok acı veriyor ve kalbimi yaralıyor. Seni evlenmeden önce de sevdim, sonra da sevdim, hala da seviyorum. Senden sadece bir defa nefret ettim, bana el kaldırdığın an. Bununla beraber ben o olayı zevk ve huzur içinde anıyorum, keşke aynı olayı tekrar yapman için benimle beraber olabilseydin"*[4].

Öyküde kendini hissettiren en önemli teknik ise tasvirdir. Kişilerin fiziki ve duygusal tasvirleri, yazar tarafından ustalıkla öyküye yerleştirilmiştir.

---

[1] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Kâne mâ kâne*, s. 52.
[2] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Kâne mâ kâne*, s. 55-88.
[3] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Kâne mâ kâne*, s. 68.
[4] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Kâne mâ kâne*, s. 84.

مَرَّ عامٌ و تلاه الثاني بعدَزواجِها، و كلُّيومٍ جديدٍ كان يؤكدُ لِجميلة أنّ هاوية فغرت فاها بينها و بين عزيز. هو لم يزل يناديها قرقورة و هي لا تزال تناديه قرقور و تستقبله كل مساء في الباب أوْعند اسفلِ الدرج خارجًا لكنْ ذاك الحنو في صوتهِ و تلك اللّهفةِ في عينيْه تبخرا كَهُوعِ النّدى عن وجنات الأزهار بعد طلوع الشّمس. و لمْ يبقَ من أثرِ لتلكَ الإبتسامة اللطيفة، ابتسامة العاشق، على وجهه الجميلِ. و وجههُ لم يعد كالسابقِ مِرآة مصقولة شفّ عن كل حركات روحه و قلبه بل أصبح الأن وجه بحر رائق تمثل الحياة تحته مشاهد خفية لا تراها العين ولا تسمعها الأذن. و ذاك النور الالهي في عينيْه الذي كان يملأ قلبهاألذّ ألحان السعادة و الحبّ قد انطفأ الأن و حلَّمحلّه فكرٌ اسودُ عميقٌتهبّمنه نسمات باردة على روح جميلة التي كانتْ لا تزال تعشق بِكلِّقُوّاها.

“Cemile'nin evliliğinin üzerinden bir yıl geçti, bir yıl daha. Her geçen gün, Azizle kendisi arasındaki ayrılığı pekiştiriyordu. Aziz, ona “kuzum”, Oda ona hala “koçum” diye sesleniyordu. Cemile onu her akşam kapıda yahut dışarıda merdiven girişinde onu karşılıyordu. Fakat Aziz'in sesindeki yumuşaklık ve gözlerindeki arzu buharlaşıp gitmişti. Tıpkı güneşin doğuşundan sonra çiçeklerin yapraklarındaki çiğin kayboluşu gibi. Güzel yüzündeki o tatlı tebessümden, aşığın tebessümünden bir eser kalmamıştı. Artık yüzü, eskisi gibi ruhu ve kalbinin her hareketini yansıtan sırmalı bir ayna gibi yansıtmıyordu. Aksine şimdi, altında gözün görmediği kulağın duymadığı gizli manzaraları barındıran, yaşamı temsil eden bir denizin yüzüydü. Cemile'nin kalbini en tatlı mutluluk ve sevgiyle dolduran Aziz'in gözlerindeki o ilahi ışık, artık sönmüştü. Onun yerini, Aziz'i bütün varlığıyla seven Cemile'nin ruhuna soğuk rüzgârlar estiren derin kapkara bir düşünce aldı”[1].

Öyküde kullanılan diğer bir teknik ise iç çözümleme tekniğidir.

كيفما انقلبت تشوكأنها ماشية في دائرة مسحورة مِن الأفكار التي تتبعها كأشباح آمال ميتة. و كمْحاولتْ أنْ تفلت من تلك الدائرة و لم تقدربكم حاولتْ أنْتتخلصَ من نفسِها و ترجع لتنغمس برأسها في بحر الحياة الواسع، في حبِّزوجِها و أمِّها و مُلاطفة حماتها و حميها، لكنْ بدون جدوى.قُبُلات زوجهاطَبحتْ سما يتفشى في كلِّ جسدِها، و ملاطفة حماتها حرابا تقطع شرايين قلبها. دأركتْ أنَّها قدطَبحتْ كَوَرَقَةٍقطعتْها الرّياحُ مِن شجرةٍ و حملتْها إلى محلاتٍ غريبةٍ قصيةٍ. دأركتْ أنَّها غريبة في بيت زوجها و بيت اُمِّها و كُلّ بلدتها بل فيالعالم كلِّه. و هذه الغربةُ الروحيةُكانتْتضغطُ على وجدانها كُلِّ دقيقةٍ و كل ثانيةٍحتّى سئمتْ الحياةُ و سئمت العالمُ.

“Cemile nereye dönse sanki ölü emellerin karaltıları gibi kendisini takip eden düşüncelerden oluşmuş büyülü bir çemberde yürüyormuş hissetti. Kaç kez bu çemberden kurtulmaya çalıştıysa da başaramadı. Kaç kez ruhundan kurtulmayı, yaşamın engin denizine, kocasının ve annesinin sevgisine, kayınvalide ve

[1] Mîḫâ ïl Nu'ayme, *Kâne mâ kâne*, s. 67.

kayınpederinin iltifatlarına tekrar dalmayı istedi, fakat nafile. Kocasının öpücükleri, bütün bedenine yayılan bir zehir; kayınvalidesinin iltifatları da kalbindeki damarları parçalayan bir mızrak olmuştu. O, rüzgârın ağaçtan koparıp uzak ve bilinmeyen yerlere doğru sürüklediği bir yaprak gibi olduğunu anladı. O, kocasının evinde, annesinin evinde, bütün beldede hatta bütün âlemde bir yabancı olduğunu idrak etti. Bu ruhsal yalnızlık, her dakika ve her saniye vicdanına baskı yapıyordu. Sonunda yaşamaktan ve âlemden bıktı"[1].

**الذخيرة/ Kolye:**[2] Öykü anlatı üzerine kurulmuş olup çok az diyaloglarla da gösterme tekniğine yer verilmiştir.

" *–En ilginç hikâyen bu mu?...*

*–Bu ilginç bir olay. Ancak bende bundan daha ilginci var. Daha ilgincini dinlemek ister misin*?"

Nuʿaymeʿnin Kolye öyküsü, diğer öykülerle karşılaştırıldığında sanatsal tekniklerin kullanımı bakımından oldukça sınırlandırılmış bir öyküsüdür. Öykünün kısa olmasının elbette ki bunda büyük bir payı vardır. Bununla beraber öyküde ki kısıtlı tanım ve tasvirler, edebi üslupla kaleme alınmıştır.

فجلسنا حسبَ عادتنا على مصطبةِ مُامَ بيته تظلّلها دالية من الكرم قد تدلّت عناقيدها فوق رأسينا، و جيوش الزلاقط و الزنابير تجول بين حباتها مهلّلة مدمدمة. ولم تمض بضع دقائق حتى وجدتني قد انتقلت مع جليسي إلى اجام البرازيل أقارب عجائب المخلوقات و أرافق صديقي في رحلاته المحفوفة بالمخاطر.

"Âdetimiz üzere evinin önündeki, başımızın üstünde salkımları sarkmış, yaban arılarıyla karasinek sürüsünün (üzüm) taneleri arasında vızıldayarak öfkeli bir şekilde uçuştuğu asma çardağının gölgelediği terasta oturduk. Birkaç dakika geçmemişti ki, kendimi (onun hikâyeleri sayesinde) arkadaşımla beraber, acayip yaratıkları gözlemleyerek tehlikelerle dolu yolculuklarında ona refakat eder bir vaziyette Brezilya ormanlarına girmiş buldum"[3].

Öyküde ayrıca Şahinʿin karakteriyle uyumlu olarak ifade ettiği şu sözü leitmotiv tekniğinin kullanıldığını göstermektedir: "Bende bundan daha ilginci var". إمّا عندي أغربُ منها بكثيرٍ

[1] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *Kâne mâ kâne*, s. 78.
[2] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *Kâne mâ kâne*, s. 89-99
[3] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *Kâne mâ kâne*, s. 91.

**سعادة البيك / Bey Hazretleri:**[1] Öykü tahkiye üzerine kurulmuş olup, çok az diyaloglarla da gösterme tekniğinden yararlanarak oluşturulmuştur. Birçok öyküde olduğu gibi anlatıcının diyaloglar arasına müdahalesi, diyalogları akıcı olmaktan uzaklaştırmaktadır.

و لمّا زلق لِساني و قلتُ له :

–أهلاً و سهلاً بالشيْخ أسعد

رمقني شرزاً و كاد يأْكُلني بعينيْه:

– لْسعد بكْ يا بو عسّاف، أسعد بكْ !

و سار توّاً إلى طاولةِ وجلس و طلب طعاماً فقدمتُ اليه كلّ ما طلب و أكثر و حاولت مراراً أن أحدثه فلم يحدثني. و عندما أكل و شبع قام و قال:

– قيِّدْهم على الحسابِ يا بو عسّاف. و انصرف.

"Dilim sürçüp de:

" – *Hoş geldiniz, Muhtar Esad*" dediğimde bana öfkeyle şöyle bir baktı, neredeyse gözleriyle beni yiyordu ve şöyle dedi:

" – *Esad Bey, Ya Ebû 'Assâf, Esad Bey*!".

Hızlıca masaya doğru ilerledi. Masaya oturdu ve yiyecek bir şeyler istedi. İstediklerini fazlasıyla getirdim. Onunla konuşmaya çalıştım, fakat o konuşmadı. Yemeğini yiyip karnı doyduğunda:

" – *Hesabıma kaydet, ya Ebû 'Assâf*" dedi ve gitti"[2].

Öyküde Muhtar Esad'ın tanım ve tasviri edebi bir üslupla ifade edilmiştir.

و قبل لْ يتغلب ابو عسّاف على دهشتِه مِن جهلنا المطبق إذا بالباب ينفتح و يدخل منه رجل طويل القامة منتصبها ضيّق الكتفين مندلق الكرش، طويل اليدين و الأصابع.في يده اليمنى عصًا كذنبِ الْكلبِ. و في اليسرى جريدة عربية.و عليه بذلة نصفها الأسفل رمادي و نصفها الأعلى بنيّ و كلها قد نهش الاستعمال لْطرافها فتدلّت خيطانها بين طويلٍ و قصيرٍ . لمّا وجهُه فلم أرَ منه لأولِ وهلة سوى شاربيه الكثيفين الملاصقين لطرف أذنيه، و أنفه المنتفخ كالكوز، و بشرة الحادّة السمرة.

"Ebû 'Assâf zır cahilliğimiz karşısındaki şaşkınlığını henüz üzerinden atmamıştı ki, bir de ne görelim kapı açılır içeriye uzun boylu, dar omuzlu, göbekli, elleri ve parmakları uzun biri giriverdi. Sağ elinde köpekkuyruğu gibi bir asa, sol elinde de Arap gazetesi, üzerindeki elbisenin alt kısmı gri, diğer üst kısmı da kahverengi. Çok giyilmekten uçlarından uzunlu kısalı iplerin sarkmış olduğu eskimiş bir elbise.

[1] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Kâne mâ kâne*, s. 101-111.
[2] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Kâne mâ kâne*, s. 110-111.

Yüzünde ise ilk bakışta kulaklarının uçlarına kadar yapışık bıyıklarıyla, testi gibi duran şiş burnu ve esmer ince teninden başka bir şey görmedim"[1].

Öyküde ayrıca toplum psikolojisinin güzel bir analizi yapılmaktadır.

فحار أهلُ البلدةِفي أمرِهِو كثرتْ أقاويلهم و تآويلهم.فمنهم مَن قال لِ ّ الشيخَ فقدْ عقله لأنَّ كُلَّ خطايا بيتِ الدعواق و مظالمهم قد تعلقتْبعنقه كحجرٍ رمًىو منهم مَن قال إنه لم يعد يقوى على معاشرة الناس بعد لِأْ تقلّصَ كُلّ عز اجداده و أمحىو منهم مَنْ ظنَّ أنَّ الشيخَ صار يخجل من مقابلة الناس لكثرة ما عليه من الديون، و إنّه لا يقبل الزائرين إذ ليس عنده ما يقدمه إليهم من واجبات الحفاوة و إكرام الضيف.

"Belde halkı onun durumuna şaşırdı kaldı. Çok şeyler söyleyip yorumlar yaptılar. Bazıları onun ed-Davak ailesinin tüm hataları ve zulümlerinin boynuna değirmen taşı gibi geçtiğinden dolayı aklını yitirdiğini; kimileri, ecdadının debdebeli yaşantısının zayıflayıp yok olmasından sonra insan içine çıkacak gücü olmadığını; kimileride üzerindeki borçların çokluğundan dolayı insanlarla karşılaşmaktan utandığını, misafirlere ikram edecek bir şey bulunmadığı için misafir kabul etmediğini söylemektedirler"[2].

**شورتي / Güdük:**[3] Öykü, meçhul askerin anlatımıyla tahkiye üzerine kurulmuş olup, yer yer diyaloglarla da gösterme tekniği kullanılarak oluşturulmuştur. Önceki öykülerde olduğu gibi bu öyküde de diyalogun akışı anlatıcının araya girmesiyle kesilerek aktarılmıştır.

– لا تخفْ !سأَلتُك باللهِ لِأْتنهضَ ، و إياكلِأْ تنبس بكلمةٍ!

فعرفت صوت شورتي، و قبلِأْ أتغلب على دهشتي سمعته يسألني :

– هل عندك قلمٌ رصاص؟ هل عندك شمعة؟ هل عندك ورق؟ أنر شمعتك و اجلس. هاك ثقابا. على مهلك. على مهلك.كيلا توقظ أحدًا.

فأنرتْ شمعتي و جلستُ في فراشي...

" – *Korkma! Allah için sadece senin kalkmanı istedim. Sakın bir şey söyleme!*

Güdük'ün sesini tanıdım. Henüz şaşkınlığımı üzerimden atmamıştım ki şöyle sorduğunu işittim:

– *Kalem var mı? Mum var mı? Kağıt var mı? Mumunu yak ve otur. İşte al sana kibrit. Yavaş ol. Yavaş ol ki kimseyi uyandırmayasın.*

[1] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Kâne mâ kâne*, s. 102.
[2] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Kâne mâ kâne*, s. 105.
[3] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Kâne mâ kâne*, s. 113-134.

Mumumu yaktım ve yatağımda oturdum…"[1].

Tasvir tekniği öyküde çok güzel bir şekilde kullanılmıştır. Güdük'ün vücut hatlarının tasvir edildiği şu parça gerçekten de edebi bir üslupla kaleme alınmıştır.

رأيتُ في حياتي كثيرًا من الناس.غيرَ أنّي مثل شورتي لمْ أرَ . هو قبيح المنظر، أفطس الأنفِ ، واسع الشدق، غليظ الشفتين، نافر الوجنتين، ممتقع البشرة، شعره طويل قاس منتصب على رأسه كأنه مسلات القنفذ، و كأن بين الشعرة و الشعرة ثأرا فلا تلتصق الواحدة بالأخرى. أذناه صغيرتان لا تكادان تظهران من تحت الشعر، و كذلك عيناه، لكن بهما جاذبية غريبة تنسل من بين أهدابهما الكثيفة. و لست أدري ما الذي يحببه إلى رفاقه، أقبح منظره أم الجاذبية في عينيه.فلا شك في أنّ الجميع يحبونه...

"Hayatımda birçok insan gördüm. Fakat güdük gibisini görmedim. O, çirkin görünümlü, tepsi burunlu, geniş avurtlu, kalın dudaklı, şiş yanaklı, soluk yüzlü, başının üstünde sanki kirpi dikeni gibi dikilmiş, aralarında husumet varmışçasına biri diğerinden uzak sert, uzun saçları olan birisidir. Küçük kulakları saçlarının altından neredeyse görünmez, gözleri de öyle. Fakat gözlerinde gür kirpiklerinin arasından sıyrılıp çıkan ilginç bir çekicilik var. Arkadaşlarına onu sevdiren şey ne bilmiyorum. Görünüşünün çirkinliği mi yoksa gözlerindeki çekicilik mi? Herkesin onu sevdiğinde şüphe yok…"[2].

Öyküde mektup tekniğinin kullanılması, mektup yazarının iç monologlarının öyküye dâhil olmasına olanak sağlamıştır.

... فأنا جيفة حيّةٌ بين أجياف متحركةٍ، و يداي ملطختان بدماء بريئة لأني جندي و عمل الجندي القتل. لقد حرمت أكثر من زوجة لقاء زوجها، و حبيبة عودة حبيبها. و قد أوجدت في العالم أكثر من ثكلى، و أكثر من يتيم و يتيمة. و لقد بعثرت أكثر من أمل، و فقأت أكثر من عين، و دمرت أكثر من بيت. لذاك دعاني الناس شجاعا، و كافأوني بما يحسبونه شارات شرف و فخر.غير أنّي مجرم في عينيك...

"...Ben hareket eden cesetler arasında yaşayan bir cesedim. Ellerim masum kanlarla kirli, çünkü ben askerim, askerin işi ise öldürmek. Ben, pek çok kadının kocasına kavuşmasını, sevgilinin sevgilisine dönmesini engelledim. Dünyada pek çok çocuksuz anne, yetim kız ve oğlan çocukları var ettim. Pek çok arzuyu darmadağın ettim, pek çok değerli şeyi yıktım, pek çok evi de harap ettim. Bundan dolayı insanlar beni kahraman ilan ettiler, şeref ve övünç alametleri saydıkları şeylerle ödüllendirdiler. Oysaki ben senin gözünde suçluyum..."[3].

---

[1] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Kâne mâ kâne*, s. 123-124.
[2] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Kâne mâ kâne*, s. 117-118.
[3] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Kâne mâ kâne*, s. 127.

حينئذٍ رششتُ على نار بغضائي رماداً و رحتُ بين الناس أمدح ما يمدحون و أذمّ ما يذمون. و كفنت قلبي بابتسامة بسطتها على وجهي. فرأى الناس ابتسامي فأحبوها، أما القلب المكفن فلم يروه و لم يحفلوا به. و دفنت بلواي تحت مظهر المجون فأعجب الناس به و لم يشعروا ببلواي. و قلت أسير مع الناس حتى النهاية فأتنعّم بما يتنعمون. فدخلت كهوف ملذاتهم و خرجت منها كما أنا اليوم جيفة حيّة.

"İşte o zaman kin ateşimin üzerine kül serptim. İnsanlar arasında övdüklerini övmeye, zemmettiklerini de zemmetmeye başladım. Kalbimi yüzüme maske yaptığım tebessümle kefenledim. İnsanlar benim tebessümümü gördüler ve onu sevdiler. Kefenlenmiş kalbi ne anladılar, ne de merak ettiler. Sıkıntımı pervasızlıkla gizledim. İnsanlar buna hayran oldular, sıkıntım olduğunu hissetmediler bile. Ben de gittiği yere kadar insanlarla beraber yürüdüm. Onların faydalandığı şeylerle ben de faydalandım. Lezzet aldıkları şeylerin mağaralarına kadar girdim ve oradan bugün yaşayan bir ceset olarak çıktım"[1].

**أكابر / Kendini beğenmişler:**[2] Öykü tahkiye üzerine kurulmuş olmakla beraber diyaloglarla da öykünün akışı güçlendirilmiştir. Yazar-anlatıcının araya girerek müdahalede bulunmadığı diyaloglar, akıcılık korunarak sade bir üslupla ele alınmıştır.

– سيبكي قليلا ثم ينساها. و ما العمل؟ أيأتينا الأستاذ لأوّل مرة و لا نقوم بواجبه؟

–دعْنا منه يا رجل. كل دمعةٍ من عين ابني تساوي كل ما يملك! أنسيت أننا دفنّا ثلاثة من إخوته و لم يبق لنا سواه؟ و أن لا أمَل فيما بعد بغيره؟ إنّ ظِهره عندي بالدنيا.

– لا تنسي يا امراة أنّنا شركاء. و انّنا مدينون لصاحب الأرض بثلاثة آلاف قرش. فجدير بنا أنْ نحسن استقباله و ضيافته. و لو كنّا نعرف أنه سيكون رفيقا بنا كوالده لهان الأمر، و لكننا نجهل دخيلته.

– رحمة اللهِ على والده. فما كان يطالبنا حتى بالفائدة.

– إي. رحمة الله على عظامه. لقد كان طيّب القلب. و لكن الزمان يتغير بسرعة يا امرأة، و مع الزمان الرجال، فما ندري كيف يكون طالعنا مع الابن.

–قلبي يحدّثني بأنه لن يكون طالع خير.

" – (Ebû Reşid:) *Biraz ağlar sonrada unutur. Ne yapalım yani? Beyefendi bize ilk defa geliyor, gerekeni yapmayalım mı?*

*– (Ümmü Reşid:) Bize ne ondan be adam! Oğlumun gözündeki her bir gözyaşı, onun sahip olduğu her şeye değer. Onun üç kardeşini defnettiğimizi, ondan başka*

[1] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Kâne mâ kâne*, s. 129.
[2] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Ekâbîr*, 17.baskı, Nevfel, Beyrut 2008, s. 5-16.

*çocuğumuzun olmadığını unuttun mu? Bundan sonra ondan başka umudumuz da yok. Onun bir tırnağı dünyalara bedel.*

*–Sende, onun ortağımız olduğunu ve toprak sahibine 3000 kuruş borcumuz olduğunu unutma kadın. En güzeli onu iyi karşılamak ve ağırlamak. Eğer babası gibi dostumuz olacağını bilsek, işimiz kolaydı. Fakat içini bilmiyoruz ki.*

*– Allah babasına rahmet etsin, bizden kâr bile istemezdi.*

*– Ahh… Allah kemiklerini sızlatmasın. İyi kalpli biriydi. Ancak zaman hızla değişiyor kadın. Zamanla beraber insanlarda. Oğluyla beraber bizi nasıl bir gelecek bekliyor bilmiyoruz ki.*

*– Kalbim iyi bir gelecek olmadığını söylüyor*"[1].

Öyküde oldukça az olan sanatsal teknikler, öykünün okuyucuda uyandırmış olduğu acıma duygusuyla hissettirilmemeye çalışılmıştır. Okuyucu kendini öykü kahramanının yerine koyacak seviyede öyküye adapte olması, bu yönüyle de öyküye farklı bir anlatım tarzının girmesi sağlanmıştır.

– و رحمة أولادي الثلاثة. و رحمة أبيك يا أستاذ..ليضربني الله بعينيّ الاثنتين.. ما نسيت الدَّين. وسأدفعه إن شاء الله مع الفائدة.ولكنّ حصتي من الموسم في هذا العام لا تكفيني و عائلتي. ولا أدري من أين آتي بالمال لأبتاع حاجتنا من القمح..

– تدبّر أمرك بمعرفتك يا ابا رشيد. لمّا مالي فمن حقي أن يعود إلي.

– حقك.. نعم يا سيدي.. حقك. ولكن الله سبحانه لم يعطني موسما يضاهي أتعابي. أأقاتله؟ أأرشقه بالحجارة؟

– ذلك شغلك يا ابا رشيد. وليس شغلي. سأرسل إليك سائقيفي الغد و هو يجري قسمة البيدر. أما الآن فنحن مضطرون أن نعود إلى المدينة لأن عندنا مواعيد كثيرة. فلا تؤاخذونا.

– حاشاك. حاشاك يا سيدي. لقد نالنا من شرف زيارتكم أكثر مما نستحق.لسْنا أهلا لأن تمالحونا وتخابزونا يا استاذ..

"*– Ölmüş üç çocuğumla rahmetli babanızın hatırına Beyefendi! Allah benin iki gözümü de kör etsin ki borcumu unutmadım. Onu fazlasıyla beraber ödeyeceğim. Fakat bu sene ki hâsılatım aileme bile yetmez. İhtiyacımız olan buğdayı satın almak için nereden para bulayım?*

*– O senin bileceğin bir mesele Ebû Reşid. Takdir edersin ki malımı almam benim en doğal hakkım.*

[1] Mîḫâ ʾīl Nuʿayme, *ʾEkâbîr*, s. 8-9.

*– Evet, hakkınız efendim… Hakkınız tabii. Ne var ki Allah, meşakkatime karşılık (iyi) bir mevsim vermedi. Ne yani onunla savaşıp taş yağmuruna mı tutayım?*

*– Bu senin meselen Ebû Reşid. Beni ilgilendirmez. Yarın sana harmanı bölüştürmek için şoförümü göndereceğim. Şimdi birçok randevumuzdan dolayı şehre dönmek zorundayız. Bizim kusurumuza bakmayın.*

*– Hâşâ ne kusuru Efendim. Ziyaretiniz bize, müstahak olduğumuzdan daha fazla şeref verdi. Asıl biz sizinle yemeye içmeye layık değiliz efendim"*[1].

Öyküde Reşid'in duygularının analiz edildiği şu parçada okuyucuya acıma duygusunun verildiği sahnelerden biridir.

وهدرت السيارة وانطلقت تنهب الأرض نهبا. وعاد أبو رشيد ولا جدي معه ولا ديك. واذ ذاك أدرك رشيد ما جرى، واستفاق كمن كان في غيبوبة.وطفق يعدو في أثر السيارة بكل ما في ساقيه من قوّة وسرعة وهو يصيح كالمذبوح: عفريت يا عف..ريت! سلطان! سل..طان!

وكانت السماء تسمع الصراخ، والوادي يردّد صداه.

"Araba gürültülü bir şekilde çabucak oradan uzaklaştı. Ebû Reşid beraberinde oğlak ve horoz olmaksızın geri döndü. Reşid olan biteni ancak anlayabildi. Sanki bayılmıştı da tekrar kendine gelmişti. Sanki oğlak ve horozu kurban edilmiş gibi: "Şeytan.. Şeytan… Sultan… Sultan" diye bağırarak bacaklarındaki olanca kuvvet ve hızla arabanın arkasından koşmaya başladı. Gökyüzü haykırışını duyuyor, vadi onun sesiyle yankılanıyordu"[2].

Öyküde kullanılan diğer bir teknik ise Ebû Reşid ve Ümmü Reşid'in ruh halinin tasvir edildiği iç çözümleme tekniğidir.

وهكذا كان. فقد اعتذر الأستاذ لأبي رشيد وأم رشيد فنزل عذره عليهما نزول الصاعقة. وانعقل لساناهما فما يدريان ماذا يقولان. وامتقع وجهاهما حتى لكانا يؤثران الموت على مثل تلك الصفعة. وأخيرا أخذ الأستاذ أبا رشيد جانبا، والتحى به ناحية، وذكّره بالدَّين الذي لوالده عليه.وطلب اليه أن يدفع الفائدة في الاقلّ عن السنوات الخمس التي مرت. فانكمش قلب أبي رشيد وراح يفرك يديه فركا عصبيّا...

"İşte olan olmuştu. Beyefendi Ebû Reşid ve Ümmü Reşid'ten özür diledi. Beyefendinin özrü, onların üzerine bir yıldırım gibi indi. Dilleri tutuldu; ne diyeceklerini bilemediler, yüzlerinin rengi değişti. Bu duruma düşmektense ölmek onlar için daha iyiydi. Sonunda Beyefendi Ebû Reşid'i bir kenara çekti ve babasına

[1] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *Ekâbîr*, s. 14-15.
[2] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *Ekâbîr*, s. 16.

olan borcunu hatırlattı. Hiç olmazsa geçen beş yılın kârını ödemesini istedi. Ebû Reşidʿin kalbi daraldı ve sinirli bir şekilde ellerini ovuşturmaya başladı…"[1].

**مصرع ستوت / Settûtʿun Ölümü:**[2] Diyalog tekniğinin hiç kullanılmadığı öykü, tahkiye ağırlıklı bir öyküdür.

Yazar-anlatıcının Hâkim bakış açısıyla anlattığı şahıs kadrosuyla, zaman ve mekân unsurlarının ikinci plana itildiği, tanım ve tasvirlerin kısıtlanmış olduğu öykü, sanatsal teknikler bakımından da oldukça sınırlandırılmıştır. Bununla birlikte materyal unsurların kullanımına bağlı olarak az da olsa tasvir ve diğer tekniklerden yararlanılmıştır.

وهكذا مضت تطرق الدروب بعصاها وتهول بها على الكلاب وعلى جاحدي فضلها. وعادت الضيعة تستمتع بمنظر جثتها الضخمة، وثيابها الرثة، وعصبتها السوداء المهلهلة، وشعرها المشعث من تحت عصبتها، ومفتاح بيتها الغليظ المدلى بمرسة من زنارها ومشيتها المترنحة نتيجة للعرج الذي سببته لها الوقعة.

"Aynı şekilde Settût elinde sopasıyla dar yollardan geçiyor, değneğiyle köpekleri ve kendisiyle alay edenleri korkutuyordu. O, iri vücudu, eski modası geçmiş elbisesi, ince siyah başörtüsü, başörtüsünün altından çıkan darmadağınık saçları, kemerindeki bir iple sarkmış büyük ev anahtarı, topallığına neden olan olay sonucunda yalpalayarak yürüyüşünden halkı istifade ettirmek için (tekrar) geri döndü"[3].

Öyküde kullanılan bir diğer teknik ise Settûtʿun kendi kendine yapmış olduğu iç monologudur.

وقالت في نفسها: "هذه هي فرصتك التي كنت تتقربينها يا ستوت، فاغتنميها. إذهبي إلى هذه السيدة المتغرسة وتظاهري بادّك نسيت الماضي وجئت تؤاسينها في مصابها. واعرضي خداماتك عليها وامسحي عينيك بعصير البصل ليفيض دمعهما فلا تشكّ أبدا في إخلاصك.ومن بعدها فلكلّ حادث حديث.

"İçinden şöyle geçirdi: Bu senin yolunu gözlediğin fırsatın Settût! Bu kibirli kadına git. Geçmişte olanları unuttuğunu; başına gelen musibeti paylaşmak için geldiğini söyle, kendinin her zaman hizmetinde olduğunu arz et. Soğanın suyuyla da gözlerini sil ki yaşlansın, böylelikle senin samimiyetinden asla kuşku duymaz. Asıl bundan sonra olan olacak"[4].

Öyküde Şekspirʿden bir alıntıyla iktibas/montaj tekniğine yer verilmiştir.

سمِّها ما شئتَ فعبيرُها الزكيُّ هو أبدًا هو.

[1] Mîḫâ'îl Nuʿayme, *'Ekâbîr*, s. 14.
[2] Mîḫâ'îl Nuʿayme, *'Ekâbîr*, s.17-28.
[3] Mîḫâ'îl Nuʿayme, *'Ekâbîr*, s. 19-20.
[4] Mîḫâ'îl Nuʿayme, *'Ekâbîr*, s. 22.

“(Gülü) Dilediğin isimle isimlendir. Çünkü onun kokusu sonsuza kadar güzeldir”.

**كسّار الحصى / Taş Kırıcısı:**[1] Öykü, yazar-anlatıcının araya girmek suretiyle kestiği diyaloglardan oluşmaktadır. Yazar-anlatıcı ile taş kırıcısı arasındaki diyalog birkaç cümle ile sınırlandırılmış iken, öykünün büyük bir bölümü yazar-anlatıcı ile yol yapım görevlisi arasında geçen diyaloglarla örülmüştür. Bu yönüyle hikâye de anlatma yönteminden çok gösterme tekniğine önem verilmiştir.

Öyküde kullanılan diğer bir teknik ise, tasvir tekniğidir. Taş kırıcısının tanım ve günlük çalışma hayatı oldukça güzel bir üslupla anlatılmaktadır.

وكان يبدأُ عمل يومهِ حيثُ أنهى عمل أمسه، فيجلسُ على كومة الحصى باسطًا ساقيه إلىالأيام، ثم يأخذ حجرًا ويضعه بين ساقيه وينهال عليه ضربا بالمطربة حتى يتفتت فيأخذ غيره وغيره، وهكذا دواليك إلىأنْ تؤذنَ الشمس بالمغيب. وإذا كومة الحصى تمتد من خلفه وتستطيل حتي يبلغ طولها في النهار الواحد عشرين مترا ويزيد.

“Bugünkü çalışmasına dünkü bıraktığı yerden başlıyordu. Ayaklarını öne doğru uzatarak taş yığınlarının üzerine oturur, sonra bir taş alır, bacaklarının arasına kor, parçalayıncaya kadar ona çekiciyle vuruyordu. Daha sonra diğerini ve diğerini alıyordu. Bu durum güneş batıncaya kadar devam eder gider. Bir de bakarsın ki, arkasındaki taş yığınları uzamış gitmiş, bir günlük çalışmasıyla bu uzunluk yirmi metre ve daha fazlasına kadar da uzanıyordu”[2].

حاولت غير مرة أن أبصر وجهه. ولكن الكوفية الصفراء التي تلفّع بها كانت تحول دون ذلك. إلا مرة واحدة رأيته فيها وضع المطرقة جلباً وانتصب واقفا بقامته المديدة ثم نزع الكوفة عن رأسه ومسح بها عرقه. وأدار وجهه نحوي من غير أن تقع عينه على عيني. لقد كان من العمالقة وعلى وجهه الأشفر مسحة قوية من الجمال الرجولة والأنفة والثقة بالنفس.ويقيني أنه لو أتيح لمثّال ماهر أن يصنع تماثله لبدا كواحد من آلهة الأساطير.

“Birçok kez onun yüzünü görmeyi denedim. Fakat bürünmüş olduğu (başındaki) sarı örtüsü buna engel oluyordu. Fakat bir keresinde çekicini bırakmış uzun boyuyla ayakta dikilirken gördüm. Başındaki örtüsünü çıkarttı ve terini sildi, gözü gözüme ilişmeksizin bana doğru döndü. Gerçektende o, kumral yüzünde güzellik, erkeklik, kendine olan güven ve gururun verdiği güçlü bir tavır olduğu halde devlerden biri gibiydi. Eğer mahir bir heykeltıraşa onun heykelini yapma fırsatı verilmiş olsaydı,

[1] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *ʾEkâbîr*, s.29-38.
[2] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *ʾEkâbîr*, s. 30.

ortaya çıkacak heykelin masal ilahlarından biri olarak görüneceğinden hiç şüphem olmazdı"[1].

Ayrıca taş kırıcısının vücut hatlarına yansıyan psikolojik durumu da yazar tarafından edebi bir üslupla anlatılmaktadır.

– أتظنّه نادما على ما فعله؟

– وأنى لي موفة ذلك وهو لا يكلّم أحدا إلا في ما يختص بعمله؟ لكنني قرأت في وجهه أشياء ما كانت فيه من قبل.

– مثلا؟

– مثلا: في عينيه شرود مزعج. فهو ينظر ولا تدري إلى أين. وقد ينظر إليك فتحسبه ناظرا إلى أبعد منك بكثير. وفي شفتيه رعشة دائمة كأن عليهما ذبابة يحاول طردها فلا تنطرد. وأحيانا أسمعه يهدر كمن يتوعد ويهدد. وما كان يفعل كذلك من قبل. إني لأخشى عليه الجنون.

" (Yazar:) – *Onu yaptığına pişman olarak görüyor musun?*

(Görevli:) – *Bunu nasıl bilebilirim ki. O, işiyle ilgilenmekten başka bir şey yapmaz. Fakat ben onun yüzünde daha önce olmayan bazı şeyler gördüm.*

(Yazar:) – *Mesela.*

(Görevli:) – *Mesela, gözlerinde tedirgin edici bir dalgınlık var. Onun nereye doğru baktığını bilemezsin. Sana doğru bakar, fakat sen onun senden daha uzaklara baktığını sanırsın. Dudaklarında da uzaklaştırmaya çalışıp da kovamadığı bir sinek varmış gibi sürekli bir titreme hali vardır. Bezen de onun tehdit vari bağırıp çağırdığını işitiyorum. O daha önce böyle şeyler yapmazdı, delirmesinden korkuyorum*"[2].

**Anne değil ama Anne:**[3] **أمّ وليست بأمّ** Öykünün büyük bir bölümü tahkiye üzerine kurulmuş olmakla birlikte az da olsa diyaloglarla akıcı hale getirilmiştir.

– دعيه يبكي. ليبك حتى تنخطف أنفاسه.لقد ضاق صدري به وببكائه من بعد أن أفسدت عليّ تربيته لكثرة ما تدلّعينه. دعيه يموت.

– ويحي! الزغلول يموت؟! كيف يتحرك لسانك بمثل هذا الكلام يا ابنتي؟ ليت الموت يجرفني قبل أن يصاب الزغلول في شعرة من شعر رأسه. سامحك الله.

– سامحني الله أم لم يسامحني. ذلك أمر يعنيني وحدي. الزغلول ولدي. ولدي أنا. أفهمت؟ وأنا حرة في أن أربيه على ذوقي.

[1] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *Ekâbîr*, s. 30-31.
[2] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *Ekâbîr*, s. 36.
[3] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *Ekâbîr*, s.39-51.

"(Anne:) – *Bırak onu ağlasın. Nefesi kesilinceye kadar ağlasın. Çocuğu şımartmak suretiyle bakımını bana yabancılaştırdıktan sonra o ve ağlaması içimi daraltıyor. Bırak ölsün.*

(Marşa:) – *Vay! Bebek ölsün ha?! Kızım senin dilin böyle bir sözü söylemeye nasıl varıyor? Keşke çocuğun başındaki bir kıla zarar gelmeden önce ölüm beni alıp götürse. Allah seni korusun kızım.*

(Anne:) – *Allah beni korusun veya korumasın (sana ne). Bu sadece beni ilgilendirir. Çocuk benim çocuğum, anladın mı? Onu isteğime göre yetiştirmekte özgürüm*"[1].

Öyküde kullanılan bir diğer teknik ise iç çözümlemedir. Marşa Teyzenin süt emzirirken hissettiği duygular yazar-anlatıcı tarafından şöyle ifade edilmektedir:

فقد تراءى لها أن ثديها الفارغ قد امتلأ فجأة، وأن الصبي كان يرضع لبنا صالحا لا تعزيه موهومة. بل تراءى لها أنها كانت تبصر رغوة اللبن حول شفتي الطفل، وأنها كانت تسمع انحداره النهيء بلعومه. وأحست بأن ذلك اللبن كان يتقطر من كل حليّة في جسدها ويجري في كل وريد من أوردتها. فكأنه يسيل من عينيها، ومن أذنيها، ومن كل شعرة على رأسها، ومن أعماق قلبها حتى أخمصيها.

"Kendisinde, boş memelerinin bir anda sütle dolduğu, zannedildiğinin aksine çocuğun halis bir süt emdiği hissi uyandı. Hatta çocuğun dudaklarının etrafındaki süt köpüğünü görüyor ve sütü problemsiz bir şekilde boğazından aşağıya indirdiği zannına kapılıyordu. Sütün, vücudunun bütün boşluklarından damladığını, tüm damarlarından aktığını hissetti. Sanki süt gözünden, kulağından, başındaki her bir kıldan, ayakuçlarına varıncaya kadar kalbinin derinliklerinden akıyordu"[2].

وخشيت أن تبرم الأم بزياراتها لمناسبة ولغير مناسبة. فراحت تختلق لها الحيل لتتغيب عن البيت وتكلفها حراسة الطفل، أو لتسمح لها بأخذه إلى بيتها حصة من النهار.

"(Marşa Teyze) kendisinin yerli yersiz ziyaretleriyle annenin usanmasından korktu. Onun evde bulunmamasını ve çocuğun bakımının kendisine kalmasını veyahut günün bir bölümünde evine girmesine müsaade etmesi için çözüm yolları düşünmeye başladı"[3].

Öyküde tasvir tekniği az kullanılmış olmakla birlikte süslü bir üslupla ifade edilmiştir.

---

[1] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *ʾEkâbîr*, s. 47.
[2] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *ʾEkâbîr*, s. 44.
[3] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *ʾEkâbîr*, s. 46.

وكأن الطفل حالما عاد إلى سريره، عاد إلى فراش من القتاد وحسك السعدان. فانتفض بيديه ورجليه وكل جسده الطريء، وفتح عينيه الصغيرتين، المقرحتين بالدمع، وصرخ بملء رئتيه صراخاً اصطكّت له ركبتا الخالة مرشا، وانعقل لسانها فأخذت تتمتم ما لا تفهمه ولا يفهمه ملاك أو شيطان.

"Sanki bebek, yatağına dönerken sakinleşmişti. Geven dikeninden ve maymun kılından yapılmış yatağına dönmüştü ki aniden elleri, ayakları ve bütün vücuduyla sıçradı. İçi kanla dolmuş küçük gözlerini açtı, Marşa Teyzenin ellerini dizlerine vurmasına neden olacak bir haykırışla var gücüyle bağırdı. Kadının dili tutuldu, ne kendisinin ne de bir melek veya şeytanın onu anlamadığını kekelemeye başladı"[1].

**عابر سبيل / Yolcu:**[2] Öykünün büyük bir bölümü Anne ile kızı arasında geçen diyaloglardan oluşmaktadır. Bu yönüyle öykü tahkiyeden çok gösterme tekniği üzerine kurulmuştur. Diyaloglar sade ve yalın bir üslupla oluşturulmuştur.

ـ ما بالك يا ماما لا تقولين شيئا؟ ألعلك لا ترين في الصورة مثل ما أرى؟

ـ دعيني أسترجع أنفاسي يا ابنتي.. لقد غلبتني الدهشة.

ـ بماذا يا ماما؟

ـ إنها صورته.

ـ صورة من يا ماما؟ ألعلك تعرفينه؟

ـ صورة عابر السبيل الذي جاءنا أمس بطلب مأوى فما آويناه.

ـ أتعنين أنه هو بعينه، كان هنا.. في بيتنا؟!

ـ لم يسمح له والدك بالدخول. فلم يجتز العتبة.

ـ لم يسمح له؟ آه من بابا ما أقسى قلبه وأنت.. ماذا كان موقفك؟

ـ موفق والدك. فما كان لنا أن نفعل غير ذلك.

"(Kız:) – *Niçin bir şey söylemiyorsun Mama? Belki de sen resimde gördüğüm şeyi görmüyorsun*?

(Anne:) – *Ey kızım, rahat bırak da nefes alayım. Gerçekten dehşete kapıldım.*

(Kız:) – *Niçin Anne*?

(Anne:) – *Bu onun resmi*.

(Kız:) – *Kimin resmi anne? Sen onu tanıyor musun*?

(Anne:) – *Dün bize gelip kalacak bir yer isteyen, kendisini misafir etmediğimiz yolcunun resmi.*

(Kız:) – *Bu onun tıpa tıp aynısı mı? Burada.. bizim evde mi*?

[1] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *ʾEkâbîr*, s. 43.
[2] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *ʾEkâbîr*, s.51-63.

(Anne:) – *Baban onun içeriye girmesine izin vermedi. Kapı eşiğini bile geçirmedi*.

(Kız:) – *Niçin izin vermedi? Ah baba, ne kadar da katı kalplisin. Peki sen.. Sen ne yaptın anne*?

(Anne:) – *Babanın yaptığını. Bundan başka bir şey de yapamazdık*"[1].

Öyküde az da olsa kullanılan diğer bir teknik ise tasvir tekniğidir.

وبغتة ألقت الصبية الدفتر من يدها على اللحاف، واكبّت بوجهها على وسادتها، ثم طفقت تنشج نشيج رضيع جائع انتزع الثدي من فمه. فاضطربت الوالدة أيما اضطراب، وانحنت فوق ابنتها، وأخذت رأسها بيديها، وراحت تكفكف دموعها بشفتيها، وتستفسرها عما بها فلا تلقى جوابا غير دموع جديدة تفيض بغير انقطاع. وعندما أعياها الأمر فطنت إلى الدفتر الذي فيه الصورة، ورفعته عن اللحاف...

"Kız, ansızın elindeki defteri battaniyenin üzerine fırlattı ve yastığına yüzüstü kapanarak ağladı. Sonra ağzından memesi çekilmiş çocuk gibi hıçkırıklara boğulmaya başladı. Anne de aynı şekilde ızdırap duyuyordu. Kızının üzerine eğildi ve başını tuttu. Dudaklarıyla gözyaşlarını dindirmeye ve onu bu durumdan kurtarmaya çalışıyordu. O ise aralıksız süren yeni gözyaşlarından başka bir şeyle karşılık vermiyordu. Bu durum kendisini yorup da battaniyenin üzerine atmış olduğu içinde resim olan defterin farkına varınca…[2].

Öyküde kullanılan bir diğer teknik ise kızın ruh halinin anlatıldığı iç çözümlemedir.

تقلص النهار والابنة معتصمة بالصمت، وفي يدها الصورة تحدق اليها طويلا فلا يرف لها جفن. فآنا تبعدها وآونة تدنيها.أو تأخذ القلم وتهمّ بتغيير خط أو تخفيف ظل فيها فتجمد يدها. وفي دماغها تدور كلمات الرجل التي تلفظ بها في المنام، فتحاول عبثا فهم ما تعنيه. ولا تنفك تجهد نفسها حتى تدور رأسها من الإجهاد ويغيم بصرها، ويتكلّمها الشعور بأنها تفتش عن ذرة من التبر في طود من التراب. ونسيت انها من لحم ودم، فلا يقلقها جوع أو عطش، ولا هي تحسّ أقل حاجة إلى النوم. لقد استحوذت الصورة على جميع مشاعرها، وخيل اليها أن بين شفتي تلك الصورة الكلمة السحريّة التي تستطيع شفاءها من علتها، لو كان لها أن تحملها على النطق. ولكن أنى لها ذلك والصورة صورة لا اكثر؟

"Gün ilerliyor, kız suskunluğunu muhafaza ediyordu. Elinde tuttuğu resmi uzun uzadıya inceliyor, göz kapakları bile kıpırdamıyordu. Resmi bazen yaklaştırıyor bazen de uzaklaştırıyordu. Bazen de kalemi alıp resmin çizgilerini değiştirmeye yahut görünümüyle oynamaya çalışır fakat eli kaskatı kesilirdi. Kafasında ise adamın söylemiş olduğu kelimeler dolaşıyor, fakat o kelimelerle ne kastettiğini anlamak için

[1] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *ʾEkâbîr*, s. 52-53.
[2] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *ʾEkâbîr*, s. 54-55.

boşuna çabalıyordu. Topraktan bir dağın altındaki maden yatağını araştırdığı hissi kendini kaplayıp gözü kararıncaya kadar başını resimden ayırmıyordu. Et ve kandan oluştuğunu unuttu. Ne açlık ne de susuzluk, onu endişelendirmiyordu artık. Az da olsa uykuya bile ihtiyaç hissetmiyordu. Resim onun bütün duygularını ele geçirdi. Kendine, resmin iki kenarı arasında hastalığından iyileşmesine sebep olacak sihirli kelimelerin olduğu göründü. Keşke konuşabilseydi? Fakat ne mümkün. Resim sadece resim"[1].

**عدوّ النساء / Kadın Düşmanı:**[2] Öyküde yazar-anlatıcının anlatımı ağırlıklı olmakla birlikte yer yer diyaloglara da ver verilerek gösterme tekniği kullanılmıştır.

ـ اسمع.مرّ في هذا الصباح من أمام بيتي موكب عرس ووقعت عيني على العروس، فكان ما كان.

ـ وماذا كان؟

ـ كان ما لست أستطيع وصفه او تحليله.كان أن تخيلت ما في قلب تلك العروس من فرح وغمّ في آن معا. أما الفرح فلأنّها ستبني لها عشّاً جديدا برفقة الشاب الذي اختارته واختارها وأرجو أن يكون الاثنان قد أحسنا الاختيار.واما الغم فلفراق العش الذي احتضنها منذ أن قذفتها أمّها إلى العالم وحتى صباح اليوم.

ـ حقّاً إنه لمشهد غريب ما رأى الناس مثله منذ أن كورت الارض وكان الناس.

" *– Dinle. Bu sabah evimin önünden bir düğün alayı geçti. Gözüm geline ilişti ve olanlar oldu.*

*– Ne oldu ki*?

*– Anlatıp tarif edebileceğim bir şey değil. Gelinin kalbinde aynı anda birlikte olan sevinç ve hüznü düşündüm. Sevinç ki, kendi seçtiği ve kendisini seçen gençle – umarım ikisi de iyi bir seçim yapmıştır – beraber kuracakları yeni yuva; Hüzün ise, annesinin dünyaya getirdiği günden bu sabaha kadar yaşadığı evden ayrılış idi.*

*– Haklısın. Yeryüzünün varoluşundan beri insanların bir benzerini görmediği garip bir olay*"[3].

Öyküde Teebata Şerran'ın tanım ve tasviri edebi bir üslupla yapılmıştır.

وصاحبنا رجل استشهر بامور ثلاثة: بنظم الشعر يرتجله في شتى المناسبات، وبمحبته للفول، وبعداوته للنساء.. فقد التهم من الفول في حياته مقادير تكفي لعلف عدة بقرات شهورا وشهوراً . وما ضاع عليه العلف. وشاهد ذلك جثة ضخمة يتقدمها بطن عظيم إذا مشت، ويبرز بعيداً إذا جلست. والرجل اليوم في السادس والسبعين من عمره، يحمل لبدة كثيفة من الشعر الابيض، ويباهي بقوة ولا قوة وحيد القرن. وهو يعيش وحده، وليس من

[1] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *'Ekâbîr*, s. 58.
[2] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *'Ekâbîr*, s.63-75.
[3] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *'Ekâbîr*, s. 68-69.

يدري كيف يعيش. وله مجلس يتسابق اليه الناس.فسرعة خاطر عجيبة في النظم، ونكتة حاضرة أبداً، وضحكة مدوّية، وخفّة في الظلّ، وعفة في اللسان، وكرم في الكفـفكأنّه ما عرف الهمّ ولا عرفه الهمّ.

"Dostumuz üç özelliğiyle meşhur olmuş birisidir: Her fırsatta yazdığı şiirleri okuma, baklaya olan düşkünlüğü ve kadın düşmanlığı. Hayatında birçok ineğe aylarca yetecek kadar yemde kullanılan bakla tüketmiştir. Bundan dolayı yem, onun sayesinde yok olmamıştır. Bunun delili de yürürken büyük karnının bedeninden önce gitmesi, oturduğunda da uzak bir yerden görünmesidir. Adam bugün 76 yaşında. Beyaz kıldan yapılmış sık dokumalı bir keçe giyer, çok kuvvetlidir, onun gibi kuvvetlisi yoktur. Tek başına yaşar. Nasıl yaşadığını bilen hiç kimse yoktur. İnsanları cezbeden sohbetleri vardır. İrticalen şiir söyleyebilen, hazır cevap, huzur veren bir gülüşü, kimseye yükü olmayan, ağzı düzgün ve cömert birisidir. Sanki o ne sıkıntıyı tanımış, ne de sıkıntı onu"[1].

انطلقت إلى تابط شرّا.. وعندما دخلت عليه، ألفيته جالسا إلى منضدة تكدّست عليها أوراق كثيرة، ورأسه المنفوش الشعر بين كفيه، والدموع تترقرق على وجنتين فتنحدر إلى أنفه وشاربيه. أما فمه فكان في شكل قوس مشدودة القابين. وأما جثته الضخمة فكانت تختلج كأن قد مسّها سلك مكهرب.

"Teebbata Şerran'a gittim… Yanına girdiğimde üzerinde pek çok kâğıdın bulunduğu masada oturur buldum. Saçı başı dağılmış, gözyaşları yanaklarına doğru süzülüyor, burnuna ve bıyıklarına damlıyordu. Ağzı ise gergin yay şeklinde idi. İri gövdesi elektrik akımına kapılmış gibi titriyordu"[2].

Öyküde dikkat çeken belki de öyküde kullanılan en önemli teknik ise, Teebbata Şerran'ın Sîsbân diye isimlendirdiği kızına yazmış olduğu mektubudur. Öyküde mektup tekniğinin kullanılmasıyla birçok sanatsal tekniğin öyküye girmesi sağlanmıştır. Teebbata Şerran'ın duygu ve düşüncelerinin kendi ifadeleriyle öyküye aktarımı mümkün olmakta, bu yönüyle de tasvir ve iç monolog tekniğinin mektuba girmesi sağlanmıştır.

سيسبان يا ابنتي سيسبان! بيتي من بعدك، يا ابنتي ليس بيتي. إنه وجار ضبع، بل حجر ضب. كل ما فيه باق على ما كان يوم كنت فيه. ولكنه غير ما كان. إنه قاحل، يابس، عابس، بخيل، دميم. وكان يعجّ بالخصب والخضرة والبسمات والجود والجمال. كان يبش للمكنسة والخرقة في يديك، ويتوهج بالنور المتدفق من عينيك، ويطمئن لوطء قدميك.

[1] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *'Ekâbîr*, s. 64.
[2] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *'Ekâbîr*, s. 66.

“Sîsbân kızım, Sîsbân! Senden sonra kızım, evim artık evim değil. O sırtlan ini, hayır o bir kertenkele mağarası. İçindeki her şey, sen orada yaşadığın günkü gibi aynen duruyor. Fakat o bambaşka. Kuru, çorak, somurtkan, cimri ve kötü. Önceden bereket, yeşillik, gülüşler, cömertlik ve güzellikle doluydu. Elindeki süpürge ve bezle gülüyor, gözlerinden fışkıran ışıkla aydınlanıyor, yürüyüşünle rahatlıyordu”[1].

إن ما بان مني للناس، يا ابنتي، هو غير ما كشفته أنت مني لنفسي، والذي بان مني هو جثة ساحقة بثقلها وبشاعة تكوينها. ثم لسان ذرب، مستهتر، متهتك، يحسن النكتة وإثارة الضحك. ثم احتيال بارع في رصف ما يدعونه شعراً .أمّا الذي كشفته أنت فقلب يسع الارض والسماء وما بينهما من فضاء، وكيف ذلك؟ لأنك اهتديت إلى ما فيه من ينابيع المحبة، ففجرتها دافقة، صافية. وهذه الينابيع قد غارت الآن، يا ابنتي، من بعد أن غاب وجهك عنها، وانقطعت جرارك عن ارتيادها. غارت.. غارت.. غارت..

ومن أنا من بعدك، يا ابنتي؟ ست وسبعون سنة ملتفة بعباءة بالية وفي زاوية خالية من بيت مقرور، مظلم مهجور..

“Ey kızım! İnsanlara görünen yönüm, senin bende ortaya çıkarttığın yönüm değil. İnsanlara görünen yönüm; ağırlığı ve çirkin görünümüyle koca bir gövde, sonra sivri sorumsuz, alaycı, nükteyi ve eğlendirmeyi güzel yapan bir dil, sonra şiir dedikleri şeyi söylemede usta bir sahtekârlık. Senin bende ortaya çıkarttığın yönüm ise; yeri, göğü ve ikisi arasındaki boşluğu içine alan bir kalp. Nasıl mı? Çünkü sen ondaki sevgi pınarlarını keşfettin. Temiz ve saf olarak onları fışkırttın. Evet, kızım sen yüzünü pınarlardan çevirdikten, traktörün oraları ziyaret etmekten kesildikten sonra bu pınarlar şimdi kurudu. Kurudu.. Kurudu..

Senden sonra ben kimim kızım? İçinde bir hayat geçirilmiş, karanlık ve terk edilmiş bir evin boş bir köşesinde ıslak bir abaya bürünmüş yetmiş altı(lık bir adam)”[2].

**Ebû Baṭṭa: / ابو بطة**[3] Öyküde çoğunlukla yazar– anlatıcının anlatımı söz konusu olmakla birlikte çok az ve sade bir üslupla diyalog tekniğine de yer verilmek suretiyle gösterme tekniğine de yer verilmiştir.

ـ لا تستخفّ بي لأنني عتال. فأنا أميز بين الاستاذ وغير الاستاذ. فأجبته:

ـ ولكن لست بالاستاذ إن انا غير لّميّ مثلك.فحدّجني ثانية وقال بدهشة:

ـ مثلي ؟ معاذ الله . أيستوي العتال والأفندي؟ ألست محاميا؟ قلت:

ـ لا.

[1] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *ʾEkâbîr*, 71.
[2] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *ʾEkâbîr*, 72-73.
[3] Mîḫâ ʾîl Nuʿayme, *ʾEbû Baṭṭa*, 10.baskı, Nevfel, Beyrut 1993, s. 7-17.

ـ ولا طبيباً؟

ـ لا.

ـ ولا مهندساً؟

ـ كلاّ ...

"(Ȇbû Baṭṭa:) – *Hamal olduğundan dolayı benimle alay etmeyin. Ben öğretmen olanla olmayanı ayırt edebilecek birisiyim*."

(Yazar– anlatıcı:) – *Fakat ben öğretmen değilim, senin gibi sıradan biriyim*" diye cevap verdim. Bana ikinci defa şöyle bir baktı ve şaşırmış olarak şöyle dedi:

(Ȇbû Baṭṭa:) – *Benim gibi? Allah muhafaza. Hamalla efendi eşit mi yani? Sen avukat değil misin*?

(Yazar– anlatıcı:) – *Hayır.*

(Ȇbû Baṭṭa:) – *Doktor da mı değilsin*?

(Yazar– anlatıcı:) – *Hayır.*

(Ȇbû Baṭṭa:) – *Peki ya Mühendis*.

(Yazar– anlatıcı:) –*Kesinlikle hayır*"[1]…

Ȇbû Baṭṭa'nın tanıtımı, tasvir tekniği kullanılarak edebi bir üslupla yapılmıştır.

لعلني أسيء الظنّ اليك وإلى صديقي ابي بطة إن أنا أوهمتك أن شهرته الواسعة في السوق، ومكانه السامقة بين العتالين، ترتكزان أولا وآخراً على ضخامة بطته. والحقيقة هي ان تلك البطة دعامة واحدة من دعامتين تقوم عليهما شهرته ومكانته. اما الثانية فهي القدرة البدنية العجيبة الكامنة في عضلاته المفتولة وعمود الفقري، تدعمها ثقة بالنفس لا حد لها.

"Sanırım, sana ve arkadaşım Ȇbû Baṭṭa hakkında onun çarşıdaki konumu ve hamallar arasındaki itibarının baldırının iriliğinden kaynaklandığı vehmini verebilirim. Gerçek şu ki, bacağının büyük olması, onun konum ve itibarının borçlu olduğu iki dayanaktan biridir. Diğeri ise, kendine güvenin sınırsız bir şekilde desteklediği kuvvetli adaleleriyle omurga kemiğindeki gizemli bedeni güçtür"[2].

وأنت لو رأيت أبا بطة لما رأيت غير عتال كسائر العتالين، بل قد تستخفّ به لأول نظرة تلقيها عليه. فهو دون الربع من الرجال. والناظر إلى وجهه الشاحب وعينيه الصغيرتين الغائرتين، وإلى لحيته الكثة التي لا تدنو منها الموسى اكثر من مرة في الشهر أو مرتين، وفي رجليه القصيرتين الحافيتين، لا يكاد يحسبه يقوى على رفع حقيبة أثقل ما فيها ثياب حريرية وأدوات زينة لسيدة من السيدات الأنيقات. إلا اذا أمعن النظر في رقبته الغليظة

[1] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Ȇbû Baṭṭa*, 10.baskı, Nevfel, Beyrut 1993, s. 10.
[2] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Ȇbû Baṭṭa*, s. 8-9.

اللاصقة بكتفيه. وفي يديه السمينتين بأصابعهما القصيرة الثخينة، وفي صدره الرحب ومنكبيه العريضين، فقد تلوح له في كل هذه أمارات القوة.

"Sen Ebû Baṭṭa'yı görsen, diğer hamallardan bir farkı olmadığını anlarsın. Hatta onu ilk görüşte küçümsersin bile. Bir adamın dörtte biri kadardır. Onun solgun yüzüne, içeri çökmüş küçük gözlerine, usturanın ayda bir veya iki defadan fazla uğramadığı sık sakallarına ve kısa çıplak ayaklarına bakan kimse, şık hanımefendilerden birinin içinde ipek elbiseleriyle ziynet eşyaları olan bir çantadan daha ağırını kaldırmaya güç yetiremeyeceğini zanneder. Ancak bakışını onun, omuzlarına bitişik boynuna, kısa kalın parmaklarıyla iri ellerine, geniş göğüs ve omuzlarına yoğunlaştıran kimseye bütün bunlarda kuvvet alametleri görünür"[1].

والثلاثة رفعوا البرميل وأوثقوه جيّدا بالحبل إلى ظهر ابي بطة. ولحظت أن العتالين وصاحب المخزن ومستخدميه قدحبسوا أنفاسهم مثلي، وسمّروا أبصارهم على بطل المشهد الرائع وقد انتفخت أوداجه، وطفر الدم إلىوجهه، ونفرت العروق في بطّتيه ـ السليمة والمتورّمة ـ حتى كأنها الحبال المفتول. وليس من يصدّق أنه سيخطو بالبرميل خطوة واحدة.

"Üçü varili kaldırdılar ve Ebû Baṭṭa'nın sırtına sıkı sıkı bağladılar. Hamallar, Depo sahibi ve çalışanların benim gibi nefeslerini tuttuklarını, muhteşem olaya gözlerini diktiklerini gördüm. Ebû Baṭṭa'nın şahdamarı şişmiş, kan yüzüne sıçramış, sağlam ve şiş baldırlarındaki damarlar sanki kalın bir ip gibi şişmişti. Hiç kimse onun varili bir adım bile ileri götürebileceğine ihtimal vermiyordu"[2].

**اليوبيل الألماسي / Son Evlilik Yıldönümü:**[3] Öykünün büyük bir bölümü gösterme tekniği kullanılarak diyaloglardan oluşmuştur. Yazar-anlatıcının anlatımı ve diyaloglara müdahalesi oldukça azdır.

ـ نعم. نعم. عرفتك.تكلّم. أمن عطل جديد في المطبعة؟

ـ كلاّ . ولكن عندنا ما هو أسوأ من ذلك.

ـ أحركة بين العمال؟

ـ لا شيء من ذلك. ولكن..

ـ ولكن ماذا؟ شغلي إلى ما فوق أذني. ولا وقت عندي لقتل الوقت.

ـ عندنا عجوز تصرّ على مقابلتك.

ـ و من هي؟ وما تريد مني؟

[1] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Ebû Baṭṭa*, s. 9.
[2] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Ebû Baṭṭa*, s. 16.
[3] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *Ebû Baṭṭa*, s. 55-62.

ـ اسمها فتنه. وتقول إن لديها أمورا شخصية تفضي بها اليك.

ـ فتنه؟ أما كفانا ما عندنا من فتن؟...

"(Yazı işleri Müdürü:) –*Evet evet tanıdım. Buyurun. Matbaada yeni bir sorun mu va*r

(Matbaa Müdürü:) – *Hayır hayır. Fakat bundan daha kötü bir durum var*.

(Yazı işleri Müdürü:) – *İşçiler arasında eylem mi var yoksa*?

(Matbaa Müdürü:) – *Böyle bir şey yok, fakat…*

(Yazı işleri Müdürü:) – *Fakat ne? İşim başımdan aşkın, vakit öldürmeye zamanım yok.*

(Matbaa Müdürü:) – *Yanımızda sizinle görüşmekte ısrar eden yaşlı bir kadın var.*

(Yazı işleri Müdürü:) – *Kim O? Ne istiyor benden*?

(Matbaa Müdürü:) – *İsmi Fitne. Size anlatacağı bazı özel işlerinin olduğunu söylüyor.*

(Yazı işleri Müdürü:) – *Fitne mi? Başımızdaki fitneler bize yetmiyor da…*"[1].

Öykünün büyük bir bölümü diyaloglardan oluştuğu için fazlaca bir sanat tekniğine rastlanmaz. Bununla beraber Fitne'nin tasviri edebi bir üslupla yapılmıştır.

دخلت العجوز على رئيس التحرير وهي تتوكّأ على عصا محدودبة كظهرها، وفي ثياب إن نمّت عن شيء فعن الفقر والسذاجة دون المذلّة والقذارة. ومن بعد أن جلست وشدّت منديلها الأسود على شعرها الأشيب حيّت الرجل باحتشام وقالت بلسان يتلعثم في فم لا أثر فيه للأسنان والأضراس:

ـ أنا فتنة.

"İhtiyar kadın, sırtında bir kambur varmış gibi değneğine dayanarak yazı işleri müdürünün yanına girdi. Elbiselerinden herhangi birini gösterse hakir ve kirlilik olmaksızın fakirlik ve sadelikten başka bir şey görünmezdi. Beyaz saçlarını siyah eşarbıyla sıkı sıkıya bağlayıp oturduktan sonra utanarak adama selam verdi. Ön ve arka dişlerinden hiçbir eserin olmadığı bir ağızla kem küm ederek şöyle dedi: "– Ben Fitne'yim"[2].

Öyküyü diğer öykülerden ayıran en ilginç yön ise, diyalogların mizah ve romantizmle iç içe olmasıdır.

ـ أنا فتنه.

ـ تشرّفنا. وبماذا جائت فتنة تفتننا؟

ـ لا تؤاخذني. سمعي ثقيل. ارفع صوتك قليلا.

[1] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *'Ebû Baṭṭa*, 10.baskı, Nevfel, Beyrut 1993, s. 55-56.
[2] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *'Ebû Baṭṭa*, s. 56.

ـ تشرفنا... ماذا تريد مني؟

ـ أنا فتنة. زوجة يعقوب.

ـ عليه السلام. ماذا تريد فتنة زوجة يعقوب من رئيس تحرير جريدة النور؟

ـ يعقوب.. يعقوب.. أما تعرفه؟

ـ لم يحصل لي الشرف حتي الآن.

ـ أما المرحوم والدك فكان يحبّه كثيرا.

ـ رحم الله الاثنين. وبعد؟

ـ لا. الرحمة لوالدك. أما زوجي فحي من كرم الباري.

ـ إذن لا رحمه الله. وبعد؟

ـ يعقوب في الخامسة بعد المائة. وأنا في الخامسة بعد التسعين. واليوم هو يوم يوبيلنا الألماسي.

ـ وقد جئت حضرتك تدعينني إلى حفلة اليوبيل؟

ـ البوم تمّت الخمسة والسبعون عاماً لزواجنا. وهذا أمر لا يعرفه إلا ثلاثة: أنا ويعقوب والله. ومنذ الآن تصبح أنت رابعنا.

ـ هو شرف عظيم لي يا سيدتي أن اكون رابع جماعة ثالثهم الله عزّ وجلّ. وبعد فما شأني بيوبيل فتنة ويعقوب؟

ـ لم أسمع. لا تؤاخذني. قاتل الله الشيخوخة.

ـ بل انت تسمعين ما تريدين، ولا تسمعين مالا تريدين.

ـ لا تهزأ بي يا سيّدي.فالهزء في الخمسة والتسعين عاماً خفة واستهتار وعار.

*“ – Benim adım Fitne.*

*– Müşerref oldum. Bizi saptırmak isteyen Fitne ne istiyor?*

*– Kusuruma bakmayın. Kulağım zor duyuyor. Sesinizi biraz yükseltebilir misiniz?*

*– Şeref duydum. Benden ne istiyorsunuz?*

*– Ben Fitne, Yakup'un karısı.*

*– Aleyhisselam. Yakup'un karısı Nur gazetesi yazı işleri müdüründen ne istiyor?*

*– Yakup.. Yakup.. Tanımadınız mı?*

*– Şu ana kadar tanışma şerefine nail olamadım.*

*– Merhum babanız onu çok severdi.*

*– Allah ikisine de rahmet etsin. Eeee sonra..*

*– Hayır, hayır. Babanız rahmetli oldu, kocam Allah'ın lütfu keremiyle hala sağ.*

*– O zaman Allah ona rahmet etmesin. Eeee sonra..*

*– Yakup 105 yaşında. Ben ise 95. Bugün bizim evlilik yıldönümümüz.*

*– Beni evlilik yıldönümünüzü kutlamaya çağırmak için mi geldin?*

*– Bugün evlenişimizin 75 yılı tamam oldu. Bunu sadece üç kişi biliyor. Ben, Yakup ve Allah. Şu andan itibaren sen dördüncümüzsün. Üçüncüleri Allah Azze ve Celle olan bir topluluğun dördüncüsü olmak benim için büyük bir şeref Hanımefendi. Eeee sonra.. Fitne ve Yakup'un evlilik yıldönümüyle benim ne alakam var?*

*– Duyamadım. Beni mazur görün. Allah ihtiyarlığı kahretsin.*

*– Bilakis istediğin şeyi duyuyor, istemediğin şeyi de duymuyorsun.*

*– Benimle alay etmeyin efendim. 95'inde küçümsenmek utanç verici bir şey"*[1].

[1] Mîḫâ'îl Nu'ayme, *'Ebû Baṭṭa*, s. 55-57.

# SONUÇ

XIX. yüzyılda romantizm ve realizm akımlarının gelişmesiyle bağımsız bir tür haline gelen öykü, dünya edebiyatında taraftar bulduğu gibi Arap edebiyatında da önemli bir taraftar bulmuştur. Arap edebiyatına önceleri dergi ve gazetelerde yayınlanan çeviriler yoluyla giren öykü, daha sonraları özgün öykülerin yazılmasına zemin hazırlamıştır. Arap edebiyatının Batıdaki temsilcisi olarak sayabileceğimiz Mehcer edebiyatı da bu alanda pek çok usta kalem yetiştirmiştir.

Öykü alanında Arapların Maupassant'ı olarak kabul edilen Mîḫâ'îl Nu'ayme, Cubrân Ḫalîl Cibran ve Emin er-Reyḫânî gibi şahsiyetler Mehcer edebiyatının en önemli temsilcilerindendir.

Edebiyat alanında Cubrân Ḫalîl Cibran'dan etkilenen Mîḫâ'îl Nu'ayme, öykülerini realizm etkisinde kaleme alan ilk modern Arap öykücülerindendir.

Öykülerinde toplumsal meseleleri irdeleyen Mîḫâ'îl, öykülerinde genellikle genç yaşta göç ederek terk ettiği vatanına karşı duyduğu özlemle vatan ve doğa sevgisini; toplumun kilise ve din adamlarına karşı atfetmiş olduğu dînî kutsallıkların yanlışlığı ile toplumdaki özellikle de Ortadoğu toplumunun içinde bulunmuş olduğu problemleri konu edinir.

Mîḫâ'îl'e Arap edebiyatının ilk öykü yazarı olma şerefini kazandıran "el-Akir" ve "Senetuhe'l-Cedide" adlı öykülerinin ana konusu, Ortadoğu ülkelerinin özellikle de Lübnan toplumunun kadına ve kız çocuklarına bakış açısıdır. Mîḫâ'îl Nu'ayme, kendi toplumundaki kadının problemlerini bilen birisi olarak söz konusu öykülerinde, evli bir çiftin çocuğu olmadığında bunun tek nedenini kadında arayan ve nihayetinde kısırlıkla itham eden bir toplumun önyargısıyla, erkek çocuğunun kız çocuğuna tercih edilmesi gibi toplumsal sorunları konu edinmektedir.

Mîḫâ'îl yine öykülerinde, Hıristiyan Azizlerin mucizeler yarattığına inanan insanların zavallılıklarını, sıradan şeylere dini kutsallık atfeden insanların âcizliklerini dile getirir. Toplumun kutsal saydıkları şeylerin aslında kilise ve din adamlarının istismarından kaynaklandığını üstü kapalı olarak anlatır.

Mîḫâ'îl Nu'ayme'nin öykülerinde hep olumsuz bir toplum imajı çizilmektedir. O, öykülerinde savaşın kötülüğünden, insanlardaki sevgi ve şefkat duygularının zamanla giderek kaybolduğundan, sevgiden yoksun kalplerin yürüyen

cesetler olduğundan, eğitimsiz ve cahil insanların kendilerine ve çevrelerine verdikleri zarardan bahseder. Aslında o bu olumsuzlukları ele almakla toplum analizi yapmakta, hastalığa teşhiş koyarak topluma yön vermek istemektedir. Mîḫâ'îl, öyküleriyle adeta topluma yön vermeye çalışan bir öğretmen, sosyolog ve filozoftur gibidir.

Öykülerini birinci ve üçüncü şahıs zamiri kullanarak kaleme alan Nu'ayme, genellikle kendisini anlatır. Bununla birlikte tüm birinci tekil şahıslar Mîḫâ'îl'in kendisi değildir. Mîḫâ'îl, realizmin de etkisiyle olay örgüsü kahramanlarını toplumun sıradan insanlarından hamal, çiftçi, asker, yazar, dul kadın, lokantacı gibi şahıslardan seçerek öykülerinde gerçekçiliği/realizmi ön plana çıkarmıştır.

Üç öykü kitabı hakkında genel bir değerlendirme yapacak olursak, onun ilk öykü koleksiyonu olan "Kâne mâ kâne", her ne kadar giriş, gelişme ve sonuç bölümleri bakımından Maupassant öykü türünün izlerini taşısa da kullanılan teknikler özellikle de teknik unsurlar bakımından Çehov öykü tarzında yazılmıştır. "Kâne mâ kâne" adlı eserde bulunan öyküler, bu yönüyle bir taraftan Maupasant öykü türünün özelliklerini taşırken, diğer yandan Çehov tarzı öykü türününün özelliklerini de içermektedir.

İnsanın dış görünümün tasviri yanında, iç çözümleme tekniği ile insanın psikolojik tahlillerinin yapıldığı bu öykü koleksiyonu, onun bu alandaki maharetini göstermesi açısından oldukça önemlidir. Nu'ayme bu eserindeki tahliller sayesinde insanın iç dünyasına inmeyi başarmış olmakla beraber, yapılan psikolojik analizler öykünün anlaşılmasını zorlaştırmaktadır. Öykünün akışı da yer yer tahlillerle sekteye uğratılmaktadır. Diğer iki öykü koleksiyonu olan " T̈ekâbîr" ve " T̈ebû Baṭṭa"da ise bu durum yok denecek kadar azdır. Bundan dolayı öyküler anlaşılır ve akıcıdır. Hatta öykülerin anlatımı, yazar-anlatıcının anlatımından kurtarılarak karşılıklı akıcı diyaloglarla şekillendirilmiştir.

Kâne mâ kâne adlı koleksiyonda zaman ve mekân kavramlarına gereken önemi verilmiş, mekânlar özetlenmeksizin tasvir edilerek öyküye yerleştirilmiştir. Diğer iki öykü koleksiyonunda ise zaman ve mekân unsurları çok siliktir hatta yok denebilir.

Birinci öykü koleksiyonunda olaylar özetlenmeksizin uzun uzadıya tasvir edilirken birçok kişinin öyküye dâhil olması sağlanmış, diğer iki koleksiyonda ise olaylar kısa ve az bir kadroyla oluşturulmuştur.

İlk öykü koleksiyondaki bazı öyküleri, diğer koleksiyondaki öykülerin neredeyse iki katı kadardır. Bu yönüyle de onlar adeta küçük bir romanı andırmaktadır. Bundan dolayı "Kâne mâ kâne" kitabındaki öyküleri **öykü**, "Ekâbîr" ve "Ebû Baṭṭa" kitaplarındaki öyküleri de **kısa öykü** diye adlandırmak mümkündür.

Üç öykü koleksiyonu içinde söylenebilecek en belirgin özellik ise betimleme sanatının kullanımıdır. Şu kadar var ki ilk öykü koleksiyonu bu bakımdan diğerlerine göre oldukça bol örneklerle doludur.

## BİBLİYOGRAFYA


——Çetin, Nihat M. "*Arap:(Yeni Arap Edebiyatı)*", D.İ.A. III/306-308.

——Çetişli, İsmail, *Metin Tahlillerine Giriş/2: Hikâye -Roman -Tiyatro*, 2. Baskı, Akçağ, Ankara 2009.

——Ebû Şerîfe Abdulḳâdîr ve Lâfî Ḳazeḳ, Ḥuseyn, *Medḫâl ilâ taḥlîli 'n-naṣṣi 'l-'edebiyyi*, 1. baskı, Dâru 'l-fikr, Ürdün 1993.

——Elmalılı Hamdi Yazır, *Hak Dini Kuran Dili*, Azim.

——Eren Cüneyt, Uzunoğlu M. Vecih, "Çağdaş Arap Hikâyeciliğinde Betimleme Örnekleri", *D.E.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sayı: XXIII, İzmir 2006, s.21.

——el-Fâhûrî, Ḥannâ, *el-Câmi 'u fî târîḫi 'l-'edebi 'l-'Arabiyyi*, 1. baskı, Dâru 'l-Cîl, Beyrut 1986.

——el-Ḥalîl Riyaḍ, "Havaya Ateş" (Çev: Ayhan Erdoğan), *Hece Öykü*, sayı:14, yıl:3, Nisan-Mayıs 2006,

——Kabaklı Ahmet, *Türk Edebiyatı*, 4. baskı, Türk Edebiyat Yay. Bizim Ofset, İstanbul, ths.

——Kolcu, Ali İhsan, *Öykü Sanatı*, 2. baskı, Salkımsöğüt Yayınevi, Konya 2006.

——*Konya Öykü Günleri 1 (Öykü Sempozyumu Bildirileri)*, Editör: Mehmet Harmancı, Türkiye Yazarlar Birliği Konya Şubesi, 1. Baskı, Konya 2004.

——Melḥas, Ŝüreyyâ, *Mîḫâ 'îl Nu 'ayme el-'edîbu 'ṣ-ṣûfî*, Dâru 'ṣ-ṣadr ve Dâr-u Beyrut, Beyrut 1964.

——Muḥammed Ḫayr Ramazan Yusuf, *Tetimmetu 'l-'a 'lâm li 'z-Ziriklî*, 2. baskı, Dâr-u İbn Cezm, I-III, Beyrut 2002.

——Mütercim Asım Efendi, *Kamus Tercümesi (el-Okyanusu 'l-Basît fî Tercemeti 'l-Kâmûsu 'l-Muhît)*, İstanbul 1305.

——en-Nâ'ûrî, 'Îsâ, *'Edebû 'l-mehcer*, 3.baskı, Dâru 'l-ma 'ârif, Mısır 1977.

——Necm, Muḥammed Yusuf, *el-Ḳıṣṣatu fi 'l-'edebi 'l-'Arabiyyi 'l-hadîŝ*, 3. baskı, Dâru 'ŝ-ŝakâfe, Beyrut 1966.

——Nu 'ayme, Mîḫâ 'îl, *Seb 'ûn*, 8. baskı, Nevfel, I-III, Beyrut 1993.

----------, *Kâne mâ kâne*, 21. baskı, Nevfel, Beyrut 2009.

----------, *ʾEkâbîr*, 17. baskı, Nevfel, Beyrut 2008.
----------, *ʾEbû Baṭṭa*, 10. baskı, Nevfel, Beyrut 1993.
----------, *el-ʾÂbâ veʾl-benûn*, 9. baskı, Nevfel, Beyrut 1989.
----------, *ʾEhâdîs maʿaʾṣ-ṣahâfe*, 2. baskı, Nevfel, Beyrut 1989.
──Şeyyâ, Muḥammed Şefîḳ, *Felsefetu Mîḫâʾîl Nuʿayme*, Menşûrâtu Bahsûn eŝ-ŝekâfiyye, Beyrut 1979.
──Tekin, Mehmet, *Roman Sanatı*, 8. baskı, Ötüken, İstanbul 2010.
──*Türkçe Sözlük*, İsmail Parlatır ve diğerleri, T.D.K. 9. Baskı, Ankara 1998.
──Yazıcı, Hüseyin, "*Mehcer Edebiyâtı*", D.İ.A. XXVIII/364-367.
----------, "*Hikâye*", D.İ.A. XVII/479-485.