

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
TRANSKRİPSİYON SİSTEMİ.....	II
KISALTMALAR.....	IV

GİRİŞ

HİKAYE, HİKAYENİN UNSURLARI VE ARAP EDEBİYATINDA HİKAYE	
I-HİKAYE VE HİKÂYENİN UNSURLARI.....	1
1. Materyal Unsurlar.....	2
1. 1. Vaka.....	2
1. 2. Anlatıcı ve Bakış Açısı.....	4
1. 3. Şahıslar.....	6
1. 4. Zaman.....	8
1. 5. Mekân.....	9
2. Estetik Unsurlar.....	10
2. 1. Kurgu ve Anlatı Seviyesi.....	10
2. 2. Anlatım Teknikleri.....	11
2. 3. Dil ve Üslup.....	12
3. Muhteva (Fikir, Tema) Unsurları.....	13
II-ARAP EDEBİYATINDA HİKÂYE.....	15
1. Cahiliyye Dönemi:.....	15
2. İslamî Dönem:.....	16
3. Modern Arap Hikâyeciliği:.....	18
3. 1. MİSİR.....	21
3. 2. LÜBNAN.....	27
3. 3. SURİYE.....	29
3. 4. İRAK.....	31
3. 5. ÜRDÜN.....	32
3. 6. CEZAYİR.....	33
3. 7. LİBYA.....	33
3. 8. FAS.....	34
3. 9. TUNUS.....	34
3. 10. SUUDİ ARABİSTAN.....	35
3. 11. YEMEN.....	35
III-FİLİSTİN HİKÂYECİLİĞİ.....	37

I. BÖLÜM

ĞASSÂN KENEFÂNÎ'NİN HAYATI VE ESERLERİ	
1.ĞASSÂN KENEFÂNÎ'NİN HAYATI.....	47
1.1. ÇOCUKLUĞU.....	47
1.2. GENÇLİK YILLARI VE EĞİTİM HAYATI.....	48
1.3. ÖLÜMÜ.....	51
1.4. ESERLERİ.....	52
1.4.1. Romanları.....	52
1.4.2. Tiyatro Eserleri.....	52
1.4.3. Hikâyeleri.....	52

II. BÖLÜM

DİL VE EDEBİYAT AÇISINDAN ĞASSÂN KENEFÂNÎ'NİN HİKAYELERİ	
1. HİKÂYELERİN İNCELENMESİ	55
1. 1. MATERYAL UNSURLAR AÇISINDAN İNCELEME.....	55
1. 1. 1. Vaka (Olay Örgüsü)	55
1. 1. 2. Anlatıcılar ve Bakış Açısı.....	73
1. 1. 3. Şahıslar	78
1. 1. 4. Zaman.....	85
1. 1. 5. Mekan.....	90
2. ESTETİK UNSURLAR AÇISINDAN İNCELEME	96
2. 1. Kurgu ve Anlatı Seviyesi	96
2. 2 Anlatım Teknikleri.....	100
2. 3. Dil ve Üslup.....	107
3. MUHTEVA (FİKİR-TEMA) UNSURLARI AÇISINDAN İNCELEME.....	112
SONUÇ	117
BİBLİYOGRAFYA	119

ÖNSÖZ

İnsanlar, yaşadıkları toplumda olan olaylara duyarsız kalamazlar. Bu olaylar insanlar üzerinde derin etkiler bırakır. Bu nedenle, daha duyarlı ve daha güzel ifade yeteneğine sahip edebiyatçılar toplumun bağrından çıkar. Toplumda, kurumlarda, geleneklerde görülen olumsuzlukları eleştirirler. İnsanlar bir çok ihtiyaçlarını edebiyat aracılığı ile dile getirirler. İnsanların, çeşitli dînî, ulusal, ideolojik, yöresel, estetik anlayışları vardır. Anlayış ve inançlarını paylaşmak ve pekiştirmek amacıyla, edebiyat eserleri üretirler. Çeşitli amaçlarla, genelde edebiyat, özelde hikaye geleneği oluşmuştur.

Edebî türler içinde hikaye, olay örgüsü oldukça yoğun olan bir türdür. Bu yüzden roman sanatıyla karşılaştırıldığında daha kısa hacimli olmakla birlikte romanın geniş yelpazede yaptığını hikaye bu kısa hacmiyle gerçekleştirmeye çalışır. Bu ise hikayenin hem dil ve üslup hem de içerik bakımından yoğunluklu olmasını zorunlu hale getirmektedir. Hikaye yazmak, dile ve edebî sanatlara vukûfiyetin yanı sıra, insana, hayata ve eşyaya dair derin bir tecrübeyi gerektirir.

Arap Edebiyatı içerisinde hikayenin kökleri derinlerde ve temelleri de kendi içerisinde mevcuttur. Ama, Arap aleminde modern anlamda hikayenin gelişimi, yakın zamanlara dayanmaktadır. Bu çalışmamızın giriş bölümünde, Arap dünyasında genel olarak hikayenin gelişimini ve özelde de Filistin hikayeciliğini ele aldık. Ayrıca, giriş bölümünde, özetle hikaye tahlil metotlarından da söz ettik.

I. Bölüm'de Ğassân Kenefânî'nin hayatını, onun edebî yönüne etki eden kişileri ve olayları işledik. Bu bölümün sonunda, onun edebî faaliyetlerini ve yazdığı romanları, tiyatro eserlerini ve hikayelerini sunduk.

II. Bölüm'de Ğassân Kenefânî'nin hikayelerinden bazılarını inceleyerek, onun hikayecilik yönünü ortaya koymaya çalıştık. Bir hikayeyi incelemenin şüphesiz pek çok yolu ve metodu vardır. Biz çalışmamızda hikayeleri bütün yönleriyle incelemeyi amaç edindiğimizden, değişik inceleme metotlarından faydalanarak üç ana başlık altında bir "hikaye inceleme planı" tespit ettik. Bu ana başlıklar şöyledir:

"*Hikayenin Materyal Unsurları*" (Vaka, anlatıcı ve bakış açısı, şahıslar, zaman, mekan), "*Hikayenin Estetik Unsurları*" (Kurgu ve anlatı seviyesi, anlatım teknikleri, dil ve üslup), "*Hikayenin Muhteva (fikir, tematik) Unsurları*". Ğassân Kenefânî'nin hikayelerini bu başlıklar altında inceledik.

Bu çalışmada en çok zorlandığımız Şey, Ğassân Kenefânî ve hikayeciliği konusunda Türkiye’de fazla bir çalışma yapılmadığı için kaynakların temin edilmesi oldu. Bazı kitaplara yurt dışından ulaşabildik.

Bu çalışmadaki amaç, Filistin hikayeciliği içerisinde önemli bir yere sahip olan Ğassan Kenefânî’yi tanımak ve hikayeciliğini bilimsel hikaye tahlil metotlarıyla tespit edebilmektir.

Bu çalışmayı yaparken ilgi ve desteklerini gördüğüm bütün hocalarıma teşekkür ediyorum. En başta Prof. Dr. Tâcettin Uzun hocama, tez konusunu tespitte yardımcı olan Dr. Ayhan Erdoğan’a ve çalışmamızın konu tespitinde, kaynak temininde ve defalarca okunup dzeltisi safhasında çokça yardımını gördüğüm danışman hocam Dr. Muhammet Tasa’ya mteşekkrim.

Murat GER

KONYA-2006

TRANSKRİPSİYON SİSTEMİ

Çalışmamızda, aşağıda geçen transkripsiyon alfabesi kullanılmıştır. Arapça kelimelerden, Türkçe'de de aynı anlamıyla yaygın kullanımı olanlara transkripsiyon sistemi uygulanmamıştır.

SESLİLER

َ : a,e

ِ : ı,i

ُ : u

آ-أ : â

ى-ي : î

و-و : û

SESSİZLER

ء : '

ض : ḍ

ب : b

ط : ṭ

ت : t

ظ : ḏ

ث : ṯ

ع : '

ج : c

غ : ğ

ح : ḥ

ف : f

خ : ḫ

ق : q

د : d

ك : k

ذ : ḏ

ل : l

ر : r

م : m

ز : z

ن : n

س : s

و : v

ش : ſ

ه : h

ص : ṣ

ي : y

KISALTMALAR

ae.	: Aynı eser
ay.	: Aynı yer
bty.	: Basım tarihi yok
s.	: Sayfa
h.	: Hicrî
m.	: Milâdî
H.z.	: Hazreti
v.	: Vefat tarihi
vb.	: Ve benzeri
b.	: Bin
d.	: Doğumu
ö.	: Ölümü
çvr.	: Çeviren
edt.	: Editör
yy.	: Yüzyıl
İng.	: İngilizce
Fr.	: Fransızca
Alm.	: Almanca

GİRİŞ:

HİKAYENİN UNSURLARI VE ARAP EDEBİYATINDA HİKAYE

I-HİKÂYENİN UNSURLARI

Sözlükte “anlatmak, nakletmek, aktarmak, tekrar etmek, benzetmek, taklit etmek” anlamlarında mastar olan **hikâye**, isim olarak da kullanılır. Türkçe’de son dönemlerde ortaya çıkan **öykü** kelimesi de Arapça’daki “taklit etmek” anlamının karşılığı olan **öykünmek**ten türetilmiştir¹.

Modern anlamda XVIII. yüzyılda ilk örnekleri görülen hikâye, Batı’da XIX. yüzyılda roman türünden ayrılarak “**küçük hikâye**” (İng. short story, Fr. nouvelle, Alm. kurzgeschichte) ismi ile yeni bir edebî sanat olarak anılmaya başlamıştır².

İnsan edebî bir kaygı taşıyarak yazılı bir metne düşündüklerini aktarsa da aktarmasa da sürekli hikaye üreten bir varlıktır. Bu üretimde kullanılan ham madde ise en geniş boyutuyla insandır. Yaşananları, yaşanmak istenenleri, hayalleri, düşünceleri, duyguları insan hayatının içine dahil edebiliriz. Bütün bunlar hikayenin temel malzemeleridir.

Hikayeciler, kendi “ben”lerinden daha çok “başkaları”ndan bahsederler. Dikkatini başkalarına yönelten hikayeci, insanı anlamaya çalışan psikolog, sosyolog veya filozofa yaklaşır. Belki de hikayeci, insanı ilim adamlarından daha iyi anlar. Çünkü onun konusu “genel” olarak insan değil “özel” olarak insandır, yani “şahsiyet” ve “fert”tir. Her insan ayrı bir dünya teşkil eder. Güzel hikayelerde biz, belli zaman, belli mekanlarda yaşayan, kendine has bir dünyası olan “gerçek insan” ile karşılaşırız³. Hikayeyi sanat düzlemine çıkaran bazı unsurlar vardır. Hikayenin ve hikayecinin anlaşılabilmesi için bu unsurların bilinmesi gerekir.

Hikâyenin unsurlarını şu üç soruyla tam olarak ortaya koymak mümkündür:

1-Ne anlatılıyor?

2-Nasıl anlatılıyor?

3-Niçin anlatılıyor?

¹ D.B. Macdonald, *İslam Ansiklopedisi*, Hikâye Maddesi, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1977, V, 477.

² Hüseyin Yazıcı, *The Short Story In Arabic Literature*, Cairo, General Egyptian Book Organization, 2004, s. 11-13.

³ Mehmet Kaplan, *Hikâye Tahlilleri*, İstanbul, Dergah Yayınları, 9. b., 2003, s. 10.

Birinci sorunun cevabı, hikâyenin materyal unsurlarını içerir. Bu unsurları “vaka (olay örgüsü)”, “anlatıcı ve bakış açısı”, “şahıslar kadrosu”, “zaman” ve “mekân” şeklinde sıralanabilir. İkinci sorunun cevabı, hikâyenin bir sanat dalı olarak “estetik” yönünü içerir. Bu unsurlar da sırasıyla “kurgu ve anlatı seviyesi”, “anlatım teknikleri” ve “dil ve üslûp”tur. Üçüncü sorunun cevabı da hikâyenin “muhtevasını”, yani “fikrî (tematik)” yönünü içerir. Özellikle bu soru, metin dışı bilgileri gerekli kılar ve “yazarın niyeti”ni tespit etmeyi de şart koşar⁴.

1. Materyal Unsurlar

Her hikâyede mutlaka bulunması gereken temel unsurlar vardır. Bir anlamda hikâye adlı bütünün parçaları anlamına da gelen materyal unsurlar olmaksızın bir hikâye oluşturmak mümkün değildir. Bu unsurların başında belirli bir “vaka (olay örgüsü)” gelir. Çünkü vaka, anlatılacak olan şeydir. Bunu “anlatıcı” takip eder. Yani, vaka bize belirli bir anlatan figür aracılığı ile ulaştırılır. Anlatıcı nakledeceği vakayı anlatırken belirli bir tavır içine girer. Meselâ taraflı olabilir, tarafsız olabilir, anlattıklarını onaylayabilir ya da olumsuzlayabilir..vs. Anlatıcının anlatma sürecinde takındığı bu tavra “bakış açısı” denir. Bakış açısı da bu anlamda materyal bir unsurdur.

Her bir hikâyede, vakayı yaşayan belirli kişiler bulunur. Zaten vaka, kişilerin birbirleri ile ya da insan dışı başka varlıklarla çatışmaları ve münasebetleri sonucunda oluşur. Bu durumda şahıslar kadrosunu da materyal unsurlardan biri olarak görebiliriz. Söz konusu şahıslar vakayı belirli bir zaman dilimi içinde ve yine belirli bir ortamda ve mekânda yaşarlar. Bu da zaman ve mekânı da materyal unsurlara dahil etmemizi gerektirir.

1. 1. Vaka

Hikâye kavramı, sadece edebiyat sanatı anlamında kullanılmaz. Sanatsal anlamı dışında günlük konuşma dilinde de çokça kullanılan hikâye, olup biten bir olayı/olayları anlatma anlamına da gelir. Tanık olduğumuz bir olayı başkasına aktarırken, “bunun hikâyesi şöyle” tarzında bir giriş cümlesiyle işe başlarız. Yine “macera”, “bir işin aslı” vs. gibi anlamlarda da kullandığımız hikâye, aslında sanatsal anlamında kullanılırken de bu yan anlamlarıyla bir

⁴ Muhammed Yûsuf Necme, *Fennu'l-Kıssa*, Beyrut, Dâru's-Şekâfe, 1966, s. 15.

şekilde ilişkilendirilir. İster sanat dışı amaçlarla, isterse sanatsal anlamda kullanılsın, “hikâye” ile kastedilen belirli bir “vaka”dır⁵.

Vaka, herhangi bir alaka ile bir arada bulunan veya birbiriyile ilgilenmek mecburiyetinde kalan fertlerden en az ikisinin karşılıklı münasebetlerinin tezahürüdür⁶.

“Vaka, sözlük anlamı itibariyle “olup geçen şey” demektir. Hikâyeci, ele alacağı öykünün epik yapısını bu olup geçen şeyle hatta olması mümkün olan şeylerle kurar. Bu durumda vaka, hikâye denilen edebî türün vazgeçilmez ögesidir. Aslında vaka, hikâye-romana değil, hayata ait bir parçadır ve hayatta rastladığımız, yaşadığımız, yaşayabileceğimiz her şeydir⁷.”

Vakadan bahsedilince, ister istemez “olay” ve “olay örgüsü” gibi kavramlardan da bahsetmek gerekiyor. Öykü, olayların zaman sırasına göre düzenlenerek anlatılmasıdır. Olay örgüsü de olaylar üstüne kurulur, ancak burada üstünde durulan nokta, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisidir.

Olay örgüsü, hikâyenin bünyesini oluşturan ve bu bünyenin en küçük ögesi olan motiften kişiye kadar bütün elemanlarını içine alan bir yapıdır. Bir hikâyenin edebî açıdan güçlü olması, büyük ölçüde bu yapının sağlam temeller üzerine oturtulmasına bağlıdır. Çünkü okuyucu ile eser arasındaki diyalog veya iletişim sonucunda doğan estetik heyecan, söz konusu yapının ürünüdür. Bu yapıda kendini gösterecek herhangi bir kusur veya karışıklık, okuyucunun eserden yeterince haz almasını engelleyecektir. Sonuç olarak bir hikâyenin, okuyucuda derli toplu bir güzellik duygusu uyandırıp uyandırmayı, hemen tamamıyla olay örgüsünün kuruluş mantığına bağlıdır⁸.

Olay örgüsü içinde mutlaka bir önerme gizlidir ve önerme, üç şeyi içerir: Karakter, çatışma ve çözüm⁹.

Olay örgüsü, konusuna göre de ikiye ayrılabilir: Basit olay örgüsü *الحبكة البسيطة* ve karmaşık olay örgüsü *الحبكة المركبة*¹⁰.

⁵ ‘Abdulkâdir Ebû Şerîfe, Huseyn Lâfî Kazeq, *Medhal ilâ Tahtîli'n-Naşş'l-Edebî*, Ürdün, Dâru'l-Fikri li't-Ṭibâ'ati ve'n-Neşr, 2000, s.124.

⁶ Muhammed Yûsuf Necme, *Fennu'l-Kışşa*, s. 63.

⁷ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı*, İstanbul, Ötüken Yayınevi, 2003, s. 61.

⁸ ae., s. 68.

⁹ Hasan Çakır, *Öykü Sanatı*, Konya, Çizgi Yayınevi, 2002, s.126.

¹⁰ Muhammed Yûsuf Necme, *Fennu'l-Kışşa*, s. 75.

Hikâyelerde vakanın ne şekilde nakledildiği de önemlidir. Anlatıcının düzenlemesi ve sıralamasıyla okura aktarılan vaka, bir takım yöntemlerle verilir. Şerif Aktaş bu yöntemleri “vaka tipleri” adıyla şöyle sıralar:

1- Vaka tek bir zincir halinde nakledilir. Bir merkezi insan vardır, onun belirli bir zaman dilimi içinde sürdürdüğü yaşayış tarzı söz konusudur. Eserde anlatılan her şey bu şahısla ilgilidir.

2-Eserin vakası, iki veya daha fazla vaka zincirinden meydana gelir. Bunlar bazı noktalarda kesişirler. Bir hadise belirli bir noktaya kadar nakledilir, sonra bir diğerine geçilir.

3-Bir vaka, bir başka vaka içine yerleştirilerek sunulur. Bu durumda ilk vaka ikinciye çerçeve vazifesini görür¹¹.

Vaka hangi tipte olursa olsun, onu biz bir anlatıcının bakış açısından öğreniriz.

1. 2. Anlatıcı ve Bakış Açısı

“Anlatı İletişimindeki Katılımcılar”ı, “gerçek yazar”, “gizli yazar”, “anlatıcı”, “muhatap”, “gizli okuyucu” ve “gerçek okuyucu” şeklinde sıralayabiliriz. Bu katılımcılardan ikisi (gerçek yazar ve gerçek okur) gerçek, diğerleri (gizli yazar, anlatıcı, muhatap, gizli okur) kurmacadır. Bu durumda anlatıcı için söylenecek ilk söz, onun kurmaca bir varlık olduğudur.

Bir romancı veya hikâyeci, metnini kaleme alırken, ilk elde anlatıcının konumunu ve işlevini belirlemek zorundadır. Anlatıcı, neyi, nerede, nasıl ve kiminle sunup anlatacaktır? Karşılığı verilmesi, çözülmesi gereken ilk soru budur. Bir başka ifâde ile anlatıcı, hikâyede “kim görüyor, kim anlatıyor?” sorusuna verilen cevaptır¹². Gören ve anlatan pozisyonunda karşımıza çıkan anlatıcı, yazarın niyeti doğrultusunda değişik konumlarda görülebilir. Meselâ anlatıcı, aktardığı öykünün şahıslarından biri olarak hikâyede yer alabilir. Bu durumdaki anlatıcıya “iç anlatıcı” denir. Anlatıcı, aktardığı öykünün bir şahsı değil de, dışarıdan biri de olabilir. Bu durumdaki anlatıcı da “dış anlatıcı” olarak adlandırılır¹³.

Anlatıcının hikâyede kaçınıcı kişi olduğu sorusu da önemlidir. Buna göre anlatıcı hikâyede birinci kişi (ben) pozisyonunda olabileceği gibi, üçüncü kişi (o) olarak da bulunabilir,

¹¹ Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Ankara, Akçağ yayınları, 5. b., 2000, s. 73.

¹² a.e., s. 78.

¹³ ‘Abdulkâdir Ebû Şerîfe, Hüseyn Lâfî Kâzef, s. 126.

ikinci kişi anlatıcı (sen) ancak istisnaî durumlarda kullanılan bir anlatıcı tipidir. Ancak en çok kullanılan anlatıcı tipi ya birinci şahıs anlatıcı ya da üçüncü şahıs anlatıcıdır.

Anlatıcı, hangi pozisyonda bulunursa bulunsun, anlattığı öykü karşısında “tarafli, tarafsız, alaycı, övücü, eleştirici vs.” konumunda olabilir. İşte anlatıcının anlatma sürecinde takındığı bu pozisyona da “bakış açısı” denir. Okur olarak bizler, hikâyede olup bitenleri sadece anlatıcının bakış açısıyla görürüz. Bu yüzden anlatıcıdan bahsedilen her yerde mutlaka bakış açısından da söz edilir¹⁴.

Dünyada gördüğümüz varlık ve hayat tezahürleri, bulunduğumuz yere ve mevkiye, ruh halimize göre değer kazanırlar ve mânâ ifâde ederler. Bunlara aile, eğitim, kültür, çevre, cinsiyet, yaş vs. durumlarını da eklersek, bakış açısının arka planını tanımış oluruz¹⁵.

Eleştirilenler bakış açılarını pek çok sınıfa ayırmış olmalarına rağmen, esas itibariyle iki bakış açısı vardır. Birinci tekil şahıs (ben) ve üçüncü tekil şahıs (o) anlatıcı.

Hikâye sanatında, anlatıcı tipolojisini belirlemek kadar önemli olan diğeri bir husus da, anlatıcının konumu ve işlevidir. Anlatıcı, anlatı sisteminden ayrı düşünölmeyeceğine göre, acaba o, bu sistemin neresinde bulunmalı ve hikâyeyi hangi yaklaşımla sunmalıdır? Bu soruyu, (o) ve (ben) anlatıcı figürlerinin kendilerine özgü yapılarını dikkate alarak cevaplandırmak gerekir: Başvurulan (o) anlatım biçimi, yazara geniş imkanlar sunmakta, dolayısıyla anlatıcı figüre her şeyi bilme, sezme, görme ve her yerde bulunma gibi ilahî bir nitelik kazandırmaktadır. Bu yöntem çerçevesinde yazar, metin düzeyinde bir takım tasarruflarda bulunabilir. Olaylar ve kişiler karşısında objektif bir tavır takınılmasını zorlaştıran bu tavırdan çoğu zaman hikâye ve roman yazarları kaçınmamışlardır¹⁶.

Mehmet Kaplan, üçüncü şahıs olarak yazılan hikâyelerin yazarlarının, kahramanlarına karşı tarafsız olmasalar da objektif olduklarını, (ben) anlatıcı olarak yazılan hikâyelerin yazarlarının, kahramanlarına karşı subjektif olduklarını söylemektedir¹⁷.

(Ben) anlatıcı, anlatı dünyasında birinci tekil kişi olarak yer alır. (O) anlatıcıya kıyasla daha az denenen (ben) anlatıcı, yapısından kaynaklanan bazı eksikliklerine rağmen, hikâye ve roman sanatı için bir imkan kapısı olmuştur. Hikâye ve roman sanatı için gerekli olan lirik sıcaklığı sağlamak konusunda, (ben) anlatıcı, anlatı dünyasının bizzat içindedir. (Ben) anlatıcı,

¹⁴ Muhammed Yûsuf Necme, *Fennu'l-Kıssa*, s. 92-94.

¹⁵ ae., s. 94.

¹⁶ Mehmet Tekin, s. 36.

¹⁷ Mehmet Kaplan, s. 75.

(o) anlatıcı gibi anlatı dünyasının içinde, üstünde ve hatta dışında bulunma gibi bir lükse, güce sahip değildir. Onun dünyası, anlatı çerçevesinde kurgulanan dünyadır ve bu dünyada o, hem anlatan, hem de anlatılan figür konumundadır. Okuyucu, onun zihin ve bakış açısının izin verdiği kadar olaylara tanık olur. Onun göremediğini ve bilemediğini, okuyucu da göremez ve bilemez¹⁸.

Anlatıcı, kurgu metnin içerisinde iç ve dış anlatıcı gibi temel ayrımları yanında, onu görünür kılan metin elemanları vasıtasıyla da daha detaylı olarak tespit edilebilir. Bu metin elemanları sırasıyla şunlardır: Mekân tasviri, karakterlerin kimliği, zaman özetleri, karakterin söylemediği ya da düşünmediği şeyin aktarımı ve açıklama.

1. 3. Şahıslar

Hikâye, birtakım elemanlardan örülmüş bir sistemdir. Bu sistemin oluşmasında, vaka, dil, kişi ve teknik olmak üzere dört ortam önemli rol oynar. Hikâyenin bilinen estetik dünyası kurulurken, vakaya, kişi ve kişilerle canlılık kazandırılır ve bu canlılık, dil ve anlatım teknikleriyle dışa yansıtılır, hissettirilir. Sonuçta aslının benzeri olan bir dünya literatürdeki adıyla kurmaca bir dünya elde edilir. Hikâyecinin hayal gücü ve yazma yeteneğiyle oluşturulan bu dünya da başlıca ilgi odağı, kişidir. İlgi odağıdır, çünkü, diğer öğeler onun için vardılar ve söz konusu dünya onunla bir anlam ve işlev kazanmaktadır¹⁹.

Anlatılarda (hikâye, roman, masal, destan, sinema, tiyatro vs.) macerâsı/macerâları anlatılan insan ya da insan gibi işlev gören bütün canlılar, hikâyelerde “şahıslar kadrosu”nu oluşturur. Hiçbir anlatı, tek kişiden oluşmaz. Tek kişinin hikâyesinin anlatıldığı anlatılarda bile, bu kişinin ilişkide bulunduğu diğer kişilerden de az veya çok söz edilir. Merkeze alınan ve macerası ön planda tutulan anlatı kişilerini tanımak için bile, o kişinin çevresindeki diğer şahısları tanımak gerekir. Bu durum, kısa bir anlatı türü olan hikâye için de geçerlidir. Hikâyelerde de tıpkı diğer anlatılarda olduğu gibi, tek kişinin merkeze alınarak o tek kişinin öyküsünün anlatılması, bir grup insanın birbirleriyle ve çevreleriyle ilişkilerinin işlenmesi şeklinde nitelendirebileceğimiz tarzda şahısları görebiliriz²⁰.

Bir kişinin ya da objenin hikâyede “şahıs” olabilmesi için, o kişi ya da objenin anlatılmağa değer bir öyküsünün olması gerekir. Bu insan ya da objenin kimliği önemli

¹⁸ Mehmet Tekin, s. 41.

¹⁹ ae., s. 70.

²⁰ ‘Abdulqâdir Ebû Şerîfe, Hüseyn Lâfî Kâzêk, s. 133.

değildir. Hatta kişi, sıradan insan bile olabilir. Zengin ya da yoksul, iyi ya da kötü, sıkıcı ya da ilginç olsun, bir yazarın üzerinde çalışması gereken ana malzeme, insanların yaşantılarıdır

Hikâyelerde kişiler değişik açılardan tasnif de edilmişlerdir. Meselâ, vakanın zuhurunda rol alan şahısları fonksiyon ve güç bakımından şöyle sıralanabilir:

1-Asıl kahraman veya birinci derecedeki kahraman

2-Hasım veya karşı güç

3-Arzu edilen ve korku duyulan nesne

4-Yönlendirici

5-Alıcı

6-Yardımcı²¹

Ayrıca, hikâye şahıslarını şu kategorilere de ayrılabilir: Yazarın sözünü emanet ettiği şahıslar ve dekoratif unsur durumundaki kahramanlar, merkezi şahıs ve aslı kahraman²².

Hikâyelerdeki kişilerin vaka (olay) içindeki görünüşleri ve bunların hangi anlatım tekniği ile tanıtılabilecekleri konusunda şunlar söylenebilir. “Gözlem ve gözleme dayalı yorumla insanın anlatılması”, “tasvir ve gözlem arasında insanın tanıtılması”, “diyalog yoluyla insanın tanıtılması” ve “vaka örgüsü içerisinde insanın tanıtılması” olmak üzere dört ayrı anlatım tekniği içinde “insanlar (kişiler)” anlatılabilir²³.

Hikâyelerde, şahısların bir adı, hatta soyadı olur, dış görünüm özellikleri (cinsiyeti, boyu, yüz ifâdesi...), ruhsal yapısı (üzüntüsü, heyecanı...), toplumsal durumu (işi, parasal olanakları...), diğer kahramanlarla ilişkisi (aile, arkadaşlık bağları...), kimi zaman gerçekten yaşayan, ya da yaşamış bir kişiye ya da kişilere gönderme yapılarak anlatılır ve betimlenir. Kimi zaman da yazar, gerçek bir insanı örnek almadan düş gücünü kullanarak kahramanlarını tüm özellikleriyle gerçek kılar. Buna, “kişileştirme” denir²⁴.

Buna göre, şahıslar kadrosu incelenirken şu hususlar dikkate alınabilir:

Hikâyedeki işlevine göre kişiler (Baş kişi, yardımcı kişi, figüran/dekoratif kişi)

Temsil edilen insan figürü (Tip, Karakter)

²¹ Şerif Aktaş, s. 138.

²² Muhammed Yûsuf Necme, *Fennu'l-Kıssa*, s. 102-105.

²³ ae., s. 98.

²⁴ Mehmet Tekin, s. 78.

Fizikî tanıtım (yaş, cinsiyet, güzellik, çirkinlik)

Psikolojik tanıtım (moral durumu -yalnız, sinirli, içine kapanık, neşeli- insanlarla ilişkileri, dünya görüşleri vs.)

Sosyal durumu (meslek, eğitim, memleket, ekonomik durum, çevre vs.)²⁵.

1. 4. Zaman

Şahıslar kadrosunun hikâyedeki vakayı oluşturduğu “süre” başta olmak üzere, “zaman” kavramı hikâyelerde pek çok işleve sahiptir. Bir hikâyede vaka, mutlaka belirli veya belirsiz bir zamanda cereyan eder. Yine bu vaka, belli bir süre sonra öğrenilir, duyulur ve belli bir süre içinde de kaleme alınıp anlatılır. Durum böyle olunca, zaman unsuru hikâyenin genel yapısını meydana getiren temel elemanlar arasında yer alır.

Her hikâyeci bir şekilde zamanı kullanmak zorundadır. Bu durumda şu soruyu sorabiliriz: Hikâyecinin kullandığı zaman nasıl bir özelliğe sahiptir? Her insanın hayatı iki ayrı yaşam türünden oluşur, bunlardan biri insanın her gün zaman içinde geçen, dakika ve saatlerle ölçülen yaşamıdır, öteki ise değerlere göre sürdürdüğü yaşamdır. Öyküde zaman, “değerlerle sürdürülen zaman” anlamına gelir²⁶.

Yazar, “belirli bir değer” içeren olayları, belli bir zamana, saate, mevsime, döneme oturtmaya özen gösterir ve bu dönemi çeşitli özellikleriyle verir. “Bunun için de kimi zaman, ansiklopedik bilgiler kullanılmadığında, kişilerin giyimlerine, kullandıkları dile, günün koşullarına ilişkin zamansal bilgiler verilir. Bu olgu, “zamansallaştırma” denen şeydir.

Mehmet Tekin, zamanı, “vaka zamanı” ve “anlatma zamanı” diye iki düzlemde ele alır. Bir olay belli bir zamanda cereyan eder (vaka zamanı), bu olay belli bir süre sonra hikâyeci tarafından duyulur veya öğrenilir, yine aynı olay, belli bir zamanda kaleme alınır (anlatma zamanı) ve yine belli bir sürede (anlatım süresi) sunulur, anlatılır²⁷.

Özellikle modern hikâye ve romanlarda zamanın bu şekilde algılanması “bilinç altı” tekniğinin bir zaman unsuru olarak kullanılmasını -özellikle günümüzde- yaygınlaştırmıştır. Çünkü bilinç altı tekniği, hikâye kişinin şimdide bulunduğu bir anda zihniyle geçmişe ya da geleceğe yaptığı yolculuğu esas alır.

²⁵ ‘Abdulkâdir Ebû Şerîfe, Hüseyn Lâfî Kâzık, s. 133.

²⁶ Şerif Aktaş, s. 108.

²⁷ Mehmet Tekin, s. 118.

Zamanla ilgili bu unsurlar, vaka ile ilgili olup, metin içi zamanı içeren kavramlardır. Bir de metin dışı zaman vardır. Metin dışı zaman, yazarı ilgilendiren “yazma zamanı” ve okuru ilgilendiren “okuma zamanı” şeklinde adlandırılabilir²⁸.

1. 5. Mekân

Şahıslar ve zamanın yanında, vakayı oluşturan üçüncü temel unsur mekândır. Çünkü şahıslar, belirli bir zaman dilimi içinde, söz konusu olayı (vakayı) belirli bir yerde ya da yerlerde (ortamlarda) gerçekleştirirler. Tiyatro için “sahne” neyse, hikâye ve roman için de “mekân” odur. Nasıl ki, sahne olmadan herhangi bir olay sergilenemezse, mekân olmadan da bir hikâyede olayın nerede ve hangi ortamda geçtiği anlatılamaz²⁹.

Roman ve hikâyelerde mekân unsuru en geniş anlamda, “olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak”, “hikâye ve roman kişilerini belirginleştirmek”, “toplumu yansıtmak” ve “atmosfer yaratmak” gibi işlevlerde de kullanılır³⁰.

Vakanın mahiyeti, çok defa mekân tasvirlerine ayrılan satırlarda sezdirilir. Bu bakımdan mekân tasvirlerinin sinemada film başlamadan önceki musikiye benzer bir fonksiyonu vardır.

Roman ve hikâyelerde şahıslar nasıl ki tasvir ile tanıtılıyorsa, aynı şekilde mekân da tasvirlerle çizilir. Diğer hikâye unsurlarına hâkim olan anlatıcının bakış açısı, mekân için de geçerlidir. Meselâ, bir mekânı olumsuz özelliklerini vurgulayarak tasvir eden bir anlatıcı, o mekânda gerçekleşecek olayın olumsuzluğunu da bu şekilde okura sezdirme yolunu tercih eder. Bu açıdan mekân tasvirleri, eserdeki kahramanların bazı hususiyetlerini sunmaya da yardım eder. Sözelimi, bir odanın tefriş tarzı, orada günlerini geçiren ya da geçirecek olan insan hakkında bilgi verir³¹.

Hikâye ve roman incelemelerinde mekânla ilgili olarak da bazı terimler kullanılır. Bunlar arasında çevre, atmosfer kavramları sıklıkla kullanılır.

²⁸ Şerif Aktaş, s. 126.

²⁹ Hasan Çakır, s. 107.

³⁰ Mehmet Tekin, s. 129.

³¹ ‘Abdulkâdir Ebû Şerîfe, Hüseyn Lâfî Kâzık, s. 138.

2. Estetik Unsurlar

Hikâyenin materyal unsurları “Ne anlatılıyor?” sorusunun cevabını oluşturmaktadır. Oysa, anlatılanların ne olduğu kadar nasıl anlatıldıkları da önemlidir. İşte bu soru da, yani hikâyede anlatılanlar nasıl aktarılıyor? Vaka, nasıl bir düzen içinde sunuluyor? Vakayı oluşturan olaylar birbirlerine nasıl bağlanmışlar? Yazar, anlatımını daha da güçlendirmek için, anlatıcıya hangi teknikleri kullanıyor? Bir dil sanatı olan hikâyede, dil nasıl kullanılmış? Yazarın belirgin bir üslubu var mı? ...vs., gibi soruların cevabı bizi, hikâye ve romanların “estetik unsurlarına” götürmektedir. Bu unsurlar belirli terimlerle ifade edilebilir. Bu terimler, “Kurgu ve Anlatı Seviyesi”, “Anlatım Teknikleri” ve “Dil ve Üslûp” şeklinde adlandırılır.

2. 1. Kurgu ve Anlatı Seviyesi

Her hikâye aynı zamanda bir kurmaca metindir. Bir hikâyeci gerçek bir olayı konu olarak alabilir. Bu konuda bazı gerçek bilgi ve belgeleri de kullanabilir. Böyle bir hikâye, yüzde doksan dokuz gerçek dünyayı anlattığı zaman bile, hikâye niteliği onu ister istemez kurmaca söylem düzlemine yerleştirir. Çünkü, edebî bir nitelik gösteren hikâye, her zaman kurmacadır³².

Roman ve hikâyenin kurmacalık vasfı açısından önemsenen biçimsel unsurlardan biri de kurgudur. Kurgu sözlükte, “Fiil haline geçmeyen, sadece tasavvurda kalan, film parçalarını belli bir düzen içinde birleştirerek, bütün filmi meydana getirme işi, montaj³³” şeklinde tanımlanır. Bu tanım her ne kadar sinema ve TV filmi için yapılmış olsa da, edebiyat biliminde bir roman ve hikâye kurgusundan da söz edilmektedir.

Roman ve hikâye kurgusu denince, romanlık ve hikâyelik unsurların (parçaların, bölümlerin, malzemelerin) temel bir maksat çerçevesinde, sanatçı tarafından ustaca birleştirilmesi ve sonunda hikâyenin oluşturulması akla gelir. Buradaki temel maksat sözü, hikâye ve romanda eksen alınacak olayı ifade eder. Bu olay, bir aşk, bir macera bir arayış vs. ağırlıklı olabilir. Olay, neyin ağırlığını taşıyorsa, o hikâyenin temel kurgusu o olaya dayanır. Meselâ, temel olay, “birinin başkasını araması” ise, hikâye veya roman, arama kurgusu üzerine kurulmuştur, denilebilir.

Kurgunun özü ciddi çatışmalara ve olaydaki gerilime dayanır. Bir hikâyede ne kadar çatışma ve gerilim varsa, o hikâyenin kurgusu, o oranda başarılıdır. Kurgusu başarılı olan

³² Mehmet Tekin, s. 9.

³³ Mehmet Doğan, *Büyük Türkçe Sözlük*, Ankara, Rehber Yayınları, 8. b., 1990, s. 691.

hikâyeler de, sanat değeri bakımından her zaman üstün görülmüşlerdir. Bu durum roman için de geçerlidir³⁴.

Kurgu, olayların sadece sıralanmasından başka bir şeydir. Okur (dinleyici), "Ne oldu?" sorusundan başka bir soru daha sorar: "Bu neden oldu?" İşte bu sorunun cevabı, okuru kurguya götürür.

Kurgu ve karakter birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Bunlar birlikte çalışırlar ve birbirlerinden ayrılmazlar. Hikâye ve romanda kurgu, karakterin bir fonksiyonu, karakter de kurgunun bir fonksiyonu olarak ortaya çıkar. Kurgu ayrıca, "eylem temelli" ve "karakter temelli" olmak üzere ikiye de ayrılır.

Kurguya bağlı önemli bir unsur da "anlatı seviyesi"dir. Anlatı seviyesi, bir romandaki ve hikâyedeki bağımsız öykülerin düzenlenişi, sıralanışı ya da iç içe geçişi anlamına gelir. Bu iç içe geçişte dışta kalan (kapsayan) ve içte yer alan (kapsanan) öyküler olacaktır. Dışta kalan öyküye "dış anlatı", içte kalanlara da "alt (iç) anlatı(lar)" adı verilir. Dış anlatı terminolojik anlamda "çerçeve anlatı", yani hikâye içerisinde mevcut olan bütün anlatıları kuşatan bir hikâye olarak da adlandırılabilir. Çerçeve hikâye kavramı çerçeve anlatı yerine de kullanılabilir³⁵.

Bu açıdan bakınca, bir hikâyede birden fazla kişinin öyküsü ile karşılaşabiliriz. Bu öykülerin anlatıcıları da farklı olabilir. Birbirleriyle bir şekilde bağlantılı olan bu öykülerin "temel anlatı-alt anlatı" ilişkisiyle düzenlenip kurgulanması hikâyede "anlatı seviyesi"ni oluşturur. Söz konusu öyküler, temel anlatı ya da alt anlatı şeklinde, hikâye metninde açık olarak görüldükleri için, anlatı seviyesini hikâyenin biçimsel bir estetik unsuru olarak görmek mümkündür.

2. 2. Anlatım Teknikleri

Hikâyeci, hikâyesinde olup bitenleri aktarma görevini, kurmaca bir figür olan anlatıcıya verir. Anlatıcı, aktarma işini yaparken tek bir anlatım tekniği kullanmaz. Değişik dil ve üslûplarda yazılan ya da söylenen metinlerin anlatılış/îfâde ediliş tarzlarını kullanarak, anlatma işini gerçekleştirir. İşte bu değişik dil ve üslûp özellikleri taşıyan anlatım kategorilerine "anlatım teknikleri" denir³⁶.

³⁴ Hasan Çakır, s. 146.

³⁵ Şerif Aktaş, s. 73.

³⁶ Muhammed Yûsuf Necme, *Fennu'l-Kıssa*, s. 114.

Hikâye ve roman sanatında kullanılan anlatım teknikleri şöyle sıralanabilir:

Tasvir-betimleme tekniği, mektup tekniği, özetleme tekniği, geriye dönüş tekniği, montaj tekniği, otobiyografik anlatım tekniği, leitmotiv (tekrar unsurları) tekniği, diyalog tekniği, monolog tekniği, bilinç akımı tekniđi³⁷.

Belirgin bir şekilde görüldükleri için, anlatım teknikleri de hikâye ve romanlarda birer biçimsel estetik unsuru olarak yer alırlar.

2. 3. Dil ve Üslup

Roman dili ve hikâye dili diye bir dilden söz edilebilir. Hikâye dili deyince, bir hikâyecinin çıplak anlamda kullandığı dil veya gramer, bir hikâyede, öykü kişilerinin konuştukları dil kastedilmez. Hikâye dili deyince, içerikle biçimin uyumla hareket etmesi, gelişimi, böylece bütün öğelerin yeni bir enlem ve boylama yerleşmesi, yeni bir anlama dönüşerek cümleleşmesi anlaşılır³⁸.

Hikâye dilinin değişik özellikleri vardır. Bu özelliklerden biri de, bu dilin simge (imge, sembol) içermesidir. Zihni harekete geçiren bir unsur olan simge, hikâyede kanıtlardan ve açık ifâdelerden daha etkilidir. Gerçeğin yanında hayal neyse, açık ifâdenin yanında da sembol odur.

Hikâye dili deyince, akla gelen bir diğer unsur da konuşma kavramıdır. Hikâye kişilerinin kendi aralarında konuşmaları, iç konuşmalar, bilinçaltı durumları, iç monolog, bilinç akışı vs. gibi şekillerde karşımıza çıkan konuşma olmadan, bir hikâyenin hikâye olması mümkün değildir³⁹.

Şiirsellik de hikâye dilinin özelliklerindedir. Öyle ki, başarılı bir hikâyede retorik (düzyazı) öğelerin yanı sıra, salt şiirsel (poetik) öğeler de bulunabilir. Yani, iyi bir hikâyenin dili hem “retorik”, hem de “poetik” nitelikler gösterebilir.

Hikâye dili, dilin sadeliği, cümlelerin niteliği (uzunluğu, kısalığı, soru ve ünlem cümleleri gibi anlam özellikleri) ve kelimelerin seçimi gibi hususlarla da ilgilidir.

Hikâye dili, üslûpla da ilgilidir. Üslup, dilin mecazî gücünü, renk ve eylem zenginliğini, kısaca dilin anlatım dağarcığını kişisel beceriyle söze veya –özellikle- yazıya

³⁷ Mehmet Tekin, s. 188.

³⁸ ae., s. 156.

³⁹ ‘Abdulkâdir Ebû Şerîfe, Hüseyn Lâfi Kâzek, s. 122.

dökmek, dile canlılık kazandırmak demektir⁴⁰. Fakat üslup, yalnızca dile indirgenemez. Üslup, dile bağlı olduğu kadar, hikâyeyi oluşturan diğer unsurlara da bağlıdır. Üslup, kişinin (hikâyecinin) ruhunu yansıtır. Bir bakıma yazarın hikâyesi üzerinde bıraktığı parmak izleridir.

Hikâyecinin kendine has dil özellikleri (meselâ kelime hazinesi, sevdiği ve seçtiği kelimeler, benzetmeleri ve kendine özgü cümle yapısı vs.) ve yine kendisini ele veren bütün diğer özellikler, üslup kavramının içine girer⁴¹.

Okur, hikâyeyi iki sebepten sever ve okuyabilir. Bunlardan biri, hikâyedeki maceradır. Macera, sürükleyiciliği ve uyandırdığı merak duygusuyla hikâyenin bir çırpıda okunmasını sağlar. Hikâyenin diğer bir okunma nedeni de üsluptur. Hikâyeye hâkim olan üslup, okur üzerinde uyandırdığı etki ile ve yine okuru sürekli olarak canlı tutuşu ile, öykünün sonuna kadar ilgiyle okunma sebebi olabilir.

3. Muhteva (Fikir, Tema) Unsurları

Her sanat eseri gibi, hikâye de bir niyetin ürünüdür. Flaubert, “sanat bir düşüncenin ifadesidir” der⁴². Niyet, sanatçının eserini yazma nedeni olarak beliren unsurdur. Hikâyecinin niyeti, öykü metninin taşıdığı mesajı oluşturur. Bu mesaj da okurda fikir ve duygu çıkarımı (algılama) şeklinde tecelli eder. İşte, bütün bu niyet, mesaj, fikir, duygu vs. oluşumu, hikâye ve romanların fikrî (tematik) yapısını oluşturur.

Konusu ne olursa olsun, her hikâyenin bir mesajı vardır. Bu mesaj, hikâyenin dokusu içinde belirli bir fikir olarak yer alır. Hikâye boyunca, olay ve olguların içinde bir ana damar gibi sürüp giden bu fikir, rengini ve dozunu belli ettiği oranda önem taşır. Yani hikâye, belirli bir fikri kaldıramayacak kadar zayıf kurgulanmışsa, o hikâye ne fikrin, ne de hikâye olmanın hakkını verebilir.

Mademki hikâye, belirli bir fikirden arındırılmıyor, öyleyse, fikrin, hikâyeyi tahakkümü altına almadan ve ona yük olmadan metinde yer alması gerekir. Fikrin dozu, rengi ve biçimi hikâyede sırtmamalı, diğer hikâye unsurları gibi fikir de, yerli yerinde ve dozunda kullanılmalıdır⁴³.

⁴⁰ Mehmet Tekin, s. 168.

⁴¹ Muhammed Yûsuf Necme, *Fennu'l-Kıssa*, s. 115-119.

⁴² Mehmet Tekin, s. 174.

⁴³ ‘Abdulkâdir Ebû Şerîfe, Hüseyn Lâfî Kâzef, s. 124.

Hikâye ve romanlarda tematik yapı, fikrin yanında, duygu (his, hayal) boyutuyla da yer alır. Meselâ, aşkları, acıklı olayları, heyecan, gerilim ve maceraları içeren hikâyelerde, okuru duygusal yönden etkileme amaçlanır. Bu tür hikâyeler, belirli bir fikir unsuru içerseler bile, yine de onlardaki tematik yapının duygu ağırlıklı olduğu söylenebilir.

Hikâyelerdeki fikri boyut, toplumsal nitelikli olmayabilir. Bazı durumlarda hikâye, ferđ düzeyde fikirleri de içerebilir. Bu, hikâyecinin dünya görüşüne, yönelim ve eğilimleri ile politik anlayışına göre değişir.

Bir sanatçının bütün eserleri incelendiğinde, o sanatçının en temel meselesinin veya meselelerinin ne olduğu tespit edilebilir⁴⁴.

Bir hikâyede fikrî (tematik) inceleme yapabilmek için:

a- Öncelikle, yazarın niyetinin tespit edilmesi gerekir. Sanatçı neden bir şeyler anlatmak istemektedir, anlatacağı şeyi nasıl seçmektedir, sanatçı anlatacağı mevzuyu hangi varlıkları seçerek görünürler dünyasına getirir, daha da önemlisi sanatçı, anlatacağı konuyu ifâde etmeye çalışırken aracı olarak seçtiğı varlıklarla niyetini birbiriyle nasıl örtüştürmektedir?

Yazar, anlatısında bütün diğer elemanlarda olduğu gibi, nesnelere de niyeti doğrultusunda, bir amaca yönelik olarak kullanır. İşte bu kullanım sonucunda, hikâyenin genel havasından yazarın niyetini, yani hikâyenin tematik (fikrî) özü yakalanabilir.

b-Hikâyedeki anlatıcının bakış açısının belirlenmesi gerekir. Çünkü, anlatıcının kullandığı her bir söz (özellikle sıfatlar ve zarflar) bakış açısını ortaya koyan önemli ip uçlarıdır.

c-Her bir sanatçının, çağına bir şekilde bağımlı olması yüzünden, hikâyedeki olayın yaşandığı dönem bilinmelidir.

d- Bir hikâyede gerçek hayata ait bilgiler de yer alabilir. Yazar bu bilgileri semboller olarak verebilir. Gerçek hayata ait bu bilgilerin de tespit edilmesi gerekir.

⁴⁴ Muhammed Yûsuf Necme, *Fennu'l-Kıssa*, s. 138-142.

II-ARAP EDEBİYATINDA HİKÂYE

Arap Edebiyatında edebî bir tür olarak hikâye kelimesi yerine **kışsa** قصة kelimesi tercih edilmektedir. Kur'an-ı Kerim'de peygamberlerin hikâyeleri için kışşanın çoğulu olarak **kaşş** قَصَصَ, **hadîş** حديث (söz) ve **nebe'** نَبَأ (haber) terimleri kullanılmaktadır. Modern dönem Arap hikâyeciliğinde hikâyenin karşılığı olarak **kışsa** قصة, **kışsa kaşîra** قصة قصيرة ve **uqşûşa** أقصوصة kelimeleri kullanılmaktadır.

Arap Edebiyatı içerisinde modern anlamda hikâyenin, XIX. asırda ortaya çıktığı düşünülmektedir. Sömürgeci devletlerin, manda yönetimlerinden kurtulan Arap devletleri ve halkları, bu dönemden sonraki sosyal ve kültürel yapılanmalarında onların kültürlerinden etkilenmişlerdir. Bundan sonra ortaya konulan edebî eserlerde batının tesiri görülmektedir. Hikâyenin, tercüme ve gazeteciliğin etkisi ile yeni ortaya çıkmış bir edebî tür olduğu, Arap alemi tarafından daha önce bilinmediği yönünde bir sav dillendirilse de, Modern Arap Edebiyatının ustalarından Tâhâ Huseyn, Ahmed Emin, Abdullah Ebû Heyfe ve daha birçok yazar, hikâyenin köklerinin daha eskilerde ve temellerinin kendi içerisinde mevcut olduğu görüşündedirler⁴⁵.

Arap hikâyeciliğini üç dönemde ele almak mümkündür.

1. Cahiliye Dönemi: Bu dönem Arap halk edebiyatını komşu milletlerin mitolojilerinden esinlenen cin ve dev masalları, yıldız hikâyeleri, atasözleri hikâyeleri veya hayvan masalları meydana getirir. Ancak, asıl Arap hikâyeciliğinin özelliklerini taşıyan nispeten gerçekçi hikâyeler Eyyâmu'l-'Arab ile başlar. Çoğunluğu, kabileler arasında yaşanan olayları içine alan Eyyâmu'l-'Arab'ın, VIII. y.y.'dan itibaren yazıya geçirildiği bilinmektedir. Bunun dışında, Mu'allakât-ı Seb'a'da bulunan aşk ve kahramanlık hikâyeleri, hayvan masalları ile Kuşay b. Kilâb'ın maceraları hikâye özelliği taşımaktadır. Ayrıca, Cahiliye Dönem'ine ait olan ve daha sonra yazıya geçirilen Sîratu 'Antere, Sîratu'z-zir Sâlim, Kışşatu Bekr ve Tağlîb, Kışşatu'l-Berrâk, Kışşatu Benî Hilâl, Kışşatu Zennûbiyye, Zâtu'l-Himme, Sîretu's-Sultân ez-Zâhir Baybars gibi hikâyeler, roman ve hikâye türünün gelişmesinde kısmen de olsa etkili olmuştur⁴⁶.

⁴⁵ Abdullah Ebû Heyfe, *el-Kışşatu'l-'Arabiyyetu'l-Hadîse ve'l Ğarb*, Şam, Mensûrâtu İttihâdi'l-Kuttâbi'l-'Arab, 1994, s. 47

⁴⁶ Muhammed Yûsuf Necme, *el-Kışşatu fi'l-Edebi'l-'Arabiyyi'l-Hadîs*, Beyrut, Dâru's-Sekâfe, 3. b., 1966, s. 12.

2. İslamî Dönem: Kur'an-ı Kerimde geçen Peygamber ve toplumlara ait kıssalar, İslam toplumlarında rağbet görmüş ve içerdiği ahlakî, tarihî derslerle birçok yazara ilham kaynağı olmuştur. Bu dönemde, nasihat için hikâyeler anlatılmış ve önceki milletlerden, dinlerden bahsedilmiştir. İslamî dönemin başlarında, kıssa anlatan ilk kişi, Basra'da el-Esved b. Serî', Kûfe'de, Zeyd b. Şûhân'dır. Medine'de, Abdullah b. Ömer'in kıssalarını dinleyip de ağladığı, 'Ubeyd b. 'Umeyr ve bunlar dışında dönemin en büyük vaaz ve kıssa ustası, Hasan Basrî'dir⁴⁷. Kur'an-ı Kerim'deki hikâyeleri, modern hikâye teknikleri ile ele alıp değerlendiren yazarlar da çıkmıştır. Mesela, Muhammed Ahmed Halefullah bunlardan biridir. Kitabında, Kuran'da geçen hikâyeleri, şahıslar kadrosu, olaylar ve tema olarak değerlendirmiştir⁴⁸.

Emevîler döneminde, diğer uluslara ait edebiyatlarla başlayan temaslar neticesinde, başka dillerden hikâye motifi taşıyan eserler, Arap edebiyatına girmeye başlamıştır. Abbasîlerin ilk dönemi nesrin gelişiminde gerçekten hatırı sayılır bir dönemdir. Bu dönem, Yunan, Fars ve Hint kültürleriyle tanışma dönemidir. Bir başka önemli etken, Orta Doğu halklarının Araplaşması ve Arapça konuşmaya başlamaları neticesinde, bütün birikimlerini hatta adetlerini, yaşayış biçimlerini aktarmalarıdır⁴⁹. Fars kültürünün tesiri biraz daha fazladır. Rüstem'in, Esfendiyar'ın ve diğer hükümdarların hikâyeleri, bu dönem içerisinde Araplar tarafından öğrenilmiştir⁵⁰. Abbasîlerin ilk döneminde, daha çok anlatıma dayalı kıssalar bulunmaktadır. Bu dönemin hikâyecileri, nesir sanatını geliştirip, akla ve kalbe hitap eden dildeki incelikleri öne çıkartıp şiirsel bir yöntem kullanmışlardır. Şâlih el-Murrî'yi dinleyen, dönemin muhaddislerinden Şufyân b. Hâbib şöyle demiştir: "Bu kişi hikâyeci değil, bir uyarıcıdır⁵¹." Bu olay, hikâyelerin nasihat amaçlı olarak aktarıldığını göstermektedir.

İlk dönem Abbâsîler, Yunanlılardan ve başka kültürlerden tercümelerin yoğun yaşandığı dönemdir. Devlet bunun için büyük bütçeler ayırmıştır. Bu döneme, tercüme ve nakil asrı denilebilir. İkinci dönemde, alimler daha önceki döneme ait tercümeleri gözden geçirmişlerdir. Kelime kelime tercüme yerine, mânâ tercümesi yapmışlardır. *Kelile ve Dimne*'yi ilk dönem Abbasilerden kabul edilen İbn Muğaffa' Arapça'ya çevirmiştir. *Kelile ve*

⁴⁷ Şevkî Dayf, *Târîhu'l-Edebi'l-'Arabî, el-'Aşru'l-İslâmî*, Mısır, Dâru'l-Me'ârif, bty., s. 435.

⁴⁸ Muhammed Ahmed Halefullah, *el-Fennu'l-Kıssaşî fi'l-Kur'âni'l-Kerîm*, Kâhire, Mektebetu'l-Anglo'l-Mışrıyye, 3. b., 1965.

⁴⁹ Şevkî Dayf, *Târîhu'l-Edebi'l-'Arabî, el-'Aşru'l-'Abbâsiyyu'l-Evvel*, Mısır, Dâru'l-Me'ârif, 1972, s.441.

⁵⁰ ae., s. 95

⁵¹ ae., s. 446.

Dimne gibi eserler, birçok kişinin dikkatini çekmiş ve benzeri felsefî içerikli hikâyeler yazılmıştır.

İkinci dönem de, mütercimlerin ustası diye bilinen Huseyn b. İshâk'ı burada anmak yerinde olacaktır. Aristoteles'in *Kitâbu'l-Ĥitâbe* isimli eserini Arapça'ya kazandıran, Huseyn b. İshâk'ın oğlu İshâk b. Huseyn'dir⁵².

Döneminin şahıslarını, olaylarını sunmaya çalışan ve insanların yaşam tarzlarını aktaran Ebû Hâyyân et-Tevhîdî'nin *el-İmt'a ve'l-Muânese* isimli eseri, Binbir Gece Masalları türünde bir eserdir⁵³.

Bunun dışında gece sohbetlerinin, öyküsel konuşmaların, baş tacı kitaplar bulunmaktadır. Ebu'l-Âlâ el-Me'arrî'nin *Rîsâletü'l-Ğufrân*'ı, İbn Şehîd el-Endelûsî'nin *Risâletü't-Tevâb'i ve'z-Zebâ'i*'i, İbn Tufeyl'in *Hây b. Yağzân* isimli kitapları, bu türden eserlerdir⁵⁴.

İbn Şehîd'in eserinde şahıslar ve kahramanlar hayali bir yolculukta birbirleriyle konuşan cinlerdir.

Risâletü'l-Ğufrân isimli eser, sembolik tarzda, mantıksal ve edebî sorunların dile getirildiği semâvî bir yolculuğu dile getirir.

Hây b. Yağzân isimli kitap, İbn Tufeyl'in, düşüncelerini, felsefî bir metot kullanarak oluşturduğu eseridir⁵⁵.

Arap edebiyatına, Farsça Hezar Efsanesi'nin çevirisi yoluyla giren “*elf leyle ve leyle*” (bin bir gece), hikâye türüne geçişte köprü vazifesi gören eserler arasındadır⁵⁶.

Câhız'ın *Kitâbu'l-Buğalâ* adlı eseri, İbn Battûta'nın “*Seyahatnâme*”sinde yer alan hikâyeler, “*Nevâdiru Cuğhâ, Nevâdiru Eş'ab*” gibi halk hikâyeleri, İbn Sînâ, İbn Ruşd'ün felsefî hikâyeleri, Ebu'l Ferec İbnu'l-Cevzî'nin, *Ağbâru'l-Ĥamkâ ve'l-Muğaffelîn* ile *Kitâbu'l-Ezkiyâ*'sı, Arap edebiyatı hikâye türünün tarihî örnekleri arasında yer almaktadır.

⁵² Şevkî Dayf, *Târîhu'l-Edebi'l-Arabî, el-'Aşru'l-Abbâsiyyu's-Sânî*, Mısır, Dâru'l-Me'ârif, 1973, s. 513.

⁵³ Abdullah Ebû Heyfe, s. 44.

⁵⁴ Hüseyin Yazıcı, *The Short Story In Arabic Literature*, s. 17.

⁵⁵ Abdullah Ebû Heyfe, s.45.

⁵⁶ Şevkî Dayf, *Târîhu'l-Edebi'l-Arabî, el-'Aşru'l-Abbâsiyyu'l-Evvel*, s. 113.

Arap edebiyatında *Makâmât* türündeki eserlerde hikâye türü içerisine girebilir. Kafiyeli sözlerle nasihatler, toplumsal eleştiriler ve düşüncelerin sunulduğu makâmât türlerinde mevcuttur. Bu tür eserler veren meşhurlardan Bedüzzaman el-Hemezânî (ö. 398/1008), el-Ĥarîrî, ez-Zemaşerî gibi şahsiyetler vardır⁵⁷. Makâmât türünün, modern dönemde de, Abdusselâm el-'Uceylî, Ĥasîb Keyâlî, Nâşîf el-Yâzîcî ve NeĤûlâ et-Turk gibi temsilcileri bulunmaktadır⁵⁸. Makâmât türü eserlerde göze çarpan özellik, hikâye sanatının öğelerinin kullanılıyor olmasıdır. Bu açıdan, modern çağa kadar var olan makâmât, modern hikâyeciliğe geçişte önemli bir işlev yüklenmiştir⁵⁹.

3. Modern Arap Hikâyeciliği: XIX. asrın ikinci yarısında meydana gelen en önemli gelişme, Arap dünyasının özelde Fransa, genelde ise bütün batı alemiyle gelişen ilişkileri olmuştur. Bu gelişme de, XVIII. y.y. sonunda Mısır'ın ve XIX. yüzyılda bazı Arap topraklarının Fransızlar tarafından işgali ve buraların ekonomik ve politik yönden Avrupa nüfûzuna geçişiyle başlamıştır. Bu ilişkilerin boyutu, bazen ticarî bazen de fikrî alanlara uzanmıştır. Batı ve Rus Ortodoks Kilisesi, farklı gerekçelerle bu bölgelerde yaşayan dîni azınlıkları etkilemeye çalışmışlar ve misyonerlik faaliyetleri yürütmüşlerdir.

1866 yılında Amerikalı misyonerler, daha sonra Amerikan Üniversitesine dönüşecek bir külliye ve bundan altı sene sonra İsevîler Câmî'atu'l-Ĥıddîs Yûsuf'u kurmuşlardır. Ortodokslar da, Nâşıra'da bir Rus Üniversitesi kurmuşlardır. Bu üniversiteler, dil ve fikirlerini yaymak için etkili olmuşlardır. Bu kurumların, Arap fikir ve kültür dünyası üzerinde önemli tesirleri olduğu inkâr edilemez. Edebiyat, siyaset ve toplumsal hayatın diğer alanlarında ilkler sayılabilecek önderler mezun etmişlerdir⁶⁰.

Bu dönemde Arap hikâyeciliği, yapı itibariyle, Batı kaynaklı modern küçük hikâyeye doğru bir adım daha atmıştır. Yeni okulların açılması, Avrupa ve Amerika'ya talebe gönderilmesi, Rifâ'a et-Tahtâvî ile başlayan tercüme faaliyetleri, 1822'de Mehmet Ali Paşa'nın Bulak'ta kurduğu matbaanın ardından, Arap dünyasında yayılan matbaacılık ve

⁵⁷ Abdullah Ebû Heyfe, s. 47; MuĤammed Yusuf Necme, *el-Ĥıŝŝatu fî'l-Edebi'l-'Arabiyyi'l-Ĥadîs*, s. 12.

⁵⁸ Ahmed Ĥasan ez-Zeyyât, *TârîĤu'l-Edebi'l-'Arabî*, Kahire, Dâr-u NehĤatı Mışr li't-Ṭabı' ve'n-Neşr, bty., s. 433.

⁵⁹ MuĤammed Yusuf Necme, *el-Ĥıŝŝatu fî'l-Edebi'l-'Arabiyyi'l-Ĥadîs*, s. 12.

⁶⁰ Nu'aym el-Yâfî, *et-Teṭavvuru'l-Fennî li Şekli'l-Ĥıŝŝatı'l-Ĥaŝıra fî'l-Edebi'ŝ-Şâmiyyi'l-Ĥadîs: Suriye, Lübnan, Ürdün, Filisîn., DımeŝĤ, Menşûrâtu İttihâdîl-Kuttâbi'l-'Arab*, 1982, s. 13.

bundan dolayı gelişen gazetecilik, yeni bir neslin yetişmesine, yeni edebî türlerin doğup gelişmesine ve yayılmasına yol açmıştır⁶¹.

Bu dönem yetişen nesil, batı edebiyatına dair eserleri asıllarından okumaya başlamış, hikâye ve romanlardan başlayarak çeviriler yapmaya koyulmuşlardır. Edebiyat ve sanat alanlarında Batı'nın etkisi olmuştur. Bu etkiye, birçok ünlü gazeteci, yazar ve edebiyatçı yetiştirmiş Lübnanlı, Suriyeli Hıristiyanların katkısı oluşu dikkat çekicidir. Bu tip aydınlar, Batı etkilerine, dînî yönden daha büyük bir kapalılık içinde yaşayan ve Avrupa'ya kültürel bakımdan daha az bağlı olan Müslümanlardan daha çok açtılar⁶².

Bu dönem gazete ve dergilerinde, tercüme hikâyeler ve başka ülkelere göç eden yazarların yazdığı, o ülkeleri anlatan hikâyeler görülebilir. Fransa'nın Mısır'ı işgali, Mısır'ın Suriye, Ürdün üzerindeki nüfuzu, bu bölgelerde Fransız kültürünün yaygınlaşmasına sebep olmuştur. Fransızca ile Arap dünyasının alakası Osmanlı Devleti döneminden kaynaklanmaktadır. Fransızca'nın okullarda, üniversitelerde mecburî olması, Osmanlı'nın birçok yerinde Fransızca'nın bilinmesinde etkili olmuştur. Fransız yazarlar Maupassant⁶³, Victor Hugo, Flaubert çoğunlukla örnek alınan kişilerdir.

1870'li yıllarda çıkartılan *el-Cinân* gazetesinde yayımlanan ilk tercüme hikâye Fransızca idi. O dönemde çıkan, *en-Nefâisu'l-'Asriyye*, *ez-Zehrâ* gibi gazetelerde de, Fransızca'dan tercüme edilen hikâyelerin ağırlığı görülür. İngilizce'den çeviriler daha sonraki döneme doğrudur. İngiliz yazarlar Walter Scott ve Charles Dickens, Arap yazarlar üzerlerinde etkili olmuşlardır. Bu dönemde polisiye hikâyeleri, *ez-Ziya'* gazetesinde, “arkası yarınlar” türüne benzer bir şekilde yayımlayan Nesîb Meş'alânî'dir⁶⁴. Fransızca ya da İngilizce tercümelerinden tanıdıkları Gorki⁶⁵, Tolstoy ve Puşkin⁶⁶, Arap hikâyecileri etkilemiştir.

⁶¹ Şevkî Dayf, *el-Edebu'l-'Arabiyyu'l-Mu'âşır fî Mısr*, Kahire, Dâru'l-Me'ârif, 7. b., 1979, s.171.

⁶² M. Landau Jacob, , *Modern Arap Edebiyatı Tarihi*, çevr: Bedrettin Aytaç, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002, s. 10.

⁶³ **Maupassant:** (d. 5 Ağustos 1850- ö. 6 Temmuz 1893) Doğalcılık akımına bağlı Fransız öykü ve roman yazarıdır. Fransa'nın en büyük öykü yazarlarından kabul edilir. (Ana Britanica, XV, 438)

⁶⁴ Nu'aym el-Yâfi,, s. 23.

⁶⁵ **Gorki:** (d. 28 Mart 1868-ö. 14 Haziran 1936) Rus öykü, oyun ve roman yazarıdır. (Ana Britanica, IX, 551)

⁶⁶ **Puşkin:** (d. 6 Haziran 1766- ö. 10 Şubat 1837) Rus şair, romancı, oyun ve öykü yazarıdır. Ülkesinin en büyük şairi ve çağdaş Rus edebiyatının kurucusu kabul edilir. (Ana Britanica, XVIII, 219)

Ayrıca, Nâsıra’da kurulan Rus Enstitüsü sebebiyle, XIX. asrın sonları ile XX. asrın başlarında Rus Edebiyatından çeviriler olmuştur.

İlk çevirilerin bir kısmı serbest uyarlamalar şeklinde yapılmıştır. Mütercimler arasında, hikâyede oynamalar yapan, okuyucunun arzusuna göre değiştiren, yeni olaylar ekleyen veya asıl metinde varolan bazı olayları çıkartan, yahut metni baştan aşağı değiştirerek, onu kendisine mal eden kimseler de bulunmaktadır. Hatta, bunlar arasında hiç yabancı dil bilmeyenler de vardır. Bu gibi kimselere, hikâyeler tercüme edilmekte, onlar da fasih Arapça üslubuyla ve Arapça kalıplarla yeniden yazma işini üstlenmektedirler⁶⁷.

Bunların en meşhurları, Mustafa Lutfi el-Menfelûtî (1876-1924)’dir. Onun, *el-‘Abârât (Gözyaşları)* adlı kitabı, romantizmin yoğun olduğu bir grup Fransızca hikâyeden ibarettir. Fransızca bilmeyen el-Menfelûtî’ye tercüme edilmiş olan “*el-Fağîle*” gibi hikâyeleri alıp yeniden düzgün bir üslupla kalıba dökmüş ve onları ağır hayat şartları altında inleyen okuyucuları için hüznün ağır bastığı göz yaşartıcı ve gönül dağlayıcı hikâyelere dönüştürmüştür⁶⁸. Ayrıca, *Mâcdûlîn* isimli kitabında görüldüğü üzere, hikâyede okuyucuların beklentileri doğrultusunda değişiklikler yaparak onu kendi eseriymiş gibi göstermiştir⁶⁹. Kuşkusuz el-Menfelûtî, böyle yaparak hikâyeleri, orijinalitesinden uzaklaştırmış, doğrudan anlatımın hakim olduğu, bağlamın ve olay örgüsünün önemsenmediği bir hale getirmiştir. Bu yeni biçim, hikâye sanatının özelliklerini kaybetmiş olmakla birlikte, ortamı hazırlama, dikkatleri çekme ve okuyucuları bu edebî türe teşvik etme açısından önemli bir katkı sağlamıştır⁷⁰.

Bu ilk dönemden sonra, modern hikâye türünün, Arap edebiyatına geçişinde önemli bir paya sahip olan, kadrosu içinde Halîl Mutrân, Cibrân Halîl Cibrân, Muhammed Hüseyn Heykel, Tâhâ Hüseyn, ve İbrâhim el-Mâzinî gibi şahsiyetlerin bulunduğu bir çeviri hareketi dönemi yaşanmıştır. Ayrıca, Mısır’da, *Kevkebu’ş-Şarğ* gazetesi, yayımını tamamen hikâyeye ayırarak bu alanla ilgilenenleri cesaretlendirmiştir⁷¹.

Tercüme hareketiyle başlayan Batı’ya açılma, diğer edebî türlerde olduğu gibi hikâyede de tercümeden taklide, taklitten orijinal eserlere geçişi sağlamıştır. Arap dünyasında modern

⁶⁷ Ahmed Hâsan ez-Zeyyât, s. 433.

⁶⁸ Şevkî Dayf, *el-Edebu’l-‘Arabiyyu’l-Mu‘âşır fî Mısır*, s. 209.

⁶⁹ ae., s. 229.

⁷⁰ eţ-Şâhir Ahmed Mekkî, *el-Kışşatu’l-Kaşıra*, Kahire, Dâru’l-Me‘ârif, 1985, s. 87.

⁷¹ Hüseyin Yazıcı, *The Short Story In Arabic Literature*, s. 25.

anlamda hikâye türü ilk defa Mısır'da doğmuş, ardından diğer ülkelere yayılmıştır. Mısır, Suriye, ve Irak'ta şekillenen Modern Arap Hikâyesi ile ilgili faaliyetler için, XX. yüzyılın başından I. Dünya Savaşı'na, I. Dünya Savaşı'ndan II. Dünya Savaşı sonlarına ve 1950 yılından günümüze kadar olmak üzere başlıca üç devre kabul edilmektedir.

3. 1. MISIR

Abdullah Nedîm'in (ö.1314/1896) *et-Tenkît ve 't-Tebkît* gazetesinde, Muhammed Luţfi Cum'a'nın *Musâmerâtu's-Şa'b* dergisinde neşrettiği hikâyelerle Mustafa Luţfi el-Menfelûfî'nin Fransızca'dan uyarladığı hikâyelerden oluşan *el-'Abarât* (1915) adlı eseri, modern hikâye türünde atılmış ilk ve önemli adımlardandır. Modern Arap Hikâyeciliği, ilk hikâye olan "*Fi'l-Kitâb*" (Trende) öyküsünün yazarı Muhammed Teymûr (1892/1921) ile başlar⁷². Bu hikâye, yazarın Avrupa kültürü ile kurduğu güçlü ve doğrudan temasların güzel bir ürünüdür. Ailesi, onu Berlin'e tıp eğitimi alması için göndermiş fakat kendisi bundan vazgeçip, Paris'te hukuk eğitimi almıştır. Üç yıl kaldığı Paris'te üniversiteyle meşguliyetinden daha çok edebiyat ve tiyatroyla ilgilenmiştir. I. Dünya Savaşının başlamasıyla Mısır'a dönmüş, bir süre gazetecilik yapmış, kısa bir süre de tiyatro oyunculuğuyla uğraşmış, ancak, asıl ilgi alanını edebiyat ve sanat oluşturmuştur. Kendisi hikâye ve tiyatro alanında bir öncü kabul edilmiştir⁷³.Çevresine önem veren, konusunu yaşadığı ortamdan alan yerel karakterli, ulusal bir Mısır edebiyatı çağrısında bulunmuş ve çağırdığı şeyin uygulanmasını bizzat kendisi edebî çalışmalarında göstermiştir. Hikâyelerinin konuları, genellikle çiftçilerden ve onlara yapılan haksızlıklardan, memurların yolsuzluklarından ve kadın sorunlarından seçilmiştir. Kelime oyunlarına ve bayağılığa yer vermeyen oldukça güçlü bir dile sahiptir⁷⁴. Bu yeni edebî türün, kahramanlar ve oyunlarla ilgili sanatsal özelliklerini bir arada kullanmaya özen göstermiş, dolayısıyla hikâyelerinde hem düz anlatıma hem de diyaloga önem vermiştir. Hikâyelerinin tarzı ve gerçekliği de, genelde Fransız edebiyatından, özellikle de Maupassant'tan etkilenmiştir.

Kendisi realist olmasına rağmen Cibrân'a hayrandır⁷⁵. Rus oryantalist Kraçkofsky, çağdaş Arap edebiyatına dair yaptığı çalışmada, onunla ilgili şöyle demiştir: "Mısır hikâyeciliğinin kurucusu ve çağdaş sosyal hayatı realist tasvirlerle ele alan ilk kişidir. Avrupa

⁷² Rahmi Er, *Çağdaş Arap Edebiyatı Seçkisi*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2004, s. 28.

⁷³ eţ-Şâhir Aḥmed Mekkî, s. 91.

⁷⁴ ae., s. 91.

⁷⁵ Rahmi Er, s. 28.

edebiyatına tam bir vukûfiyeti vardır. Son derece güçlü bir gözlemciydi, Maupassant'a veya Çehov'a öykünen üslûbuyla, Mısır hayatının özünden alınmış kısa hikâyeler yazıyordu." Muḥammed Teymûr'un hikâyeleri, yirmi dokuz yaşında ölümünden sonra denemeleriyle de birleştirilerek "*Mâ Terâhu'l 'Uyûn*" adıyla yayımlanmıştır⁷⁶.

Sâlih Ḥamdî Ḥammâd, Maḥmûd 'Izzî, Muḥammed Lutfî Cum'a, Iraklı yazar Maḥmûd Aḥmed es-Seyyid, Mehcer edebiyatında Cibrân Ḥalîl Cibrân ve göç ettiği yerde, yani Amerika'da Arap edebiyatının altın asrını oluşturmaya çalışan Mîḥâîl Nu'ayme⁷⁷, Lübnan'da Selîm el-Bustânî gibi hikâyecilerin de bu alanda önemli katkıları bulunmaktadır.

Mîḥâîl Nu'ayme'yi, kısa hikâyenin öncüsü, yazdığı *Senetuhe'l-Cedîde* isimli hikâyesini de, Arap aleminde yazılmış ilk kısa hikâye kabul edenler bulunmaktadır⁷⁸. Ama, genel olarak itibar gören görüş, Muḥammed Teymûr'un ilk kısa hikâye yazarı oluşudur.

1921'de Muḥammed Teymûr'un genç yaşta ölümünden dört yıl sonra oluşturulan ve kardeşi Maḥmûd Teymûr'un da içinde yer aldığı, *Cemâ'atu'l-Medreseti'l-Ḥadîse (Yeni Ekol Topluluğu)* üyelerince kısa hikâyenin, şiir yanında edebî bir tür niteliğine kavuşmasında büyük bir rol üstlenilmiştir. Maḥmûd Teymûr'un yanı sıra, Maḥmûd Ṭâhir Lâşîn, Ḥuseyn Fevzî, İbrahim el-Mısrî, Maḥmûd 'Azmi, Ḥabîb ez-Zahlâvî ve Yahyâ Ḥaḳḳî'den oluşan bu yeni ekolün modern düşünceli üyeleri, başta Dostoyevski⁷⁹, Tolstoy, Puşkin, Gogol⁸⁰, Çehov, Turgenyev ve hatta Gorki gibi Rus yazarlar olmak üzere, XIX. yy. Avrupa hikâye ve roman yazarlarının eserlerine, büyük önem atfederek Mısır'da temeli sağlam bir hikâye geleneği oluşturmayı, modern ve gerçekçi bir edebiyat yaratmayı hedeflemişlerdir⁸¹. Bunların sanat duyarlılıkları, Mısır'da, 1919 Devriminde ifadesini bulan tam bağımsızlık söylemleriyle çok yakından bağlantılıydı ve bunlar, Mısır'a özgü millî bir edebiyat oluşturma arzusunda idiler. Buradan hareketle diğer Arapça konuşan ülkelerle ortak kültürel geleneklerin muhafazasına iltifat etmeyip, köhnemiş edebî geleneklerden sıyrılmayı, kabul görmüş inanç ve değerleri

⁷⁶ eṭ-Ṭâhir Aḥmed Mekki, s. 92.

⁷⁷ Cibrân Ḥalîl Cibrân, *Belâġatu'l-'Arab fi'l-Ḳarni'l-'İşrîn*, Dımeşk, Mektebetu'l-Haḍara, bty., s. 69.

⁷⁸ Nu'aym el-Yâfi, s. 210.

⁷⁹ **Dostoyevski:** (d. 11 Kasım 1821- ö. 9 Şubat 1881) Rus roman ve öykü yazarıdır. İnsanın iç dünyasını yansıtan yapıtlarıyla XX. yy. roman anlayışı üzerinde derin ve evrensel bir etki bırakmıştır. (Ana Britanica, VII, 444)

⁸⁰ **Gogol:** (d. 31 Mart 1809-ö. 4 Mart 1852) Rus edebiyatı içerisinde çok özel bir yere sahip olan roman ve oyun yazarıdır. (Ana Britanica, IX, 517)

⁸¹ Rahmi Er, s. 28.

sorgulamayı kendilerine ilke edinmişlerdir. Yayın organı olarak “*el-Fecr*” gazetesini kullanmışlar ve edebiyata olan ilgilerinin yanı sıra modern bilim dallarına ve güzel sanatlara verdikleri önemle tanınmışlardır⁸².

Onların hikâyelerinde, kocaları tarafından ihmal edilen veya haksız muâmeleye mâruz kalan kadınlar, şehvet uğruna sağlığını ve servetini heba eden kocalar gibi XX yüzyılın ilk çeyreğindeki romantik hikâyeye yazarlarının çokça işlediği konular da sıklıkla işlenmekle birlikte, onların kentli-aydın hikâyeye yazarları olarak kendilerine biçtikleri esas misyon, halktan büyük saygı gören ve dînî otorite olarak kabul edilen sahte şeyhleri gözden düşürebilmektir. Bu yazarlar, o sıralarda kentlerde gelişmekte olan “yeni aydın sınıf” ile “gelenekçi aydın sınıf” arasındaki çatışmanın edebiyattaki yansımaları olarak değerlendirilebilecek hikâyelerinde, sahte şeyhlerin bilgelik ve dindarlık maskeleri arkasında ne denli bilgisizlik ve acımasızlık yattığını göstermek istemişler ve grubu tümünden hedef aldıkları için, bu tür hikâyeye kişilerini bir karakter olarak değil, sürekli tip olarak işleme yoluna gitmişlerdir.

Ürünlerinde özellikle, Çehov⁸³, Turganyev⁸⁴, ve Maupassant’ın etkileri görülen bu ekol üyelerinden hiçbirisi, Maḥmûd Teymûr kadar üretken ve sebatkâr olmamakla birlikte, Maḥmûd Ṭâhir Lâşîn ve Yahyâ Ḥaḳḳî’nin, gerçekçi hikâyeciliğin gelişimine olan büyük katkıları inkar edilemez. Ekolün en genç üyesi Yahyâ Ḥaḳḳî’nin yayımladığı öykü kitaplarının sayısı, 1926-1968 arası, kırk iki yılda yedide kalmıştır. Hikâyeye koleksiyonları arasındaki zaman dilimi hayli fazla olsa da, hikâyelerindeki teknik, biçim ve üslup yönünden çeşitlilik sebebiyle ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Ayrıca, o, çağdaşlarının çoğunun aksine kendisini orta sınıf kent toplumuyla sınırlamaz, dünyayı bu sınıf bireylerin penceresinden görmez. Onun dünyası, Mısır’ın hem kırsal hayatından hem de kentsel hayatından seçilme insanlarla doludur⁸⁵.

Maḥmûd Teymûr(1894/1973) kendisinin de açıkladığı gibi, başlangıçta el-Menfulûṭî’nin etkisindeydi. Fakat, kendisini sonra, onun aşırı duygusallığından kurtardı. Amerika’da yaşayan, çok saydığı Cibrân Ḥalîl Cibrân’a bağlandı ve Arap edebiyatı dışındaki

⁸² eṭ-Ṭâhir Aḥmed Mekî, s. 87.

⁸³ **Çehov:** (d. 29 Ocak 1860-ö. 14/15 Temmuz 1904) Rus tiyatro yazarı ve modern kısa öykünün en önemli ustalarından kabul edilir. (Ana Britanica, VI, 350)

⁸⁴ **Turganyev:** (d. 9 Kasım 1818-ö. 3 Eylül 1883) Rus romancı, şair ve oyun yazarıdır. (Ana Britanica, XXI, 228)

⁸⁵ Rahmi Er, s. 28.

edebiyatlarla ilgilenmeye başladı. Gerçekten de, bütün eserlerinde Fransızların etkisi sezilir⁸⁶. İlkesi şu olmuştur: Bir hikâye, gerçek hayatı yansıttığı ölçüde başarılı olur. Şüphesiz daha önce ağabeyi ve Amerika'da yaşayan Cibrân da bu türü geliştirmişti. Ancak, ilk defa olarak Maḥmûd Teymûr, bu türün genel saygınlığını sağlamıştır. Kısa öyküyü, Mısır gerçekliğinin hakîkî bir yansıması haline getirmiştir⁸⁷.

Hikâyede romantik hareket, 1930'lu ve 1940'lı yıllarda gelişmiştir. Bu dönemin hikâyelerinde, 1920'li yılların öğretici olma ve sosyal bozuklukları betimleme düşkünlüğü, yavaş yavaş ortadan kalkarak, bunların yerini, okuyucuya güzel doğa sahneleri sunma ve yüce tutkuların zevkini duyumsatma çabası almıştır. Bu alanda öncülük, Modern Ekol'ün bir üyesi olan Maḥmûd Teymûr'a aittir⁸⁸.

Maḥmûd Teymûr, halk tabakaları arasında hüküm süren kayıtsızlıkla, kendisi de aristokrat kesime mensup olsa da, zenginlerin kibriyle savaşımıştır. Hikâyelerinde melankolik bir havası da olan, hicivle keskinleştirilmiş bir mizahla, Mısır'daki evlilikleri gözler önüne serer. Kadınların satılık bir eşya gibi oluşunu, hoppalığını, çiftçilerin cehaletini, saflığını, batıl inançlarını, tüccarların utanmazlığını işler. Hikâyelerinde kısa ve özlü cümleler kullanmış ve fasih Arapça kullanımının yanında günlük konuşma dilini de başarıyla uygulamıştır⁸⁹.

İnsan hayatıyla ilgili hikâyelere ağırlık veren Maḥmûd Teymûr, *eş-Şeyh Cum'a ve Kıtaş Uḥrâ* (Kahire, 1925), *'Ammu Mitvelli ve Ekâşîş Uḥrâ* (Kahire, 1925), *eş-Şeyh Seyyid el-'Abî ve Ekâşîş Uḥrâ* gibi hikâye kitaplarıyla, Arap ülkelerinde olduğu kadar Avrupa'da da rağbet görmüştür. Özellikle, 1930'dan sonra, Mısır'da hikâye için özel bölümler ayıran birçok gazete ve dergi yayınlanmaya başlamış, *er-Rivâye* dergisi sayfalarını tamamen öyküye tahsis etmiştir. Kadın ve erkek arasındaki psikolojik ilişkiyi başarıyla tasvir eden İbrahim el-Mâzinî, *Fi't-Tarîḫ* (Kahire, 1937), *el-Mâşî* (Kahire, 1937), *Şundûku'd-Dunyâ* ve *mine'n-Nâfize* gibi hikâye kitaplarında, birçok edebiyatçının aksine edebî Arapça ile halk dilini birbirlerine yaklaştırmaya çalışarak herkes tarafından okunacak eserler yazmayı amaçlamıştır⁹⁰.

Modern Arap hikâyeciliğinin ikinci döneminde, birçok Arap ülkesi, manda yönetimlerine karşı sürdürdükleri bağımsızlık mücadelesinde başarılı olmuş, her ülkenin kendi

⁸⁶ Şevkî Dayf, *el-Edebu'l-'Arabiyyul-Mu'âşır fî Mısr*, s. 300.

⁸⁷ M. Landau Jacob, s. 19.

⁸⁸ Rahmi Er, s. 30.

⁸⁹ M. Landau Jacob, s. 20.

⁹⁰ Hüseyin Yazıcı, *The Short Story In Arabic Literature*, s. 39.

hikâyecileri yetişmiş ve Arap hikâyeciliğinde çeşitli akımlar ortaya çıkmıştır⁹¹. II. Dünya Savaşı yıllarındaki durgunluğun ardından ortaya çıkan siyasî, dinî, iktisadî patlamalar, sanatın bütün dallarında olduğu gibi, hikâyede de gerçekçi bir tavrın gelişmesine yol açmıştır. Zengin-fakir ayırımı, siyasî meseleler, kadın hakları, toplumdaki bazı dengesizlikler gibi, yeni temalar ilk sıralara yerleşmiştir. Bu dönemde adı duyulan, Mısır ve Arap aleminin önemli bir ismi olan, Yunan kültüründen etkilenen⁹², Tâhâ Hüseyn(1889/1973), kendi hayat hikâyesini, yürekleri paralayıcı bir üslupla anlattığı, *el-Eyyâm* ile, bazıları tercüme olmakla beraber, içinde kendi hikâyeleri de bulunan, *el-Mu‘azzebûn fi’l Arđ* (1949), *el-Ĥubbu’z-Zâ’il*, *ĤuĤbetu’s-ŞeyĤ*, *Aĥlâmu Şehrâzât* gibi eserlerinde, Mısır halkının yaşadığı zor şartları ve siyasî değişimi sade bir dille anlatmıştır⁹³.

1889’da doğan ve iyiden iyiye hümanist fikirlerle yoğrulan Tâhâ Hüseyn, hem İslam, hem de Fransız kültürüyle beslenmiştir. Daha çocukluğunda kendisini tamamıyla kör eden bir göz hastalığına tutulmuştur. Yine de, öğrenimini sürdürmüştür. Üniversiteyi Sorbonne’da tamamlamıştır. Bir Fransız olan hanımı, onun gören gözü olmuştur. Hanımının yardımıyla ve kendine mahsus görülmemiş bir enerjiyle yeteneğini öyle geliştirmiştir ki, Arap dilinde çok çeşitli sanat türlerinde kitapların yazarı olmuştur⁹⁴.

Ayrıca, Tâhâ Hüseyn’in arkadaşı olan Muhammed Heykel (1888-1956)’de, bu dönemin meşhur yazarlarından. Hukuk fakültesinde okumak için gittiği Fransa’da, Mısır edebiyatı içerisinde ilk hikâye denemelerinden sayılabilecek, “*Kışşatu Zeyneb*” isimli hikâyesini 1912 yılında yazmıştır. Uzun süre siyasetin içerisinde kalan Muhammed Heykel, Millî Eğitim Bakanlığı da yapmıştır. 1955 yılına kadar yazdıkları, siyasî içeriklidir. Bu yıldan sonra, tekrar hikâye yazmaya dönmüştür ve “*Hâkezâ Ĥuliĥat*” isimli hikâyesini yayımlamıştır⁹⁵.

Daha çok Maupassant’ın etkisinde kalan Yûsûf es-Sibâî ise, *Aĥyâf* (Kahire, 1947), *Şuver ĥbku’l-‘Asl* (Kahire, 1951) gibi hikâye kitaplarıyla tanınmıştır.

⁹¹ Şevkî Dayf, *el-Edebu’l-‘Arabiyyu’l-Mu‘âşır fi Mışr*, 212.

⁹² Muhammed Mustafa Heddâra, *Dirâsât fi’l-Edebi’l-‘Arabiyyi’l-Ĥadîş*, Beyrût, Dâru’l-‘Ulûmi’l-‘Arabiyye, 1990, s. 253.

⁹³ Hüseyn Yazıcı, *The Short Story In Arabic Literature*, s. 41.

⁹⁴ Ĥannâ el-Fâĥûrî, *el-Cedîd fi’l-Edebi’l-‘Arabî*, Beyrut, Dâru’l-Kuttâbi’l-Lubnânî, 1970, I, 36.

⁹⁵ Şevkî Dayf, *el-Edebu’l-‘Arabiyyu’l-Mu‘âşır fi Mışr*, s. 273.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra başlayan üçüncü dönemde, hızlı bir gelişme kaydeden hikâye, 1960'lı yıllarda devletin tiyatroya daha fazla önem vermesiyle kısmen duraklamıştır. Bu yıllarda, Arap romancılığının ustası Necîb Maḥfûz⁹⁶, İḥsân Abdu'l-Ḳuddûs, Maḥmûd el-Bedevî, Yûsuf Cevher, Emîn Yûsuf Ğurâb, Muḥammed Abdu'l-Ḥalîm Abdullah ve daha birçok yeni kalemin yıldızı parlamıştır. Bu yeni hikâyecilerin atılımı, çok güçlü ve ses getiren bir akım olmuştur. Sembolizm, realizm, romantizm akımlarını kullanarak hikâye dünyasını zenginleştirmişlerdir⁹⁷. Hikâyeciler, Mısır yaşamını bütün boyutlarıyla ele almışlar, köyü, kenti, işçisi ve çiftçisiyle alt, orta ve üst sınıfları hikâyelerinde konu edinmişlerdir.

Edebî çalışmalarına, 1938'de hikâye ile başlayan Necîb Maḥfûz, uzun bir aradan sonra, tekrar bu türe dönerek hikâyelerini, *Dunya'llâh (Kahire,1963)*, *Beytun Seyyi'us-Sum'a (Kahire, 1965)*, *Ḥammâretu'l-Kıṭṭî'l-Esved (Kahire, 1969)*, *Ḥikâyât bilâ Bidâye velâ Nihâye (Kahire, 1979)*, *Taḥte'l-Mızalle (1991)* gibi eserlerinde toplamıştır⁹⁸. Diğer taraftan 1950'lili yıllarda edebî faaliyetlere başlayan Yûsuf İdrîs, hikâyelerinde küçük bir çocuğun dünyasını, duygu ve düşüncelerini yeni bir üslupla anlatırken, modern Arap hikâyesinin hayli yol aldığını ortaya koymuştur.

1927 yılında doğan Yûsuf İdrîs'in asıl mesleği doktorluktur ve daha yirmi üç yaşındayken yazmaya başlamıştır. Edebî ürünleri, beş hikâye kitabı, iki roman, çok sayıda tiyatro eserinden oluşmaktadır. Realist üslupla yazılmış bu eserlerin hepsi, halk yığınlarının hayatını, Mısır'ın tam bir bağımsız devlet olma mücadelesini işler. Bununla birlikte, kısa bir süre sonra, esnek bir anlatım üslubunun ustası olarak sanatkârâne üsluplar geliştirmiştir. Küçük öykü ve romanlarında en çok, edebiyat diliyle Mısır'da konuşulan halk dilinin karışımını kullanır. Eserlerinde, çiftçileri, memurları, zanaatkârları, esnafı, toprak sahiplerini ve varlıklı burjuvayı sahneye çıkarır⁹⁹.

Bu dönemde, Yûsuf İdrîs'in dışında, karşımıza Numân 'Âşûr, Luṭfî el-Ḥûlî ve Yûsuf eş-Şârûnî gibi eski ortamın havasını teneffüs etmiş ve kültürel olarak oradan beslenmiş kişiler çıkmaktadır¹⁰⁰.

⁹⁶ Ḥaydar Ḥaydar, "el-Kıṣṣatu'l-Kaṣîra fî Sûriye", *Dirâsât İştirâkiyye*, Dımeşk, Şubat-Nisan, 1998, s. 86.

⁹⁷ eṭ-Ṭâhir Aḥmed Mekkî, s. 96.

⁹⁸ Hüseyin Yazıcı, *The Short Story In Arabic Literature*, s. 42.

⁹⁹ M. Landau Jacob, s. 43.

¹⁰⁰ eṭ-Ṭâhir Aḥmed Mekkî, s. 96.

Ayrıca, Tevfîk el-Ḥakîm'in felsefî muhtevalı hikâyeleriyle, Türk asıllı bir ailenin oğlu olan Ahmed Şevkî'nin (1868/1932) manzum fabl türü sembolik hikâyesi, “*Dîvânu'l-Etfâl*” de bu dönemin anılmaya değer eserlerindedir.

Bugünkü nesil için olduğu gibi, kendi nesli için de, Tevfîk el-Ḥakîm (1898/1987), Mısır yazarlarının en üst mevkiindedir. O da, Fransız kültüründen etkilenmiştir. Ama, yazılarının konusu, üslûbu ve genel eğilimiyle yeni ufuklar arayışı içerisindedir. Kendisinden öncekilerden çok daha ciddi bir sentez peşindedir: Genel insanî meselelerle o günkü Mısır'ın kültür problemini birleştirmek. Annesi Türk olan Tevfîk el-Ḥakîm'in “*Avdetu'r-Rûḥ*”, “*el-Melik ve Dîb*” gibi hikâyeleri meşhurdur¹⁰¹.

Bunların dışında, Abdurrahman eş-Şerkâvî, *Te'alletu'l-Ḥub* (Kahire, 1961) hikâyesiyle ödül kazanan Nevâl es-Sa'dâvî, Sukeyne Fuâd, İhsân Kemâl, Said el-Varâkî, Maḥmûd Receb Ḥâfîd, Yusûf Cevdet es-Saḥḥâr, Selâhaddîn Zihnî, Servet 'Abâda tanınmış Mısır'lı hikâyecilerdir. 1960'tan sonra Mısır'da, Kahire'de yayınlanan sanat ve edebiyat dergileri arasında, sadece hikâyeye ayrılan *el-Kıssa*, bunun dışında *eş-Seḳâfe*, *er-Risâle*, *el-Fikru'l-Mu'âşır* hem yeni hikâyecilerin yetişmesine hem de Arap hikâyesinin dünya edebiyatı seviyesine yükselmesine katkıda bulunmuştur¹⁰². *el-Kıssa* dergisinde, ilk defa hikâyeleri yayımlanan Yûsuf İdrîs, Nevâl es-Sa'davî, Yûsuf el-Ḳâid gibi yazarların hikâyeleri, çeşitli Batı ve Doğu dillerine tercüme edilmiştir.

3. 2. LÜBNAN

Mısır'dan sonra edebiyat ve sanat alanında, özellikle de hikâye konusunda, Lübnan ve Suriye köşe taşı ülkelerden olmuştur. Arap edebiyatı içerisinde modern tarzda hikâye, Lübnanlı yazarlar kanalıyla Mısır'da ve Mehcer Arap edebiyatının cereyan ettiği Amerika'da ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Lübnan'da hikâye, Selim el-Bustânî, Mârûn 'Abbûd, Tevfîk Yûsuf el-'Avvâd gibi yazarlar eliyle çok erken bir dönemde, romandan da önce başlamış, asıl gelişmesi ise II. Dünya Savaşı'ndan sonra olmuştur¹⁰³. Lübnan'da modern hikâyenin öncüsü, Kerem Muḥam Kerem kabul edilmiştir¹⁰⁴.

Selîm el-Bustânî (1848/1884), babasının kurduğu *el-Cinân* dergisinin editörlüğünü yapmış ve toplumsal hikâyelerin yayınlanmasına, bu derginin sayfaları içinde imkan tanımıştır.

¹⁰¹ Şevkî Dayf, *el-Edebu'l-'Arabîyyu'l-Mu'âşır fî Mısır*, s. 288.

¹⁰² M. Landau Jacob, s. 18.

¹⁰³ Nu'aym el-Yâfî, s. 30.

¹⁰⁴ Muḥammed Yûsuf Necme, s.171.

Yazmış olduğu *el-Hıyâm fî Cinâni's-Şâm* (1870), *Esmâ'*(1873), *Bintu'l-'Asr* (1875), *Fâḩne* (1877), *Selmâ* (1878-1879), *Sâmiye* (1882-1884) isimli toplumsal hikâyeleri, o dönem için türünün ilki sayılabilecek *Zenûbiyâ* (1871), *Budûr* (1872), *el-Hıyâm fî Futûḩi's-Şâm* (1874) gibi tarihî hikâyeleri, bu dergide okuyucularla buluşturmuştur. Hikâyelerindeki şahıslar, mekan ve olaylar, doğup büyüdüğü ve sorunlarına kayıtsız kalamadığı Lübnan'a aittir¹⁰⁵.

Mehcer edebiyatının önde gelen temsilcilerinden olan Cibrân ḩalîl Cibrân'ın (1883/1931) *'Arâisu'l-Murûc* (1906), ve *el-Ervâḩu'l-Mutemerride* (1908) adlı romantik eserlerinde, toplumda yaygın olan kötülüklerden kurtulmak için tabiata sığınma düşüncesi işlenmektedir. Alaycı, iğneleyici, canlı üslûbuyla dikkat çeken Cibrân'ın eski ve yeni, geri kalmışlık ve medenîlik çatışmalarını ele alan hikâyelerinde, Amerika'daki toplumsal yapı tesirini gösterir¹⁰⁶.

1930'lu yıllarda Lübnan yazarları hikâyelerinde daha çok, etkiyi artırmak için keskin bir realizme kapılmışlardır.

Lübnan ve diğer Arap ülkelerinde önemli bir yeri bulunan Mârûn 'Abbûd (1886/1962) *Eḩzâm* ve *Cebâbire* (1948), *Eḩâdîsu'l-ḩarye* (1956) ile *Vucûḩ* ve *ḩikâyât'ta* (1962) Lübnan köylerindeki hayatı anlatır¹⁰⁷.

Lübnan'ın âdet ve geleneklerini canlı bir dille ifade eden, *'Aşru ḩıḩasın min Şamîmi'l-Hayât* ve *el-İ'dâm* isimli hikâyelerin yazarı, ḩalîl Taḩıyyuddîn¹⁰⁸, olayları tahlil edişi ve tasvir gücünün mükemmelliğiyle tanınan Tefvîḩ Yûsuf el-'Avvâd, hikâyeleriyle okuyucuların büyük ilgisini çeken Saîd Taḩıyyuddîn ve Leylâ Ba'lebekkî de bu sahada zikredilmesi gereken şahsiyetler arasındadır. 1937 doğumlu Leylâ Ba'lebekkî'nin anne babası, zengin ve köklü bir Şîf-Müslüman aile olup, ona yazmayı ve incelemeyi yasaklamışlar, ama, o, babası ve annesiyle sürekli çekişme halinde memur olarak geçimini kazanmış, 1958 yılında ilk kitabı *E'îşu (Yaşıyorum)*'u çıkarmış ve bu kitap birçok dile çevrilmiştir. Genç yazarların çoğunun yazıları gibi büyük çapta otobiyografik hikâyeler yazmıştır. Hikâyelerinde yaşlılarıyla tartışmalarını ve yaşantılarını anlatmıştır. O, okuyucuya genç, kültürlü bir Lübnanlı kızın düşünce ve duygu dünyasına veya tepkilerine nüfuz etme imkanı vermiştir¹⁰⁹.

¹⁰⁵ Nu'aym el-Yâfi, s. 43.

¹⁰⁶ Hüseyin Yazıcı, *The Short Story In Arabic Literature*, s. 58.

¹⁰⁷ ḩannâ el-Fâḩûrî, *el-Cedîd fî'l-Edebi'l-'Arabî*, Beyrut, Dâru'l-Kuttâbi'l-Lubnânî, 1972, II, 199.

¹⁰⁸ ḩannâ el-Fâḩûrî, *el-Cedîd fî'l-Edebi'l-'Arabî*, Beyrut, Dâru'l-Kuttâbi'l-Lubnânî, 1971, III, 355.

¹⁰⁹ M. Landau Jacob, s. 55.

Daha çok Rus edebiyatçılarının etkisinde kalan Miḥâîl Nu‘ayme, Araplar'ın Maupassant'ı olarak nitelendirilmiştir. Yazar *Şavtu'l-Âlem* (Beyrut 1948), *en-Nûr ve'd-Deycûr* (Beyrut 1950) gibi kitaplarında yer alan hikâyelerinde, olayları realist bir yaklaşımla ele almış, yer yer psikolojik tahliller de yapmıştır. Mehcer edebiyatının temsilcilerinden olan Nu‘ayme'nin hikâyelerindeki en önemli tema, vatandan göç ile bunun doğurduğu ızdırıp ve felâketlerin insan ruhunda meydana getirdiği çatışmadır. Onun *Kâne mâ Kâne* (Beyrut 1927) adlı eserinde yer alan *el-'Akir'i* veya *Senetuhe'l-Cedîde*'yi, Arap edebiyatının ilk modern hikâyesi kabul edenler vardır¹¹⁰. Aynı yazarın, *Ekâbîr* (Beyrut 1956) adlı hikâyesi de hem teknik hem de işlediği konular bakımından modern özellikler taşır. Mehcer edebiyatının Emîn b. Fâris er-Reyhânî, İlyâs Kunşul ve *Hikâyâtu Mehcer* adlı mizahî eseriyle dikkati çeken Abdülmesîh el-Ḥaddâd gibi temsilcileri de bulunmaktadır¹¹¹.

3. 3. SURİYE

Suriye hikâyeciliği Mısır ve Lübnan'dakine benzer şartlar altında doğmuştur. Suriye'de de hikâyeciliğin doğuşunda dergilerin önemli rolü olmuştur. Suriye'de yayımlanan ilk edebî dergi, Ahmed ez-Zeyn'in çıkardığı, XIX. yüzyılın ilk çeyreğinde büyük bir misyon yüklenmiş olan, *el-'İrfân*'dir¹¹².

Kısa öykü, 1930'lu yıllarda doğmuştur. Bu dönemde, Suriye'de ilk kısa hikâye yazar ve kısa hikâyeciliğin babası kabul edilen Muḥammed en-Neccâr olmuştur¹¹³.

Muḥammed en-Neccâr'ın basılmış iki hikâye kitabı vardır. *Hemesât Beradâ* ve *Fî Kuşûri Dimeşk*. Şam'ın saraylarında adlı bu hikâyeler topluluğunda Suriye burjuva ve aile hayatının net manzarasını ortaya koymuştur. Muḥammed en-Neccâr'ın peşi sıra, Fuad eş-Şâyib, Ali Ḥalkî, Cebrâil Se'âde, çoğunluğu Türk hikâyecilere ait hikâyelerden tercüme olan *Envâ'* ve *Eḍvâ'* isimli eserin sahibi Sâmi Kiyâlî gibi hikâyeciler yetişmiştir.¹¹⁴. Bunlar hikâyelerini, 30'lu yılların sonu 40'lı yılların başında yazmışlardır. Bu yazarlar içerisinde de en meşhuru, altı öyküden oluşan *Rebi'* ve *Ḥarîf* isimli, sadece bir hikâye kitabı yazmış olan Ali

¹¹⁰ Nu‘aym el-Yâfi, s. 210.

¹¹¹ Hüseyin Yazıcı, *The Short Story In Arabic Literature*, s. 61.

¹¹² Crul Claud, Arapça çeviri: Maḥmûd Mev'îd, "el-Kışşatu'l-Kaşîra fî Sûriye", Dimeşk, *el-Mevkıfu'l-Edebî*, Haziran-Temmuz, 1977, s. 39.

¹¹³ Ramazan Muḥammed Ḥâlîd, "el-Kışşatu'l-Kaşîra fî Sûriye", Dimeşk, *Dirâsât İştirâkiyye*, Şubat-Nisan, 1998, s. 11.

¹¹⁴ 'Adnân İbn Zerîl, *Edebû'l-Kışşa fî Sûriye*, Dimeşk, Dâru'l-Fenni'l-Ḥadîşî'l-'Alemî, bty., s. 84.

Ḥalkî'dir¹¹⁵. Muḥammed en-Neccâr ve Ali Ḥalkî, kendilerinden sonra gelen kimseler için kısa öykünün temel yapı taşlarını tesis etmişler ve bu konuda öncü olmuşlardır. Bu dönemde Nesîb el-İhtiyâr ve kadın hikâyecilerin öncüsü kabul edilen Vedâd Sekâkî'ni Suriye hikâyeciliğine kök salmışlardır¹¹⁶.

1940'lı yılların sonunda ve 1950'li yıllarda hikâye sanatında yenilikler gerçekleştirmiş bir nesil gelmiştir. Şevki Bağdâdî, Şamîm eş-Şerîf, Mevâhib Kiyâlî, Ḥasîb Kiyâlî, Naşruddîn el-Baḥra, 'Adnân ed-Dâ'uḳ, 'Adil Ebû Şeneb, İskender Lûgâ, 'Âdil Selûm, Ḥalîl Hendâvî, Şâkir Mustafa, Muḥyiddîn Şubḥî, Ğâde es-Semmân, Muhammed Ḥaydar bu hikâyecilerdendir.¹¹⁷.

Bu nesil, bir çok edebî faaliyet gerçekleştirmişler, yabancı dillerden hikâye çevirileri yapmışlar, bu sanatın roman ve sosyoloji, psikoloji gibi diğer ilim dallarıyla olan bağına inceleyen araştırmalar yapmışlardır. En büyük hizmetleri ise, kısa hikâyelerde hakim olan basit olay örgüsünden hikâyeyi kurtarıp, kompleks ve zengin olay örgüleri kullanarak modern öyküye geçişi sağlamışlardır.

1950'li yıllardan sonra, üslupları çok farklı yeni bir nesil yetişmiştir. Uzun cümleler yerine ardı ardına gelen yoğun kısa cümleler kullanıp şiirsel bir dil tercih etmişler, kısa hikâyelerini daha da kısa bölümlere ayırarak bazen aralarına başlık, bazen de numaralar vermişlerdir. Diyaloglarla zenginleştirilmiş veya tiyatro sanatından esinlenerek, baştan sona diyalog cümleleriyle yazılmış hikâyeler ortaya koymuşlardır. Bu dönemin en önemli temsilcileri, Zekeriyâ Tâmir, George Sâlim olmuştur.

Eşyâ' Şağîra (1954), *eż-Zıllu'l-Kebîr* (1956) gibi eserleriyle tanınan Filistin doğumlu Semîra 'Azzâm bu alanda kaydedilmesi gereken bir isimdir.

Altmışlı yılların sonu, yetmişli yılların başında öykü sanatını, diğer edebî sanatlar içerisinde önemli bir makama yükselten, Arap Dünyasında "*Yetmişliler Kuşağı*" diye isimlendirilen bir nesil gelmiştir. Mervân Mısrî, Ahmed Ali es-Sâid, Muhammed Kâmil el-Ḥaḫîb, Abdullah Ebû Heyfe, İbrahim el-Ḥalîl, Sâmi Hamze, Ḥâlîl Câsim el-Ḥamîdî, Velîd Mî'mârî, Muhammed Ḥâlîd Ramazân, Muhammed Nedim, bu dönemin en meşhur hikâyecileridir.

¹¹⁵ 'Adnân İbn Zerîl, s. 73.

¹¹⁶ Crul Claud, Arapça çeviri: Maḥmûd Mev'ıd, "el-Kıışsatu'l-Kaşîra fî Sûriye", Dımeşk, *el-Mevkâfu'l-Edebî*, Haziran-Temmuz, 1977, s. 41.

¹¹⁷ 'Adnân İbn Zerîl, s. 173.

Bunlardan sonra seksenli ve doksanlı yılların nesli gelmiştir. Bu genç nesil daha öncekilerin tecrübelerinden yararlanarak hikâye sanatını geliştirmiştir. En meşhurları şunlardır: Muhammed Velîd el-Ĥâfîd, Memduh 'Îzâm, Muhammed Bâķi Muhammed, İbrahim Samuel, Tâcuddin Mûsa, Maĥmûd el-Ĥâc'dır¹¹⁸.

3. 4. IRAK

Irak hikâyeciliğinde önce Mısır ve Lübnan, daha sonra Batı ve Osmanlı tesiri görülür¹¹⁹. Bu ülkede hikâyenin geçmişi 1908'e kadar uzansa da modern edebî hikâyenin ölçülerine uygun eserler 1930 neslinin kaleminden çıkmıştır. Iraklı hikâyecilerde en çok tesiri olan yazar Cibrân Ĥâlîl Cibrân olmuştur¹²⁰. Aralarında, *eĤ-Ĥalâ'i'* (Baĥdad 1929) adlı eseriyle Türk hikâyecisi Ömer Seyfeddin'in etkisinde kalan Maĥmûd Aĥmed es-Seyyid, *el-Ĥasedu'l-Evvel* (Baĥdad 1930) adlı eseriyle Enver Şâûl, '*Azametun Fâriĥa* ile Irak'ta etkinliğini sürdüren nesir yazarlarının babası¹²¹, 1908 doğumlu Zunnûn Eyyûb, *Usratu Umm Miĥâ'il* ve *Ĥâ'irûn* ile Abdulĥak Fâĥîl, *Aĥrâr* ve '*Abîd* ile Şâlûm Dervîş gibi isimlerin bulunduğu bu ilk nesil, yabancı baskısından kurtulma, fakirlik, hastalık ve cehaletle mücadele gibi temaları işlemiştir. Modern Irak hikâyesinin doğuşunda payı olan Ca'fer el-Ĥalîfî, gayretli bir yazar olmasına rağmen alışılmış kalıpların dışına çıkamamıştır¹²².

1940'lı yıllarda fazla bir gelişmenin görülmediği Irak'ta 1950'lerde içtimaî, fikrî ve edebî açıdan önemli atılımlar kaydedilmiş, özellikle Ali el-Ĥâkânî'nin Necef'te *el-Beyân* adlı bir dergi çıkarıp hikâye yarışmaları düzenlemesinden sonra daha önceki edebî sınırların dışına çıkan Abdulmecîd Luĥfî, *Hems Mubhem* ile Fuâd Tekerli, Nizâr Selîm, Şâkir Hasbâk, *Ĥaşıdu'r-Reĥâ* (Baĥdad 1954) ile Sâib Tu'me Fermân, *Mucrimûn Ĥayyibûn* ile Mehdî İsâ eş-Şaķr, Abdullah Niyâzî ve *Neşıdu'l-Arĥ* ile Abdulmelik Nûrî gibi isimler hikâye tekniğini geliştirmişlerdir. Kültür açısından da bir ilerlemenin kaydedildiği bu dönemde adı geçen yazarların iç monolog tekniğiyle sosyal konulara eğildikleri dikkati çekmektedir. Bu arada hikâyelerde milliyetçi fikirler de yavaş yavaş kendini hissettirmeye başlamıştır. 1958'de siyasî atmosferden olumsuz yönde etkilenen hikâyede 1965'ten itibaren önceki çalışmalardan kopuk ve düşük tempolu bir hareketlenme görülür.

¹¹⁸ Ramazan Muĥammed Ĥâlîd, "el-Ĥışşatu'l-Kaşıra fî Süriye", *Dirâsât İştirâkiyye*, s. 14.

¹¹⁹ M. Landau Jacob, s. 69.

¹²⁰ Ömer eĤ-Ĥalîb, "Kâtîbâtu'l-Ĥışşa fî'l-'Irâķ", Baĥdâd, *el-Aĥlâm*, XI. Sayı, 1975, s. 84.

¹²¹ M. Landau Jacob, s. 77.

¹²² Hüseyin Yazıcı, *The Short Story In Arabic Literature*, s. 85.

Âdil Kâmil, Mûsâ Kirîdî, Yahyâ Cevâd, Bâsim Hammûdî, *Şevâri' Zerka* ile (Bağdad 1976) Munîr Abdulemîr ve *Hamâmu's-Sa'âde* (Bağdad 1964) ile Hûdayr Abdulemîr gibi genç hikâyeciler bu dönemde kayda değer yazarlar olarak görülmektedir¹²³. Irak hikâyeciliği 1976'dan sonra genç neslin ortaya koyduğu sosyal, psikolojik ve yeni Batılı metot ve anlatım teknikleriyle muhteva ve üslûp bakımından çok ilerlemiştir. Başta Abdurrahman er-Rebî'î, Abdussettâr Naşır, Fuâd Tekerlî ve Gâzî el-'Abbâdî olmak üzere birçok Iraklı hikâyecinin eseri çeşitli dillere tercüme edilmiştir. Irak'ta kadın hikâyecilerden 'Aklî ve Leylâ (1948) isimli hikâyesi ile Melîha İşhaq, *Cerimetu Racul* (1953) ile Hârbiyye Muḥammed, *Nadiye* isimli hikâye ile Leylâ Abdulkâdir, Semîra el-Mâni', Selîme Hâdîr, Mâide er-Rebî'î adı anılmaya değer isimlerdendir¹²⁴.

3. 5. ÜRDÜN

Ürdün'de hikâyenin başlangıcı, Muḥammed Şubḥî Ebû Ğunayme'nin (1902/1970) 1922 yılında çıkardığı, toplumsal olgulara odaklanmış, amacı millî değerleri yüceltmek, yaratıcılığı ve kalkınmayı teşvik etmek olan, *Eğâni'l-Leyl* isimli hikâyeler koleksiyonuna dayandırılabilir¹²⁵. Ürdün'de hikâye, Rûks el-'Azîzî'nin *Halîbunâ Şîrânî* örneğinde olduğu gibi halk hikâyelerine benzer bir tarzda ortaya çıkmıştır. Daha sonra, İsâ en-Nâ'ûrî, aslen Filistinli olup 1940 yılında Ürdün'e yerleşen ve hikâye kitaplarında toplumdaki sosyal farklılıklar ve sınıf çatışmaları gibi konuları işleyen Maḥmûd Seyfuddin el-Îrânî gibi yazarların eserleriyle hikâye, bir mesafe katederek, Maḥmûd Teymûr gibi yazarların ulaştığı düzeye çıkmıştır. *Mâ Ekalle's-Semera* (Amman 1962), *Evvelu's-Şavṭ (Yâfa)* ve *Me'a'n-Nâs* (Amman 1956) gibi hikâye kitapları bulunan Îrânî, Maḥmûd Teymûr'un yolunu takip etmesine rağmen bazı yazarlarca hikâye tekniği bakımından ondan üstün kabul edilmiştir¹²⁶. Daha çok realizmin etkisinde kalan Emîn Fâris Melhes, *Min Vaḥyi'l-Vâḳ'î* adlı eserinde yer alan başarılı hikâyeleriyle Ürdün hikâyesini önemli bir seviyeye yükseltmiştir. Eserlerinde sembolizme önem veren yeni nesil hikâyecileri arasında Cemâl Hemdân, Subḥî Şahrûr, Faḥrî Kî'vâr, Meryem Cebir Ferîha, İbrahim el-'Absî ve *Esrâru Sâ'ati'r-Reml, İntihâku Muduni'l-Mâ', Men*

¹²³ Hüseyin Yazıcı, *The Short Story In Arabic Literature*, s. 87.

¹²⁴ Ömer eṭ-Ṭâlib, "Kâtibâtu'l-Kıssa fî'l-'Irâk", *el-Aḳlâm*, XI. Sayı, s. 87.

¹²⁵ Hâlid el-Kurkî, *er-Rivâyetu fî'l-Urdun*, Amman, el-Câmi'atu'l-Urduniyye, 1986, s. 16.

¹²⁶ Nâşuriddîn el-Esed, *el-Ḥayâtu'l-Edebiyyetu'l-Ḥadîse fî Filisṫn ve'l-Urdun Ḥattâ Sene 1950*, Ürdün, Muessesetu 'Abdu'l-Ḥamîd Şûmân, 2000, s. 157.

Yaħrusu'l-Baħr (Amman 1986), *eş-Şaf'a* (Bağdad 1978) gibi hikâye kitaplarında insanın iç dünyasını keşfetmek için ciddi bir gayret sarfeden İlyâs Ferkûh bulunmaktadır¹²⁷.

3. 6. CEZAYİR

Cezayir'de modern hikâye, çok geç bir dönemde Mısır, Lübnan ve Batı'dan gelen yayınlar vasıtasıyla tanınmıştır. Cezayir'de edebî eserler ülkenin bağımsızlığı ve Fransız sömürgesinden kurtulma, halkın çektiği eziyet ve sıkıntıları dile getirme ekseninde kaleme alınmıştır. 1930'lu yıllarda hikâye şeklinde bazı yazılar kaleme alınmışsa da özellikle ülkenin bağımsızlığa kavuşmasından sonra (1962) modern hikâye Arapça'nın yanı sıra Fransızca olarak da kaleme alınmaya başlanmıştır. Cezayir'in modern hikâyecileri arasında, Cezayir'de ilk Arapça dergi olan *el-Eħrâr*'ı çıkararak¹²⁸, *Duħân min Ķalbî* (1962), *eş-Şuhedâu Ye'ûdüne ĥâze'l-Usbû*' (1974) adlı eseriyle eṭ-Ṭâhir Vaṭṭâr, *el-Eşi*' "atu's-Seb'a ile Abdulħamîd Heddüka, *Fi'l-Maħhâ* ile Muhammed Dîb ve Ebu'l-İd Dûdû, Ahmed Rızâ Ĥavħû, Ahmed Munevver, Abdulazîz Abdulmecîd, Abdulmâlik Murtâd gibi isimler sayılabilir¹²⁹.

3. 7. LİBYA

Libya hikâyeciliği, Mısır'ın etkisinde gelişmiştir. Birçok Arap ülkesinde olduğu gibi hikâye türünün geç bir dönemde ortaya çıktığı Libya'da modern anlamda hikâye, işgal ve sansürün sebep olduğu olumsuz şartlar dolayısıyla ancak 1950'lerden sonra kendini gösterebilmiştir. Bununla beraber 1935 yılı Ekim ayında, Libya dergisinde, muhtemelen türün ilk örneği olmak üzere "*el-Ķuvvetân*" adlı bir hikâyenin yayımlandığı görülmektedir. 1970 yılında ülkeye sosyalizmin hâkim oluşu hikâyeyi de etkilemiştir. Eserlerinde birçok toplumsal problemle birlikte kadının toplumdaki yeri, Libya insanının yabancılarla münasebetleri gibi konuları işleyen, başta Ali Mustafa el-Miṣrâtî olmak üzere *Aħzânu'l-Yevmi'l-Vâħid* ve *AĶvâlu Şâhidî'Âyân* (1976) adlı kitaplarıyla Muhammed eş-Şuveyhîdî, *Temerrud ve el-A'mâlu'l-Kâmile* (1976) ile Halîfe Tekbâlî, Fevzi Ṭâhir el-Biṣṭî, Muhammed Abdusselâm el-Mislâtî ve Abdullah el-Kuveyrî hikâye türünü belli bir seviyeye çıkarmaya gayret göstermişlerdir. Ayrıca

¹²⁷ Hüseyin Yazıcı, *The Short Story In Arabic Literature*, s. 111.

¹²⁸ eṭ-Ṭâhir Vaṭṭâr, "Ĥıvâr me'a'r-Ruvâiyyi'l-Cezâirî eṭ-Ṭâhir Vaṭṭâr", *eṭ-ṬarîĶ*, III. Sayı, Ağustos, 1981, s. 190.

¹²⁹ Vâsînî el-E'rac, "Muħâveletu İĶtirâbin mine'r-Rivâyeti'l-Cezâiriyyi'l-Mektûbeti bi'l-LuĶati'l-'Arabiyye", Lübnân, *eṭ-ṬarîĶ*, III. Sayı, Ağustos, 1981, s. 233.

sosyal muhtevalı hikâyenin öncüsü olan Ahmed el-‘Uneyzî, Beşîr el-Ĥâşimî, Yûsuf eş-Şerîf önemli hikâyecilerdendir¹³⁰.

3. 8. FAS

Fas'ta, yine hikâye, XX. yüzyılın başlarında Ebû Şuayb ed-Dukkâlî, İbn Şaknûn, Muḥammed Ğarîṭ ve Muḥammed Mûsâ gibi şahsiyetlerin makâme taklidi eserleriyle başlamıştır. 1930'lu yıllarda daha edebî bir şekil alan hikâyenin ilk ciddi temsilcileri olarak Abdulmecîd b. Cellûn, Abdurrahman el-Fâsî, Ahmed Bennâbî zikredilebilir. Modern anlamda hikâyenin 1950'li yıllardan sonra görülmeye başlandığı Fas'ta, yoksulların problemleri, toplumun bunlara bakışımın işlendiği *Mevlâye* adlı eseriyle (1964) Abdulcebbar es-Suheymî ve Abdulkerîm Ğallâb, Muhammed Bû'allû, Muhammed Berrâde, Muhammed Hıdır er-Reysûnî, Zeyneb Fehmî ve romantizmin öncülerinden Muhammed Şabbâğ, ayrıca Ĥannâse Benûne, İdrîs el-Ĥûrî ile Muhammed Zefzâf zikredilmesi gereken isimlerdir¹³¹.

3. 9. TUNUS

Tunus'ta hikâye tarzındaki ilk çıkışlar, 1905'de erken sayılabilecek bir dönemde başlamıştır. Bu yıllarda daha çok Fransızca'dan roman ve hikâye çevirileri yapılmış, *el-Bedr*, *Murşidu'l-Umme*, *et-Teḳaddum*, *es-Sevâb*, *es-Se'âdetu'l-Uẓnâ* gibi dergilerin edebî eserlere oldukça fazla yer vermeleri, bu türün tanınmasına yardımcı olmuştur. Ancak Tunus'un hikâye alanında hareket noktası sayılabilecek, işçi ve kadın hakları konusunda da bir öncü kabul edilen Ṭâhir el-Ĥaddâd'ın ilk çalışmalarıdır. Modern hikâyeyi hazırlayıcı asıl çalışmalar, 1940 yılına doğru *el-Âlemu'l-Edebî* adlı dergide Zeynelâbidîn es-Senûsî, Abdulazîz el-Vuşlatî ve Mustafa Ĥurayyif tarafından yapılmıştır. Zeynelâbidîn es-Senûsî'nin *el-Ĥabîbe*'si, Abdulazîz el-Vuşlatî'nin *el-Berî'e* adlı hikâyesi, Mustafa Ĥurayyif'in *Dumû'u'l-Ķamer*'i dikkate değer eserlerdir¹³². 1937'de yayımlanan *el-Mebâhiş* dergisinde, derginin yayımcısı Muḥammed el-Beşrûş'un yanı sıra Ali ed-Du'âcî, Muhammed Ali el-'Ureybî, Maḥmûd el-Mes'adî gibi isimlerin Tunus hikâyeciliğinin gelişmesinde önemli rolleri olmuştur. 1955'te Muhammed Mezâlî tarafından çıkarılan *el-Fikr* dergisinde yeni konuların işlendiği örneklerle hikâyede bir başka dönem başlamış, 1964'te kurulan Nâdi'l-Ķışşa adlı kulübün de etkisiyle yeni ilerlemeler kaydedilmiştir. Kurtuluş savaşı ruhuyla yetişmiş olan Semîr el-'Ayyâdî, Maḥmûd et-Tûnisî,

¹³⁰ Hüseyin Yazıcı, *The Short Story In Arabic Literature*, s. 146.

¹³¹ ae., s. 119-126.

¹³² Hüseyin Yazıcı, "Tunus'ta Modern Arap Edebiyatı", Ankara, *Nüsha Dergisi*, sayı.5, 2002, s. 50.

Muhammed Reşâd el-Hemzâvî, Muhammed Ferec eş-Şâzilî, Fâtıma Selîm, Abdulvâhid İbrahim gibi hikâyeciler bu alanda eser vermiş olanların başında gelir.

3. 10. SUUDİ ARABİSTAN

Suudi Arabistan'da, çok az sayıda hikâye yazmış olmasına rağmen toplumdaki realiteyi bütün yalınlığı ile aktarmaya özen gösteren, Ahmed es-Sıbâî'nin etkisi görülür. Ayrıca, *Leyse'l-Hubbu Yekfî, Beyt el-Kebîr, Min Bilâdî* adlı eserleriyle, çevre betimlemeleriyle tanınan Ğâlib Hamza Ebu'l-Ferec, ilk akla gelen kişilerdendir. Suudi Arabistan hikâyeciliğinde, romantizmin ve sosyal gerçekliğin izlerini taşıyan, zengin-fakir ayırımı, eğitim, evlilik temalarının işlendiği hikâyeler yazan, Hâlid Hâlîfe, Hasan el-Ğureşî, İbrahim en-Naşr dikkatleri çekmektedir. 1967'den sonra insanın psikolojik tahlillerinin yapıldığı, insan ilişkilerine değinen, toplumsal meselelere tarafsız olarak bakabilen Muhammed 'Alvân, Huseyn Ali Huseyn, Cârullah el-Hâmîd, Sâlih el-Eşşâr gibi hikâyecilerin bulunduğu yeni bir nesil yetişmiştir. Suudi Arabistan'da Abdullah Abdurrahman el-'Atîk, Necât el-'Avvâd, Luğmân Yûnus, Huseyn Fethî, Turkî b. Manşûr et-Turkî, Muhammed Ali Ğuds, Emel Abdulhamîd Hâyriyye, İbrahîm es-Sekkâf, Necvâ Muhammed Hâşim ismi anılmaya değer hikâyecilerdendir¹³³.

3. 11. YEMEN

Yemen'de hikâye, edebî konulara ağırlık veren *el-Fikmetu'l-Yemeniyye* gazetesinde 1940 yılında Ahmed Hasan el-Berrâk'ın yayımladığı bazı hikâye örnekleriyle başlamıştır. Ayrıca, Zeyd b. Ali 'İnan, Yahya b. Hamûd en-Nehârî gibi şahsiyetlerin çalışmaları modern hikâyeden uzak olsa da, hikâyeye edebî bir zemin hazırlaması bakımından önemlidir. *El-Kalem el-'Adenî, el-Cenûb el-'Arabî, el-Fikr, el-Kifâh, eş-Tarîk, El-Fecr* gibi gazeteler Yemen'de hikâyeye katkı sağlamıştır. Telif hikâyeler yazan, Hâmîd Hâlîfe, Muhsin Hasan Hâlîfe, Muhammed Ali Luğmân, öyküye modern bir çehre kazandırmıştır. Bu hikâyeciler dışında, Salih ed-Dehşân, Hasan el-Levzî, Muhammed ez-Zerğâ, Muhammed Musennâ, Muhammed Sa'îd Misvât, Ahmed Mağfuz Ömer, Abdullah el-Emîr, Muhammed Abdulvelî, Âmine Yûsuf isimleri anılmaya değer hikâyecilerdendir¹³⁴.

Ayrıca, Modern Arap hikâyeciliğinin gelişiminde, *Mehcer Edebiyatı*'nın rolü büyük olmuştur. Memleketlerinden başka ülkelere göç eden edebiyatçılar, ya ülkelerindeki istibdat yönetiminden ya da yoksulluktan dolayı hicret etmişlerdir. Gurbette ülkelerine olan özlemi dile

¹³³ Hüseyin Yazıcı, *The Short Story In Arabic Literature*, s. 163-171.

¹³⁴ ae., s. 153-160.

getiren, halklarının geri kalmışlığını eleştiren yazılar ve hikâyeler yazmışlardır. Batı edebiyatı ile kurdukları yakın temas ile elde ettikleri birikimlerini, yazılarına ve hikâyelerine yansıtan bu insanlar, Arap hikâyeciliğın gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. Özellikle, 1920’de *er-Râbı̄tatu’l-Ğalemiyye* adlı bir birlik kuran, Cibrân Ğalîl Cibrân, Miğail Nu‘ayme, ‘Abdulmesîğ Ğaddâd, Nesîb ‘Arîda ve Reşîd Eyyûb Arap hikâyeciliğine tesir etmiş edebiyatçılardır¹³⁵.

¹³⁵ Yâsîn el-Eyyûbî, *Fî Miğrâbi’l-Kelime*, Beyrût, el-Mektebetu’l-‘Asrıyye, 1999, s. 163.

III-FİLİSTİN HİKÂyecİLİĞİ

Hikâye, Filistin’de XIX. yüzyılın sonlarında gelişmiştir. Bu gelişmenin ardında, Rus yazarlardan, özellikle Tolstoy¹³⁶ ve Puşkin’den hikâyeler tercüme eden Hâlîl Beydes’in (1875/1949) payı bulunmaktadır¹³⁷. Hâlîl Beydes, Rusça’dan hikâye çevirirken, Ahmed Şakir el-Karmî Fransızca’dan ve İngilizce’den, Cibrân Maţar, İlyâs Naşrullah, Almancadan hikâyeler çeviriyordu¹³⁸. Ahmed Şakir el-Karmî hikâyelerini, *el-Mizân* dergisinde yayımlıyordu. Bu dergi, onun 1927 yılında ölümünden sonra bir yıl daha yayını sürdürüebilmiştir¹³⁹.

Rusça’dan Arapça’ya hikâye ve roman çevirisinin ustası sayılan Hâlîl Beydes, 1908’de Hayfa şehrinde *en-Nefâis* dergisini çıkarmıştır. Bu dergi, Rusça ve diğer dillerden çeviriler için büyük bir fırsat olmuştur. *en-Nefâis*, 1911’de Hayfa’dan Kudüs’e nakledilmiş ve ismi, *en-Nefâisu’l-‘Aşrıyye* olarak değiştirilmiştir. Birinci Dünya Savaşından sonra, 1924 yılında kapatılmıştır¹⁴⁰. *en-Nefâis* dergisini çıkarttıktan sonra Hâlîl Beydes, birçok roman ve hikâye telif etmiş, tercüme ettiği hikâyeleri de yayımlamıştır. Bu dönemde Kulşum ‘Udah ve Cibrân Maţar gibi hikâyeciler, Hâlîl Beydes’in etrafında toplanmışlardır. Hikâye ve makale sanatına dayanan gazeteciliğin doğmasıyla birlikte, Filistin’de hikâyenin yıldızı parlamıştır. Avrupa edebiyatı, Filistin’deki hikâyeciliği etkilemiştir. Hâlîl Beydes, Arap ülkelerinde modern hikâyeciliğin doğuşunu dile getirirken şöyle demektedir: “Doğu’da, hikâye şu anda bildiğimiz modern şekli ile çok yakın zamanda ortaya çıkmıştır. Bu türden yazılan eserler, Batı’dan aktarma biçiminde olmuştur. Edebiyatçılarımız, tercümeye yönelmiş, çok azı kendi ürünlerini telif etmiştir. Birçok yazar, Avrupa dillerindeki en güzel hikâyeleri tercih edip, ustaca Arapça’ya tercüme etmişlerdir. Şu bilinen bir gerçektir ki, Batı, hikâye sanatında bizden önde olup, yüzlerce hikâyeci yetiştirmiş ve mükemmel öykü örnekleri sunmuşlardır. Biz, onlardan tercüme yaptığımızda veya hikâye tekniklerini tartıştığımızda edebiyatımıza renk ve güzellik, kitaplarımıza sanatsal bir değer ve üslup katarız¹⁴¹.”

¹³⁶ **Tolstoy:** (d. 9 Eylül 1828- ö. 20 Kasım 1910) Rus yazar, dünyanın en büyük romancılarından kabul edilir. Reformcu ve ahlakçı biridir. (Ana Britanica, XXI, 72)

¹³⁷ Kâmil es-Sevâfirî, *el-Edebu’l-‘Arabiyyu’l-Mu‘âşır fî Filisîn*, Kahire, Dârü’l-Me‘ârif, 1979, s. 356.

¹³⁸ Hüşâm el-Haţîb, *Hareketu’t-Tercumeti’l-Filisîniyye*, Beyrut, el-Muessesetu’l-‘Arabiyye li’-Dirâsâti ve’n-Neşr, 1995, s. 19-22.

¹³⁹ Hüseyin Yazıcı, *The Short Story In Arabic Literature*, s. 96.

¹⁴⁰ Hüşâm el-Haţîb, s. 17.

¹⁴¹ Kâmil es-Sevâfirî, s. 356.

Beydes'in hikâyeye olan düşkünlüğü ve verdiği önemin amacı, belki de, dergisinin okurlarını hikâyeye teşvik etmek, onu sevdirmek, farklı dünyalarla, şahıslarla, olaylarla şekillendirdiği hikâyeleri ile okurlarını çok boyutlu hayal alemine yükseltmek ve onları etkilemekti. Bu konuda şöyle demektedir: “Birçok ulusa göre, romanların diğer edebiyat türleri içerisinde önemli bir konumu, hatırı sayılır bir işlevi vardır ve toplumlar üzerinde etkisi yüksektir. Romanda hayatın yansımaları, iyiliğin ve kötülüğün şekilleri, toplumların hayat tarzları, zamanın akışı, sevgi ve aşk öyküleri, bütün rolleri ile insan hayatının sunumu vardır¹⁴².”

Beydes, roman ve hikâyenin arka planında bir amaç olduğu görüşündedir. Bundan dolayı roman ve hikâyelerinde ahlakî ilkeleri sunmayı, toplumdaki yanlışlıkları ıslah etmeyi amaç edinir. “Roman ve hikâye, hikmetli öyküleri, erdemliliği tanıtmayı, kötülükleri yok etmeyi, ahlakı temellendirmeyi, akılları aydınlatmayı, gönülleri nurlandırmayı ve hayatı ıslah etmeyi hedef edinir¹⁴³.”

Halil Beydes, tercüme hikâyelerini XIX. asrın sonlarında, yazdığı ve tercüme ettiği bir kısım hikâyelerini de XX. asrın ilk dönemlerinde *en-Nefâis* dergisinde yayınlamıştır.

Halil Beydes'den oldukça çok söz edilmesi, onun, çağdaş Filistin edebiyatının ilk hikâyecisi olmasındandır. Kendisinden sonra gelen birçok edebiyatçıya örnek olmuştur. Onun *Mesârihu'l-Ezhân* (1924) adlı eseri, ilk hikâye örneklerinden biri kabul edilir¹⁴⁴. Neredeyse yarısı çeviri ve alıntılardan oluşan otuz iki hikâyelik koleksiyonda konular tamamen gerçek hayattan alınmıştır. Konular hurafelerin karşısında olup genelde gerçeklikle iç içe geçmiş haldedir. Hikâyelerde, nefretin karşısında sevgi, inançsızlığın karşısında sadâkat ve köleliğin karşısında özgürlük vardır. Koleksiyonundaki hikâyelerin bir kısmı hikâye tarzında, bir kısmı tarihî anlatım tarzında ve geri kalanı şiirsel anlatım tarzında verilmiştir¹⁴⁵.

Halil Beydes ile hikâye sanatı zirveye ulaşmıştır. Halil Beydes, vaka, şahıslar, olay örgüsündeki bütünlülük, hikâyenin akışı ve birbirleriyle bağları, hikâye örgüsündeki düğüm, ve onun çözümündeki uyumluluk gibi, hikâyenin öğelerine hakim birisidir. O, hikâyeyi sanatsal bir alt yapıda resmetmeyi, olayları en güzel şekilde sunmayı, özendirici unsurları kullanmayı, hikâyeye okuyucu bağlamayı ustaca becermiştir. En sağlam üslupla hikâyelerini

¹⁴² Kâmil es-Sevâfirî, s. 357.

¹⁴³ ay.

¹⁴⁴ Nâşuriddîn el-Esed, s. 143.

¹⁴⁵ Hüseyin Yazıcı, *The Short Story In Arabic Literature*, s. 96.

biçimlendirmiş, ifadelerin güzelliğine, cümlelerin gücüne, imla ve dil kurallarına özen göstermiştir¹⁴⁶.

Halîl Beydes'in *en-Nefâis* dergisi dışında, Cemil Baħrı'nin dergisi, *Zehrâ ve el-Âmâlî*, *et-Ticâriyye*, *en-Nefîr* ve *el-Fecr* gibi dergilerde, hikâyeler yayımlayarak Filistin hikâyeciliğinin gelişimine katkı sağlamışlardır¹⁴⁷.

1860-1947 yılları arası modern Filistin hikâyeciliğinin doğuşu gerçekleşmiş, 1926-1947 yılları arasında hikâye ve roman adım adım yükselmiştir. Şekil ve içerik açısından, Halîl Beydes'in eserlerine özenen ve onun sanatının etkisi altında kalan hikâyeciler, öyküyü geliştirmişlerdir. Bu devire yönelik dikkate değer bir nokta, eserlerdeki psikolojik analizlerdir. Bu yazarlar, daha sonraki dönemlerde, ilk olarak, hikâyenin üslûbunu biçimlendirmede, ikinci olarak, amacını belirlemede, üçüncü olarak da, çağdaş hikâyeye ekollerinin birisinden etkilenmede farklı çizgileri benimsemişlerdir.

Bazılarının hikâyeleri, romantik konuları ele alıyordu. Kötülük, zulüm ve haksızlıklardan uzak, örnek bir dünyayı resmetmeyi arzuluyorlardı. Daha açık bir ifade ile, kalplerinde yeşerttikleri isteklerinden, üzerinde sevginin yaşandığı, adaletin ve kardeşliğin kök saldığı üstün şehir rüyalarından bahsediyorlardı.

Bazıları, hikâyeleri ile toplumsal hayata yönelmişlerdi. Aile içerisindeki sorunları, baba-oğul, zenginlik-fakirlik, ilim-cehalet, iş-işsizlik, tabakalar arası çekişme konularını işlemeye ve çözümler üretmeye çalışıyorlardı. Neredeyse hikâyelerinin içeriği, Filistin halkının orta tabakasının arzularını betimlemeyi, acı gerçekleri, vicdan azaplarını, çilelerini, yaşadıkları zorlukları, emellerini ve elemelerini, güzel, rahat, adaletli bir hayata olan özlemlerini konu alıyordu. Bu yazarlar, hikâyelerinde gerçek hayatı yansıtıyor, siyonizme ve mandacılığa karşı Filistin halkının direnişinden ilham alıyorlardı. Siyonistlerin kinlerini, düşmanlıklarını, dünya sevgilerini, üstün ve ahlakî ilkelere karşı açtıkları savaşlarını tuvaldeki bir resim gibi sayfalara resmediyorlardı¹⁴⁸.

Bu dönem öyküleri, edebî değer olarak mükemmel, yapı olarak çok güçlüydüler. 1925 yılından itibaren yazılan hikâyeler, üslupları ve içerisinde barındırdıkları fikirler açısından üst düzeyde idiler. Hikâyeye yazarları, fil dışı kuleler içerisinde edebiyat yapmak için hikâyeye yazmıyorlar, bizzat içerisinde yaşadıkları toplumun sorunlarına sözcü oluyorlardı.

¹⁴⁶ Kâmil es-Sevâfirî, s.357.

¹⁴⁷ Hüseyin Yazıcı, *The Short Story In Arabic Literature*, s. 95.

¹⁴⁸ Kâmil es-Sevâfirî, s. 358.

Maḥmud Seyfuddîn el-Îrânî (1914/1974) ve onun metodunu benimseyenler, insanî değerleri, sosyalist ilkeleri yüceltiyorlardı. Maḥmud Seyfuddîn el-Îrânî, ideolojisini en güzel şekilde belirliyor, hikâyelerindeki kahramanları makam, mevki sahiplerinden değil, halkın içinden seçiyordu. Bu şahısların çoğu yoksulluğun acısını tatmış, mahrumiyet, sıkıntı ve ızdırap lokmasını yutkunmuş şehir halkından oluyordu. Maḥmud Seyfuddîn el-Îrânî'nin, dört hikâye koleksiyonu bulunmaktadır. *Evvlu's-Şavf*, *Me'a'n-Nâs*, *Mâ eḳalle's-Semen* ve *Metâ Yentehi'l-Leyl* isimli kitaplarında Filistin halkının acılarını dile getirmiştir¹⁴⁹.

Necâtî Şıdķı ise, kısa hikâyelerinde farklı kültürleri ve hayata ilmî gerçeklerle bakmayı konu ediniyordu. 1935-1952 yılları arasında Filistin'de meydana gelen olayları, hikâye tarzında yazan ve bu alanda çok yetenekli bir kişi olan Necâtî Şıdķı'nın (1905/1979) on beş hikâyeden oluşan *el-Eḥavât el-Ḥazînât* isimli eseri, sembollerle doludur. Bahsedilen koleksiyondaki hikâyelerin beş tanesi Filistin'de meydana gelen olaylarla ilgilidir. Diğer hikâyeler ise, farklı sosyal olaylarla alakalıdır¹⁵⁰. Bu koleksiyondaki hikâyelerden ikisi hariç, bütün hikâyeler 1947 ve 1948 yılları arasında yazılmıştır. *eş-Şuyû'iyû'l-Milyûnîr* (1963), özellikle Rus, İngiliz, İspanyol ve Çin edebiyatından etkilenen Necâtî Şıdķı'nın *el-Ermelâtu'l-Malûl* ve *Ḳıṣâş Uḥrâ* (1953) adlı hikâyelerinin yanında Rus, Çin ve İspanya'dan çevirileri vardır¹⁵¹.

1953'de beş derleme ve beş çeviriden oluşan, on hikâyelik bir koleksiyonu olan Muhammed Edîb el-Âmirî, Muhammed İs'âf en-Nashâshîbî, Abdul-Ḥamîd Yâsîn, Necâtî Şıdķı, Ğassan Kenefânî, Yûsuf Câdul-Ḥaḳ ve Semîra 'Azzâm hikâyenin öncüleri arasında yer almaktadırlar¹⁵².

Realizm'in etkisi, Romantizm'in önemli temsilcileri arasında yer alan ve yaşanmış toplumsal olaylara değinen Semîra 'Azzâm'ın (1927/1967) hikâyelerinde de görülür. Sembolizm'den uzak duran Semîra 'Azzâm, genel olarak Arap hikâyeciliğinde önemli bir kişiliktir. On üç hikâyeden oluşan, *Eşya' Şağıra* (1954), *eḳ-Zıllu'l-Kebîr* (1956) ve *Ḳıṣâş Uḥrâ* (1960) gibi hikâye koleksiyonları bulunmaktadır¹⁵³.

¹⁴⁹ Nu'aym el-Yâfî, s. 252.

¹⁵⁰ Nâşuriddîn el-Esed, s. 147

¹⁵¹ Nu'aym el-Yâfî, s. 162.

¹⁵² Kâmil es-Sevâfirî, s. 358.

¹⁵³ Hüseyin Yazıcı, *The Short Story In Arabic Literature*, s. 97.

Filistin’de yaşanan trajediye dikkatleri çeken ve bütün hikâyelerinde Filistin gerçeklerini anlatan, ‘Îsâ en-Nâ’ûrî, ilk hikâye koleksiyonu olan, *Tarîku’ş-Şevk* isimli kitabını 1955 yılında yayımlamıştır¹⁵⁴.

Ekkâşîş (1946) adlı hikâye koleksiyonunda Abdu’l-Ĥamîd Yâsîn (1908/1975) psikolojik analizleriyle hikâyenin gelişiminde önemli bir boşluğu doldurmuştur. Hikâye koleksiyonunda, dört hikâye derleme, dört hikâye de tercümedir. Bu hikâyelerin beş tanesi gerçeklikten çok uzaktır. Örneğin, *Îdu’l-Feylusûf* adlı hikâyesinde bir genç, insanlardan uzaklaşıp yalnızlığı tercih eder. İyiliğe sevdalı, geniş yürekli, zeki olan bu genç insanlardan farklı olmayı hatta bayramının dahi farklı olması gerektiği düşüncesiyle toplumdan uzaklaşır ve terk edilir. Arzu ettiği bayrama gelebilecek bir yakını dahi olmayan genç rüyasından uyanır¹⁵⁵.

II. Dünya Savaşı boyunca ünlü olan İshâk Mûsa el-Ĥuseynî de Filistin’deki hikâyenin gelişiminde önemli rol oynamıştır İshâk Mûsa el-Ĥuseynî, 1943 yılında *Müzekkîrâtu Decâce* isimli hikâyesini yayımlamıştır. Bu hikâyesinde sembollere müracaat etmiştir. Bir tavuğun hayatını anlatan İshâk Mûsa el-Ĥuseynî, Filistin halkının sömürülüşünü ve adalete olan ihtiyacını dile getirmiştir¹⁵⁶.

EşraĤatu’ş- Şems (1960), *en-Nâfîzetu’l-Mu’allaĤa* (1964), *el-Maşîr* (1966) gibi hikâye koleksiyonlarının sahibi Yûsuf Cåde’l-ĤaĤ (1930) burada ismi anılmaya değer hikâyecilerdendir¹⁵⁷.

1948-1960 arası trajediler dönemidir. Bu dönemde, yaşanan drama ışık tutan, kaybedilen haklara, değerlere, sürgünlere, amaçlarını ve hedeflerini bilmeden yeryüzünde avare gezen sığınmacıların çektiği acılara değinen hikâyeler yazılmıştır. Bu dönem hikâyeleri ilhamını, kahramanlıktan, mücadeleden, yurtlarından çıkarılan insanları sarsan şiddetli fırtınalardan, tahammül etmek zorunda kaldıkları acılara rağmen Filistin’in özgürlüğü için yaptıkları yiğitliklerden almıştır.

Trajedi dönemi, Siyonistlerin planlı bir şekilde, Filistin halkını kendi kültürlerinden, dillerinden ve öğrenim haklarından mahrum bıraktığı bir dönemdir.

Okullarda yeterli donanım ve öğretmen yoktur. Okulların sayısı çok azdır. Okullarda görev yapması için atanan bazı öğretmenler, zararlı ve ahlaksız fikirlerin yayılması için

¹⁵⁴ Nâşuriddîn el-Esed, s. 155.

¹⁵⁵ Hüseyin Yazıcı, *The Short Story In Arabic Literature*, s. 97.

¹⁵⁶ Nâşuriddîn el-Esed, s. 149.

¹⁵⁷ Kâmil es-Sevâfirî, s. 386.

uğraşmışlardır. İsrail’de, Filistinlilere yönelik sadece beş tane lise bulunmaktadır. Arap kültürüne karşı hükümetin olumsuz siyaseti, büyük bir neslin bağlarını, köklü bir geçmişten koparmayı hedeflemiştir.

Aslında onlara, iki alternatiften başka bir şeyi tercih etme fırsatı bırakmamışlardır: Ya göç, ya da yozlaşma¹⁵⁸.

Sömürünün kökleşmesi için planlı bir şekilde, cahilleştirme, insanların köklerinden koparma politikaları devam etmiştir. Arap öğretmenlere savaş açmışlar, onları işlerinden alıkoymuşlar, her an tutuklayabileceklerini hissettirip, işkence kırbacını üzerlerinde tutmuşlardır¹⁵⁹.

Üniversite öğrencilerini bilinçli bir şekilde öldürmüşler ya da okullarını terk etmek zorunda bırakmışlardır¹⁶⁰. Fasih Arapça’nın yerine, ammîce Arapça’yı yaygınlaştırarak Filistin halkının diğer toplumlarla bağlarını koparmayı istemişlerdir.

Siyonistler, Arap kültürüne ve entellektüel kimliğe sahip herkese iktisadî, siyasî savaş açmışlardır. Bu, işgal altındaki Filistin’de şeffaf, net edebî eserler verilmesini engellemiş, yazarların çoğu hikâye, roman ve şiirlerinde sembollere sığınmışlardır¹⁶¹.

Bu dönemde yazarların birçoğu tutuklanmış ya da sürgün edilmiştir. Siyonistlerin planlarını sezinleyen yazarlar, her şeye rağmen, Filistin halkını bilinçlendirecek eserler vermeye devam etmişlerdir.

Filistinli edebiyatçılardan Manşûr Kerdûş şöyle demektedir: “Kültür ve sanat tespit edilen amaç ve metotla bu milleti yüceltmeye devam ettiği sürece, en güçlü iki silahtır. Ama, sadece edebiyat olsun diye yapıyorsa, inancıma göre, feodalizmin, lüks ve tantananın, yüzeysel refahın öğeleridir. Eli fırça ve kalem tutan her kişi için yüce bir mesajın sahibi olmak adına, belirlenen hedefe doğru çabalamak, millî, tarihî ve toplumsal bir görevdir¹⁶².”

Arap aydınlar, Filistin halkına, Filistin-Arap edebiyat ve kültürünün ulaştırılması için birçok engeller olduğunun farkındaydılar. Bu engellerin başında eserlerin yayınlamasının

¹⁵⁸ Ğassân Kenefânî, *el-Edebu'l-Filistîniyyu'l-Muġâvimi taġte'l-İġtilâl*, Beyrut, Muessesetu'd-Dirâsâti'l-Filistîniyye, 2. b., 1986, s. 21.

¹⁵⁹ ae., s. 23.

¹⁶⁰ ae., s. 25.

¹⁶¹ ae., s. 26.

¹⁶² ae., s. 33.

imkansızlıkları ve hedeflenen edebî eserlere Siyonistlerin açtığı savaş vardı. Siyonistler Arapların geri kalmışlığından dem vurarak gençleri ilerencilik adına çirkinliklere ve kadın erkek ilişkilerinde seviyesizliğe teşvik edip, köklü Filistin kültürünü tahrip etmeye çalışırken, yazarlar, zor şartlar altında kültürlerini korumaya çalışmışlardır¹⁶³.

Bu döneme, yani 1948'den sonraki döneme, işgal altındaki *Filistin'in direniş edebiyatı* diyebiliriz¹⁶⁴.

Siyonistlerin açtığı çok boyutlu savaşa karşı, Filistinliler birçok alanda mücadele vermiş, silahlı direniş yanında hikâye, tiyatro, şiir aracılığı ile baskılara, sindirme ve cahil bırakma politikalarına karşı mücadele etmişlerdir.

Bu dönem Filistin Direniş Edebiyatı, çok sıkı bir şekilde siyasî ve toplumsal konularla bağlantılıdır. Direniş misyonunu canlı tutup yerine getirmek için, yazarlar, hikâyelerinde, roman ve şiirlerinde bu iki konuyu işlemişlerdir. Bu dönem edebiyatçıları, edebî faaliyetlerinin yanında fiilî olarak millî harekete katılmışlar, mücadele etmişlerdir. Bu sebeple, hisselerine düşen acılar artmış, tutuklamalara, sürgünlere, suikastlara varan sindirme politikaları devam etmiştir. Örneğin, Maḥmud Dervîş, Semih Kâşım defalarca hapse girmiştir. Fevzi Esmerî, Tevfîk Ziyâd, *el-Behlûl*, *el-Muşevvihûn*, *Ḥabîbeî* gibi hikâye koleksiyonları bulunan Tevfîk Feyyâd ve bunlar gibi birçokları İsrail devletinin, çalıştıkları işyerlerine baskılarıyla işten çıkarılmışlardır¹⁶⁵.

İsrail'in sindirme politikalarına rağmen bu insanlar yılmamışlar ve mücadeleleri devam etmiştir. Mesela, Maḥmud Dervîş, hedeflerini gerçekleştirebilmek için demir parmaklıklar ardından edebî ürünler vermeyi sürdürmüştür.

İsrail'in Filistin toplumunun birliğini parçalamak, insanları birbirine düşürmek için uyguladığı metotlar ters tepmiş, yükselen bir bilinçle toplum kenetlenmiştir. Özellikle kısa hikâyelerde, toplumsal hayatın içerisine nüfûz eden, direniş anlayışını zayıflatan taklit anlayışı eleştirilerek, başkaldırının sorumluluklarını yerine getirebilecek güçlü Filistin halkı işlenmiştir¹⁶⁶.

Filistin direniş edebiyatı, köklerine bağlı, geniş ufuklarını bilen, soylu bağlarına yapışmış, sorumsuzluktan uzak, üstlendiği misyonun farkında bir karakterde olmuştur.

¹⁶³ Ğassân Kenefânî, *el-Edebu'l-Filisîniyyu'l-Muḳâvimi taḥte'l-İḥtilâl.*, s. 35.

¹⁶⁴ ae., s. 45.

¹⁶⁵ Muḥammed Ömer Ḥammâde, *Â'lâmu Filisîn*, Beyrut, Dâru Kuteybe, 1988, II., 62.

¹⁶⁶ Ğassân Kenefânî, *el-Edebu'l-Filisîniyyu'l-Muḳâvimi taḥte'l-İḥtilâl*, s. 46.

Memnuniyetsizliğin, ucuzluğun, küçük bir rüzgar estirebilecek mizahın ardına sığınmamıştır. Direniş edebiyatının hikâyelerinde konular, silah, sığınmacılar, darb-ı mesel olmuş, güzel hayatlar olmuştur¹⁶⁷.

Trajedî döneminde yazılan hikâyeler, önceki dönemde yazılan hikâyelerden, edebî değer açısından daha üstündür. Şöyle ki, üslup ve tasvirdeki güzellik, şahısları resmetmedeki incelik, kurgudaki hüner, Filistin halkının sürgünde yaşadığı yalnızlığı ve göç etmek zorunda kaldıkları ülkelerde çektikleri sıkıntıları yansıtmadaki marifet, harika denilebilecek düzeydedir.

Bu dönemde Filistin edebiyatı içerisinde hikâye, hak ettiği konuma gelmiş, yazarların isimleri edebiyat semasında yükselmiş, şöhretleri Filistin sınırını aşmıştır. Arap dünyasındaki yayın evleri sadece trajediye ışık tutan hikâyelerini değil, Arap toplumlarının Filistin sorununa duyarsızlıklarını eleştiren hikâyelerini de yayınlamıştır¹⁶⁸.

Filistin’de meydana gelen olaylar yüzünden, Filistin hikâyeciliğini 1967 öncesi ve 1967 sonrası dönem diye ikiye ayırmak uygun olacaktır. 1967 öncesi dönemin en önemli özelliği, Maḥmûd Şukayyir’in *Ḥubzu’l-Âḥarîn* adlı eserinde görülebilir. Bu eserde Maḥmûd Şukayyir, ezilmiş insanları ve toplumsal ıztırapları dile getirirken, iç ve dış dünyanın bir arada verildiği iç monolog tekniğini kullanmıştır. 1967 öncesi ve sonrası yazılan hikâyelerde, içerik ve şekil açısından dikkat çekici farklar vardır. 1948’de İsrail’in Filistin topraklarında kurulmasından sonra, baskı altında tutulan ve dış dünya ile bağları koparılan hikâyeciler, yeni gelişmelerden habersiz oluşlarının neticesi olarak, hikâye sanatını geliştirememişlerdir. 1948’den önce yazılan hikâyelerde romantizmin, 1948’den sonraki hikâyelerde realizmin etkisi görülür. 1948-1960 arası yazılan hikâyelerin ortak teması, Filistin’in yaşadığı trajedidir. Fakirlik, mutsuzluk ve göçmenlik gibi konular bu dönem hikâyelerinde işlenir¹⁶⁹.

1967’den sonra hikâye yazmaya başlayan, *el-Muhr* (1972), *Nûrmâ ve Racul ‘ale’s-Selc* (1978), *Tilke’l-Mer’etu’l-Verde* (1980) gibi hikâye koleksiyonları bulunan Yaḥyâ Yahlûf ve Reşâd Ebu Şâver, Filistin hikâyeciliğini geliştirmişlerdir¹⁷⁰

1967 sonrası hikâye yazarları arasında *Vuddiyye* (1977) ve *Rîḥu’ş-Şimâl* (1979) adlı hikâye koleksiyonları ile Muhammed Neffâ, şiirsel bir dilin kullanıldığı *el-Ḥurûç ‘ani’ş-Şamt*

¹⁶⁷ Nu’aym el-Yâfi, s. 306.

¹⁶⁸ Kâmil es-Sevâfirî, s. 359.

¹⁶⁹ Hüseyin Yazıcı, *The Short Story In Arabic Literature*, s. 100.

¹⁷⁰ ae., s. 101.

(1979) isimli eseriyle Ğarîb Asşalânî, *eş-Şecer elletî Temteddu Cuzûrahâ ilâ Şadrî* (1979) adlı hikâyesi ile Muhammed Ali Tâhâ ve Salih Ebû İsbâ' gibi yazarların çalışmalarından bahsedilebilir.

1950 kuşağından 'Âmil Hâbîbî, hikâyelerinde göç sorununu ve işgal altındaki ülkesinin dramını tasvir etmiştir. 'Âmil Hâbîbî, ilk 1943'de kurulan *el-İttiḥât* gazetesinde hikâyelerini yayınlamıştır. Lübnan, Irak ve Mısır gazetelerinde yayınlanan birçok hikâyesi de vardır. Aslında Filistin'de ve Filistin dışında yazılan hikâyeler ayrı olarak ele alınmalıdır. Çünkü, işgal altındaki Filistin'de, Arap kültürüne uygulanan baskı, Filistinli yazarların ufkunu daraltmış ve onları cendere gibi sıkıştır. Filistin topraklarındaki hikâyecilik, Filistin dışındaki hikâyecilik ile karşılaştırıldığında yıllarca istenilen seviyeye ulaşamadığı görülür¹⁷¹.

Sürgün edilen Filistinli yazarlardan Yûsuf Dımrah, önemli hikâyecilerden kabul edilmektedir. Ayrıca, *Ķışâş Ķaşîra Cidden* ile Zeynel Abidîn El-Huseynî, *el-Ḥayme* ile Muhammed Eyyûb, *el-Leyl ve'r-Raşâş* ile Yûsuf Yûsuf, *Ummu'l-Ḥayr* ile Tefvîḳ Feyyâd, *el-Vilâde el-Mevt* ile Ahmed 'Avde, *Ṭarîḳ âḥar ile'l-Baḥr* ile Fâruḳ Vâdî, Ķâşım Tefvîḳ, Tefvîḳ Ziyâd, Nebîl el-Hûrî, Yaḥyâ Ribâḥ, Riyâd Beydes, Maḥmûd el-Ḥaṭîb ve *Lem Nemut ba'd* (1967), *es-Sucenâ lâ Yuḥâribunâ* (1973) gibi eserleriyle Ekrem Şurayyim gibi yazarlar da hikâye alanında sağladıkları katkılardan dolayı ismi anılmaya değer şahsiyetlerdendir. Filistinli kadın yazar Liyana Bedr, hikâyelerinde İsrail baskısı, kadın ve sürgün konularına vurgu yapmıştır. Liyana Bedr'in hikâye kitapları şunlardır: *Ķışâşu'l-Ḥub ve'l-Mulâḥaḳa* (1983), *Ene Urîdu'n-Nehâr* (1985), *Caḥîm Zehebî* (1991), *Min ecli 'Abbâdi's-Şems*. Ayrıca, Huseyn Abdullah Mûsâ el-Munaşır, Riḥâb Fâris el-Ḥaṭîb ve 'Adnân Kenefânî, Filistinli genç nesil hikâyecilerdendir¹⁷².

¹⁷¹ Hüseyin Yazıcı, *The Short Story In Arabic Literature*, s. 102.

¹⁷² ae., s. 103.

I. BÖLÜM
ĞASSÂN KENEFÂNÎN'İN
HAYATI VE ESERLERİ

1.ĞASSÂN KENEFÂNÎ'NİN HAYATI

Ğassan Kenefânî'nin hikâyeciliğini incelemeden önce hayatı, yetiştiği ortam ve eserleri hakkında bilgi vermek uygun olacaktır.

1.1. ÇOCUKLUĞU

Ğassan Kenefânî, 9 Nisan 1936'da Filistin'in 'Akkâ şehrinde doğmuştur¹⁷³. Onun doğduğu yıl, siyasî çalkantıların had safhada olduğu bir yıldır. Bu yıl içinde İngilizlere karşı ayaklanma başlamıştır. Doğumundan on gün sonra, Filistin'in bütün şehirlerinde, altı ay sürecek genel grev ilan edilmiştir. Belki de, bu huzursuz ortam, Ğassân Kenefânî'nin gelişiminde önemli bir tesiri olmuştur. Onun eserleriyle tanışan okuyucular, kitaplarının bir çoğuna bu huzursuzluğun yansıdığına tanık olurlar¹⁷⁴.

Ğassan Kenefânî'nin babası, Muhammed Fâyiz Kenefânî, 'Akkâlî bir aileye mensup olup, evin en büyüğüdür. Babasının üniversiteyi okuma isteğine karşı çıkmasına rağmen, o zor şartlar altında Kudüs'te bulunan Hukuk Fakültesi'ne devam etmiştir. Okul hayatını devam ettirmek için kendi şahsî gayretlerini kullanmış, harçlığını çıkarmak adına arkadaşları için çalışma notlarını çıkarmıştır. Öğreniminden sonra, 'Akkâ'da varlıklı bir ailenin kızıyla evlenmiştir. Bundan sonra geçimini sağlamak için Yafa şehrine yerleşmiştir. Birçok ulusal sorunla ilgilenmiş ve defalarca tutuklanmıştır. Babası, Ğassan Kenefânî'nin hayatında önemli rol oynamıştır¹⁷⁵.

Ğassan Kenefânî'nin, 09.10.1967'de, kendisine hayatında örnek aldığı kişiyi soran bir arkadaşına yazdığı mektuptan annesi hakkında az da olsa bilgi edinilebilmektedir. Ğassan Kenefânî, annesi hakkında şunları söylemektedir: "Benim örnek aldığım şahsiyet annemdir: Annem, biraz okur yazarlığı olan bir kadındı. Ama, o müthiş bir zekaya sahipti. Bana, bir şeyi her zaman, direkt söyleyerek öğretmezdi¹⁷⁶."

Ğassan Kenefânî'nin hayatının bu ilk dönemlerine ait çokça bilgi mevcut değildir. Ancak, onun şahsiyetine ve kişisel gelişimine etki eden olaylara, yaşamış olduğu şehirde cereyan eden olaylar ışık tutabilir.

¹⁷³ Mâcîde Ğamûd, *Cemâliyyâtu's-Şahşîyyetu'l-Filisîniyye ledâ Ğassân Kenefânî*, Dîmeşk, Dâru'n-Nemîr li't-Ṭibâ'ati ve'n-Neşr, 2005, s. 7.

¹⁷⁴ Kâmil es-Sevâfirî, s. 380.

¹⁷⁵ Ğalîl Necme Ğabîb, *en-Nemûzecu'l-İnsânî fî Ğassân Kenefânî*, Beyrut, Muessesetu Ğassân Kenefânî eş-Şekâfiyye, 1999, s. 13.

¹⁷⁶ ay.

1799 yılında Napolyon'a karşı direnip, onun bütün planlarını alt üst eden, 'Akka halkının kahramanlığına rağmen, haftalarca süren bir muhasaradan sonra, 'Akka, iki gün içerisinde (16-18 Mayıs 1948) Yahudilerin eline geçmiştir. 'Akka halkı, şehirlerini kaybetmenin ıstırabı ve pişmanlığı ile yaşamıştır. Ğassan Kenefânî de bu duygularla yetişmiş ve şehrini terk etmek zorunda kalışının acısını eserlerine yansıtmıştır. “شيء لا يذهب *Bitmeyen Şey*”, “منتصف أيار *Mayısın Yarısı*” ve “عائد إلى حيفا *Hayfa'ya Dönmek*” isimli hikâyelerinde, o dönemin bütün insanlarına bir damga gibi vurulmuş, pişmanlık ve kusurlu olma hissini yansımaları görülür.

Ğassan Kenefânî, Müslüman bir aileye mensup olmasına rağmen, Yafa'da, Katolik bir okul olan Medresetu'l-Ferîr'de okumuş, Arapça dışında Fransızca öğrenmiştir. Filistin'in taksimi kararı akabinde baş gösteren Yahudi-Arap sürtüşmeleri bu şehirde başlamıştır. Ğassan Kenefânî'nin babası, ailesini 'Akka'ya götürmüş, kendisi Yafa'ya geri dönmüştür. Aile, 1947 yılından, 'Akkâ şehrine ilk Yahudi saldırısının olduğu Nisan 1948'e kadar burada kalmıştır. Çatışmalar ve katliamlardan sonra, birçok aile gibi, Ğassan Kenefânî'nin ailesi de bir kamyonla, Lübnan'a gitmek için yola çıkmıştır. Ğassan Kenefânî, bu yaşadıklarını, “*Hüzünlü Portakal Bahçesi*” isimli hikâyesinde dile getirmiştir. Ğâziye şehrinde eski bir ev kiralamış ve uzun süre maddî zorluklar içinde burada yaşamışlardır. Ğaziye'den trenle diğer ailelerle birlikte Haleb'e, sonra da Şam'a varmışlar ve burada eski bir ev kiralayıp hayatlarının bir başka zorlu dönemine başlamışlardır¹⁷⁷.

1.2. GENÇLİK YILLARI VE EĞİTİM HAYATI

Şam'da aile, zor şartlar altında yaşamaya başlamıştır. Babası sıradan basit işlerde çalışmış, kız kardeşi eğitim öğretim işleriyle meşgul olmuş, Ğassan Kenefânî ve kardeşleri de kese kağıdı yapıp satmışlar ve işçi olarak çalışmışlardır. Daha sonra mahkeme önlerinde dava dilekçeleri yazmışlar, aynı anda da okullarına devam etmişlerdir. Ğassan Kenefânî'nin çetin geçen bu yılları, onun şahsiyetinin gelişiminde etkili olmuştur. Mesûliyet duygusunu erken yaşta tadan Ğassan Kenefânî, şehit oluncaya kadar bu sorumluluk bilinciyle hayatını devam ettirmiştir. Bu günlerden sonra ailenin durumu biraz olsun düzelmiş, babaları avukatlık mesleğini icra edebileceği bir büro açmıştır¹⁷⁸.

¹⁷⁷ www.Syrianstory.com.

¹⁷⁸ Halîl Necme Hâbîb, s. 17.

Bu dönemde Ğassan Kenefânî, öğreniminin yanında bazı gazetelerde prova baskıları düzeltme işinde, bazen de redaksiyon işinde çalışmıştır. Suriye radyolarında Filistin’le ilgili programlara, öğrenci programlarına katılmıştır. Şiir ve tiyatro eserleri yazmıştır.

Hayatında büyük etkisi olan ablası, yazma konusunda onu cesaretlendirmiş ve desteklemiştir. Lise yıllarında Arap Edebiyatı ve resim alanında üstün özellikleriyle öne çıkmıştır. Liseyi 1955 yılında bitirdiğinde Mültecîler ve el-Yânîs okullarında çalışmış, aynı zamanda, Şam Üniversitesi Arap Edebiyatı Bölümüne katılmıştır. Bu dönemde, Uluslararası Şam Fuarı’nda kendi gayretleri ile, Filistin ile ilgili bir reyon oluşturmuş ve resim sergileri açmıştır.

Bu arada, Millî Arap Hareketine katılmıştır. Üniversite öğrenimini tamamlamasını isteyen babası bu durumdan rahatsız olmuş, Ğassan Kenefânî de işi, hedefi ve babasının arzusunu yerine getirmeyi aynı anda başarmaya çalışmıştır.

Kız kardeşi ve erkek kardeşlerinin daha önce çalışmaya başladığı Kuveyt Milli Eğitim’inde görev almıştır. Kuveyt’te kaldığı dönem sıkıntılı bir dönem olmuştur. Daha önce tahmin edilemeyecek kadar çok okuyan Ğassan Kenefânî’nin, fikrî hayatının önemli bir bölümünü etkileyen okuma faaliyeti, Kuveyt’te biraz duraklamıştır. Kuveyt’te bir gazetede editörlük yapmış, “Ebu’l-‘Îz” müstear ismiyle siyasî yorumlar yazmıştır¹⁷⁹.

Bir edebiyat yarışmasında ilk ödülünü aldığı *el-Kamîs el-Mesrûk* (Çalıntı Gömlek) isimli kısa hikâyesini Kuveyt’te yazmıştır.

Kuveyt’te öğretmenlik yaptığı okullarda, sığınmacılar konumuna düşen Filistinli çocukların hayatlarına tanık olmuştur. Onların, yiyecek, giyecek ve barınacak bir ev konusunda her gün çektikleri sıkıntılarını, “*Kaldırıldaki Kek*”, “*Kaygan Zemin*” gibi hikâyelerinde dile getirmiştir¹⁸⁰.

Kuveyt’te, daha önce, genç yaşta ablasının yakalandığı şeker hastalığına tutulmuştur. Kız kardeşi, şehit olan kızı Lumeys Huseyn Necme’yi, 1955 yılında dünyaya getirmiştir. Ğassan Kenefânî, Lumeys için her yıl edebî çalışmalarından bir bölümünü sunar, ona hediye ederdi. Lumeys’in yetişmesinde dayısının çok büyük rolü olmuştur.

¹⁷⁹ www. Syrianstory.com.

¹⁸⁰ Mâcide Hâmûd, s. 10.

1960 yılında, *el-Hurriyye* dergisinde çalışmak için, arkadaşı George Habeş'in isteği ile, Beyrut'a gelmiştir. Beyrut, Ğassan Kenefânî'nin çalışmaları için en uygun yer, siyasî, fikrî ve edebî akımları doyasıya teneffüs ettiği mekan olmuştur.

el-Hurriyye dergisindeki çalışmalarına ek olarak, her pazartesi *el-Muħarrir* dergisinde haftalık makaleler yayınlamıştır. Filistin davasının sözcüsü, gayretli savunucusu, düşünür ve bir gazeteci olarak, makaleleri dikkatleri çekmiş, ayrıca bu meseleye önem verenler için müracaat kaynağı olmuştur¹⁸¹.

1961 yılında Yugoslavya'da tertip edilen öğrenci kongresine Filistin Devleti adına katılmıştır. Bu kongreye, Danimarka heyeti de davet edilmiştir. Danimarka heyeti içerisinde çocuk eğitimi konusunda uzman, öğretmen olan bir genç kızda bulunmaktadır. Adı, Anni Hufir olan bu genç bayan, Filistin heyetiyle ilk defa burada görüşüp, Filistin sorununu öğrenmiştir¹⁸².

Bu bayan, kongrenin akabinde Filistin sorununu önemsemeye başlamıştır. Bu sorun üzerine yoğunlaşmak için, Arap memleketlerine, Şam'a ve Beyrut'a defalarca yolculuk yapmıştır. Bu sorunun müracaat edilecek bilirkişisi olarak, Ğassan Kenefânî ile görüşmüştür. Onunla birlikte Filistin yerleşim birimlerini ziyaret etmiş, bu mazlum halka reva görülen zulüm karşısında, Ğassan Kenefânî'nin duruşundan etkilenmiştir. Bu olaylardan kısa bir süre sonra, Ğassan Kenefânî'nin evlilik teklifini kabul eden bu genç kız, 19 Ekim 1961'de Ğassan Kenefânî'ni ile evlenmiştir. 24 Ağustos 1962'de Fâyiz, 12 Kasım 1966'da Leylâ isimli çocukları dünyaya gelmiştir¹⁸³.

Evlendikten sonra, Ğassan Kenefânî'nin hayatı düzene girmiş, özellikle yemek öğünlerinin düzensizliği yüzünden bozulan sıhhati normalleşmiştir. Evlendiğinde el-Ħamrâ caddesinde otururken daha sonra sırasıyla, el-Mezra'a ve Mâr Teķıla semtinde oturmuştur.

1965 yılında davetli olarak çağrıldığı, Çin ve Hindistan'a gitmiştir. Burada, Çin Dışişleri Bakanı, Hindistan Başbakanı ve bir çok siyasî lider ile görüşmüştür. Bu ziyaretlerin hayatında büyük tesirleri olmuştur¹⁸⁴.

Beyrut'ta eklem yerlerinde oluşan, hastayı günlerce acılar içerisinde hareketsiz bırakan, şeker hastalığının sebep olduğu, nıkris (gut) hastalığına yakalanmıştır. Ama, Ğassan Kenefânî, faaliyetlerinden bir gün dahi uzaklaşmamış, en ufak bir bıkkınlık hissetmeden vaktinin her

¹⁸¹ Kâmil es-Sevâfirî, s. 380.

¹⁸² Mâcide Ħamûd, s. 15.

¹⁸³ Ħalîl Necme Ħabîb, s. 21.

¹⁸⁴ ae., s. 23.

anını değerlendirmiştir. İçindeki bütün bu yorgunluğa rağmen, kutsal gördüğü ailesine, çocuklarına vakit ayırmıştır. Eşiyle ve çocuklarıyla geçirdiği vakitler, onun en mutlu anları olmuştur.

Ğassan Kenefânî, Filistin Kurtuluş Örgütü Halk Cephesi'nin siyasî büro üyesidir. Gençliğinde ve daha sonraki dönemlerde defalarca hapse girmiştir. Ayrıca ressam olan Ğassan Kenefânî, Filistin Kurtuluş Örgütü Halk Cephesi'nin birçok afişinin tasarımıını da yapmıştır.

Sırasıyla aşağıdaki gazetelerde çalışmıştır:

- şam'da yayımlanan, *er-Ra'y* gazetesi.
- Beyrut'ta yayımlanan, *el-Hurriyye* gazetesi.
- Beyrut'ta yayımlanan, *el-Muħarrir* gazetesi yazı işleri müdürlüğü.
- Beyrut'ta yayımlanan, *el-Envâr* gazetesi yazı işleri müdürlüğü.
- Beyrut'ta sahibi olduğu, *el-Hedef* gazetesi yazı işleri müdürlüęü¹⁸⁵.

1.3. ÖLÜMÜ

Arabasının altına yerleştirilen bir bombanın patlaması sebebiyle, kız kardeşinin kızı, on yedi yaşındaki Lumeys Ğuseyn Necme ile birlikte evinin önünde 8 Temmuz 1972 Cumartesi sabahında şehit edilmiřtir¹⁸⁶.

şehit edililişini, eşi Anni Kenefânî şöyle anlatmaktadır: “Her cumartesi sabahı çarşıya benimle gitmek adeti idi. Ama, o gün, Lumeys ile beraber evden çıktı. İkisinin evden çıkmasından iki dakika sonra, korkunç bir patlama oldu. Küçük arabamız paramparça olmuştu. Lumeys, bir kaç metre ötede yatıyordu. Fakat, Ğassân, yoktu. Onu yaralı olarak bulmayı arzu ediyordum. Lakin, sadece sol ayağını bulabildim. Oğlumuz Fâyiz, başını duvarlara vururken, küçük kızımız Leyla, “baba, baba” diyerek bağırırken, oraya bayılıvermişim.

Beyrut'un, Abdunnâsır'ın vefatından beri görmediği büyük bir kalabalık onun cenazesine katılmıştı. Ve çok sevdiği Lumeys ile yan yana, şehitler Kabristanı'na defnedildi¹⁸⁷.”

¹⁸⁵ www. Syrianstory.com.

¹⁸⁶ Mâcide Ğamûd, s. 17.

¹⁸⁷ Ğalîl Necme Ğabîb, s. 24.

1.4. ESERLERİ

Ğassan Kenefânî'nin yazdığı, yayımlanmış, başka dillere çevrilmiş, romanları, hikâyeleri ve tiyatro eserleri vardır. Ayrıca *el-Edebu'l-Filistîniyyu'l-Muĥâvimi taĥte'l-İĥtilâl* (1968), *el-Muĥâveme ve Mu'ċilâtiĥâ* (1970), *Sevra 36-39 fî Filistîn* isimli araştırma kitapları yazmıştır.

1.4.1. Romanları

Ğassân Kenefânî'nin yazdığı sekiz romanı vardır. Bunların hepsi, Filistin sorunu ve sürgündeki Filistin halkının çektiği acılarla ilgilidir. Romanları şunlardır:

Ricâlun fi'ş-Şems (1962) romanı, Ğassân Kenefânî'nin ilk ve meşhur romanıdır. İngilizceye, Fransızcaya, Almancaya, Hollandacaya, Norveççeye ve başka dillere tercüme edilmiştir. Ayrıca, Tevfik Şâlih tarafından “*el-Muĥdi'ûn*” ismi ile sinemaya uyarlanmıştır. Bu film, Strazburg'ta İnsan Hakları Filmleri ödülünü kazanmıştır. Paris ve Tunus'ta da iki ödüle layık görülmüştür¹⁸⁸.

Mâ Tebeĥĥâ Lekum (1966)

Ummu Sa'd (1969)

Âidun ilâ Ĥayfâ (1969)

el-Âşık, yazımına 1966'da başlamış ama bitirememiştir.

el-A'mâ ve'l-Etraş, tam bitiremediği romanlarındandır.

eş-Şeyu'l-Âĥar ve Men Ĥatele Leylâ el-Ĥayek

1.4.2. Tiyatro Eserleri

Ğassân Kenefânî'nin tiyatro eserleri şunlardır:

el-Bâb (1964)

el-Ĥubb'atu ve'n-Nebî (1967)

Cisrun ile'l-Ebed (1965)

1.4.3. Hikâyeleri

Ğassân Kenefânî'nin dört hikâye kitabı bulunmaktadır. Bu kitapların isimleri şunlardır:

Mevtu Serîri Raĥam 12 (1961)

¹⁸⁸ Ğassân Kenefânî, *Ricâlun Fi'ş-Şems*, Beyrut, Muessesetu'l-Ebhâsi'l-'Arabiyye, 5. b., 2002, s. 8.

Arđu'l-Burteķâli'l-Hazîn (1962)

'Âlemun Leyse Lenâ (1965)

'Anı'r-Ricâl ve'l-Benâdik (1968)¹⁸⁹

Bütün bu eserleri, ilk ciltte romanları, ikinci ciltte, hikâyeleri, üçüncü ciltte, tiyatro çalışmaları ve dördüncü ciltte de araştırmaları olmak üzere, Muessesetu'l-Ebhâşi'l-'Arabiyye yayınevi tarafından, Beyrut'ta, *el-Âşâr el-Kâmile* ismiyle, dört cilt olarak basılmıştır.

Ğassân Kenefânî'nin hayatı, eserleri ve yetiştiği ortam hakkında verilen bu bilgilerden sonra, hikâyecilik yönünü incelemek uygun olacaktır.

¹⁸⁹ Kâmil es-Sevâfirî, s. 383.

II. BÖLÜM
DİL VE EDEBİYAT
AÇISINDAN
ĞASSÂN
KENEFÂNÎ'NİN
HİKÂYESLERİ

1. HİKÂYELERİN İNCELENMESİ

Hikaye tahlillerinin gayesi, hikayelerde tasvir edilen insanların içinde yaşadıkları zaman, mekan, sosyal çevre, duygu ve düşünceleri ortaya koymaktır. İnsanın hayatını oluşturan bu unsurlar, hikayesinde esasını teşkil ederler. Burada hayat ile sanat adeta birleşir. Hikayeci hayatı ne kadar derinden kavırsa, eseri de o kadar zengin zengin muhtevalı ve güzel olur.

Hikayeyi tahlil etmek demek, bir bakıma, insanın hayatına karışan, ona şekil veren veya onu bozan, mesut veya bedbaht eden unsurları, bir kelime ile “gerçek insanı” incelemek demektir. Mükemmel bir edebî eser, insanı bütünüyle veren eserdir. Buna göre, edebî eseri inceleyen, ondaki bütün unsurları ve bunlar arasındaki münasebeti incelemelidir. Hikayeci eserini ortaya koyarken bir çok teknikten faydalanır. Hikayenin olmazsa olmaz unsurlarını bilgiyle, tasvir ve üslubundaki derinlik ve inceliklerle sunar. Bütün sanat eserlerinde olduğu gibi, hikayede de güzelliği temin eden bütünlük, anafikir ile ayrıntı arasındaki münasebettir.

1.1. MATERYAL UNSURLAR AÇISINDAN İNCELEME

1.1.1. Vaka (Olay Örgüsü)

غرفة بعيدة البوم في *Uzak Odadaki Baykuş*¹⁹⁰ isimli hikâyede vaka, Filistin’de yaşayan daha sonra Filistin’den uzaklaşıp başka bir ülkede yoksul ve yalnız yaşayan bir adamın geçmişle hesaplaşmasını konu edinir. Bir gün okuduğu bir dergiden fotoğraflar keser ve bir baykuş resmini özenle çerçeveleyip duvara asar. Gece yarısı baykuşun bakışları ile birlikte fotoğrafa dalmaya başlar. Baykuşun sanki canlanan ve onu dehşete düşüren başı, hayal dünyasında onu geçmişe götürür. Köyüne, Yahudilerin eşi görülmemiş saldırısı esnasında, köyün yiğit erkeklerinin nacaklarla, eski silahlarla yurtlarını savunuşunu, güçlü silahlara karşı nacakların savaşını, şehit olanları, şehit olan eş ve oğullarını düşman elinden kurtarmak için, sürükleyerek taşıyan gözü yaşlı kadınları hatırlar. Daha o zaman çocuktur. Babası gelerek annesinin eline bir tabanca tutuşturur, babasının konuşmalarından işin ciddiyet ve korkunçluğunu anlar. İhtiyar komşu kadın evlerine gelir ve içi bombalarla dolu bir sandığı bahçedeki incir ağacının altına, bu küçük çocuğun gömmesi isteğiyle, annesi ile konuşur. Ve anne, istemeyerek bu teklifi kabul eder. Çünkü bombaların bulunması demek bir felaket zincirinin başlaması demektir.

¹⁹⁰ Ğassân Kenefânî, *Mevtu Serîri Raqam 12*, Beyrut, Muessesetu’l-Ebhâşil-‘Arabiyye, 4. b., 1987, s. 17.

Bu zor görevi, Yahudilerin attığı bombalar, koyu karanlık geceyi aydınlatırken yerine getirmeye çalışır. Ağaçların arasından süzülüp bahçenin en sonundaki incir ağacının altına sandığı gömerken, ölüm ile yaşam arasındaki ince çizgide ağacın üzerinde yiğitçe duran baykuşu görür. Ve sanki onunla orada konuşur. İşte duvardaki asılı tabloda, Filistin'den uzaklarda bir evde, bekar odasında ona bakıp, onu kınayan tanıdık baykuş, daha önce ölümden korkmadan incir ağacının üzerinde duran baykuştur. Ve ona, memleketini kendi kaderi içerisinde terk edişini hatırlatır.

شيء لا يذهب **Bitmeyen Şey**¹⁹¹ hikâyesinde vaka şöyle gerçekleşir: İsminin Hayri olduğunu öğrendiğimiz bir genç, sevdiğinin kabrini ziyaret ve o kabre bir demet gül bırakmak için trenle yolculuk eder. Kompartımanda kendinden başka insanlar da vardır. Hırsızlardan korunmak için gece boyunca uyumamaya karar verir. Ama bu hali ile maziye dalmaktan kendini alamaz. Okumaya çalıştığı güzel bir kitap ile beraber Filistin'de sevdiği kızı hatırlar. Leyla isimli bu kız, direniş hareketinin içerisinde yer alan cesur bir kızdır. Yahudiler tarafından tutuklanmış, göz altına alındıktan sonra namusu kirletilmiştir. Hayri, Hayfa Yahudilerin eline geçmeden oradan kaçmış, kendi ifadesiyle “Hayfa düştü dediklerinde oyunda eğlencede vakit geçirmektedir.” Leyla, Hayri'ye Hayfa'dan ayrılmadan önce şöyle demiştir: “Ben o dokuz günü unutmuyorum. Ama burada kalmayı, Hayfa'yı savunmayı istiyorum. Hayatımdan daha önemli olan şeyi kaybettiğimi biliyorum. Fakat ben, Hayfa için canımı da feda etmek istiyorum. Sen, Hayfa'dan ayrılabilir ve kaçabilirsin. Ama, bir gün dirilmen, anlaman ve pişman olman gerek¹⁹².” Bütün bu hatıralar arasında, Leyla'yı sevmeyi bile hak etmediğini düşünür.

أرض البرتقال الحزين **Hüzünlü Portakal Bahçesi**¹⁹³ hikâyesinde Ğassân Kenefânî, kendisinin de bizzat yaşadığı ‘Akkâ şehrinde kaçışlarını anlatır. Yaşadıkları şehirleri, evleri, portakal bahçeleri, gelecekleri, mutlulukları, aileleri ellerinden alınan, başka diyarlarda meçhullere savrulan insanları, onların duygularını dile getirir.

Yafa şehrinde, ‘Akkâ şehrine bir zamanlar olduğu gibi tatile giden ve hayatları normal süren kişiler, bir gece Yahudilerin saldırısıyla birlikte şehirden kamyonlarla, araçlarla ayrılmak zorunda bırakılırlar. Evlerindeki birkaç parça eşyayı araçlara yükleyen insanlar ‘Akkâ'dan

¹⁹¹ Ğassân Kenefânî, *Mevtu Serîri Raġam 12*, s. 25.

¹⁹² ae., s. 31.

¹⁹³ Ğassân Kenefânî, *'Arġu'l-Burteġali'l-Hazîn*, Beyrut, Muessesetu'l-Ebhâsil-'Arabiyye, 4. b., 1987, s. 73-80.

ayrılırlar. ‘Akkâ’nın dışına doğru virajlı yollardan araçları hareket ederken, sahip oldukları portakal bahçelerinden geçerler. Portakal alırlar. Kadınlar portakalları araçlara taşırken ağlarlar. İsmi verilmeyen anlatıcı çocuk, insanların durumlarını aktarır. Arkadaşının babası, kendi elleriyle büyüttüğü portakal bahçelerini Yahudilere bırakmanın hüznüyle çocuklar gibi ağlar. Herkes ve her şey suskundur. İkinci üzeri Şayda’ya varırlar. Artık hepsi sığınmacıdır.

Eşyalarını kaldırımlar üzerine indirirler, kalacakları yerleri yoktur. Çocukların gözlerinde korku, büyüklerde endişe vardır. Çocuk, okuduğu okulun kilisesinde kendisine öğretilen Rabbi sorgular. Onların öğrettiği Rab, çocuklara karşı merhametlidir, güler yüzlüdür, şefkatlidir. Bütün iç konuşmaları safça sorgulamalardan ibarettir. Bu sığınmacılar, kaldırımlarda kendileri için yeni bir kaderi beklerler. Arkadaşının amcası daha önce buraya gelmiştir ve onları evine alır. Tıkış tıkış bir odada birkaç gün kalırlar. Arkadaşının annesi, beyinden iş bulmasını ya da portakal bahçelerine dönmelerini ister. Ama, baba, eşine intikam yüklü bir ses tonuyla bağırır. Bu sahne çocuk tarafından şöyle aktarılır: “Aile sorunlarımız da başlamıştı. Birbirine kenetlenmiş ailelerimizi, topraklarımız, evlerimiz ve şehirlerimiz gibi geride bırakmıştık¹⁹⁴.”

Baba, eşine ait altınları satar ve Şayda’nın kenar mahallelerinden birine taşınırlar. Ama bu sorunlarının çözümü değildir. Arkadaşının babası, Filistin’e giden Arap ordularının ardı sıra, oraya gidebilmek için, Mayıs ayının 15’ini beklemektedir. Askerler, Şayda’dan ‘Akkâ’ya doğru giderlerken sevgi gösterileri yaparlar. Ama, geri dönüş çabaları hep boştur.

Evlerine bunlardan sonra sessizlik çöker. Filistin’den, eski anılarından konuşmamaktadırlar. Baba, ihtiyaçları karşılayamamaktadır. Evdeki çocuklardan biri, bir gün herhangi bir şey ister. Babanın sinirleri çökmüştür. Sağa sola delicesine koşar ve ‘Akkâ’dan getirdikleri bir sandık içinde bir şeyler arar. Anneleri ne aradığını anlar ve çocuklarına dağa doğru kaçmalarını tembihler. Onlar kaçarken babanın sesi duyulur. Onları, herkesi ve kendisini öldürmek istemektedir. Baba susar. Çocuklar geriye dönüp kapı aralığından bakarlar. Baba, yerde uzanmış yatmakta ağlamaktadır. Yanı başında bir tabanca yerde durmaktadır. Her şeyi anlarlar. Ve dağa doğru kaçıp giderler. İşte, o anda, evden uzaklaşırken çocukluklarından da uzaklaşırlar. Ve şu gerçeği anlarlar: Artık ihtiyaçlarını en uygun biçimde halledeceklerdir. Acıktıklarında yemek istemeyeceklerdir. Babaları, sorunlarını anlatırken tebessüm ederek dinleyecekler ve “Dağa doğru gidin. Öğleye kadar dönmeyin.” denilince kafalarını sallayıp kaçacaklardır.

¹⁹⁴ Ğassân Kenefânî, ‘Arđu’l-Burteĸâli’l-Ħazîn, s. 77.

منتصف آيار *Mayısın Ortasında*¹⁹⁵ adlı hikâyede ismi verilmeyen kahraman, ölümünden kendisini sorumlu tuttuğu İbrahim'e mektup yazar. Bu açıdan fantastik bir hikâyedir. İki kişi çok samimi arkadaşlardır. Bazı zamanlar atış eğitimi yaparlar. Boş konserve kutularını hedef tahtası olarak kullandıkları bir gün, İbrahim, güvercinlikten bir güvercin çalan kediye nişan alır ama tutturamaz. Diğeri, kediyi hedef alır ve vurur. Çok pişman olur. Midesi bulanır ve günlerce hasta yatar. Bu hastalığında onu ziyarete gelen İbrahim, birkaç gün sonra gerçekleştirecekleri operasyona hazır olması gerektiğini hikâye kahramanımıza söyler. Operasyon günü yola çıkarlar. Mevsim bahar, aylardan mayıdır. Araba ile yakın bir Yahudi yerleşim birimine giderken yolda mola verirler. Kırmızı gelincik çiçeklerinin olduğu bir tarlada İbrahim, arkadaşından, ölümünden sonra her mayıs ayının ortasında mezarına gelincik çiçekleri bırakması için söz alır. Operasyona başlamak için dikenlerle, ağaçlarla kaplı bir tarladan sürünerek geçerlerken ansızın Yahudilerle çatışma başlar. Yahudilerden biri, iki arkadaşın olduğu tarafa el bombası atar. Bu arada İbrahim silahını ateşlemiştir. Bomba, onlara zarar vermez ama İbrahim, adamı da vuramaz. Hikâyemizin kahramanı, adama nişan almıştır, tam hedeftedir. Ama eli titrer, tetiğe basamaz. Bu arada Yahudi elindeki ikinci bombayı İbrahim'in üzerine atar ve İbrahim şehit olur. Çatışmanın akabinde İbrahim'i köye getirirler. Adet olduğu üzere kanlı elbiselerini çıkarmadan, eşinin ve annesinin ağıtları yürekleri dağlarken gömerler. İbrahim'in ölümünden kendisini sorumlu tutan arkadaşı şunlar söyler: "Kemiklerime kadar işlemiş utanç duygusu hissediyorum. Bu yeter mi?! İnaniyorum ki yeter. Öldürdüğüm kedinin yaptığı, yemek için güvercin çalmaktı. Buna sebep de kesinlikle açlığıydı. Ama şimdi binlerce kadın ve erkeğin açlığıyla yüzleşiyorum. Bizden her şeyimizi çalan hırsızla mücadele etmek yerine bekliyorum..."¹⁹⁶

Çok iyi bir nişancı olmasına rağmen, korkaklığı sebebiyle tetiğe basamayan kahramanımız, arkadaşına söz verdiği gibi her mayısın ortasında kabrine çiçekler götüremez. Olayları unutmak ister, ama unutamaz. Her mayıs ayı, onun için kabustur. Bu yazdığı mektup, suçunun itirafıdır.

كعك على الرصيف *Kaldırımdaki Kek*¹⁹⁷ hikâyesinde adı verilmeyen hikâye kahramanı, ayakkabı boyacısı bir çocuğa ayakkabılarını boyatır. İsmi Hamid olan bu çocuğun, ayakkabıları boyarken fırça sallayışını, hareketlerini, daha önce kendisi de ayakkabı boyacısı olan kahramanımız kendisine benzetir. Bu arada yoldan geçen insanların, sadece ayakkabıları

¹⁹⁵ Ğassân Kenefânî, *Mevtu Serîri Raqam 12*, s. 35-41.

¹⁹⁶ ae., s. 40.

¹⁹⁷ ae., s. 43-58.

ile ilgilenen bu çocuğun ve kendisinin hayata bakışını şöyle özetler: “Bana göre ayakkabı kainatın hepsiydi: Ayakkabının ucu ve topuğu soğuk iki kutup, bu iki kutbun arası benim dünyamı özetleyen mekandı¹⁹⁸.”

Hamid’le konuşmaya başlar ve onun on bir yaşında Filistinli bir çocuk olduğunu öğrenir. Hamid, Filistin kampında annesi ile oturduğunu söyler. Ayakkabıların boyanması sahnesini, Ğassân Kenefânî ustaca bir üslup kullanarak anlatıcının ağzıyla sunar. Bu üslup ile sanki okuyucu, kendini orada hemen onların yanındaymış gibi hisseder. Ayakkabıların boyanması esnasında Hamid art niyet taşımaksızın boyadığı bu ayakkabıların çok ucuz olduğunu söyler. Boyama işi bitince kahramanımız, Hamid’e hak ettiği parayı ya da daha fazlasını vermek konusunda tereddüt yaşar. Ama, kendi boyacılık günlerini hatırlayınca fazla ücreti küçümseme olarak kabul ettiğini, hak ettiği ücreti almanın onun şerefini artırdığını düşünür. Fazla ücret vermenin merhametsizlik, ama hak edileni vermenin şefkat olduğunu düşünür ve Hamide hak ettiği ücreti öder. Hamid, anlatıcının ifadesi ile yeni bir ayakkabı avlamak için gözlerini caddeye dikmişken, o ayrılır gider.

Ama, Hamid’le bu son görüşmesi değildir. Bir aydan daha kısa bir süre sonra Sığınmacılar Okulu’nda öğretmenliğe başlar. Sınıfa girdiğinde Hamid’i görür. Hamid’in kendisini tanımamasını arzu eder. Ve tanımadığını anlar veya öyle zanneder.

Sınıftaki çocukların hepsi Hamid’e benzerler. Öğretmen, Filistinli çocukların Şam’da yaşadıkları hayatı çok güzel betimler. Hayatla mücadelelerini, okul çıkışı çalışma ortamlarını ve kalabalık aile fertleri ile yaşadıkları sığınmacılar kampındaki evlerinin yoksulluğunu sezdirir¹⁹⁹. Öğretmen olan anlatıcı, kendisini Hamid’in özel hayatı içerisinde bulur. Onu anlamaya, ona yardımcı olmaya çalışır. Vasat bir öğrenci olan Hamid’i notlarla destekler. Bu konuda vicdanının rahat olduğunu dile getirir.

Hamid’le konuşmalarından onunla ilgili bilgiler edinir. Hamid, erkek kardeşinin başının, bir asansör kabini yüzünden koptuğunu söyler. Okula uykusuz gelir. Öğretmen sebebini sorduğunda, akşamları sinema çıkışlarında geç saate kadar bekleyip kek sattığını söyler. Aileye bakan Hamid’tir. Öğretmen buna çok üzülür. Hamid’i dersten çıkararak öğretmenler odasında bir kanepeye yatırır. Bu arada Hamid, annesinin de bir büroda temizlik işleri yaptığını söyler. Öğretmen büyük bir merhamet hissiyle Hamid’e kol kanat gerer²⁰⁰. Ama

¹⁹⁸ Ğassân Kenefânî, *Mevtu Serîri Raqam 12*, s. 43.

¹⁹⁹ ae., s. 45.

²⁰⁰ ae., s. 47.

bir gün okul müstahdeminin, Hamid'i dövmesi neticesinde acı gerçekleri de öğrenmeye başlar. Hamid, öğretmenine verdiği kendine ait bilgilerde dürüst değildir, yalan söylemektedir. Babasının öldüğünü söylemiştir. Ama babası sağdır. Annesinin yanında yaşadığını söylemiştir. Ama annesi bir doğum esnasında ölmüştür.

Öğretmen, bastıramadığı bir kin duygusuyla, Hamid'ten intikam almayı ister. Hamid'i ilk defa gördüğü yerde yine görür ve yakasına yapışıp yalancı olduğunu söyler. Hamid, yalvaran bir ses tonuyla öğretmenine sadece "Öğretmenim!" diyebilir. Ama öğretmeni yalancı demeye devam eder. Hamid, ağlamaya başlar ve yalan söylediğini itiraf eder. Ve bu yalanlara niçin müracaat ettiğini açıklar. Babası yaşamaktadır. Ama oğlunun kafasının bir asansör kabininde nasıl koptuğunu görmüş ve delirmiştir. Yollarda mecnun gibi gezer. Evet annesi ölmüştür. Ama defnedecek paraları yoktur. Resmi birimler duymasın diye gizlemişlerdir²⁰¹. Kek sattığı konusunda yalan söylediğini düşünen öğretmenine şu izahı yapar. "Hayır! Ben kek satıyordum. İlk gece bu meslekten vazgeçtim. Siz beni bu işten çok kazanıyorum zannettiniz. Ama, gecenin sonunda acıkıyordum. İki veya üç keki yiyiveriyordum."

Öğretmen, bilinçsizce ayakkabılarını boya sandığının üzerine koyar. Hamid, marifetli elleriyle çalışmaya başlar ve öğretmenine ilk tanıştıkları zaman söylediği sözü söyler: "Öğretmenim bir yıldır ayakkabınızı değiştirmediniz. Bu ayakkabı, ucuz bir ayakkabı²⁰²."

جدران من الحديد *Demirden Duvarlar*²⁰³ hikâyesinde Ğassân Kenefânî, kafese konulan ve kafes içerisinde aylarca çıkmak için çırpınan ama başaramayıp ölen bir kuşun öyküsünü konu edinir. Hasan isminde bir çocuğa, başka bir yerde yaşayan amcası doğum günü hediyesi olarak bir kuş gönderir. Hasan bu serçeye Ğassûn (saka kuşu) adını verir. Ev halkı, amcasının Hasan'a bu hediyesini garip karşılar. Cilasız, küçük ahşap bir kafes içindedir. Kuş, sürekli bir yandan bir yana uçar. Hiç ses çıkarmaz. Hasan, bu durumu merak eder. Büyük abisi, ona kuşun, evine alışmaya çalıştığını, bu süre içerisinde kuşun ötmeyeceğini söyler. Hasan'ın hayatı değişmiştir. Plastik, kumaş oyuncaklarla oynamaz. Arkadaşlarını evlerine getirip Ğassûn ismini verdiği kuşunu gösterir. Kuşun günlerce kafes içerisinde uçuşunu, kafesin küçüklüğüne bağlar. Ortanca abisine, yeni, büyük bir kafes almak istediğini söyler. Abisi de bu görüşe katılır. Kuşun kafesi artık demirden ve büyüktür. Büyük abisi, o günün akşamında

²⁰¹ Ğassân Kenefânî, *Mevtu Serîri Raqam 12*, s. 57.

²⁰² ae., s. 58.

²⁰³ Ğassân Kenefânî, *Âlemun Leyse Lenâ*, Beyrut, Muessesetu'l-Ebhâsil-'Arabiyye, 4. b., 1987, s.13-21.

bundan haberdar olunca, yeni bir kafese kuşun aktarılmasının hata olduğunu ve bu yeni eve alışmak içinde en az üç ay gerektiğini söyler. Hasan çok üzgündür. Ortanca abisini de bundan dolayı suçlu kabul eder. Hâssûn adını verdiği kuşu, üç ay daha şakımayacaktır. Büyük abisi, belki daha kısa sürede de yeni evine alışabileceğini söyler. Hasan, ağabeyleriyle oturduğu odadan ayrılıp kuşun bulunduğu odaya geçer. Hâssûn, kafesin içinde sürekli uçmaktadır. Bir ara kuş durur. Hasan buna çok sevinir. Kuşun ötmeye başlayacağını zanneder. Ama, büyük abisi kafesin yanına gelerek Hâssûn'un ölmek üzere olduğunu söyler. Çünkü, kuş aylarca kafeslerde çırpınmış ve gücünü tüketmiştir.

ذراعہ وکفہ وأصابعہ *Kollar, Avuçlar ve Parmaklar*²⁰⁴ hikâyesinde Ğassân Kenefânî, insanların birbirlerini kendi çaresizlikleri içerisinde bırakışlarını, merhametsizliklerini konu edinir. Bir başkasının acılarına kayıtsız kalma çirkinliğini, hayvanlar arasındaki merhametle kıyaslayarak eleştirir. Öykü de bu vaka şöyle işlenmiştir. İhtiyar bir adam, bir gece en az dört yıldır çıkmadığı yalnızlık evinden çıkar. Bu kişi, oğulları tarafından “İhtiyar, bunak” denilerek terkedilmiştir. Kapısını, iki günde bir defa temizlik için hizmetçi bir kadın açmaktadır. Evinden çıkmak isteyişi, arzu ettiği bir işi, hiç kimsenin yardımı olmadan yapabilme isteğidir. Bunun için kendini zorunlu hisseder ve hayattan aldığı dersi şu cümleleriyle özetler: “Herhangi bir şeyi arzu ettiğinde kendi kolun, avucun ve parmaklarınla al²⁰⁵.” Yapmak istediği şey çok basittir. Komşusunun bahçesinde bulunan yeni doğmuş üç kedi yavrusundan birini alıp tekrar odasına dönmektir. Zor da olsa yapar. Siyah bir kedi yavrusunu, evindeki beyaz bir erkek kedinin yanına bırakır ve olacıkları bekler. Büyük erkek kedi, küçük kediyi koklar, onu tanımaya çalışır ve hiçbir şey yapmadan masanın altındaki yerine döner. Küçük kedi, karnını doyurabilmek için annesinin memesini arar. İhtiyar, onun açlığını giderecek bir şeyler verecek iken bundan vazgeçer. Ve kediyi konuşur, hayattan aldığı dersi ona söyler: “Bir şeyi arzu ettiğinde kendi kolun, avucun ve parmaklarınla tutmalısın”

Küçük kedi, büyük beyaz kediye sokulur. Annesindeki şefkati arar. Beyaz kedi bir sıçrayışla onun ulaşamayacağı bir yere çıkar. İhtiyar, erkek bir kediyi emmeye çalışan bu siyah küçük kedinin haline güler ve uykuya dalar. Bir ara uyandığında küçük kediyi beyaz kediyi yan yana görür. Küçük kedi, beyaz kedinin göğüs kıllarını emmektedir. İhtiyar tekrar uyur. Sabah uyandıığında gördüklerine inanamaz. Küçük kedi, beyaz büyük kedinin göğsünü emerek kanatmıştır. Ama, büyük kedi bunu umursamadan uzanmaktadır.

²⁰⁴ Ğassân Kenefânî, *Âlemun Leyse Lenâ*, s. 41-47.

²⁰⁵ ae., s. 41.

في جنازتي *Cenazemde*²⁰⁶ hikâyesi, hangi kadına yazıldığı ve kimin yazdığı belli olmayan bir aşk ve nefret mektubudur. Anlatıcı, bir kadını sever. Ona mektup yazar ve itiraflarda bulunur. Ona olan sevgisini anlatır. Aslında daha küçükken başlayan hayatın yükünü taşıma sorumluluğu ile ezilen bu delikanlı, o bayanı gördüğünde her şey değişir. Ama ondan uzaklaşır. Müthiş bir gururla başka bir diyarda sevdiğinden uzak geleceğini kazanacaktır. Bu uzak şehirde hastalanır. Daha önce kız ile aralarında büyük bir uyum ve sevgi vardır. Delikanlıya kız bir gün şöyle der: “Niçin anlaştığımız gibi “ben” kelimesi ikimizden her birini ifade ederken, “ben seni çok arzu ediyorum”... diyorsun.” Bu iki aşık, “ben” kelimesi içerisine sığdırılabilen bir aşkın sahibidirler. Ayrılık delikanlıyı çok üzmektedir. Delikanlı belki bu sebeple hastalanır. Bu hastalığa yakalanışına isyan eder ve şöyle der: “Çoğu defa hesap ettim, müzmin ve lanetli bir hastalık için milyonlarca insanın arasından seçilişim, benzersiz bir paha biçme eylemidir. Ve mutlaka bu hastalık, içeriden göğsümü süsleyen nadide bir rozettir²⁰⁷.” Bu hususta delikanlıya doktorun ümitten, cesareten ve gençlikten ibaret sözleri çok saçma gelir.

Bu hastalık hezeyanları içerisinde, onun en çok muhtaç olduğu şey, sevdiği kızın merhametidir. O, bunu şöyle ifade eder: “Büyük aşkım! Her şeyini kaybetmiş insanın dilenmesi gibi sevgini istiyorum...”

Bu genç, hayatı, gururu, gençliği, cesareti, ümidi ve ömür boyu iç dünyasında oluşturduğu değerleri şöyle sorgular: “Gururlu insanın yaşamı için belirlediği değerler, unutmayı istediği sarhoşluk hezeyanlarından başka bir şey değildir²⁰⁸.”

Hastadır ve bu haliyle sevdiği kızın onu kabul edip etmeyeceğini bilemez. Hasta çocuklar dünyaya getireceğini, kendini hasta bakıcı gibi göreceğini düşünür. Cesaret edemem onunla yüz yüze gelip ona hasta olduğumu söylemeye diye düşünürken, cesaret bulur. Ama, onun yanına döndüğünde onun gözlerinden ve hareketlerinden hayatında başka biri olduğunu, uzun yılların onu değiştirdiğini anlar ve her şeyden nefret eder.

“...ve şimdi sen oradasın, her hangi bir bahçede, onunla konuşuyorsun. Geleceğinizi süsleyecek çocuklarınızdan bahsediyorsun. Sen ve o her şeyi yapabilirsiniz. Ama ikinize, herkese, kendime dair görüşlerim olmasından kimse beni alıkoymaz. Sizin için, kendim için, herkes için ölümü temenni etmekten, hepinizden iğrenmekten beni kim alıkoymabilir?!²⁰⁹”

²⁰⁶ Ğassân Kenefânî, *Mevtu Serîri Raķam 12*, s. 59-68.

²⁰⁷ ae., s. 65.

²⁰⁸ ay.

²⁰⁹ ae., s. 68.

Aslında mektubu yazan kişi, yaşayan bir ölüdür. Ve kendi hayatının acı yanlarını anlatır. Bu yüzden hikâyenin ismi “Cenazem’de” olmuştur.

الأرجوحة *Tahterevalli*²¹⁰ isimli hikâyede bir delikanlı Ğayda isimli bir kızla taşınır. Evlenmeyi düşünür. Ama bu kızla tanışmadan önce gönül bağı olan başka bir kızla beraberdir. Adı Nida’dır. Daha önceki bu ilişkiyi Ğayda’ya açıklamasının dürüstlük olacağını düşünür. En azından başkalarının kırk yalanla anlatacağını, kendisi olduğu gibi anlatacaktır. Arkadaşı Hakim, onu bu konuda uyarır. Ama, o dinlemez ve Ğayda ile ilk tanıştıkları bankta ona konuyu açar. Konuşmalar çığırından çıkar ve istemediği bir mecraaya akar. Ğayda, ona hakaretler savurur. Bu genç, ikna etmek için ne söylemişse mutlaka Ğayda, bir şekilde onu susturmuş ve öfkeyle çekip gitmiştir. Bu girişimi başarısızlıkla neticelenen genç, Nida’nın yanına giderek onunla konuşmayı dener. Nida’ya bir kızla evleneceğini söyler. Nida’da onun bu sözlerinin daha önceki buluşmaya gitmediğinden dolayı düzmece bir intikam komplosu olduğunu düşünür. Kendisini kışkırtmaya çalıştığını dillendirir. Daha önceki buluşmaya rahatsızlığından dolayı gelemediğini anlatır. Ğayda isimli kız ne kadar uyanıksa, Nida o kadar saftır. Nida’yı da ikna etmek için epeyce uğraşır ama, o da tam ikna olmadan ondan yüz çevirir. Hikâyenin ismi ile konusu çok güzel örtüşmektedir. İki kadın arasında kalan bu adam, tahterevallinin ortasında oturmaya çalışan kimse gibidir. Bu hikâyeye, Ğassân Kenefânî’nin *Cenazemde* adlı hikâyesindeki, sevdiği kıza içinde bulunduğu durumu açıklayamayan ve sevdiğini kaybeden gencin zıttına, dürüstlük adına, daha önceki ilişkisini bütün samimiyeti ile açıklayan ama yine kaybeden genci anlatır.

وراء البوابة الأفق *Büyük Kapının Gerisindeki Ufuk*²¹¹ hikâyesinde Ğassân Kenefânî, Yahudilerin bina ettiği ve ailelerin arasının ayrılmasına sebep olan engelleri konu edinir. On yıldır ailesi ile yüz yüze görüşmeye cesaret edemeyen Ali isminde bir gencin, geçmiş ve gerçeklerle yüzleşme çabası ve kendini bekleyen sürprizler anlatılır. On yıl önce Yafa’dan ‘Akkâ’ya gitmek için ayrılır. Annesinin de evlendirmeyi arzu ettiği bir kızla ‘Akkâ’da görüşecektir. Annesi ve teyzesi onu uğurlarlar. Yanında on yaşındaki kız kardeşi Delâl de vardır. Yafa’dan ayrılışlarından birkaç gün sonra Yahudiler yolları keser. Artık, Yafa’ya dönme ihtimalleri yoktur. En trajedik olan olay, bu günlerde ‘Akkâ’ya yapılan bir saldırıda, kaldıkları odaya Yahudi askerler mermiler yağdırır. Delâl şehit düşer. Ama, acı gerçeği annesine söyleyemez. Sürekli gönderdiği mesajlarla kendisi ve kız kardeşinin iyi olduğunu söyler.

²¹⁰ Ğassân Kenefânî, *Mevtu Serîri Raqam 12*, s. 69-77.

²¹¹ Ğassân Kenefânî, *‘Ardu’l-Burteqâli’l-Ĥazîn*, s. 23-28.

Kudüs'te, Mandelbom Kapısı'nda annesiyle buluşmaları esnasında, sırtında yıllarca öldürücü bir yük olarak taşıdığı, yalanlarla gizlediği gerçeği artık söyleyecektir. Daha önce bir kez daha annesiyle görüşmek için gelmiş ama, onunla hiç görüşmeden kaçmıştır. Görüşme gününün gecesinde, kaldığı otel odasında, tekrar kaçmak ile gerçekleri söylemek arasında bocalar. Ama, ertesi gün, Mandelbom Kapısı'nda görüşmenin gerçekleşeceği yere gelir. Sadece teyzesi vardır. Ali'nin gözleri annesini arar. Fakat annesini göremez. Teyzesi ona Delâl'in nerede olduğunu sorar. Ali cevap vermeden annesini sorar. Gözleri birbirine bakar. Ali, annesine vermek üzere getirdiği çantayı teyzesine uzatır. İçerisinde yeşil badem vardır. Teyzesi şu korkunç sözü söyler: "Annen taze bademi severdi". Ali annesinin öldüğünü anlar. Teyzesi çantanın içerisinde Delâl'e ait yeşil elbiseye parmaklarıyla dokunurken, Delâl'in öldüğünü anlar. Söyleyecekleri ikisinin de boğazına düğümlenir. Ali, Mandelbom Kapısı'nın ötesine ufuklara dalar gider.

السلاح المحرم **Haram Silah**²¹² hikâyesinde Ğassân Kenefânî, bir başkasına ait silahı çalan kişinin bu silahtan dolayı çektiği sıkıntıyı dile getirir. Sanki silah, Filistin'in sembolü gibidir. Ebû Ali lakaplı biri, bir askere ait silahı bir çok insanın da havaya getirmesiyle ondan alır ve kaçar. Bu silahla birlikte huzursuzluk başlar. Niyeti, evlerinin civarında gezen yırtıcı hayvanları kovalamaktır. Ama, silahın eve geldiği gün bütün kurtlar evin etrafındadır. Hanımı, çocuklarını başka bir yere gönderir. Ebû Ali'nin evinin huzuru kaçmıştır. Köydeki diğer insanlar, Ebû Ali'nin evinde ne olup bittiğiyle ilgilenmezler. Onlar silah üzerine konuşurlar. Ebû Ali, silahı başka iki insana kaptırırken ölümle burun buruna gelir.

موت سرير رقم ١٢ **On İki Numaralı Hastanın Ölümü**²¹³ hikâyesinde, bir hastahane yatan anlatıcı, ölüm kelimesini gelişi güzel cümlelerde kullanan arkadaşı Ahmet'e mektup yazar. Yazdığı mektupta, hastahane, hemen karşısındaki odada, yattığı yatağın beyaz örtüsünü elleriyle çekiştirerek ölen ve ölüren kendisine baktığını zannettiği bir genci anlatır. Bu arada hastahaneyi ve şartlarını eleştirir. Hastahane düşünmek için çok fırsatı vardır. Ama bu düşünme seanslarında midesindeki yaralar kapanırken beyindeki yaralar çoğalmaktadır. Bu konuda şöyle der: "Hastahane, bağırsaklarımdaki yarayı başıma taşımaktan başka bir işe yaramadı. Çirkin ihtiyar kadının dediği gibi burada tıp, bağırsaklardaki yarayı kapatmaya güç yetiriyor ama düşüncedeki delikleri kapatabilecek cevapları bulmaya gücü yetmiyor²¹⁴."

²¹² Ğassân Kenefânî, 'Arđu'l-Burteġâli'l-Ĥazîn, s. 29-41.

²¹³ Ğassân Kenefânî, *Mevtu Serîri Raġam 12*, s. 81-101.

²¹⁴ ae., s. 84.

Anlatıcı, ölen bu gencin yatağının yanına asılmış kartı inceler. Doktorlar ölüyü kurtarabilmek için çabalarken o karttakileri okur. İsmi, Muhammed Ali Ekber'dir. 'Ummânî'dir. Yaşı, yirmi beş, hastalığı kan kanseridir. Doktor, anlatıcıyı oradan uzaklaştırır ve o, hasta bakıcının sesini işitir: "12 numaralı hasta öldü²¹⁵." Muhammed Ali Ekber'in ismi konusundaki hassasiyetini hatırlar. Muhammed Ali Ekber, isminin eksik söylenmesini asla istemez ve ismi tam söylenmediğinde sanki kendine seslenmiyorlarmış gibi cevap vermez.

Anlatıcı, ölümünden önce Muhammed Ali Ekber'i ziyarete gitmiştir. Yanında oturur. Aralarında soğuk bir konuşma geçer, ama hemen yanı başında bulunan bir küçük sandık dikkatini çeker. Hiçbir kişi, o sandıkta ne olduğunu bilemez. Muhammed Ali Ekber'in ziyaretçileri yoktur. Kimse onunla ilgilenmez. Anlatıcı, o sandık hakkında türlü türlü söylentiler duyar. Ama, anlatıcı bunları önemsemez ve Muhammed Ali Ekber öldüğü gün bu sandığın da bütün gizemiyle yanına gömülmesi gerektiğini düşünür. Muhammed Ali Ekber, kefeni ile yatağı üzerinde uzanırken sanki anlatıcı kendine baktığını, onun nefeslerini işittiğini zanneder ve böylece uykuya dalar.

Ertesi gün, Muhammed Ali Ekber hakkında, kendi ifadesiyle tam bir öykü oluşturur: Muhammed Ali Ekber, 'Ummân'daki Ebha köyünün batı mahallesinde yaşayan fakir bir gençtir. Omuzundaki iki su kırbaıyla su satarak geçinir. Muhammed Ali Ekber'in hayatı aslında çok sakin ve huzurludur. Ama, bir gün su satmak için bir kapıyı çaldığında karşısına çıkan Semra isimli kız her şeyi değiştirir. Bu kızla evlenmeyi düşünür. Ablasını aracı kılar. Ablası, beş gün sonra kızın ailesinin nihaî görüşünü alacaktır. Ablası, o gün geldiğinde Muhammed Ali Ekber'e üzücü haberi getirir. Semra'nın babası iki gün önce ölmüştür. Ve ölüm döşeğinde kızının bu gence verilmemesini vasiyet etmiştir²¹⁶.

Ablası, aileye Muhammed Ali Ekber'in ismini tam olarak söylememiştir. Sadece Muhammed Ali demiştir. Babası da genci soruştururken orada yaşayan, hırsızlık yaparak geçinen başka bir Muhammed Ali ismine ulaşmıştır. İşin aslına vakıf olamadan ölür. Ama, vasiyeti gereği kızı, Muhammed Ali Ekber'e vermemeye aile karar vermiştir. Muhammed Ali Ekber, isminin eksik söylenmesinden ötürü cezalandırılır. Bu olaydan sonra 'Ummân'ı zengin olma hayaliyle terk eder. Kuveyt'e gelir ve bir iş yerinde hizmetçi olarak çalışmaya başlar. Umduğu gibi zengin olamayacağını anlar. Yine de kazandıklarını biriktirmek için bir sandık alır. Anlatıcıya göre, sandığın içinde, ablası için aldığı bir kolye, köye döndüğünde caka ile

²¹⁵ Ğassân Kenefânî, *Mevtu Serîri Raqam 12*, s. 83.

²¹⁶ ae., s. 87.

yürümek için bir beyaz elbise ve paraları vardır. Bu arada hastalanır ve anlatıcının bulunduğu hastahaneye yatırılır. Anlatıcı, ilk mektubunda arkadaşı Ahmet'e bunları anlatır²¹⁷.

Arkadaşından ona gelen mektupta, hâlâ ölüm sıradan bir olaymış gibi anlatır. Sonra, ikinci bir mektup yazar ve işin aslını anlatan şu satırlarla mektubunu devam ettirir. "Hangi hal üzere olursak olalım kevgirdeki suyu boşaltmaya çabalıyoruz. En son yazdığım mektubu gönderdikten sonra ne olduğunu biliyor musun? Doktorun odasına gittim. Muhammed Ali Ekber'in raporunu hazırlıyorlardı. Sandığı açmak üzereydiler. Ah! Ahmet ah! Biz çoğu kez akıllarımızın, bedenlerimizin demir kafeslerine mahkumuz. Biz, sürekli başkalarına kendi özelliklerimizi veriyoruz. Görüşlerimizin dar kalıplarıyla onlara bakıyoruz. Gücümüz yettiğinde bizim gibi olmalarını istiyoruz. Onları, derilerimizin içinde diriltmeyi arzuluyor ve bakmaları için gözlerimizi onlara veriyoruz. Mekan ve zaman konusunda şu anki anlayışımızla resmettiğimiz çerçevenin içine onları koyuyoruz²¹⁸." Bu cümlelerden sonra, sürpriz bir şekilde Muhammed Ali Ekber gerçeğini açıklar: Muhammed Ali Ekber evlidir ve üç erkek, iki kız çocuğu vardır. Su satıcısı değildir. Bilakis, Kuveyt'e 'Ummân'dan geldikten bir müddet sonra dükkan açmıştır. Ölümünden altı saat önce kör olmuştur. Yani, o gözlerle aslında ölümü esnasında anlatıcıya hiç bakmamıştır.

Sandıktan çıkanlarda, dükkanla ilgili bir yığın borç senedi, birkaç fotoğraf, bir saat kordonu ve biraz rupi*dir.

منزلق *Kaygan Zemin*²¹⁹ hikâyesinde, okullarda verilen eğitimin hayatı insanlara öğretmediği gerçeği vurgulanır. Muhsin adında bir kişi, öğretmen olarak bir okula atanır. Sınıfta ilk derse girmeden önce, kendisini ve eğitim sistemini iç dünyasında sorgular. İnsana hayata dair bir şeylerin öğretilebileceği en son mekânın okul olduğuna inanırken, kendisinin bir öğretmen olarak sınıfa gelişini düşünür. Öğretmenler odasında öğretmenler, sınıflarda eğitim ve öğretimin nasıl yapılacağını tartışırlar. Ama, olaya Muhsin öğretmenin baktığı gibi bakmamaktadırlar. Onlara göre çocuklarda kitaplar olsa her şey çözülecektir. Hepsinin derdi de, ders saatini bir şekilde doldurmaktır. Muhsin öğretmen sınıfına girer. Bir çocuk, hikâyeyi anlatmayı ister ve babasının öyküsünü anlatmaya başlar. Babası, ayakkabı tamircisidir. Kır saçlı ve gözünün birisini kaybetmiştir. Bir ayakkabıyı tamir ederken iğneyi deriye geçirmekte

²¹⁷ Ğassân Kenefânî, *Mevtu Serîri Raqam 12*, s. 89.

²¹⁸ ae., s. 99.

*Kuveyt'te kullanılan bir para birimidir.

²¹⁹ Ğassân Kenefânî, *Álemun Leyse Lenâ*, s. 57-62.

zorlanır. Bütün gücüyle iğneyi çeker ve gözüne saplar. Dükkanı yoktur. Zenginlerden birinin köşkünün balkonu altıda, bir sandık, bir mukavva kağıt, bir örs, biraz çivi ile çalışmaktadır²²⁰.

Zengin adam, evden dışarı çıkmamaktadır. Her işini hizmetkarlar görmektedir. Köşkün sahibi, ayakkabı tamircisinden habersizdir. Çünkü, hizmetkarlar ayakkabılarını bedava tamir ettirme karşılığı, çocuğun babasının balkonun altında çalıştığını gizlerler. Annesinin dediğine göre, babasının işleri çok yoğundur. Babası eve nadir gelir. Çocuk, hikâyesini burada keser ve yerine döner. Sınıftaki herkes öyküyü tamamlamasını ister. Çocuk tekrar başlar: Bir gün köşkün sahibi zengin adam, balkonunda muz, portakal, badem, ceviz yer. Kabuklarını balkondan aşağıya atar. İşine dalmış, ayakkabıları vaktinde yetiştirmeye çalışan babası durumu önemsemez. Çocuk, babasının orada öldüğünü söyler. Yerine döner. Bir alkış tufanı kopar sınıfta ve Muhsin öğretmen çocuğu alarak, müdürün yanına gitmek için sınıftan çıkınca, yolda ona, gerçekten babasının ölüp ölmediğini sorar. Çocuğun cevabı enteresandır: “Babam ölmedi. Ben öyküyü bitirmek için, öldü dedim. Böyle yapmasaydım öykü bitmezdi. Aylar sonra yaz gelecek, güneş, yemiş ve meyvelerin kabuklarını kurutacak ve babam hafiflemiş kabukları üzerinden silkeleyip evimize dönecek²²¹.”

Muhsin öğretmen, müdürün odasına girip sınıftaki bu mükemmel ve üstün zekalı çocuğa hikâyesini anlatmasını söyler. Müdür de, çocuktan babasının öyküsünü anlatmasını ister. Ama, çocuk, bu defa babasının ölümünü farklı anlatır. Babasının ayakkabı tamirindeki şöhretini duyan köşkün sahibi, bütün eski ayakkabılarını babasının daracık mekanına gönderir. Hizmetçiler, iki gün boyunca zengin adamın ayakkabılarını, onun üstüne yığarlar ve ayakkabıcı ölür. Müdür, çocuğun deli olduğunu, başka bir okulda okuması gerektiğini söyler. Ama, çocuk ısrarla müdürüne inanmıyorsa, o zenginin köşküne gitmesini, onun eski ayakkabılarının derilerine yapışmış, babasının etlerini, burnunu, gözlerini görmesini ister. Müdür, tekrar tekrar “bu çocuk deli” der. Muhsin öğretmen söze karışır. Ve “çocuk doğru söylüyor.” der. Kendisi de ayakkabıcının dükkanına gitmiş, ama öldüğünü söylemişlerdir. Öğretmen de onun ölüm biçimini farklı anlatır. Ayakkabıcı, eski bir ayakkabıya pençe atmaktadır. Sağlam olsun diye çivileri fazla ve muntazam çakar. Öyle güçlü vurur ki çivilere, işi bittiğinde parmaklarını örs ile ayakkabı arasına çivilediğini farkederek, parmaklarını oradan çıkarmak için hiç kimseden yardım istemez ve orada ölür²²².

²²⁰ Ğassân Kenefânî, *‘Âlemun Leyse Lenâ*, s. 59.

²²¹ ae., s. 61.

²²² ae., s. 62.

Müdür, öğretmen de, öğrencisinin de deli olduğunu düşünür. Aslında müdür, hayati bilmemektedir. Muhsin öğretmen ve öğrencisi, bazı gerçekleri çok farklı ifade etmişlerdir. Çocuk, babasının ölümünden zenginleri sorumlu tutar. Onların aşırı lüks harcamaları, fakirlikten babasını öldürmüştür. Çünkü, o köşkün sahibi, o kadar çok ceviz, badem, muz, portakal yer ki, yediklerinin artıkları, babasını boğar. Ya da, iki gün taşımakla bitirilemeyecek ayakkabılarıyla onu öldürür. Öğretmen ise, çocuğun babasında ki işine saygıyı, azmi öne çıkarır.

العالم نصف العالم *Alemin Yarısı*²²³ hikâyesinde, olaylara ve kainata farklı bir gözle bakma konusu anlatılır. Felsefî yaklaşımların bulunduğu bu öyküde, dünyayı, yemek içmekten ibaret zanneden ve olayların hakikatlerini görebilecek gözlerini, eşyanın sathî görünüşlerini algılamakta kullanıp, farklılıkları sezinleyemeyen insanlar eleştirilir. Abdurrahman isminde, insanların yarı deli dedikleri bir kişi etrafında olaylar cereyan eder. Onun varlığında arkadaşları onunla alay eder, yokluğunda arkasından konuşurlar. O, insanların ne dediklerini önemsemeden dünyadan zevk almaya çalışır. Yer, içer ve uyur. Ama, bir gün, olanlar her şeyi değiştirir. Abdurrahman'ın bir gözü kör olur. Hiç kimse nasıl kör olduğunu, onun ağzından tam öğrenemez. Arkadaşlarına göre, olay farklıdır. Annesine göre, farklıdır. İnsanların yarı deli dedikleri Abdurrahman, o günden sonra gündemden hiç düşmez. Çünkü, eşyaya bakışı değişmiştir. Bir masada adam otururken, o, ya masayı, ya da sadece adamı görür. Odasına annesi ve kardeşi girdiğinde, ya annesini ya da kardeşini görür. Bu durum, herkes için şaşırtıcıdır. Genç bir doktorunda söylediği gibi, Abdurrahman'ın fikirleri de değişir. Her şeyi sorgular. Onun için, aynı anda iki şey bulunamaz. Ya masa vardır, ya adam. Ya annesi vardır, ya da kardeşi. Arkadaşları, bir gün birisinin, imtihanında başarısız olduğu için üzüntüsünden söz ederler. Abdurrahman buna karşı çıkar. Hüznün, asla olmadığını, sadece sevincin olduğunu iddia eder. Bir masaya dayanmış onlarla konuşmaktadır. Arkadaşlarıyla arasında şu diyalog geçer:

“- Şimdi sen neye dayanıyorsun?

- Masaya.

- Eee! O halde?

²²³ Ğassân Kenefânî, 'Álemun Leyse Lenâ, s. 97-105.

- Masa, gördüğünüz gibi önemsiz bir şey. Ben, onu düşündüğümde kendimi unutuyorum. Kendimi düşündüğümde de masayı unutuyorum. Siz, iki şeyi aynı anda nasıl düşünebiliyorsunuz.?²²⁴

Arkadaşları onu, o arkadaşlarını bütünü ile ikna edemez. Bir gün, ana caddelerden birinde yürürken hızla bir araba üzerine gelir. O, eli arkasında sakince yürür. Sanki, o anda onlardan biri, yani ya araba, ya da Abdurrahman mevcut değildir²²⁵.

ورقة من الرملة **Ramle'den Bir Belge**²²⁶ hikâyesinde, Filistinli dokuz yaşındaki bir çocuğun yaşadıkları, çektiği acıları konu edinir. Yahudiler, Ramle'yi ele geçirmek için saldırırlar. Çocuklara, kadınlara ve ihtiyarlara çok kötü muamele ederler. Onları meydanlarda toplarlar. Annesinin şefkat gösterip, güneşten korunmak için çabaladığı bir çocuğu, Yahudi askerler fark ederler. Annesinden onu ayırarak, elleri havada tek ayak üzerinde beklemeye zorlarlar. Bu esnada, gerçekleşen trajediler zinciri, bu çocuğun gözü önünde olur. Ebû Osman künyeli, Ramle'nin en sevilen şahsiyetlerinden birisinin yanı başında, Fatıma isimli kızı bulunmaktadır. Bir kadın asker, onun kafasına silahının dipçığı ile vurur. Kız yere serilir. Erkek bir asker, oraya gelir ve çocuğa üç kurşun sıkar. Fatıma'nın vücudundan kan sızar, toprakla buluşur. İhtiyar babası, onu alarak defnetmek için götürür. Fatıma'nın ihtiyar annesi, için için ağlar. Bir Yahudi asker, ona susmasını emreder. Ama, acılı anne ağlamasını durduramaz. Asker, onu yere iter, ayağı ile tekmeler ve göğsüne bir kurşun sıkar. Ebû Osman dönünce, eşinin cesedini görür ve onu da götürmek için kollarına alır. Herkes, Ebû Osman yürürken, onu anılarda düşünür. Ramle'de herkes onu sever. O, her şeyini Filistin için feda etmiş birisidir. Berber dükkanını da patlayıcılar için depoya dönüştürmüştür. Bütün bu fedakarlıkları için istediği tek bir bedel vardır. Ramle'nin ağaçlıklı mezarlığına gömülmek²²⁷.

Ağlamadan, yüzünde müthiş bir öfke ile, hanımını kollarında taşırken, Yahudi subayla konuşur. Bir şeyler söyler, dükkanına gider ve beyaz bir örtü getirip onunla hanımının cesedini örter. Eşini defnedip döndüğünde, subaya, bütün bildiklerini anlatacağını söyleyip, onunla bir eve girerler. Büyük bir patlama duyulur. İnsanlar, Ebu Osman'ı defnedemezler. Çünkü bedeni paramparça olmuştur. Dükkanına girdiğinde sadece beyaz bir örtü almamıştır²²⁸.

²²⁴ Ğassân Kenefânî, 'Âlemun Leyse Lenâ, s. 103.

²²⁵ ae., s. 105.

²²⁶ Ğassân Kenefânî, 'Arđu'l-Burteğâli'l-Ħazîn, s. 43-48.

²²⁷ ae., s. 47.

²²⁸ ae., s. 48.

الصقر *Şahin*²²⁹ hikâyesi, birbirlerine kavuşmamış iki insanın aşk öyküsüdür. Ğassân Kenefânî'nin bu hikâyesinde de sevenler birbirlerine kavuşmamıştır. Statü ve sınıf farkı yüzünden ayrılık gerçekleşmiştir. Hikâyede, bize tanıtılan Ced'ân isimli erkek bedevîdir. Kız ise, soylu bir ailenin kızıdır. Bu kız da aslında Ced'ân'ı sevmiştir. Ama, onunla evlenememiştir. Hikâye, bir çerçeve öyküdür. Üst anlatıda, Ced'ân, “Yeni İnşaat Şirketi” isimli bir işyerinde gece bekçisidir. Mesai arkadaşı olan Mübarek ile araları pek de iyi değildir. Mübarek, şirketin genç mühendislerinin birisinden, Ced'ân'la ilgili bir şikayet dilekçesi yazmasını ister. Bundan sonra, olaylar gelişir. Mübarek, Ced'ân hakkında duyduklarını bu gence anlatır. Ced'ân, işlerini aksatmaktadır. Bu işyerine, zaten çalışmak için gelmemiştir. Ailesinden uzak, burada ölmek istemektedir. Genç mühendis, bu adımın daha önce ceylan avcısı olduğunu, bir kıza tutulduğunu, onunla evlenmek istediğini, ama, kızla ayrılmak zorunda kaldıklarını öğrenir. Bir fırsatını bulup, Ced'ân'la konuşmayı başarır. Genç mühendis, Ced'ân'a ceylan avladıklarını söyler. Arabayla ve tüfekle yaptıkları ceylan avını, Ced'ân, tasvip etmez.

Ve ceylanları nasıl avladığını anlatır. O, ceylanı, “Ateş” ismini verdiği bir şahinle avlamaktadır. Defalarca ceylan avlayan bu şahin, bir gün beklemedik bir şekilde ceylanın birini avlamaz. Altı kez havalanıp dalışa geçen şahin, ceylanı avlamamış, daha sonra, bir tahtanın üzerine tünemiştir. Daha da garibi, bir daha o günden sonra tüneğinden havalanmamış ve ceylan da onun yanında günlerce beklemiştir. Bir sabah Ced'ân uyandığında, Ateşi o tüneğin yanında, göğüs tüyleri dökülmüş, zayıf ve gözleri kapalı bulur. Ced'ân Ceylanı bulamamıştır. Büyük bir ihtimalle Ateş öldüğü gece kaçıp gitmiştir. Genç mühendis, ceylanın nereye gitmiş olabileceğini sorar. Ced'ân, aslında sevdiği kızla kendi durumunu anlatan şu cümleleri söyler: “Ailesinin yanında ölmeye gitti. Ceylanlar, ailesinin yanında ölmeyi severler. Şahinlerin nerede öldükleri ise onların umurunda değildir²³⁰.”

لو كنت حصانا *Keşke Bir At Olsaydın*²³¹ hikâyesi, hurafeler üzerine bina edilen hayatları ve bunun neticesinde insanların çektiği sıkıntıyı anlatır. Ebû İbrahim künyeli bir baba, oğluna küçüklüğünden itibaren: “Keşke at olsaydın da kafana bir kurşun sıksaydım.” der. Oğlu, küçüklüğünden itibaren babasının bu sözünü yadırgar. Önceleri, babasının en nefret ettiği hayvan, atlar zanneder. Ama, işin aslının böyle olmadığını anlar. Babasına, uygun bir ortamda, neden kendisinden nefret ettiğini sorar. Babası, ondan nefret etmediğini ama, ondan

²²⁹ Ğassân Kenefânî, *‘Âlemin Leyse Lenâ*, s. 23-32.

²³⁰ ae., s. 32.

²³¹ ae., s. 87.

korktuğunu söyler. Çocuğun ısrarına rağmen sebebini söylemez. Hikâyede, sürükleyici bir unsur olarak, bu korkunun sebebi, sona kadar gizlenir.

Çocuk, babasını çok sever ve onun yalnızlığını düşünür. Babası, küçüklüğünden itibaren atlarla uğraşmış ve eşi, bu bir tane oğlunu doğurduktan kısa bir süre sonra ölmüştür. Bu olaydan sonra, Sümra, Beyda, Berç ve Seb'a isimli atlarını satarak köyden ayrılmıştır. Ama, çocuk, köyde neler olup bittiğini tam öğrenememiştir. Bir gün, babası köye gittiğinde, onun odasına girer ve bir defter bulur. İçerisinde sadece atların ismi ve soyları yazılıdır. Bu defterde yazılı olan bir bölüm dikkatini çeker.

Tarihlerle birlikte bir attan bahsedilir. O atı öldürmesini ya da satmasını babasına tavsiye ederler. Ama, babası bunu yapamaz. Satırların en sonunda şöyle yazar: “28.07.1930: Onu sırtından vahşice nehrin kıyısına attı. Ön ayaklarıyla kafasını çığnedi sonra onu nehre itti. Ebû Muhammed, atın kafasına bir kurşun sıktı²³².”

Çocuk, Ebû Muhammed isimli kişiyi bulur. Ebû Muhammed, olayları net anlatmaz. Ama, bir atın öldürülmesi için gereken sebepler olduğunu, bu durumu onun anlayamayacağını söyler. Babasının çok inatçı biri olduğunu, annesinin ölümüne sebep olan atın, daha doğduğunda öldürmesini istediğini, ama, babasının dinlemediğini söyler. Daha fazla ayrıntı vermez. Sadece, Ebû İbrahim'in oğlundan nefret etmediğini, sadece korktuğunu söyler. İşin aslını, en son bölümünde anlatır. İbrahim'in babası, yani Ebû İbrahim, bir hastahane yatar. O hastahane oğlu İbrahim en başarılı doktordur. Ama, babası oğlunun ameliyata girmemesini ister. Sebep olarak, ondan korktuğunu, kendisini öldüreceğini söyler. İbrahim, ameliyata girmez ve bir başka doktor girer. Ameliyattan sonra, İbrahim'in doktor arkadaşı, narkozun etkisiyle şuursuzca konuşan Ebû İbrahim'den duyduklarını, İbrahim'e anlatır. Ve olayın düğümü çözülür. Berç isimli at doğduğunda, sağ yanında kan renginde büyük bir leke ile doğmuştur. Ebû Muhammed, onun öldürülmesi gerektiğini çünkü, ilerde öldüreceği bir kişinin kanını taşıdığını söylemiştir. İbrahim'in babası, bu hurafedir diye inanmaz. Aradan yıllar geçer. Berç, İbrahim'in annesini öldürür. O anda, İbrahim, sağ yanında bulunan kan rengindeki lekeyi hatırlar. Babasının kendine niçin “Keşke at olsaydın da senin kafana bir kurşun sıksaydım.” dediğini, ondan niçin korktuğunu anlar. Bu saçmalık yüzünden babası ile arasına giren engelleri düşünür.

²³² Ğassân Kenefânî, *‘Âlemun Leyse Lenâ*, s. 90.

الاشتبك *Mücadele Zamani*²³³ hikâyesinde vaka, Filistinlilerin sığınmacılar kampında yaşadığı acılar, hayatta kalma mücadeleleri ve sürgünde savruluşlarıdır. Savaş meydanlarında yapılan harbin ötesinde sürgündeki Filistinlilerin mücadelesi, geçimlerini sağlama, doyma mücadelesidir. Bir evde tam on sekiz kişi yaşamaktadır. Yaşayanlarının çoğunluğu işsiz olan bu evde, dede, oğlu ve kızı ile damadı, ayrıca, bunların çocukları yaşamaktadır.

Hikâyenin baş kahramanı olan çocuk ile onun halasının oğlu ‘İşam, ailesi tarafından görevlendirilmişlerdir. Görevleri, sebze haline gitmek ve orada ailelerinin ihtiyacı olan şeyleri almaktır. Ama, bu işi normal yollarla yapmazlar. Dükkanların önünden ya da kamyonetlerin ardından, dükkan sahipleri habersizken sebzeleri kapıp kaçarlar. Bu durumu, hep “Zaman, mücadele zamanıdır. Sen bunu anlayamazsın.” diyerek, okuyucuya anlatmaya çalışır. Onlar için bütün bu yapılanlar, doymak mücadelesidir. “Sana söylüyorum, bu mücadele zamanıdır. Sen elbette savaşçının gün boyunca iki ateş arasında kaldığını bilemezsin. ‘İşam, hareket etmeye hazırlanan bir kamyonun altından, parçalanmış bir lahanayı veya bir yığın soğanı belki de bir elmayı, kapmak için ok gibi yerinden fırlar. Benim rolüm ise, diğer şeytanlardan, yani çocuklardan önce çamurlar arasında gördüğüm bir portakalı almamaları için, onlarla mücadele etmektir. İkinci boyunca çalışırız. Ben ve ‘İşam, bir yandan çocuklarla, bir yandan da dükkan sahipleriyle, şoförlerle ve polislerle mücadele ederiz. Sonra, geriye kalan vakitte de bir birimizle mücadele ederiz. Bu zaman mücadele zamanıdır. Sana söyledim sen anlayamazsın...”²³⁴,

Böyle bir günün sonunda eve dönerlerken çocuğun gözüne, bir polisin ayakkabısının altında, birazı dışarıda kalmış bir para ilişir. Onu almak için polisi iter, yere düşmeden parayı alır ve ondan sonra kaçar. Herkesin peşinden koştuğunu zanneder. Eve akşamdan sonra döner. Herkesin derdi, o parayı alabilmektir. Çünkü, para beş liradır ve kıymetlidir. Babası ve halasının kocası, parayı alıp bölüşmeyi ister. Ama, çocuk, o parayı vermemeye niyetlidir. Dede, önce o çocuğun tartaklanışını, dövülüşünü seyreder. Sonra mücadele edip torununu kurtarır. Dedenin de derdi, o parayla gazete aldirabilmektir. Dedesine gazete alacağına dair söz verir ama sözünü tutmaz. Beş hafta kadar parayı kimseye vermeden korur. Yine bir gün, sebze halinde ağır ağır hareket eden bir kamyonun tekerleri önünden bir sebzeyi kapmak için atlar. Kamyonun tekerleri, ona tam basmadan şoför arabayı durdurur. Çocuk hastahaneye kaldırılır. Ayıldığında ilk yaptığı iş, cebine bakmaktır. Bu durumu okuyucuyu da öykünün içine çekerek

²³³ Ğassân Kenefânî, *el-Âşâr el-Kâmile*, Beyrut, Muessetu'l-Ebhâsi'l-'Arabiyye, 3. b., 1987, II, 715.

²³⁴ ae., s. 717.

şöyle anlatır: “Gözümü hastahanedede açtım. Seninde tahmin edebildiğin gibi ilk yaptığım şey beş lirayı aramaktı. Ama cebimde yoktu...”²³⁵

Hastahaneye, arabayla götürülürken parayı, cebinden halasının oğlu ‘İşam’ın aldığını düşünür. ‘İşam’la göz göze gelir. Bakışlarındaki ifadeden onun parayı aldığını anlar. Ama hiçbir şey söyleyemez. Bu durumu da her zamanki söylemiş olduğu sözle, yani, “Bu zaman mücadele zamanıdır.” sözleriyle açıklar.

Ğassân Kenefânî’nin çocukluğundan itibaren yaşadığı acılar, sürgün ve vatani için verdiği mücadele hikâyelerine yansımıştır. Öğretmenlik yaptığı dönemlerde eğitim sistemini yakından tanıyan yazar, hikâyelerinde gerçek hayat ve eğitim arasındaki bağı irdelemiştir.

Çocukluğunda ailesinin geçimine katkı sağlamak için çalışan Ğassân Kenefânî’nin hikâyelerinde de, karınlarını doyurmak için çalışan çocukların hayatları işlenmiştir.

Yazar hikâyelerinde çocukluk, mücadele, kahramanlık, korkaklık, sürgün hayatı, hastalık, ölüm, pişmanlık, aşk, nefret, fedakarlık ve yalnızlık gibi konuları ustalıklı işlemiştir. Onun hikâyelerindeki vakalar, gerçek hayattan birer kesit olduğu için tarihî belge konumundadırlar.

1. 1. 2. Anlatıcılar ve Bakış Açısı

Hikâyelerde vaka, “biri” tarafından aktarılır. Aktarılan vakanın içinde veya dışında olan bu “biri”ne o hikâyenin “anlatıcısı” denir. Anlatıcı, olup bitenleri “birinci şahıs” olarak aktarabildiği gibi, “üçüncü şahıs” olarak da anlatır. Ayrıca, anlattığı hikâyenin kişilerinden biri olduğu gibi, dışarıdan biri de olabilir.

Anlatıcı, olup bitenleri aktarırken belirli bir tavır içerisindedir. Bu tavrı genelde iki şekilde adlandırırız. Anlatıcı anlattıklarını ya objektif (tarafsız) bir şekilde aktarır ya da taraflı biri olarak aktarır. Anlattıklarını onaylayabilir, eleştirebilir, yüceltebilir vs...Anlatıcının anlatma anındaki bu tavrı da “bakış açısı”nı oluşturur.

Ğassân Kenefânî’nin hikâyelerinde de anlatıcılar ve onlara ait bakış açıları bu çerçevededir. Şimdi, Ğassân Kenefânî’nin hikâyelerindeki anlatıcıları ve bakış açılarını inceleyelim.

*Uzak Odadaki Baykuş*²³⁶ hikâyesinde anlatıcı, bizzat olayı yaşayan ve birinci şahıs olarak anlatan kişidir. Olayları iki düzlemde anlatır. Bir yaşadığı anı, bir de o anın kendisine

²³⁵ Ğassân Kenefânî, *el-Âşâr el-Kâmile*, s. 726.

²³⁶ Ğassân Kenefânî, *Mevtû Serîri Rağam 12*, s. 17.

hatırlattığı geçmiş zamanı aktarır. Müthiş bir karamsarlık ve pişmanlık içerisinde, iç hesaplaşmalarla olanları aktarırken, objektif bir bakış açısına sahiptir.

*Bitmeyen Şey*²³⁷ hikâyesinde anlatıcı birinci şahıstır. Bir trende yolculuk yapmakta olan anlatıcı, aynı kompartımanda bulunan diğer yolculara karşı hakim bir bakış açısına sahiptir. Onların iç dünyalarına dair tahlillerde bulunur ve insanların niyetlerini okur. Mesela arkadaşının aynı kompartımanda yolculuk yapan güzel İranlı kadına dair hislerinden bahseder. Hatırlanan zaman içerisinde Hayfa'da olup bitenleri ve sevdiği kız hakkındaki düşüncelerini objektif bir bakış açısıyla sunar.

*Hüzünlü Portakal Bahçesi*²³⁸ hikâyesinde anlatıcı, aynı zamanda hikâyenin kahramanlarından. Birinci şahıs olarak olayları olduğu gibi ve objektif bir bakış açısıyla anlatır. Yahudiler tarafından ailesiyle birlikte 'Akka'dan çıkmaya, evlerini, geleceklerini ve portakal bahçelerini terk etmeye zorlanan bir çocuğun bakışıyla olayları aktarır. Bir günde Lübnan'a giderek sığınmacı olan bu çocuğun bakışında ızdırap, hüznün ve acı vardır.

*Mayısın Ortasında*²³⁹ isimli hikâyede bir kişi vardır ve bu kişi hikâyenin hem kahramanı hem de anlatıcısıdır. Bu kişi, olanları birinci şahıs olarak aktarır. On iki yıl önce ve on iki yıl sonra diye öyküyü iki düzleme ayırır. On iki yıl önce ölen arkadaşının ölümünden kendisini sorumlu tutan, on iki yıl boyunca kendisini yiyip bitiren, utançtan kurtulamayan, arkadaşına söz verdiği gibi, her mayıs ayının ortasında onun mezarına gelincik çiçekleri bırakamayan ve on iki yıl sonra da düşmanlarıyla mücadele edemeyen cesaretsiz bir kişinin bakış açısına sahiptir.

*Kaldırıldaki Kek*²⁴⁰ hikâyesinde anlatıcı, birinci şahıstır ve öykünün aktörlerinden birisidir. Tanışmış olduğu ayakkabı boyacısı bir çocuğun daha sonra öğretmeni olur. Bu tanışıklığı gizler ve çocuğa yakınlık hisseder. Onunla ilgilenir. Bu çocukla birlikte sürgünde yaşayan Filistinli çocukların dünyasına girer. Öğretmene göre, bu çocuk dürüst davranmamaktadır. Öğrencisinin çektiği sıkıntılara benzer sıkıntıları yaşamış olan ve ona yardım etmeyi isteyen bu öğretmen, sübjektif bir bakış açısına sahiptir.

²³⁷ Ğassân Kenefânî, *Mevtû Serîri Raġam 12*, s. 25.

²³⁸ Ğassân Kenefânî, *Arġu'l-Burteġâlî'l-Ĥazîn*, s. 73.

²³⁹ Ğassân Kenefânî, *Mevtû Serîri Raġam 12*, s. 35.

²⁴⁰ ae., s. 43.

*Demirden Duvarlar*²⁴¹ hikâyesinin anlatıcısı, öykünün kahramanlarından. Hasan isminde bir çocuğun ortanca abisidir. Hasan'ın amcası tarafından, Hasan'a doğum gününde hediye edilen bir kuşun esaretini ve aile fertlerinin durumunu anlatır. Olayların bizzat içerisinde yer alan anlatıcı, öyküyü hakim bir anlatıcının bakış açısıyla, üçüncü şahıs olarak aktarır. Hassûn ismi verilen kuşun sanki içinden geçenleri okur. Objektif bir bakış açısıyla olayları anlatsa da, Hasan'a bir kuş hediye eden amcasına olan kızgınlığını dile getirerek duygularını açıklar.

*Kollar, Avuçlar ve Parmaklar*²⁴² hikâyesinde anlatıcı, üçüncü şahıstır. Hikâye bir çerçeve öyküdür. Çerçeve öyküde anlatıcı, her şeyi bilen bir anlatıcının bakış açısıyla olayları aktarır. Objektif bir bakış açısına sahiptir. Alt anlatıda çocukları tarafından terk edilen bir ihtiyar adam öyküsünü anlatır. Olaylar karşısında tarafsızdır. Bu ihtiyar adam da iç duyguları okuyabilecek hakim bir bakışa sahiptir. Çünkü, aynı odada bulunan iki kediyle konuşurken, onların hareketlerinden kaynaklanan yorumlarla onların iç dünyalarını dillendirir. “Biliyorum. Sen benden hoşnut değilsin. Ama ben, ben de hiçbir şeyden hoşlanmıyorum²⁴³.” diyerek evinde yaşayan büyük, beyaz kediyle konuşur.

*Cenazemde*²⁴⁴ isimli hikâye, mektup tekniği ile yazılmıştır. Anlatıcı birinci şahıstır. Anlatıcı, olaylar karşısında çok karamsar bir tavır takınmaktadır. Ve sübjektif bir yaklaşım sergilemektedir. Acılar için seçilmiş bir insan olduğunu, olumsuz her şeyin kendisini bulduğunu düşünen, bir kadına aşık olan, ondan uzak kalan ve onu kaybeden, her şeyden nefret eden bir insanın bakış açısı vardır.

*Tahterevali*²⁴⁵ isimli hikâyesinde Ğassân Kenefânî, iki kadın arasında kalan aşık bir genci anlatır. Bu genç, olup bitenleri birinci şahıs ağzıyla aktarır. Dürüst olmaya çalışan bu adam, Ğayda isimli kıza, daha önce beraber olduğu, duygularından da tam kurtulamadığı Nida isimli kızıdan söz eder. Daha önceki hayatına dair bilinmesi gerekenleri Ğayda'ya kendi söylemek ister, ama evlenmeyi düşündüğü bu kıza kaybetmenin eşiğindedir, onu ikna edemez. Daha önceki kız arkadaşıyla tam olarak bağlarını koparmak için konuşur ve başka bir kıza evlenmek üzere olduğunu söyler. O da, bu konuşmalarının aslının olmadığını, kendisini kıskandırmak için düzmece bir plan olduğunu düşünür. İki kadın arasında kalan bu gencin

²⁴¹ Ğassân Kenefânî, *‘Âlemun Leyse Lenâ*, s. 13.

²⁴² ae., s. 41.

²⁴³ ae., s. 46.

²⁴⁴ Ğassân Kenefânî, *Mevtû Serîri Raġam 12*, s. 59.

²⁴⁵ ae., s. 69.

bakış açısı sübjektiftir. Dürüst olmaya çalışır ama dürüst olduğuna dair Ğayda ve Nida'yı iknada başarılı olamaz.

Büyük Kapının Gerisindeki Ufuk²⁴⁶ hikâyesinde anlatıcı üçüncü şahıstır. Olaylara hakim bir anlatıcının diliyle öyküyü sunar. Şahısların iç dünyalarına, düşündüklerine sızan bir anlatıcıdır. Hikâye bir çerçeve öyküdür. Çerçeve öyküde anlatıcı, Ali isimli bir delikanlının hikâyesini bize anlatır. Olaylar karşısında objektif bir bakış açısına sahiptir. Alt anlatıda delikanlı, iç monolog tekniği ile on yıl önce yaşamış olduğu olayları aktarır. Bu olayları anlatırken içerisinde bir sır olarak tuttuğu, kardeşinin ölüm haberini on yıldır saklayan ve bunun ağırlığından dolayı ezilen bir insanın bakış açısıyla olayları dillendirir.

Haram Silah²⁴⁷ hikâyesinin anlatıcısı üçüncü şahıstır ve “her şeyi bilen hakim bir anlatıcı” olarak olup bitenleri aktarır. Hikâyeyi objektif bir bakış açısıyla sunar.

12 Numaralı Hastanın Ölümü²⁴⁸ hikâyesinde anlatıcı, bir hastahane de yatan ve başkasının ölümüne şahit olan bir kişidir. Bu ölümü, Ahmed isimli arkadaşına mektupla anlatır. Kendisini anlatırken birinci şahıs, M. Ali Ekber adındaki ölen genci anlatırken üçüncü şahıstır. Ölümle burun buruna yaşayan, ölümü sorgulayan hasta bir adamın bakış açısıyla olayları aktarır. Anlatıcı, olaylara hakim bir bakış açısıyla bakar ve insanların iç dünyalarına sızıp, tahlillerde bulunur.

Kaygan Zemin²⁴⁹ hikâyesi bir çerçeve öyküdür. Çerçeve öykünün anlatıcısı üçüncü şahıstır ve her şeyi bilen hakim bir anlatıcının bakış açısıyla olayları anlatır. Hikâyenin kahramanlarından olan Muhsin öğretmen, kendi öğrencisi olan, babasını kaybetmiş çocuğa karşı tarafgir davranmaktadır. Ve bakış açısında sübjektiftir. Alt anlatıda Muhsin öğretmenin öğrencisi, babasının hikâyesini anlatır. Ve babasının ölümünden sorumlu tuttuğu zenginlerin hayatını çok güzel tasvir eder.

Alemin Yarısı²⁵⁰ hikâyesinde anlatıcı üçüncü şahıstır. Her şeye hakim bir anlatıcının bakış açısıyla olayları anlatır. Kişilere karşı objektif bir bakış açısı sergilemez, tarafgir davranır. Hikâyenin kahramanı olan ve insanların yarı deli dedikleri Abdurrahman isimli delikanlıdan yana bir tavır alır.

²⁴⁶ Ğassân Kenefânî, *Arđu'l-Burteķâli'l-Hazîn*, s. 23.

²⁴⁷ ae., s. 29.

²⁴⁸ Ğassân Kenefânî, *Mevtü Serîri Raķam 12*, s. 81.

²⁴⁹ Ğassân Kenefânî, *Álemin Leyse Lenâ*, s. 57.

²⁵⁰ ae., s. 97.

*Ramle'den Bir Belge*²⁵¹ hikâyesinde anlatıcı birinci şahıstır. Olayları bizzat yaşayan anlatıcı dokuz yaşında bir çocuktur. Olayları insanların iç dünyalarına giren hakim bir anlatıcının bakış açısıyla sunar.

*Şahin*²⁵² isimli hikâyede iki anlatıcı vardır. İlk anlatıda bize öyküyü sunan kişi, hikâyenin kahramanlarından olan genç bir mühendistir. Birinci şahıs olarak olayları aktarır ve objektif bir bakış açısına sahiptir. Bir şirkette çalışmaktadır. O şirketin gece bekçisi olan Ced'ân isimli kişiyle konuşmasında, Ced'ân ceylan avlama usulünü anlatırken alt anlatıya geçer. Şahinle ceylan avlamaktadır. Aslında anlattığı şahin ve ceylan kavuşmadığı aşkının sembolik bir sunumudur. Hayata ve olaylara, ölümü bekleyen umursamaz gözlerle bakar.

*Keşke Bir At Olsaydın*²⁵³ hikâyesinde çerçeve öykünün anlatıcısı, üçüncü şahıstır. İnsanların iç dünyalarını okuyabilen hakim bir anlatıcının bakış açısıyla öyküyü sunar. Birinci alt anlatıda daha önce yaşananları anlatan, Ebû Muhammed künyeli bir kişidir. Olayları subjektif bir bakış açısıyla sunar. Babasının geçmişe dair sakladığı sırları Ebû Muhammed'in ağzından duymayı isteyen İbrahim isimli hikâye kahramanı tam ve net bilgiler elde edemez. İkinci alt anlatıda İbrahim'in doktor arkadaşı, babasının ameliyatını gerçekleştirmiştir. Ve o, narkozun etkisiyle hatıralarını anlatan İbrahim'in babasından duyduklarını olduğu gibi anlatır.

*Mücadele Zamanı*²⁵⁴ hikâyesinde anlatıcı her şeyi bilen bir anlatıcı olan birinci şahıstır. Bakış açısı subjektiftir. On yaşında olan ve ismini bilmediğimiz bu anlatıcı, Filistin dışında bir sığınmacılar kampında yaşayan ve hayatta kalma mücadelesi veren bir çocuktur. Okuyucuya olanları olduğu gibi anlatan bu çocuk, anlatılanlar karşısında şaşıracağını bildiği okuyucuya seslenir ve şöyle der: “Zaman, mücadele zamanıdır. Sana söyledim. Sen bunu anlayamazsın²⁵⁵.”

Ğassân Kenefânî'nin hikâyelerinde anlatıcılar genelde “birinci şahıs” ya da “üçüncü şahıs”tır. Hikâyelerde olaylar ve şahıslar karşısında tarafı veya tarafsız davranmaktadırlar.

²⁵¹ Ğassân Kenefânî, *Arđu'l-Burteġâli'l-Hazîn*, s. 43.

²⁵² Ğassân Kenefânî, *Âlemun Leyse Lenâ*, s. 23.

²⁵³ ae., s. 87.

²⁵⁴ Ğassân Kenefânî, *el-Âşâr el-Kâmile*, s. 715.

²⁵⁵ ae., s. 717.

1. 1. 3. Şahıslar

Şahıslar, hikâyenin materyal unsurlarından biridir ve öyküdeki olayın (vakanın) failleri durumundadır. Şahıs/şahıslar olmadan hiçbir anlatı oluşmaz.

Hikâyelerde şahıslar değişik konumlarda karşımıza çıkabilirler. Mesela, olay içindeki işlevlerine göre “baş kişi”, “yardımcı kişi” ya da “figüran (dekoratif) kişi” olabilirler. Bu kişilerin tıpkı gerçek dünyada olduğu gibi belirli bir adı, cinsiyeti ve yaşadığı toplum içinde belirli bir statüsü olabilir. Yine tıpkı gerçek dünyadaki insanlar gibi sevinçli, hüznü, mutlu ya da mutsuz olabilirler. Ayrıca, güzel, çirkin, fakir, zengin ya da daha başka türlü durumlarda bulunabilirler. Bu kişiler içinde de yine gerçek dünyadaki insanlarda olduğu gibi eğitilmiş, aydın ve cahil insanlar olabilir. Bir de bu kişiler, gerçek dünyadaki kişilerde olduğu gibi, köy, kasaba, şehir merkezi veya taşra gibi mekanlarda/çevrelerde yaşayabilirler.

Daha da artırabileceğimiz bu nitelikleri Ğassân Kenefânî'nin hikâye kişilerinde de görürüz. Şimdi, yazarın hikâyelerindeki şahısları bu nitelikler açısından inceleyelim:

*Uzak Odadaki Baykuş*²⁵⁶ adlı fabl türü hikâyede ismi verilmeyen anlatıcıyı, tabloda onunla konuşan baykuşu, anlatıcının annesini, babasını, kız kardeşini ve ona güç bir görev yükleyen ihtiyar kadını şahıslar kadrosunda görürüz. Ayrıca, dekoratif şahsiyetler olarak, iki cesedi, ağlayarak sürükleyip götüren kadınları görürüz.

Anlatıcı ve baykuş baş karakterlerdir. Anlatıcı bir baykuşa bakarak onunla konuşur ve geçmişe döner. Köyünü terk etmek zorunda kalan, bundan dolayı kendini kınayan ve pişman olan bir kişidir. Baykuş, bombaların ve silah seslerin arasında, ölümün korkusu gözlerine sinmiş bile olsa, yuvası olan incir ağacını terk etmeyen kahramandır. Olay içerisinde anlatılan baba, yiğitçe köyünü savunan kişidir. Anne, bütün zayıflığına rağmen, kocasının eline tutuşturduğu silahla evini bekleyen ve zor bir görevi oğluna yükleyebilen Filistinli kadının sembolüdür. Komşu olan ihtiyar kadın ise, daha önce oğlunu şehit vermiş ve oğlunun tek emaneti olan bombalarla dolu sandığı yurdunu savunmak için saklamaya çalışan bir kahraman olarak tanıtılır.

*Bitmeyen Şey*²⁵⁷ hikâyesinin baş kişileri, olayları bize anlatan, geçmişe dair anılarını aktaran Hayri ve anılar içerisinde bize cesareti, vatani için çektiği ıztırapları, canını Hayfa uğruna feda edecek kadar hamaset sahibi oluşu anlatılan Leyla'dır. Hayri, Hayfa'yı savunmak

²⁵⁶ Ğassân Kenefânî, *Mevtû Serîri Raķam 12*, s. 17.

²⁵⁷ ae., s. 25.

için eline tüfek bile almayı reddetip oradan kaçan ve bu yüzden pişmanlıklar çeken bir kişidir. Leyla, Filistin davasının bayraklaşmış kadınıdır²⁵⁸. Bu arada Hayri, aynı trende yolculuk yapan İranlı güzel bir kadından, onun ihtiyar babasından ve arkadaşından söz eder. Bunlar, hikâyede yardımcı kişilerdir. Trendeki kompartıman görevlisi, yolda bir istasyonda konuştuğu satıcı çocuk dekoratif şahsiyetlerdir.

Hüzünlü Portakal Bahçesi²⁵⁹ adlı hikâyenin kahramanları, yurtlarını terk eden ve bu trajediyi aktaran bir çocuk, arkadaşı ve arkadaşının annesi ile babasıdır. Arkadaşının babası elli yaşlarındadır. Göç etmek zorunda bırakılan ailede çocuklar, arkadaşının teyzesi, anlatıcının kardeşi olan Riyad bulunmaktadır. Sayda'ya vardıklarında onları evlerinde misafir eden arkadaşının amcası da şahıslar kadrosunda yer almaktadır. 'Akkâ'dan ayrılırken onları taşıyan aracın şoförü, portakal bahçelerindeki çiftçi, yoldaki karakol polisi, konvoydaki diğer erkek ve kadınlar dekoratif şahsiyetlerdir²⁶⁰.

Mayısın Ortasında²⁶¹ isimli hikâyede ön planda olan şahıslar, hikâyenin hem anlatıcısı hem de kahramanı olan, ismi verilmeyen kişi ile ölümünden kendisini sorumlu tuttuğu arkadaşı İbrahim'dir. İbrahim'in defnedilmesi esnasında isimleri açıklanmayan İbrahim'in annesi ve eşi de anılmaktadır. Cenazeye katılan diğer kişiler dekoratif şahsiyetlerdir. Ayrıca, İbrahim'in ölümüne sebep olan el bombasını atan Yahudi de şahıslar kadrosundadır²⁶². Hikâyenin kurgusunda önemli bir yere sebep olan, güvercin çalan kedi de şahıslar kadrosunda sayılabilir. Çünkü hikâyede "şahıs" derken sadece insanlar kastedilmez²⁶³.

Kaldırımdaki Kek²⁶⁴ hikâyesinin asıl kahramanları, Hamid isminde on bir yaşındaki ayakkabı boyacısı çocuk ile, Hamit'e ayakkabısını boyatırken onunla tanışan öğretmendir. Hamid hakkında çok detaylı bilgiler verilir tasvirler yapılırken, öğretmen hakkında sezinleyebildiğimiz, onun da Filistinli olduğu ve bir zamanlar ayakkabı boyacılığı yaptığıdır. Merhamet dolu bir kişiliğe sahiptir. Şahıslar kadrosunda okulun müstahdemi Ebû Selim ve öğretmenin kardeşi de bulunmaktadır. Hamid'in kardeşi, annesi ve babası diyaloglar arasında

²⁵⁸ Halîl Necme Hâbîb, s. 119.

²⁵⁹ Ğassân Kenefânî, *Arđu'l-Burteġâli'l-Hazîn*, s. 73.

²⁶⁰ Halîl Necme Hâbîb, s. 33.

²⁶¹ Ğassân Kenefânî, *Mevtû Serîri Raġam 12*, s. 35.

²⁶² Halîl Necme Hâbîb, s. 93.

²⁶³ Şaban Sağlık, *Cahit Sıdkı Tarancı'nın Hikâyeleri Üzerine Bir Deneme*, Ankara, Hece yayınları, 2003, s. 118.

²⁶⁴ Ğassân Kenefânî, *Mevtû Serîri Raġam 12*, s. 43.

tanıtılır. Hamid'in annesi bir doğum esnasında ölmüştür. Kardeşinin kafasını bir asansör kabini koparmış, bunu gören babası delirmiş ve o günden sonra sokaklarda avare avare dolaşmaya başlamıştır. Hikâyede geçen sinema çıkışındaki kişiler ve sınıftaki diğer öğrenciler dekoratif şahsiyetlerdir²⁶⁵.

Demirden Duvarlar²⁶⁶ hikâyesinin baş kahramanları, kendisine Hâssûn (saka kuşu) ismi verilmiş bir serçe ve bu serçenin kendisine hediye edildiği Hasan isimli çocuktur. Hikâyenin diğer şahıslar kadrosunda, olayın anlatıcısı olan ortanca kardeş, büyük ağabey ve Hâssûn isimli kuşu Hasan'a doğum günü hediyesi olarak gönderen amca bulunur. Hasan'ın kuşunu göstermek için evine davet ettiği arkadaşları öykünün dekoratif şahsiyetleridir.

Kollar, Avuçlar ve Parmaklar²⁶⁷ hikâyesinin kahramanları şunlardır: Çocukları tarafından terk edilen, "ihtiyar bunak" denilerek yalnızlığın karanlığında bırakılan bir adam ve bu adamın evinde beslediği büyük, beyaz, erkek kedi ile daha süt emmekte olan küçük siyah kedidir. İhtiyar adam, kendisini terk eden oğullarından Bekrî ve Hayri'nin isimlerini verir. Ayrıca, hikâyenin bir yerinde evin temizlik ve bakımı için iki güne bir gelen hizmetçi kadından söz edilir. Çok kısa bir tasvirle bu kadının ne kadar geveze olduğu anlatılır²⁶⁸.

Cenazemde²⁶⁹ isimli hikâyede, adını bilmediğimiz bir delikanlı ve ismi verilmeden zamir ve sıfatlarla işaret edilen bir sevgili vardır. Bazen hoş kokulu sevgili bazen de yüce sevgilidir. Bu aşık olan delikanlı kendini tanıtır: Gururludur, çalışmak için memleketinden uzaklaşmış, gurbette hastalanmıştır. Sevdiğinden uzaktadır ve onun yanına gidip hastalığını söyleme cesaretinde değildir. Sevdiği kız, aslında onu unutmuş ve bir başkasını sevmektedir. Delikanlının ifadesiyle bu kız, istikrarı ve huzuru isteyen bir kadının cesaretiyle, hayatında başka biri olduğunu bakışlarıyla sezdirmiştir²⁷⁰.

Tahterevalli²⁷¹ hikâyesinde, olayın hem anlatıcısı hem de baş kahramanı olan dürüst bir genç bulunmaktadır. Evlenmeyi düşündüğü Ğayda isimli zeki bir kızla, daha önce beraber olduğu Nida isimli saf kız da baş kahramanlardandır. Hikâyenin bir yerinde bu delikanlının

²⁶⁵ Hâlîl Necme Hâbîb, s. 36.

²⁶⁶ Ğassân Kenefânî, 'Âlemun Leyse Lenâ, s. 13.

²⁶⁷ ae., s. 41.

²⁶⁸ Hâlîl Necme Hâbîb, s. 62.

²⁶⁹ Ğassân Kenefânî, *Mevtû Serîri Raqam 12*, s. 59.

²⁷⁰ Hâlîl Necme Hâbîb, s. 123.

²⁷¹ Ğassân Kenefânî, *Mevtû Serîri Raqam 12*, s. 69.

arkadaşı olan Hakim isimli bir delikanlıdan söz edilir. Şahısların kültür yapıları, ekonomik durumları ve iç hallerinin dışa yansımaları diyaloglar arasında sezdirilerek verilmiştir.

Büyük Kapının Gerisindeki Ufuk²⁷² hikâyesinin baş kahramanları, Ali isimli bir delikanlı ile gözleri önünde şehit edilmiş on yaşındaki kız kardeşi Delâl'dir. Bu delikanlı, Yafa'dan 'Akkâ'ya adı verilmemiş bir kızla görüşmeye gider. Kardeşi Delâl ona refakat etmektedir. Ama, işler arzu edildiği gibi yürümez. Şehri ile arasına Yahudiler engeller koyarlar. Bir daha Yafa'ya dönemez. 'Akkâ'da bir baskında kardeşini şehit verir. Hikâyede bu delikanlının annesi ile teyzesi da tanıtılır. On yıl içerisinde, gerçekleri gizleyerek, annesine iyi olduklarına dair mesajlar gönderir. Annesi için küçük kızı Delâl hayatın neşesidir. Ona kızının ölüm haberini veremez. En sonunda bir hudut kapısında annesiyle buluşmak için gider. Ama görüşmeye sadece teyzesi gelir ve annesinin öldüğünü öğrenir.

Haram Silah²⁷³ hikâyesinin baş aktörleri, Ebû Ali ve onun silahını çaldığı askerdir. Ebû Ali ve bu asker hakkında bilinmesi gerekenler tasvirlerle anlatılmıştır. Ayrıca, hikâyenin şahıslar kadrosu içerisinde Ebû Ali künyeli adamın karısı Ümmü Ali, köyün muhtarı ve muhtarla konuşan subay bulunmaktadır. Ebû Ali köyde toplanmış bir kalabalığın bulunduğu yerde herhangi sıradan bir olayın geçtiğini zanneder. İlgilenmek istemez ama bu kalabalığın içerisinde gördüğü Abdullah ve Faruk isimli iki kişinin varlığı onun dikkatini çeker. Birbirlerini sevmeyen hatta nefret eden bu iki insanı bile yan yana getiren olayın önemli olduğunu düşünür. Ve o kalabalığın baktığı askere o da bakar. Kalabalığında kışkırtması ile silahı askerin elinden alarak kaçır.

12 Numaralı Hastanın Ölümü²⁷⁴ hikâyesinde baş kahramanlar, anlatıcı olan ismini bilmediğimiz hasta bir adam, olaylar zinciri içerisinde hayatından ve ölümünden bahsedilen Muhammed Ali Ekber'dir. Hikâyede, Muhammed Ali Ekber'in ablası Sebîke'den, anlatıcı şahsın arkadaşı olan Ahmet'ten, Muhammed Ali Ekber'in aşık olduğu kız Semra'dan ve onun annesinden, babasından bahsedilir²⁷⁵. İsmi eksik söylenmesi yüzünden sevdiği kıza kavuşamayan Muhammed Ali Ekber, hırsız olan Muhammed Ali eş-Şakî ile karıştırılır. Hastahane de ayrıca hemşirelerden, doktorlardan bahsedilir. Muhammed Ali Ekber'in anne ve babası, Kuveyt'e yolculuk yaparken gemide bulunan diğer yolcular dekoratif şahsiyetlerdir.

²⁷² Ğassân Kenefânî, *Arđu'l-Burteĸâli'l-Ħazîn*, s. 23.

²⁷³ ae., s. 29.

²⁷⁴ Ğassân Kenefânî, *Mevtü Serîri Raĸam 12*, s. 81.

²⁷⁵ Ħabîb Ħalîl Necme, s. 126.

*Kaygan Zemin*²⁷⁶ hikâyesinde baş kahramanlar, bir okula öğretmen olarak atanan, ama okulların hayatı öğretmede başarısız olduğunu düşünen Muhsin isimli öğretmen ve onun adı verilmemiş öğrencisidir. Öğrenci çok fakirdir ve babasını kaybetmiştir. Babasının ölümünden zenginleri sorumlu tutar. Babasının hikâyesini anlatırken her defasında ölüm sebebini farklı bir şekilde anlatır. Öykünün alt anlatısının kahramanı, bu çocuğun babasıdır. Çocuk annesinden de söz eder. Okulun müdürü ve öğretmenleri şahıslar kadrosundadır. Muhsin öğretmenin sınıfındaki öğrenciler ve zengin bir adamın hizmetkarları dekoratif şahsiyetlerdir²⁷⁷.

*Alemin Yarısı*²⁷⁸ hikâyesinin baş kahramanı, Aburrahman isimli bir gençtir. Hikâyede onun iki farklı şekilde tanıtıldığına tanık oluruz. Abdurrahman'ın, gözünün biri kör olmadan önceki hali ile sonraki hali birbirinden çok farklıdır. İlk bölümde o, insanların kendisi hakkında söylediği sözleri önemsemeyen, amacı yemek, içmek ve uyumak, dünyadan zevk almak olan yarı deli biri olarak tanıtılır. Onun bu halini öyküde geçen şu olay çok güzel anlatır: “Abdurrahman, insanların o varken veya yokken kendisine yarı mecnun demelerini önemsemiyor ve hakkında söylenenlere inanmıyordu. Bunların hiç birini dikkate almıyordu. Sadece bir kez bu tür sözler söyleyen birine kızmıştı. Adam ona: “- O halde sen, yarı akıllı birisin.” deyince onu affetmiş ve olay böylece kapanmıştı²⁷⁹.”

Gözünün birini kaybettikten sonra tamamıyla değişmiş, olayları diğer insanlardan farklı görmeye başlamıştır. Hikâyenin şahıslar kadrosunda, Abdurrahman'ın annesi, arkadaşları ve genç bir doktor da bulunmaktadır.

*Ramle'den Bir Belge*²⁸⁰ hikâyesinde olayın baş kahramanları, öyküyü bize aktaran, olayları bizzat yaşamış dokuz yaşındaki ismi verilmemiş çocuk, onun annesi, Ramle'de berberlik yapan ve her şeyini Filistin için feda etmiş Ebû Osman, eşi ve kızı Fatıma'dır. Hikâyede, Ebû Osman'ın kızını ve eşini öldüren Yahudi askerler ve subaylarda şahıslar kadrosundadır. Hikâyenin bir yerinde şahıslar kadrosunda yer alan çocuğun babası ve erkek

²⁷⁶ Ğassân Kenefânî, *‘Âlemin Leyse Lenâ*, s. 57.

²⁷⁷ Hâbîb Hâlîl Necme, s. 35.

²⁷⁸ ae., s. 97.

²⁷⁹ ae., s. 98.

²⁸⁰ Ğassân Kenefânî, *Arđu'l-Burteġâli'l-Hazîn*, s. 43.

kardeşinden söz edilir²⁸¹. Hikâyede, trajik olayların yaşandığı ortamda bulunan diğer Filistinliler dekoratif şahsiyetlerdir²⁸².

Şahin²⁸³ isimli hikâyenin kahramanları, bir şirkette çalışan genç bir mühendis ve o şirketin gece bekçisi olan Ced'ân'dır. Bu bölümün şahıslar kadrosunda ayrıca, Ced'ân ile aralarında anlaşmazlık bulunan gündüz bekçisi Mübarek bulunmaktadır. Kendilerinden pek söz edilmeyen diğer mühendisler dekoratif şahsiyetlerdir. Ced'ân'ın üstü kapalı bir şekilde anlattığı aşk hikâyesinde kahramanlar, ismi "Ateş" olan bir şahin ve onun avlamaya çalıştığı ceylandır. Ced'ân'ın dedikodu yapmayı seven mesai arkadaşı Mübarek'in genç mühendise, Ced'ân hakkında verdiği bilgilerden, onun aşık olduğu kızıl saçlı kızı tanırız²⁸⁴. Soylu ve yerli bir ailenin kızıdır. Ced'ân ise, bedevî bir ceylan avcısıdır. Kız, onunla evlenmeyi kabul etmeden çeker gider. Bu bölümde, Ced'ân'ın mensup olduğu kabilenin şeyhi ve o kızın akrabaları kısaca tanıtılır. Aslında, Ced'ân'ın anlattığı şahinin ve ceylanın öyküsü, onunla sevdiği kızın öyküsüdür.

Keşke Bir At Olsaydın²⁸⁵ hikâyesinin birincil şahsiyetleri, ismini öykünün yarısında, babasının künyesi sebebiyle öğrendiğimiz İbrahim ve onun babasıdır. Ebû İbrahim oğluna sürekli "Keşke bir at olsaydın, kafana bir kurşun sıksaydım." diyebilen bir babadır. Atları çok seven ama, muamma bir şekilde bütün atlarını satıp köyünden ayrılan Ebû İbrahim, oğlundan çok korkmaktadır.

Geçmişe dair asla konuşmayan, oğluna karşı mesafeli duran bir şahıstır. Baba şöyle tarif edilir: "O, babasını çok iyi tanıyordu. Geçmiş konusunda babası, ağzı bin kere kilitlenmiş, anahtarı da denizin en derin yerine atılmış bir sandık gibiydi²⁸⁶." Hikâyede, İbrahim'in annesinden de söz edilir. Annesi, oğlunu dünyaya getirdikten sonra, bir at tarafından öldürülmüştür. Annesini üzerinden atıp, kafasını ezen "Berğ (Şimşek)" isimli at da hikâyenin şahıslar kadrosundadır. Ebû Muhammed künyeli baba dostu ve İbrahim'in doktor arkadaşı hikâyenin kahramanlarındandır. Öyküde geçen hasta bakıcılar dekoratif, ikincil şahsiyetlerdir.

²⁸¹ Ğassân Kenefânî, *Arđu'l-Burteĝâli'l-Hazîn*, s. 43.

²⁸² Ğabîb Ğalîl Necme, s. 82.

²⁸³ Ğassân Kenefânî, *Âlemun Leyse Lenâ*, s. 23.

²⁸⁴ ae., s. 26.

²⁸⁵ ae., s. 87.

²⁸⁶ ae., s. 89.

*Mücadele Zamani*²⁸⁷ hikâyesinin şahıslar kadrosu geniştir. Baş kahramanlar, ismi verilmeyen on yaşındaki çocuk ve onun halasının oğlu 'İşâm'dır. On sekiz kişinin barındığı bir evde bu ikisinin görevi, sebze halinden ailelerinin ihtiyacı olan sebzeleri almaktır. Ama, bu iş, parayla yaptıkları bir alış veriş değildir. Bazen bir dükkanın önünden bazen de bir arabanın ardından sebzeleri alırlar. Ya da yere düşmüş, parçalanmış sebze ve meyveleri toparlarlar²⁸⁸. Bu hikâyede, renkli bir kahraman olarak dede tanıtılır. Dedenin yaptığı tek şey, beş kuruş bulabilirse bir gazete almak ve torunlarına okutmaktır. Bu durum şöyle anlatılır: "Ailemizle oturduğumuz herhangi bir zamanda dedem, dikkatli küçük gözlerle topluluğu süzerek, özenle elbisesinin içerisinden gazetesini çıkarır. Bunun mânâsı, herhangi birimizin cebinde ya da herhangi bir yerde beş kuruş varsa bu çalınmıştır²⁸⁹."

Hikâyede anlatıcının babası, annesi, halası, eniştesi ve diğer on bir çocuk da şahıslar kadrosunda yer alır. Sebze halindeki şoförler, dükkan sahipleri ve polisler dekoratif şahsiyetlerdir.

Ğassân Kenefânî'nin hikâyelerinde şahıslar kadrosunda yer alan kişiler, adeta gerçek hayatın içinden süzülüp gelmişlerdir. Hikâye kahramanları, çocuklardan, gençlerden, fedâkar anne, babalardan ve insanlardan oluşur.

Sosyal tabaka açısından bakılınca bu kişilerin, Ğassân Kenefânî'nin hikâyelerinde genellikle orta tabakadan ya da alt tabakadan insanlar oldukları görülür. Zengin ya da yüksek tabaka insanları sayı bakımından çok azdırlar.

Hikâye kişilerinde en çok dikkati çeken özellik, hayatlarındaki acıdır. Çocukların hayatında geleceğe dair karamsarlık, anne ve babaların hayatında ailelerini koruma ve fedakarlık duyguları görülmektedir.

²⁸⁷ Ğassân Kenefânî, *el-Âşâr el-Kâmile*, s. 715.

²⁸⁸ Hâbîb Hâlîl Necme, s. 37.

²⁸⁹ Ğassân Kenefânî, *el-Âşâr el-Kâmile*, s. 716.

1. 1. 4. Zaman

Hikâyelerde zaman, aktarılan olayın “ne kadar sürede gerçekleştiği” sorusunun cevabıdır. Bunun yanında, aktarılan olayın çağ veya yıl olarak hangi devre denk geldiği de zaman kapsamında ele alınır. Bir hikâyede zaman, “hatırlama zamanı” (şimdi) ve “hatırlanan zaman” (hatıra) düzeni içinde de verilebilir.

Şimdi, Ğassân Kenefânî'nin hikâyelerindeki zaman unsurlarını ele alalım:

*Uzak Odadaki Baykuş*²⁹⁰ hikâyesinde iki anlatı seviyesi vardır. Üst anlatı yani hatırlama zamanı, bir gecede olur ve biter. Bu hatırlama zamanında mevsim yazdır. Çünkü, baykuşun duvarda asılı fotoğrafına kişi, “yaz teriyle kirlenmiş örtüye, kafasına gömmüş” olarak bakmaktadır. Hatırlanan zaman ise, uğursuz bir gün ve gecesinde, anlatıcının köyünde yaşanan trajedinin zamanıdır. Olay, on yıl önce gerçekleşmiştir. O yörede yaşayan insanlar için dönüm noktası sayılabilecek, hatta insanların “katliam gününden bir ay önce ya da sonra” diyebilecekleri kadar korkunç, muhtemelen, yağmurların yolları çamurlaştırdığı bir gün ve gecesinde yaşanan olaylar, hatırlanan zaman içerisinde anlatılmıştır.

*Bitmeyen Şey*²⁹¹ hikâyesi de, bir çerçeve öykü olduğu için, iki zaman dilimi yani, bir hatırlama zamanı bir de hatırlanan zaman vardır. Hatırlama zamanı, bir trende yolculuk yaparken, gecesiyile ve gündüziyle geçen bir günlük zamandır. Hatırlanan zamanı, bizzat hikâyenin kahramanı kendisi söyler. Yolculuğu esnasında, okumayı düşündüğü bir kitapta, sekiz yıl önce, kurşun kalemle işaretlediği Ömer Hayyâm'a ait bir dörtlükle geçmişe döner. Sekiz yıl önce gerçekleşen olayların sis perdesi aralanmaya başlar. Bizlere Hayfa'yı, buranın Siyonistler eline düşüşünü, sevdiği kadın olan Leyla'nın kahramanlığını, kendi acizliğini, bu hatırlanan zamanda anlatır.

*Hüzünlü Portakal Bahçesi*²⁹² adlı hikâyede olayların başladığı zaman, okulların kapalı olduğu bir tatil dönemidir. Birinci anlatı düzleminde, Yahudilerin 'Akkâ'ya saldırdıkları ve burada bulunan Filistinlilerin göçe zorlandıkları zaman, bir gece ve o gecenin sabahıdır. Sayda şehrine bir sığınmacı olarak ulaştıklarında vakit, ikindedir. Sayda'da ilk gecelerini, evsiz sokakta geçirirler. Sonra onlara, arkadaşının amcası evinin kapılarını açar. Üç gece bu evde geçer. Filistin'e dönüş ümitleri olan, muzaffer olacağını ümit ettikleri ordunun geleceği

²⁹⁰ Ğassân Kenefânî, *Mevtü Serîri Raqam 12*, s. 17.

²⁹¹ ae., s. 25.

²⁹² Ğassân Kenefânî, *Arđu'l-Burteqâli'l-Ħazîn*, s. 73.

Mayıs'ın on beşi zaman olarak verilir. Bu günün gecesindeki olaylar aktarılır. Ama, hayatlarında hiçbir şey değişmez ve bu günden sonraki, zorluk günleri anlatılır.

*Mayısın Ortasında*²⁹³ hikâyesi, “mektup tekniği” ile yazılmıştır. Mektubun yazıldığı zaman, hatırlama zamanıdır. Mektupta yazılan anılar ise, hatırlanan zamandır. Yazar, zamanı on iki yıl önce ve on iki yıl sonra diye ikiye ayırır. Mektubun yazıldığı ve hatıralarda olan olayların geçtiği mevsim, ilk bahardır. Aylardan ise, mayıs ayıdır. Alt anlatıda zaman, olayların akışı içinde verilir. Hikâyenin anlatıcısı ile İbrahim, hedef tahtası olarak bir kediyi seçmişlerdir ve vakit ikindiden sonradır. Hikâyenin anlatıcısı olan genç, burada yaşadığı olayların etkisiyle iki hafta hasta kalmıştır. İbrahim, kendisini ziyarete gelmiş, iki gün sonra operasyon olacağını bildirmiştir. Operasyonun olduğu gün ise, İbrahim ölmüştür ve vakit öğleye doğrudur.

*Kaldırıldaki Kek*²⁹⁴ hikâyesi, bir çerçeve öykü olduğu için, olayın hatırlandığı zaman vardır. Hatırlanan zaman, genel olarak, öyküde bir yıl olarak ifade edilir. Ayakkabı boyacılığı yapan Hamid'le tanışan kişi, bu tanışmadan bir ay sonra, onun öğretmeni olmuştur. Olaylar, zaman özetleme ve zaman atlama tekniği ile aktarılmış olup, her şey, bir yılda olup bitmiştir.

*Demirden Duvarlar*²⁹⁵ hikâyesinde olaylar, Hasan isimli bir çocuğa doğum günü hediyesi olarak amcasının, bir kuş hediye etmesiyle başlar. Bu kuşun, bir pakette geldiği gün, öykünün başladığı zamandır. Bu günü takip eden beş gün boyunca olanlar, özet olarak anlatılır. Hasan, sürekli arkadaşlarını eve getirerek kuşunu gösterir. Kuşu da, bu günlerde sürekli olarak uçup durmaktadır. Hâssûn isimli kuşun, kafes içinde bir duvardan diğerine uçmayı bırakıp şakıması için, iki ya da üç ay gereklidir. Hâssûn'un eve gelişinden bir ay sonra Hasan, kuşun kafesini değiştirir. Ve abisinin ifadesi ile yeni bir süre başlamıştır. Bir ay boşa gitmiştir. Kuş, ilerleyen günlerde bitkin düşer ve yeni yuvasında uçmayı terk eder. Ama, bu sevindirici değildir. Çünkü, ölüm vakti gelmiştir.

*Kollar, Avuçlar ve Parmaklar*²⁹⁶ hikâyesinde, olaylar iki düzlemde ele alınır. Dolunaylı sakin bir gecede ihtiyar bir adam, neredeyse, dört yıldır çıkmadığı evinden çıkarak komşusunun bahçesine gitmeyi ister. Olaylar, bu akşamda, gecesinde va sabahında geçer. Bu zaman dilimi, “hatırlama zamanı”dır. İhtiyar adam, neredeyse yürümeyi unutmuştur. Bacakları

²⁹³ Ğassân Kenefânî, *Mevtû Serîri Raġam 12*, s. 35.

²⁹⁴ ae., s. 43.

²⁹⁵ Ğassân Kenefânî, *‘Âlemun Leyse Lenâ*, s. 13.

²⁹⁶ ae., s. 41.

titrer, nefes nefese kalır ve bu esnada ağzından dökülen, kendi kendisine söylediği “ihtiyar, bunak” cümlesi ile, geçmişini hatırlar. Hatırlanan zaman, dört yıl öncedir. Önce oğlu Bekrî, onu terk eder. Daha sonra oğlu Hayri, artık onunla yaşamayacağını söyler. İhtiyar adam, yalvarır, ayaklarının dibine çöküverir, elini uzatır, ama oğlu, “Sen, ihtiyar bir bunaksın” diyerek çeker gider.

*Cenazemde*²⁹⁷ hikâyesinde, bir kızı çok seven delikanlının, sevdiğine, aşkından, ayrılıktan ve onu kaybetmesine rağmen, ona olan özleminden ve bu büyük aşkın nefrete dönüşmesinden bahseden bir mektup yazar. Bu sebeple, hikâyede, bir, mektubun yazıldığı zaman, bir de mektuptaki geçmiş zaman olmak üzere, iki zaman dilimi bulunmaktadır. Anılar, net bir zaman belirtilmeksizin atlanarak anlatılır. Alt anlatı, çocukken çekilen acılar, daha sonra bu acıların sisli bulutlarını dağıtan o kızla tanışma sahnesi, geleceğini kazanmak için başka bir memlekete gidişi, orada hastalanışı ve dönüşte sevdiği kızı kaybetme zamanı olarak, bazen özetlenerek, bazen de zamanda atlamalar yapılarak aktarılmıştır.

*Tahterevali*²⁹⁸ hikâyesinde zaman, bir kadınla evlenmeyi düşünen, ama daha önceki bir ilişkisini, o kadına dürüstçe açıklamayı isteyen gencin yaşadığı bir gündür. Birinci olaydan sonra, net bir zaman verilmese de, daha önce sevdiği, Nidâ isimli sevgilisi ile konuşma sahnesi de bu günden bir gün sonra gerçekleşmektedir. Yani, bu hikâyede zaman, birkaç gündür.

*Büyük Kapının Gerisindeki Ufuk*²⁹⁹ hikâyesinde, öykünün anlatıldığı zaman, yani hatırlama zamanı ile alt anlatıda geçen olaylar, on yıl önce ve on yıl sonra diye ikiye ayrılır. Üst anlatıda olaylar, iki günde gerçekleşir. Şöyleki, Ali isimli delikanlı, yıllardır gizlediği kız kardeşinin ölüm haberini, artık annesine söylemek için, Kudüs’e Mandelbom Kapısına gelir. O geceyi, bir otel odasında geçirir. Ertesi gün, sabah erkenden Mandelbom Kapısına gelerek teyzesiyle görüşür. Alt anlatıdaki olaylar, otelde konakladığı gece geçmişe dönülerek anlatılır. Yafa’dan ayrılışından birkaç gün sonra, Yahudiler, memleketi ile ‘Akkâ arasına engeller koyarlar. Anlatıcının kendi ifadesi ile, karanlık bir gecede Yahudiler, ‘Akkâ’ya baskın düzenleyip, kız kardeşi Delâl’i öldürürler. On yıl boyunca bu gerçeği annesinden saklar.

²⁹⁷ Ğassân Kenefânî, *Mevtû Serîri Raqam 12*, s. 59.

²⁹⁸ ae., s. 69.

²⁹⁹ Ğassân Kenefânî, *Arđu'l-Burteqâli'l-Hazîn*, s. 23.

Haram Silah³⁰⁰ hikâyesinde olaylar, bir gün ve o günün akşamında olur biter. Ebû Ali künyeli bir kişi, akşama doğru hissettiği bir ağrı sebebiyle dükkanını kapatarak, evine gitmek üzere dükkanından çıkar. Yolda karşılaştığı bir kalabalık dikkatini çeker ve onların arasına karışır. İnsanlar, bir askerin elindeki silahı alma planları yapmaktadır. Hiç kimse, cesaret edemez. Ama, Ebû Ali, bir şekilde galeyana getirilerek bu işe teşvik edilir. Ebû Ali, silahı alarak kaçar. O günün akşamında, işler arzuladığı gibi gitmez. Ebû Ali, sahip olduğu silahı, istemeden elinden kaptırır.

12 Numaralı Hastanın Ölümü³⁰¹ hikâyesi, çerçeve öykü olarak yazılmıştır. Mektup tekniği kullanıldığı için, mektubun yazıldığı zaman ve mektupta aktarılanların zamanı bulunmaktadır. Mektubu yazan kişi, bir hastahanedeydi yatmaktadır. Ve yaklaşık iki aydır bu hastahanedeydi, bağırsaklarındaki rahatsızlık sebebiyle tedavi görmektedir. Onun karşıdaki odada bulunan kişi akşam öldüğünde, anlatıcı arkadaşına gece yarısı mektubunu yazmıştır. Mektubunda, karşı odada gözleri önünde ölen Muhammed Ali Ekber'in hayatını anlatır. Muhammed Ali Ekber, aşık olduğu kızı bir günün sabahında görür. Kıza evlilik teklifinden beş gün sonra ret cevabını alır. Yaşadığı köyden ayrılır. Ebha'dan Kuveyt'te gitmek için gemiye binmek üzere köyünden ayrılır. Beş günlük bir yolculuktan sonra Kuveyt'e varır ve burada yaşamaya başlar. Burada, bir akşam vakti hastalanır. Bu aşamada olanlar, o günün akşamında ve diğer günün ikinci vaktine kadar geçen sürede gerçekleşir. Hastahanedeydi geçen süre tam verilmemiştir. Sadece, hikâyede hastahanedeydi geçen süre, "uzun günler geçti." denilerek ifade edilmiştir.

Kaygan Zemin³⁰² hikâyesinde çerçeve öykünün geçtiği zaman, Muhsin isimli öğretmenin okulunda göreve başladığı ilk gündür. Zamanda geriye dönüşle, Muhsin öğretmen, o günden önceki gecesini ve duygularını aktarır. Alt anlatıda Muhsin öğretmenin öğrencisi, net bir zaman dilimi belirtmeden babasının hikâyesini anlatır.

Alemin Yarısı³⁰³ isimli hikâyede, net bir zaman aralığı verilmese de, iki zaman dilimine ayrılabilir. Abdurrahman isimli bir gencin hayatı anlatılırken ele alınan konular, onun gözünün birinin kör olmasından önce ve sonra diye ele alınır. Abdurrahman'ın kör oluşundan sonraki hayatı, "günler böyle geçti." ya da "bir gün" diyerek anlatılır.

³⁰⁰ Ğassân Kenefânî, *Arđu'l-Burteĸâli'l-Ħazîn*, s. 29.

³⁰¹ Ğassân Kenefânî, *Mevtü Serîri Raĸam 12*, s. 81.

³⁰² Ğassân Kenefânî, *Âlemin Leyse Lenâ*, s. 57.

³⁰³ ae., s. 97.

Ramle'den Bir Belge³⁰⁴ hikâyesinde zaman, net bir tarih olarak verilmemiştir. Ama, temmuz ayı olduğu açıkça görülmektedir. Anlatılanlar, dört saat önce başlayan bir Yahudi saldırısının peşi sıra cereyan etmiştir. Hikâyede geçmişe dönük olarak, iki olay kısaca hatırlanır. Birincisi, olay kahramanı olan çocuğun bir sene önce gerçekleşen babasının ölümüdür. İkincisi, Ebû Osman isimli, Ramle'de çok sevilen kişinin Cebelu'n-nâr ihtilalinden sonra Ramle'ye gelişidir³⁰⁵. Çerçeve öyküde geçen olaylar, bir gün içerisinde olur ve biter.

Şahin³⁰⁶ hikâyesinin üst anlatısında da zaman net olarak belirtilmemiştir. İnsanlar ve onlara ait özellikler tanıtılırken, “haftalardır ya da bir haftadır” gibi ifadeler kullanılarak uzunca bir zaman dilimi özetlenmiştir. Ced'ân isimli bir adamın anlatıldığı bu hikâyede, genç bir mühendis ile Ced'ân'ın konuşmaları, alt anlatımın başladığı bölümdür. Ve bir gece, bekçi kulübesinin önünde Ced'ân, mühendise yaşadığı aşkı, bir ceylan avını hikâye ederek anlatır. Öyküsüne “yirmi yıl önceydi” diyerek başlar³⁰⁷.

Keşke Bir At Olsaydın³⁰⁸ hikâyesi, otuz yıllık bir zamanın özetle anlatımıdır. Babasının sürekli kendisine “Keşke bir at olsaydın ve kafana bir kurşun sıkıyaydım.” dediği, İbrahim isimli doktorun hatırlama zamanı başlar. İbrahim isimli doktorun annesinin ölümüne dair net bir tarih, üstü kapalı olarak verilir. Annesini, Şimşek (Berç) isimli bir at, sırtından atarak öldürür. Ve o atın kafasına bir kurşun sıkıp öldürürler. Babasına ait hatıra defterinde bu durum şöyle anlatılır: “28.07.1930: Onu nehrin kıyısına vahşice attı. Ön ayaklarıyla kafasını çiğnedi. Sonra onu, nehre itti... Ebû Muhammed, atın kafasına bir kurşun sıkı³⁰⁹.” Hikâyede, bu tarihten başlayıp otuz yıl süren olaylar zinciri aktarılır.

Mücadele Zamanı³¹⁰ isimli hikâye, anlatıcısı birinci şahıs olduğu için, hatıra biçiminde sunulan bir öyküdür. Hatırlanan zaman içerisinde birkaç zaman dilimi vardır. İlk olaylar, hikâye kahramanı olan çocuk ile onun halasının oğlu olan ‘İşâm'ın sebze halinde yaşadıklarıdır. Her şey bir günde olur. İkinci sonuna kadar sebze halinde sebze toparlayıp sepetlerine koyarlar. Eve dönüşte hikâye kahramanı olan çocuk beş lira bulur. Mevsimlerden

³⁰⁴ Ğassân Kenefânî, *Arđu'l-Burteġâli'l-ĥazîn*, s. 43.

³⁰⁵ ae., s. 47.

³⁰⁶ Ğassân Kenefânî, *Âlemun Leyse Lenâ*, s. 23.

³⁰⁷ ae., s. 30.

³⁰⁸ ae., s. 87.

³⁰⁹ ae., s. 90.

³¹⁰ Ğassân Kenefânî, *el-Âşâr el-Kâmile*, s. 715.

kış mevsimidir³¹¹. Bu günün akşamında, bu beş liraya evdeki herkes sahip olmayı ister. Ama çocuk kimseye parasını vermez. Bundan sonra, zamanda özetleme tekniği ile beş hafta sonra yaşananlara geçilir. Günlerden herhangi bir günde, yine sebze toplamak için gittikleri sebze halinden dönerken, yolda çocuk kaza geçirir. Ve gözlerini hastahanede açar. Beş lirası cebinden çalınmıştır.

Ğassân Kenefânî'nin hikâyelerinde zaman, anlatılanlar genelde “hatıra” olduğu için “hatırlama zamanı” ve “hatırlanan zaman” diye ikiye ayrılabilir. Fakat bazı hikâyelerinde vaka zamanı ile anlatma zamanının aynı olduğu görülür. Yaşadıklarını ve şahit olduklarını anlatan Ğassân Kenefânî'nin hikâyelerinde yüzyıllar öncesinin olayları anlatılmamıştır.

1. 1. 5. Mekan

Vakanın cereyan ettiği yeri ve mıntıkayı gösteren mekan, önemli bir hikâyeye unsurudur. Çünkü insan belirli bir mekanda yaşar ve diğer insanlarla ilişkilerini de belirli bir mekanda gerçekleştirir. Bir başka açıdan mekan, başta insan olmak üzere bütün varlıkların konumlandığı yerdir.

Hikâyelerde karşımıza çıkan mekan, bölgesel, kültürel, yerleşim yeri, iç mekan, dış mekan vs. gibi yönlerden de tarif edilebilir. Mekan bölgeseldir, çünkü hikâyeye kişisi, yaşadığı ülkenin herhangi bir bölgesindedir. Mekan, kültürel, çünkü kişi yaşadığı bölgenin kültürel özelliklerini üzerinde taşır. Mekan, yerleşim yeriyle ilgilidir, çünkü, kişi ya köyde, ya kasabada ya da şehirde yaşıyordur.

Şimdi Ğassân Kenefânî'nin hikâyelerindeki mekanlara bu açıdan bakalım:

*Uzak Odadaki Baykuş*³¹² hikâyesi bir çerçeve öykü olduğu için iki ayrı anlatı düzlemi vardır. İki ayrı anlatı düzlemi de, değişik mekanlarda geçen olaylardan kesitler içerir. Çerçeve öyküde, anlatıcının duvarda duran baykuş resmine bakıp, onunla konuştuğu bekar odası mekandır. Oda çok güzel tasvir edilmiştir. Odanın zemininde yerlerde atılı duran kağıtlar ve masanın üzerindeki geliş güzel bırakılmış kitaplar, kirliliği ve düzensizliği anlatır.

“Şimdiki deliğinde karar kılmadan önce, kapının üstünde yığınlarca delik açmış, uzunca bir çiviye, üst üste yığılmış elbiseler³¹³” fakirliği ifade eder. Alt anlatı ise, “çamurlu mahalleler üzerinde omuz omuza yaslanmış evlerin bulunduğu” bir köyde geçer. Ayrıca bu

³¹¹ Ğassân Kenefânî, *el-Âşâr el-Kâmile*, s. 718.

³¹² Ğassân Kenefânî, *Mevtû Serîri Rağam 12*, s. 17-24.

³¹³ ae., s. 17.

anlatıda mekan, anlatıcının evi, yaşlı bir kadının evinin arkasında incir ağacının bulunduğu bahçe ve şehitlerin cesetlerinin sürüklenerek götürüldüğü sokaktır.

*Bitmeyen Şey*³¹⁴ hikâyesinde, çeşitli mekanlar vardır. Hikâyenin kahramanı Hayri, yolcuların bulunduğu bir kompartımanda trendedir ve bu kompartımanı tasvir eder. Tren durduğunda, Filistinli bir çocukla istasyonda konuşur. Anıların anlatıldığı sekiz yıl önce yaşanan olaylarda mekan, Hayfa ve sokaklarıdır. Hayfa'dan kaçıp göç ettiği yer olan Kuveyt'e dair de anılardan söz edilmiştir. Ve tren yolcuğunun en sonunda, ufukta gördüğü beyaz mezar taşlarının bulunduğu mekan, mezarlıktır.

*Hüzünlü Portakal Bahçesi*³¹⁵ hikâyesinde olay, önce Yafa şehrinde 'Akkâ'ya tatile giden insanların yaşadığı yerlerde meydana gelir. 'Akkâ'ya Yahudiler saldırır. Bu saldırıda, hikâyenin başlangıcında mekan bir evdir. Göçe zorlanan insanlardan olan küçük çocuk, arkadaşı, arkadaşının babası, annesi, teyzesi bir kamyonla taşınırlar. Yolda, portakal bahçelerinden portakal alırlar. Yolculuğun sonunda Sayda'ya varırlar. İlk gecelerini geçirdikleri yer, kaldırımlardır. Mekan olarak sokak anlatılır. Bu günden sonra, birkaç gün arkadaşının amcasının evinde kalırlar. Eşyalarla ve insanlarla dolu bir oda tasvir edilir. Bu günden sonra, Sayda'nın kenar mahallerinden birinde, bir evde olaylar geçer. Mekanlar, hüznü dolu anılarla ve motiflerle okuyucuya tasvir edilmiştir.

*Mayısın Ortasında*³¹⁶ adlı hikâyede farklı mekanlar vardır. Hikâyede ismi verilmeyen kahraman ile arkadaşı İbrahim atış talimi yaparlarken, hikâye kahramanının dedesine ait bir tarladadırlar. Ayrıca, hikâye kahramanının, hastalığı esnasında istirahat ettiği yer evidir. Bu iki kişinin operasyona katıldıkları mekan, dikenlerle ve ekinlerle örtülü bir arazidir. Buraya gelmeden önce mola verdikleri, birbirleriyle konuştukları mekan, gelincik çiçekleriyle dolu bir tarladır. Ve en son olarak da, İbrahim'in defnedildiği mezarlık mekandır. Hikâyede geçen mekanların tasvirleri genişçe yapılmamıştır.

*Kaldırımdaki Kek*³¹⁷ hikâyesi, Şam'da geçmektedir. Hamid isimli boyacı çocukla, daha sonra onun öğretmeni olacak kişi, Şam sokaklarının birinde, bir boyacı sandığı önünde tanışırlar. Bir ay sonra, hikâye kahramanlarından birisi olan genç, Sığınmacılar Okulu'nda göreve başlar. Burada mekan sınıftır. Hamid'in uykusuz olduğu bir günde öğretmenin onu

³¹⁴ Ğassân Kenefânî, *Mevtû Serîri Raġam 12*, s. 25.

³¹⁵ Ğassân Kenefânî, *Arġu'l-Burteġâli'l-Ĥazîn*, s. 73.

³¹⁶ Ğassân Kenefânî, *Mevtû Serîri Raġam 12*, s. 35.

³¹⁷ ae., s. 43.

istirahat etmesi için götürdüğü yer, öğretmenler odasıdır. Öğretmenler odası çok güzel tarif edilir. Sığınmacılar kampındaki her ev gibi okulun öğretmen odasında da fakirlik, gariplik kokar. Hamid, öğretmenine kek sattığını söylemektedir. Bu olayda mekan, bir sinemanın çıkışındaki sokaktır.

*Demirden Duvarlar*³¹⁸ hikâyesinde olayların geçtiği iki mekan vardır. Hasan isimli bir çocuk ve ailesinin yaşadığı ev ile Hasan'a hediye edilen kuşun yaşadığı kafesler. Hasan'ı ve ailesini bazen bu evde yemek masasında yemek yerken, ya da oturup konuşurlarken görürüz. Bir de Hâssûn isimli kuşun, kafesinin bulunduğu oda mekan olarak seçilmiştir. Bu ev hakkında fazlaca bir tasvir yapılmamıştır. Ama, Hâssûn isimli kuşun yaşadığı kafesler konusunda detaylı tasvirler yapılmıştır. Aslında hikâye, bu kuşun esaretini konu edinmektedir. Böyle olunca da, o kuşu çevreleyen esaret duvarlarını tanıtmaya geniş yer verilmiştir. Öyküde direkt olarak kuşun esaretinden söz edilmemiştir. Yaşadığı yuvanın en ince ayrıntıları okuyucuya anlatılarak, o kuşun çektiği acılar ve özgürlüğe olan özlemi sezdirilmiştir.

*Kollar, Avuçlar ve Parmaklar*³¹⁹ hikâyesinde olaylar, ihtiyar bir adamın dört yıldır çıkmadığı odasının kapısını açmasıyla başlar. İnsanlardan, sevgi ve muhabbetten uzak olan bu odanın kapısını, sadece iki güne bir temizlik için hizmetçi kadın açar. Odanın soğukluğu, yalnızlığı tek bir kelime ile tasvir edilir: “Dört senedir her şeyden yoksun çıplak odasını, ilk defa terk ediyordu³²⁰.”

Yapmayı arzu ettiği bir iş vardır ve kimseden yardım almadan, acze düşmeden yapmalıdır. Komşusunun bahçesinde üç yavru dünyaya getirmiş kedinin, siyah küçük yavrusunu alır ve adasına getirir. Bundan sonra olaylar bu oda da gelişir ve son bulur.

*Cenazemde*³²¹ adlı hikâyede olaylar hatıra türünde aktarılmıştır ve birkaç mekan bulunmaktadır. Aşık olan bir delikanlının sevdiği kızı kaybettikten sonra, yazdığı bir mektupta, o kızın, Şam'da yaşadığı okuyucuya sezdirilir. Hikâyede şöyle bir cümle geçer: “Korkum, cesaretim ve nefesimden geceler boyu biriktirdiğim, sana söylemesi kolay olamayan kelimeleri dinlemedin. Çekip gittiğin eski kapıya bakıyorum. Şam'ın kaldırımlarını çınlatarak yürüyüşünü, hala görüyormuş gibi hayal ediyorum....³²²”

³¹⁸ Ğassân Kenefânî, *Âlemun Leyse Lenâ*, s. 13.

³¹⁹ ae., s. 41-47.

³²⁰ ae., s. 41.

³²¹ Ğassân Kenefânî, *Mevtü Serîri Rağam 12*, s. 59-68.

³²² ae., s. 67.

Bu gencin, sevdiği kızla ilk defa tanıştığı bir toplantı ortamı, mekan olarak seçilmiştir. Ayrıca bu gencin yakalandığı amansız hastalığının boyutlarını aktarırken bulunduğu mekan, merdivenlerdir. Muayene olmaya gittiği doktorun muayenehanesi mekanlardan birisidir. Aşık olduğu kızın, kendisine tercih ettiği adamla konuştuğunu hayal ettiği yer, bir bahçedir. Mekanlardan hiçbirisi detaylı olarak tasvir edilmemiştir. Sadece semboller kullanılarak anlatılmışlardır. Mesela, sevdiği kızın kapısını çekip gittiği ev, artık yalnızlığın, hasretin ve acıların mekanıdır. Kapıyı çekip gitmek, bir sembol olarak kullanılmıştır.

Tahterevali³²³ hikâyesinin girişinde, sevdiği ve evlenmeyi düşündüğü kıza karşı dürüst olmayı hedefleyen ve ona daha önce sevdiği kızıdan bahsetmeyi düşünen genç ile Ğayda isimli kız, ihtiyar çam ağacının gölgesinde bir bankta oturmaktadırlar. Bu mekan, aşıklar için uygun bir mekandır. Hikâyede geçen ikinci bir mekan vardır. O da, Nida isimli kızın işyeridir. Mekana dair ayrıntılar verilmez ama bulunulan ortam bazı kelimelerle okuyucuya sezdirilir: “Nida, önüne serili kumaşa dokunmakla meşguldü.” ya da “Kumaş topunu aldı ve yerine koydu...” gibi.

Büyük Kapının Gerisindeki Ufuk³²⁴ bir çerçeve öyküdür. Üst anlatı ve alt anlatıda bir çok mekan geçer. Olaylar, Kudüs’te Mandelbom Kapısı’nın bulunduğu yerde, ‘Akkâ’da ve Yafa’da geçer. Önce, olayın kahramanı Ali bir otelin merdivenlerinde bize tanıtılır. Sonra, o otelde, bir odada düşüncelere dalar. Her şey, on yıl önce Yafa’da evinin önündeki bir uğurlama sahnesiyle başlar. Sonra, kız kardeşiyle ‘Akkâ’ya giderler. Burada, bir evde geçen, bir gecede olup biten bir olay vardır. Siyonistler bu evin üzerine mermilerini boşaltırlar. Kız kardeşi ölür. Onun küçük bedeni kucağında, ağlayarak sokaklarda koşar. Hikâyenin en sonunda, annesi ile bulaşacakları mekanda yani Mandelbom Kapısı’nda teyzesiyle buluşur.

Haram Silah³²⁵ hikâyesi, bir köyde geçmektedir. Ebû Ali künyeli öykünün kahramanı önce dükkanındadır. Hissettiği bir rahatsızlığından dolayı dinlenmek için, evine gitmek niyeti ile çıkar. Köy meydanında esas olaylar geçer. Bu olaylardan sonra Ebû Ali’nin başından geçenler, evinde ve evinin önündeki zeytin ağaçlarıyla dolu tepede, ayrıca, ekili olmayan bir başka arazide geçer. Hikâyede mekanların tasvirleri yapılır. En geniş tasvir, Ebû Ali’nin evi tanıtılırken yapılır.

³²³ Ğassân Kenefânî, *Mevtû Serîri Raķam 12*, s. 69.

³²⁴ Ğassân Kenefânî, *Arķu’l-Burteķâli’l-Ğazîn*, s. 23.

³²⁵ ae., s. 29.

On İki Numaralı Hastanın Ölümü³²⁶ hikâyesinde, mektubun yazıldığı mekan bir hastahane odasıdır. Bu hastahane, genel olarak mekan seçilmiştir. Hikâyede, olayı anlatan kişi, ölümüne şahit olduğu Muhammed Ali Ekber isimli gencin odasında, bazen doktorun odasında, bazen de koridorlarda gezinir. Bu odalarla alakalı tasvirler yapar. Alt anlatıda, Muhammed Ali Ekber'in hayatı anlatılır. İlk olarak, yaşadığı, her yerinde fakirlik kokan mütevazî köyündeki evi mekan olarak seçilmiştir. Daha sonra Kuveyt'e yolculuk yaptığı gemi mekandır. Kuveyt'te caddeler sokaklar anlatılmıştır. Nihayet Muhammed Ali Ekber'in kiraladığı bekar evi mekandır. Bu ev, her yönüyle yoksulluğun, gurbetin, özlemin sembolüdür.

Kaygan Zemin³²⁷ hikâyesinde farklı farklı mekanlar vardır. Esas hikâye, bir okulda ve okula öğretmen olarak atanan, Muhsin öğretmenin sınıfında geçer. Hikâyede öğretmenler odası ve müdürün makam odası da mekan olarak tanıtılır. Alt anlatıda, Muhsin öğretmenin bir öğrencisi babasının öyküsünü anlatır. Bu bölümde mekan, ayakkabı tamircisi olan, öğrencinin babasının dükkanıdır. Hikâyede bu mekan şöyle tarif edilir: “Babam gerçek anlamda bir dükkana sahip olmadı ve bu konuda ona hiçbir insanda yardım etmedi. Onun dükkanı tahta bir sandık, teneke bir kutu ve karton mukavvadan ibaretti. Ayakkabıların, örsün ve birazda çivinin dışında, bir sineğin dahi yer bulamayacağı kadar dardı...”³²⁸,

Alemin Yarısı³²⁹ hikâyesinin büyük bir bölümü, Abdurrahman isimli bir gencin arkadaşlarıyla bulunduğu kahvehanede geçer. Abdurrahman isimli genç gözünün birini kaybetmiştir. Bu olayın gerçekleştiği mekan öyküde iki şekilde verilir. Çünkü, olayın asılını, insanlar Abdurrahman'dan net öğrenemezler. Arkadaşlarına göre, kendi evinde, banyoda, kendi isteğiyle gözüne kalem batırmıştır. Annesine göre bahçede, kendi ektiği bir elma ağacından, kuruyan bir dalı koparıırken, tesadüfen dalın ucu gözüne batmış ve onu kör etmiştir³³⁰. Abdurrahman'ın ölümü, mekan olarak bir ana caddede geçekleşir.

Ramle'den Bir Belge³³¹ isimli hikâyenin geçtiği mekan, Filistin'in Ramle şehridir. Bunun dışında esas olarak mekan, kadınların, çocukların ve ihtiyarların Yahudi askerleri tarafından durdurulup, işkenceler yapıldığı, Ramle'yi Kudüs'e bağlayan yoldur. Hikâyede ayrıca iki mekan daha tasvir edilmektedir. Biri, Ebû Osman isimli kişinin berber dükkanıdır ki,

³²⁶ Ğassân Kenefânî, *Mevtû Serîri Raġam 12*, s. 81-101.

³²⁷ Ğassân Kenefânî, *Âlemin Leyse Lenâ*, s. 57.

³²⁸ ae., s. 59.

³²⁹ ae., s. 97.

³³⁰ ae., s. 98.

³³¹ Ğassân Kenefânî, *Arġu'l-Burteġâlî'l-Ĥazîn*, s. 43.

bu dükkanını Ebû Osman, Filistin direnişi için bağışlamıştır. İkincisi, Ebû Osman'ın öldüğünde defnedilmeyi istediği, büyük ağaçlarıyla meşhur kabristandır³³².

Şahin³³³ adlı hikâye, “Yeni İnşaat Şirketi” isimli bir işyerinde geçer. Bu işyerinde çalışan gece bekçisi Ced‘ân ile ilgili bir öykü anlatılmaktadır. Dolayısıyla mekan, özelde bekçi kulübesidir. Anlatıcı olan mühendis, işyerini okuyucuya tam olarak tarif etmez. Ama, sezdirme yoluyla oranın kasvetini ve çalışanlarını, dışa karşı izole edişini anlatır. “ Sanki, bize tahsis edilmiş şık bir kafese konulmuştuk...³³⁴”

Ced‘ân isimli gece bekçisinin aşk hikâyesini anlattığı bölümde, bir ceylan avının geçtiği çöl ve Ced‘ân'ın evi mekandır.

Mücadele Zamani³³⁵ hikâyesinde birkaç mekan vardır. İlk olarak, bir ev tarif edilir. Toplam on sekiz kişinin yaşadığı bir evdir: “Hepsi serkeş, yedi erkek kardeşin, hanımını sevmeyen ama belki sekiz evlat doğurduğu için katlanan bir babanın, beş çocuğu ve beyi ile aynı evde oturan bir halanın, hiç tereddüt etmeden askılıkta asılı duran bir çok pantolondan birisinin cebinden beş kuruş aşırıp bir gazete satın alan dedenin bulunduğu bir evde oturuyorum...³³⁶” Daha sonra yaşanan olaylar, bir sebze halinde, eve dönüş yolunda ve hastahannede gerçekleşir.

Keşke Bir At Olsaydın³³⁷ hikâyesinde, farklı mekanlardan bahsedilir. Mekanlara dair tasvirler bulunmaz. Olaylar, esas olarak İbrahim isimli bir doktorun babasının ameliyat edildiği bir hastahannede geçer. Bu hastahannede, kendisine ait odasında doktor İbrahim, yaşadıklarını hatırlar. Atlara düşkün olan babası ile ilgili aktarılan olaylarda mekan, ya köyde yaşadıkları yerdir. Ya da köyden taşındıkları şehirdeki evleridir. Annesinin bir at tarafından öldürüldüğü mekan ise, bir nehir kıyısıdır.

Ğassân Kenefânî'nin hikâyelerindeki “mekan”, yazarın gerçek hayatında yeri olan mekanlardır. Bu yerlerin her birini yazar yakından tanımaktadır. “Dış mekan” olarak, ‘Akkâ, Hayfa, Sayda, Ramle, Şam şehirleri, “iç mekan” olarak da, okul, sınıf, hastahâne, ev, otel odası, kahvehâne, kaldırımlar ve sokak seçilmiştir.

³³² Ğassân Kenefânî, *Arđu'l-Burteġâli'l-Hazîn*, s. 47.

³³³ Ğassân Kenefânî, *‘Álemun Leyse Lenâ*, s. 23.

³³⁴ ae., s. 28.

³³⁵ Ğassân Kenefânî, *el-Áşâr el-Kâmile*, s. 715.

³³⁶ ae., s. 715.

³³⁷ Ğassân Kenefânî, *‘Álemun Leyse Lenâ*, s. 87.

2. ESTETİK UNSURLAR AÇISINDAN İNCELEME

Materyal unsurlardan başka bir metni hikâye yapan, yani “sanat” düzeyine ulaştıran daha başka unsurlar da vardır. Bunlara kısaca “estetik unsurlar” diyebiliriz. Estetik unsurlar kendi içinde “kurgu ve anlatı seviyesi”, “anlatım teknikleri”, “dil ve üslup” gibi kategorilere ayrılır.

2. 1. Kurgu ve Anlatı Seviyesi

Materyal unsurların aktarma sürecinde yazar tarafından “anlatıcı”ya yaptırdığı düzenleme genelde “kurgu” adını alır. Bir başka ifadeyle, anlatıcı tarafından aktarılanların, okuyucuda estetik heyecan uyandıracak bir şekilde düzenlenmesine “kurgu” denir. Dolayısıyla kurgu, hikâyedeki estetik unsurların başında gelir. Kendi içinde “şekil kurgusu” ve “anlam kurgusu” gibi iki farklı cephesi olan kurgu, Ğassân Kenefânî’nin hikâyelerinde de mevcuttur.

“Anlatı seviyesi” ise, aktarılan hikâyenin tek bir olay (vaka) üzerine mi oturduğu yoksa birden fazla olay üzerine mi oturduğu sorusunun cevabıdır. Bu mânâda hikâye, tek bir olay ya da olgu üzerine oturabileceği gibi, iç içe geçmiş hikâyelerden de oluşabilir. İç içe geçmiş hikâyelere “çerçeve öykü” dendiğini daha önce belirtmiştik. İç içe geçmiş öykülerde bir “çerçeve öykü” düzlemi, bir de “alt anlatı(lar)” düzlemi bulunmaktadır. Çerçeve öyküler, bazen “hatıra” formu içerisinde verilebilir. Bir kişi, herhangi bir şey hatırlar ki bu, hatırlama zamanıdır. O kişinin hatırladığı ve aktardığı da bir “alt anlatı”dır. Bu da “hatırlanan zaman” demektir.

Şimdi, Ğassân Kenefânî’nin hikâyelerinde kurgu ve anlatı düzeylerini ele alalım:

*Uzak Odadaki Baykuş*³³⁸ adlı hikâye bir çerçeve öykü (iç içe geçmiş öykü) olduğundan iki anlatı seviyesi mevcuttur. Çerçeve öykü olan anlatıcının baykuşa ait fotoğrafa baktığı ve onunla konuştuğu anlatı da kurgu fantastiktir. Baykuşun ve anlatıcının konuşması mümkün değildir. Ama yazar, kurgusunu olması mümkün olmayanın üzerine kurgulamıştır. Alt anlatı ise “cesaret”, “kahramanlık”, “kaçış” motifleri kullanılmıştır.

*Bitmeyen Şey*³³⁹ hikâyesinde birinci şahıs anlatıcı bulunduğu için, ister istemez “hatıra”yı andıracaktır. Bu hikâye, bir çerçeve öykü şeklinde kurgulanmıştır. Üst anlatıda ayrıntılar verilmiştir. Alt anlatıda bir “karşıtlık, kendisini sevdiğine layık görememe ve sürpriz kurgusu” vardır. Sevdiği kızın cesareti, kendi korkaklığı yüzünden kızın kendine aşkını,

³³⁸ Ğassân Kenefânî, *Mevtû Serîri Raġam 12*, s. 17-24.

³³⁹ ae., s. 25.

kendisi için layık görmemektedir. Sevdiği kızın Filistin için çeşitli eylemlere katıyor olmasını çok sonra öğrenmesi süprizdir. Alt anlatıda bir başka anlatı daha vardır ki, o da Leyla isimli kızın Yahudiler tarafından tutuklanıp dokuz gün boyunca alıkonulması ve çirkin işkenceler yapılmasıdır. Bu olay, diyaloglar şeklinde Hayri ve Leyla arasındaki konuşmalarda verilir.

*Demirden Duvarlar*³⁴⁰ hikâyesi, “bir kuşun esareti ve özgürlüğe ulaşma gayreti” üzerine kurgulanmıştır ve anlatıda da tek bir olay vardır. Hasan isminde bir çocuğun amcası tarafından kuş yakalanarak daracık tahta bir kafese hapsedilmiştir. Ötmez ve şakımaz. Sadece, bu kafesin bir yanından diğer yanına uçar durur. Kurtuluş için, küçücük bir çıkış yeri arar. Hasan, ona neşesini geri getirecek, daha geniş ve güzel bir kafes getirir. Ama, sonuç değişmez. Hasan, kuşunun yuvasına alışacağı ve ötmeye başlayacağı günü bekler. Onunla birlikte sonucu, okuyucu da merak etmektedir. Ama, bir sürprizle, özgürlük yolundaki çaba ölümle neticelenir.

*Mayısın Ortasında*³⁴¹ adlı hikâye, iç içe geçmiş anlatı biçiminde yani, çerçeve öykü biçiminde kurgulanmıştır. Mektup tekniği ile yazılanlarla geçmiş hatırlatılmak istenir. Bu hikâye, “pişmanlık kurgusu” üzerine kurulmuştur. Hikâyede, çok iyi bir nişancı olduğu sezdirilerek anlatan kişi, arkadaşının bir Yahudi tarafından öldürülmesine, imkanı olmasına rağmen, korkaklığı yüzünden engel olamamıştır ve bunun pişmanlığını, yıllar sonra bile yaşamaktadır.

*Kaldırıldaki Kek*³⁴² hikâyesi, bir çerçeve öykü olarak kurgulanmıştır. Üst anlatıda, Hamid isimli, bir ayakkabı boyacısı çocukla tanışan kişinin, onu ilk tanıdığı mekanda durup geçmişte yaşadıklarını düşündüğünü ve anlattığını görürüz. Alt anlatıda ise, hatıralara yer verilmiştir. Bu bölümde, Hamid’le tanıştıktan sonra onun öğretmeni olan kişi ve bir yıl boyunca yaşadıkları anlatılır. Bu bölüm, “güven ve aldatıldığını düşünme” kurgusu üzerine bina edilmiştir.

*Kollar, Avuçlar ve Parmaklar*³⁴³ hikâyesi, bir çerçeve öykü olarak kurgulanmıştır. Bundan dolayı, iki anlatı seviyesi mevcuttur. Üst anlatıda, bir ihtiyarın yapmayı arzu ettiği bir işi, hiç kimseden yardım almadan başarma gayretini görürüz. Çünkü, hayatın ona öğrettiği en acı ve anlamlı ders şudur: “Herhangi bir şeye ulaşmayı istediğinde, onu kendi kollarıyla,

³⁴⁰ Ğassân Kenefânî, *‘Âlemun Leyse Lenâ*, s. 13.

³⁴¹ Ğassân Kenefânî, *Mevtü Serîri Raqam 12*, s. 35.

³⁴² ae., s. 43.

³⁴³ Ğassân Kenefânî, *‘Âlemun Leyse Lenâ*, s. 41-47.

avuçlarıyla, parmaklarıyla almalısın³⁴⁴.” Altı anlatıda, kendisini, oğullarının nasıl yalnızlığa terk edip “Sen ihtiyar bir bunaksın” diyerek kimsesiz bıraktıklarını hatırlar ve anlatır.

*Cenazemde*³⁴⁵ hikâyesi, yine iki düzlemde ele alınmıştır. Hatırlama zamanı, mektubun yazıldığı zamandır ki, adını açıklamayan genç anlatıcı, ismini sakladığı, aşık olduğu kıza mektup yazar. Hatırlanan zamanda, yine iç içe geçmiş olaylar vardır. Bu gencin, acı dolu hayatında, önce çocukluk döneminin katlanılması bir çocuğa göre zor olan şartları anlatılır. Daha sonra, sevdiği kıza tanışmaları, hayatını kazanmak için gittiği gurbette hastalığa yakalanışı, sonra sevdiği kıızı kaybedişi ve içerisine düştüğü elemeler deryası aktarılır. Hikâye, “aşk”, “sevdiğini kaybetme”, “elde olmadan yakalanılan amansız hastalık” ve “nefret” motifleriyle şekillendirilmiştir.

*Tahterevalli*³⁴⁶ hikâyesi, sevdiğine karşı dürüst olma kurgusu üzerine kurulmuştur. Yalnız, dürüst olmaya çalışan genç, bu işten kazançlı çıkacağını zannederken yanılır. Evlenmeyi düşündüğü kıza, daha önceki aşkıdan bahsederken dürüstlüğü dozunun bile kaçırır. Bir bayanın hiç hoşlanmayacağı, güzellik çirkinlik itiraflarında bulunur. Hikâyenin kurgusu, olay ve olay örgüsü çok güzeldir. Hikâyede iki kadın arasındaki çatışma unsuru, öyküye sürükleyicilik katar.

*Alemin Yarısı*³⁴⁷ hikâyesi, sürpriz bir olay neticesinde ortaya çıkmış iki zıt karakter üzerine kurgulanmıştır. Gözünün birini kaybetmeden önce hayata herkes gibi bakan, amacı yemek, içmek ve uyumak olan, insanların yarı deli dedikleri Abdurrahman, gözünün birini kaybettikten sonra değişir. Daha önce insanlar için alay edilecek, eğlenilecek, önemsiz biri olan Abdurrahman, daha sonra önemsenen ve sürekli konuşulan biri olur. Ama, insanlardan farklı bir biçimde, her şeyi görmeye başlayan Abdurrahman’ın fiziksel dünyası da değişir. İnsanlara kendini anlatamaz.

*On İki Numaralı Hastanın Ölümü*³⁴⁸ hikâyesi, benzerlik, sürpriz ve ölüm düşüncesi üzerine kurgulanmıştır. Bir hastahane, gözü önünde ölen bir gencin son onlarını gören kişi, ölümü ve ölüme bakışı sorgular. Ölen kişiye dair anlatılan ilk hayat öyküsü kurmacadır. Ve bir kişiye benzetilmenin acıları vardır. Bu bölümde, çatışma çok güzel işlenmiştir. Benzeyen:

³⁴⁴ Ğassân Kenefânî, *‘Âlemin Leyse Lenâ*, s. 41.

³⁴⁵ Ğassân Kenefânî, *Mevtû Serîri Raqam 12*, s. 59-68.

³⁴⁶ ae., s. 69.

³⁴⁷ Ğassân Kenefânî, *‘Âlemin Leyse Lenâ*, s. 97.

³⁴⁸ Ğassân Kenefânî, *Mevtû Serîri Raqam 12*, s. 81-101.

Muhammed Ali Ekber'dir. Benzetilen: Hırsızlık yapan Muhammed Ali (Muhammed Ali eş-Şaķî)'dir. Sürpriz ise, hikâyenin sonuna saklanmıştır. Önce hayat hikâyesini okuduğumuz Muhammed Ali Ekber, tamamı ile anlatıcının hayal ürünüdür. Asıl, Muhammed Ali Ekber, çok farklı birisidir.

*Kaygan Zemin*³⁴⁹ hikâyesi, çerçeve öykü olarak kurgulanmıştır. Çerçeve öykünün anlatıldığı üst anlatıda, okulların hayatı öğretilmede yetersiz kaldığı kanaati taşıyan Muhsin isimli bir kişinin, öğretmen olarak gittiği okulda yaşananları, onun gözüyle okuyucular tanır. Ğassân Kenefânî, okuyucuyu, Muhsin öğretmenle aynı düşünceleri paylaşabilecek konuma taşımayı başarmıştır. Alt anlatıda, bir öğrencinin, babasının ölümüne dair anlattığı iki ayrı öykü vardır. İlk planda okuyucuyu bile şaşırtacak iki ayrı olayla babasının ölümünü anlatır. Ama, sebep ikisinde de aynıdır. Sosyal adaletsizliğin yoksullaştırdığı bu adamın ölümünden, zenginlerin lüks hayatı ve etrafındakilerin umursamazlıkları sorumludur.

*Ramle'den Bir Belge*³⁵⁰ hikâyesi, isminden de anlaşıldığı gibi, tarihi bir belge özelliği taşımaktadır. Filistin halkının yaşadığı trajedi üzerine kurgulanmıştır. Hikâyelerde çoğunlukla bulunan “çatışma” unsuru bu hikâyede de mevcuttur. Yahudi askerleri ile Filistin halkının mücadelesi anlatılır. Hikâyede, çerçeve öyküyü sunan, anlatıcı olan dokuz yaşındaki çocuk, olayları anlatırken zamanda geriye dönerek, Ebû Osman isimindeki hikâye kahramanın geçmişi hakkında bilgi verir. Bu hatıralar, alt anlatıyı oluşturur.

*Şahin*³⁵¹ hikâyesi, bir aşk öyküsüdür. “Ansızın bir kıza aşık olma ve ona ulaşamadığı için yurdunu terk etme “ motifi üzerine kurgulanmıştır. Ama, bu kurgu, okuyucuya hemen sezdirilmeden işlenir. Ced'ân isimli bir gece bekçisini, okuyucu başta tanımaya çalışırken, olaylar, okuyucuyu karşılık bulunamayan bir aşk hikâyesine götürür. İki anlatı düzlemi içerisinde önce, Ced'ân'ı, bulunduğu ortamı, arkadaşlarını tanırız. Daha sonra, geçmişe döner ve Ced'an'ı mecnun eden aşk hikâyesine tanık oluruz. Ama, Ced'ân, aşkına karşı aşırı kıskançtır. Onunla yaşadıklarını sembolize edencesine anlatır.

*Mücadele Zamani*³⁵² hikâyesi, birinci şahıs olarak anlatıldığı için öyküde “hatıra kurgusu” mevcuttur. Filistin'den sürgün edilip başka bir diyarda mülteci hayatı yaşayan bir

³⁴⁹ Ğassân Kenefânî, *Âlemun Leyse Lenâ*, s. 57.

³⁵⁰ Ğassân Kenefânî, *Arđu'l-Burteķâlî'l-Ħazîn*, s. 43.

³⁵¹ Ğassân Kenefânî, *Âlemun Leyse Lenâ*, s. 23.

³⁵² Ğassân Kenefânî, *el-Âşâr el-Kâmile*, s. 715.

çocuğun bulduğu beş lira, bundan dolayı başına gelenler ve bu parayı kaybediş serüveni öykü içerisinde anlatılmıştır.

*Keşke Bir At Olsaydın*³⁵³ hikâyesi, çerçeve öykü olarak kurgulanmıştır. İç içe geçmiş, üç öyküden oluşmaktadır. Üst anlatıda, babası ile arasına, anlam verilemeyen soğuk setler çekilmiş, İbrahim isimli bir doktor ve çok sevdiği babasının kendisinden korkmasının gerisindeki sırrı çözüş serüvenini görürüz. Birinci alt anlatıda İbrahim, çocukluk dönemlerine döner ve babasının kendisine sürekli olarak, “Keşke bir at olsaydın, kafana bir kurşun sıksaydım” dediğini hatırlar. İbrahim, babasının kendisinden nefret ettiğini düşünür. İkinci alt anlatıda, Ebû Muhammed künyeli bir kişi söz alır. İbrahim’in babasını, annesini anlatır ve babasının ondan nefret etmediğini, ama, ondan korktuğunu açıklar. Son anlatıda, olayın düğümü çözülür. Annesini, sırtından atarak öldüren Berç isimli atın sağ yanında kan renginde bir leke vardır. İbrahim’in sırtında da böyle bir leke vardır. Baba, batıl bir inanışla, bu lekenin ileride, ölümüne sebep olacağı bir kurbanın işareti olduğunu düşünür ve oğlundan korkar.

Ğassân Kenefânî’nin hikâyelerinde genelde çerçeve hikâye tekniği hakimdir. Belirli bir çerçeve içinde anlatıcı, genellikle geçmişte yaşadığı bir olayı nakletmiştir.

2. 2 Anlatım Teknikleri

Hikâyeler, belirli kurgu ve anlatı seviyesi düzeni içinde sunulurken, anlatıcı, olup bitenleri bir takım anlatım teknikleri kullanarak belirginleştirir. Bu teknikler arasında tasvir, psikolojik tahlil, zaman atlama, zaman özetleme, açıklama, çerçeve öykü, leitmotiv*, sürpriz kurgusu, iç konuşma gibi kurgu unsurları ile, diyalog, hatıra, mektup, iktibas gibi metin türlerine dayanan anlatım tekniklerini sayabiliriz. Bunlara bir de “çok anlatıcılı öykü”, “fantastik anlatım”, “sembolik dil kullanımı”, “gerçek olgu ve objelere yer verme” tekniklerini ekleyebiliriz.

Ğassân Kenefânî’nin hikâyelerinde, adını andığımız bu anlatım tekniklerinin hemen hemen hepsinin kullanıldığını görüyoruz. Şimdi bunları gösterebiliriz.

*Uzak Odadaki Baykuş*³⁵⁴ isimli çerçeve öyküde, üst anlatıda tasvir, hatıra, diyalog tekniği kullanılmıştır. Ayrıca “geriye dönüş tekniği” ile bir anda on yıl öncesine dönerek alt anlatıya geçilmiştir. Alt anlatıda da, diyalog, tahlil, gerçek olgu ve objelere yer verme tekniği kullanılmıştır.

³⁵³ Ğassân Kenefânî, *‘Âlemun Leyse Lenâ*, s. 87.

³⁵⁴ Ğassân Kenefânî, *Mevtû Serîri Raqam 12*, s. 17-24.

*Bitmeyen Şey*³⁵⁵ hikâyesinde, “açıklama”, “tasvir”, “diyalog”, “iktibas”, “zaman atlama” ve “zaman özetleme” gibi hatıraya has teknikler kullanılmıştır.

Hikâyede, Ömer Hayyâm’a ait bir şiirden alıntı yapılır. Ve bu dörtlüğün, ara sıra hatırlatılması ile, “leitmotiv tekniği” uygulanmıştır.

Hikâyede ara sıra tekrarlanan dizeler şunlardır:

أه, أيها الحب!
لو أستطيع أنا وأنت أن نتفق مع القدر..
كي ندمّر هذا الطابع الوحيد للعالم..
إلى قطع صغيرة صغيرة..
ثم نعيد بناءها من جديد.. كما تشتهي قلوبنا..

“Ah! Sevgili...

Sen ve ben, kaderle anlaşabilseydik

Alemdeki şu tek düzeliği yıkıp

Küçük küçük parçalara ayırsaydık

Sonra gönlümüzce istediğimiz gibi yeniden kursaydık³⁵⁶.”

Ayrıca, yolculuk esnasında aynı kompartımda bulunan kişiler hakkında, psikolojik tahliller yapılmıştır.

*Hüzünlü Portakal Bahçesi*³⁵⁷ hikâyesi, yaşanmış, gerçek bir sürgün ediliş öyküsüdür. Bu hikâyede, Ğassân Kenefânî, “gösterme tekniği” uygulamıştır. Diyalog tekniğinin hiç kullanılmadığı bu öyküde, tasvirler yerli yerinde kullanılmış ve mekanlar, şahıslar, olaylar bu teknikle okuyucuya tanıtılmıştır. Psikolojik tahliller, öyküde yer almıştır. “Birkaç gün sonra” gibi, ifadelerle “zaman özetleme tekniği” kullanılmıştır. Sembollere yer verilmiştir. Bu öyküde, ‘Akkâ’ dan ayrılırken Yahudilere terk edilen portakal bahçelerinden yanlarına portakal

³⁵⁵ Ğassân Kenefânî, *Mevtü Serîri Raḡam 12*, s. 25.

* **Leitmotiv**: Aslında bir müzik terimidir ve özellikle kişileri, nesnelere karakterize eden, tekrarlanan motif anlamındadır. (Mehmet Tekin, s. 251)

³⁵⁶ Ğassân Kenefânî, *Mevtü Serîri Raḡam 12*, s. 26.

³⁵⁷ Ğassân Kenefânî, *Arḡu'l-Burteḡâli'l-Ḥazîn*, s. 73.

alan insanlar için, gittikleri yerde portakal, Filistin'e özlemin sembolüdür. Portakal, Filistin'in de içine düştüğü acıların sembolüdür. Hikâyede, bu durum şöyle ifade edilmektedir: "Portakal ağaçlarını eken ve yetiştiren çiftçi, portakal ağaçlarının, onlara can suyunu veren el değiştiğinde solacağı söylemişti"³⁵⁸.

*Mayısın Ortasında*³⁵⁹ hikâyesinde, anlatma tekniği ile beraber gösterme tekniğine de kullanılmıştır. Kişilerin ve mekanın tasviri yapılırken sezdirmeye önem verilmiştir. Mektup tekniği kullanılmıştır. Ayrıca, tahlil, diyalog tekniği kullanılmıştır. Mektup, bir ölüye yazıldığı için fantastik bir hikâyedir. Öykü içerisinde zaman özetleme ve zaman atlama gibi tekniklerde kullanılmıştır. Ğassân Kenefânî, bu hikâyede, sezdirme yöntemiyle kişiler hakkında okuyucuya bilgiler vermiştir. Örneğin, korkaklığı sebebiyle, arkadaşı İbrahim'in ölümüne sebep olan kişi, arkadaşının üzerine el bombası atan Yahudi'yi iyi bir nişancı olmasına rağmen vurmamıştır. Ama, hikâye içerisinde, onun iyi bir nişancı olduğuna dair bir tek kelime geçmemiştir. Öyküde, güvercinleri çalan bir kediye ateş ederken İbrahim, kediyi vuramamasına rağmen, arkadaşı, tam gözünden kediyi vurmuştur. Öyküde, gerçek objelerde kullanılır. Atış talimi yaparken "Dav'ul-Kâz" markalı tenekeler nişan tahtasıdır.

*Kaldırıldaki Kek*³⁶⁰ hikâyesinde, anlatma, gösterme, öznel tasvir, diyaloglar, geriye dönüş, zaman özetleme, psikolojik tahlil gibi teknikler uygulanmıştır. Tasvirler ve diyaloglar, yerli yerince kullanılmıştır. Fazla sayılabilecek hiçbir kelimeye yer verilmemiştir. Bazı olaylar, sezdirme yoluyla, uzatılmadan, diyaloglara gerek kalmadan okuyucuya aktarılmıştır. Örneğin, Hamid'in ayakkabılarını boyadığı kişiyle yaşadıklarını anlatan sahne çok güzeldir. "Baş parmağıyla, boyama işi bitmiş ayakkabıma vurdu. Küçük ellerini bana uzatarak masum iki gözle baktı." Hiç diyalog kullanmadan, Hamid'in ne yapmak istediği ve ne isteği okuyucuya sezdirilmiştir. Zaman atlama tekniği kullanılırken, "bir ay sonra" gibi cümleler ve zaman özetleme tekniği kullanılırken, "ileri ki günlerde" benzeri cümleler kullanılmıştır. Bu hikâyede, can alıcı olan tekniklerden biride, sürpriz olay tekniğidir. Hamid'e çok güvenip ona yardım eden öğretmen, sürpriz bir olayla, öğrencisi tarafından aldatıldığını zannetmeye başlar.

*Demirden Duvarlar*³⁶¹ hikâyesinde, en çok kullanılan teknik tasvir tekniğidir. Ama, bu tasvirler, sanat olsun diye yapılmamıştır. Okuyucuya, mekanı, şahısları tanıtan

³⁵⁸ Ğassân Kenefânî, *Arđu'l-Burteġâli'l-Ĥazîn*, s. 80.

³⁵⁹ Ğassân Kenefânî, *Mevtü Serîri Raġam 12*, s. 35.

³⁶⁰ ae., s. 43.

³⁶¹ Ğassân Kenefânî, *Âlemun Leyse Lenâ*, s. 13.

betimlemelerdir. Hikâyede ayrıca, diyalog, zaman özetleme ve psikolojik tahlil teknikleri uygulanmıştır. Hikâye, beklenmedik bir olayla “sürpriz tekniği” kullanılarak bitirilmiştir.

*Kollar, Avuçlar ve Parmaklar*³⁶² hikâyesinde, “çerçeve öykü tekniği” uygulanmıştır. Ama, özellikle bu hikâyenin kahramanı olan ihtiyar adamın, odasındaki iki kedi ile sanki insanlarmış gibi konuşması dikkat çekicidir. Tasvir tekniği ve psikolojik tahlil tekniği kullanılmıştır. Bu hikâyede bir leitmotiv olarak, iki cümle bulunmaktadır: Birincisi, öyküde altı defa söylenen, “Sen, ihtiyar bir bunaksın.” cümlesidir. İkincisi de, öyküde beş kez kullanılan, “Herhangi bir şeye ulaşmayı istediğinde onu, kendi ellerinle, kollarınla ve parmaklarınla tutmalısın.” cümlesidir.

Hikâyede, zaman atlama, zaman özetleme tekniklerine baş vurulmuştur. Öykünün en sonu, sürpriz tekniği kullanılarak bitirilir.

*Cenazemde*³⁶³ isimli hikâyesinde Ğassân Kenefânî, mektup tekniğini kullanmıştır. Ayrıca, hikâyesinde, anlatma ve gösterme, psikolojik tahlil, zaman atlama, zaman özetleme ve tasvir tekniklerini kullanmıştır. Bu hikâyesinde hiç diyalog kullanmamıştır. Mektup tekniğinde yazıldığı için, bu hikâyede delikanlı, iç dünyasını, yaşadıklarını sevdiği kıza anlatmış, hissettirmeye çalışmıştır. Hikâye içerisindeki tasvirler, daha çok psikolojik tahlillere yardımcı, insanların iç dünyasına dair tasvirlerdir.

*Tahterevali*³⁶⁴ hikâyesinde, çokça diyalog tekniği kullanılmıştır. Diyaloglar, mekanları, şahısları, tanıtmak için, yeterince ve yerli yerince kullanılmıştır. İhtiyar bir çam ağacının gölgesinde, bankta otururken, delikanlı ile Ğayda isimli kızın, bu mekanda ilk defa tanıştıkları, romantik konuşmaları için her defasında buraya geldikleri, hatırlatılarak “geriye dönüş tekniği” uygulanır. Psikolojik tahliller yapılır. Bir leitmotiv olarak, Ğayda isimli kızın, elinde taşıdığı eldivenle oynayışı sürekli hatırlatılır. Jest ve mimiklerinden söz edilir.

*Büyük Kapının Gerisindeki Ufuk*³⁶⁵ hikâyesinde, çerçeve öykü tekniği kullanılmıştır. Ğassân Kenefânî, kişileri ve mekana ait olan nesnelere, tasvirlerle tanıtarak, psikolojik tahlil tekniğinden yararlanmıştı. “On yıl önce” ve “On yıl sonra” gibi ifadelerle “zamanda atlama”, “zamanda geriye dönme” teknikleri uygulanmıştır. Bu hikâyede, az olmakla birlikte diyaloglara yer verilmiştir. Hikâyenin kahramanı olan Ali’nin içerisinde bulunduğu durum

³⁶² Ğassân Kenefânî, *‘Âlemun Leyse Lenâ*, s. 41-47.

³⁶³ Ğassân Kenefânî, *Mevtû Serîri Raqam 12*, s. 59-68.

³⁶⁴ ae., s. 69.

³⁶⁵ Ğassân Kenefânî, *Arđu'l-Burteqâli'l-Hazîn*, s. 23.

aktarılrken “iç monolog tekniği”, Ğassân Kenefânî tarafından ustalıklarla kullanılmıştır. Bu hikâyede, Ali'nin memleketi olan Yafa ile gittiği ‘Akkâ arasına çekilen duvar, ayrıca, annesiyle buluşacakları Mandelbom Kapısı, acının ve hasretin sembolüdür.

Haram Silah³⁶⁶ hikâyesinde, çokça tasvir ve psikolojik tahlil teknikleri kullanılır. Diyalogların yer aldığı hikâyede, geriye dönüş tekniği de kullanılır. Sürpriz tekniği, karşımıza, şu şekilde çıkmaktadır: Ebû Ali isimli şahıs, evine giderken, yolda toplanmış olan kalabalığın, neye baktığını pek önemsemek istemez. Çünkü, vücudunda bir ağrı hissetmektedir ve eve gidip, dinlenmek ister. Ancak, kalabalığın içerisinde gördüğü, Abdullah ve Faruk isimli iki kişi dikkatini çeker. Bu iki insan birbirlerini hiç sevmezler hatta nefret ederler. Bu iki kişiyi bile yan yana getiren olay önemli olmalıdır. Ebû Ali, kendini olayların içerinde bulur. Bir askere ait olan silahı alır ve kaçar. Bu silah başına dert olur. Akşamın karanlığında silahla birlikte yürürken, arkasından ayak sesleri duyar. Ebû Ali, bu ayak seslerinin, silahını çaldığı askere ve onun subayına ait olduğunu düşünür. Bu silahı, Ebû Ali'den almak için, onun boğazını öldürme pahasına sikan eller, Abdullah ve Faruk'a aittir.

On İki Numaralı Hastanın Ölümü³⁶⁷ hikâyesinde, bir çok anlatım tekniği kullanılmıştır. Mektup tekniği ile yazılmıştır. Anlatıcının, arkadaşı Ahmet'e yazdığı iki mektup ve arkadaşının, ona yazdığı bir mektup öyküde geçmektedir. Arkadaşının yazdığı mektubun içeriğini, yine anlatıcının verdiği özet bilgiden öğreniriz. İsminin eksik söylenmesinden rahatsızlık duyan Muhammed Ali Ekber'in bu hassasiyeti, hikâye içerisinde defalarca hatırlatılarak “leitmotiv tekniği” kullanılmıştır. Muhammed Ali Ekber'in hayat hikâyesine en sondan başlanıp, daha önceki hayatına dair anlatılanlar bölümünde “Geriye dönüş” tekniği ustaca uygulanmıştır. Hikâyenin içerisinde, bir çok yerde “zaman atlama” ve “zaman özetleme” tekniklerine yer verilmiştir. Kişilere ve mekanlara, kişilerin iç dünyalarına dair bilgiler tasvirlerle verilmiştir. Psikolojik tahliller yapılarak ölüm duygusu işlenmiştir. “Diyalog tekniği” yerli yerince kullanılmıştır. Olayın en sonunda, Muhammed Ali Ekber'in gerçek hayatı, sürpriz tekniği ile okuyucuya sunulmuştur.

Kaygan Zemin³⁶⁸ öyküsünde, anlatma ve gösterme teknikleri aynı anda kullanılmıştır. Çerçeve öykü tekniği ile yazılan bu hikâyede alt anlatı, hatıra formatında yazıldığı için “zaman atlama” ve “zaman özetleme” tekniği kullanılmıştır. Tasvir tekniğinin kullanıldığı yerler,

³⁶⁶ Ğassân Kenefânî, *Arđu'l-Burteğâli'l-Ħazîn*, s. 29.

³⁶⁷ Ğassân Kenefânî, *Mevtû Serîri Rağam 12*, s. 81-101.

³⁶⁸ Ğassân Kenefânî, *Álemin Leyse Lenâ*, s. 57.

tamamıyla kişileri, mekanı ve durumu, okuyucuya anlatan bölümlerdir. Mesela, erkek bir öğrencinin öykü anlatmak için sınıfın önüne çıkışı şöyle tarif edilir: “Bir kadın elbisesinin eski kumaşından dikilmiş, öksüz bir çocuğa çul çekmiş gibi geniş, kısa pantolonuyla...³⁶⁹.” Ayrıca, hikâyede, iç monolog tekniği kullanılmıştır. Bir okula öğretmen olarak atanan Muhsin isimli şahıs, kendisiyle konuşarak, hikâyenin özü sayılabilecek düşüncelerini dile getirir: “Hiçbir insandan, faydalanabileceğin tek bir şey öğrenmeden yaşadın. İnsanlara bir şeyler öğretebileceğin inancında mısın? Halbuki, sen de inanıyorsun ki, hayatı insana öğretebilecek en son yer okuldur. O halde, işin nede, şimdi öğretmen oldun?!”³⁷⁰,

*Alemin Yarısı*³⁷¹ hikâyesinde, “sürpriz tekniği” en göze çarpan tekniktir. Kişilerin iç dünyalarına dair tahliller yapılmıştır. Diyalog tekniği ile insanlar tanıtılır. Tasvirler, tamamıyla kişileri tanıtmaya dönüktür. “Abdurrahman, ne olursa olsun, kahvehanede, okulda, insanların kendisine gülmesine kesinlikle önem vermezdi. Uzun, gerçekten çok uzun bir adamdı. Çok uzun boylu oluşunun sağlığına olumsuz bir tesiri yoktu. Çokça yiyor ve uyuyordu. Bu ikisini, dünya zevklerinden en önemli iki haz olarak görüyordu. Hiç tutucu değildi. Allah, insanı yesin ve uyusun diye yaratmıştı....”³⁷²,

*Ramle'den Bir Belge*³⁷³ hikâyesinde, tasvir tekniği çok etkin kullanılmıştır. Psikolojik tahlillere yer verilmiştir. Bir tek konuşma dışında, diyalog kullanılmamıştır. Anlatma ve sezdirme teknikleri beraber kullanılmıştır. Okuyucu, hikâyeyi okurken kendisini hikâyenin içinde zanneder. “İlerleyen vakitlerde...” gibi ifadelerle, zaman özetleme tekniği uygulanmıştır. Geriye dönüş tekniği, Ebû Osman isimli hikâye kahramanının geçmişi hakkında bilgi verilirken kullanılmıştır. Ressam olan Ğassân Kenefânî, bu hikâyede olayları, tabloya çizilen bir resim gibi tasvir eder. Ramle'de yaşayan ve Filistin için her şeyini feda eden Ebû Osman'ın kızı olan Fatıma'nın, bir Yahudi asker tarafından öldürülüşü ve akabinde gerçekleşenler şöyle anlatılır: “Ebû Osman'ın eşine baktım. Yere oturmuş, başını iki elinin arasına almış, hüznü ve içli içli ağlıyordu. Yahudi asker, ona yöneldi ve ona susmasını söyledi. Ama, son derece üzgün olan kadın susmadı. Bu kez, olanları gayet net görebiliyordum. Ayağıyla onu nasıl tekmelediğini, ihtiyar kadının sırt üstü nasıl yere

³⁶⁹ Ğassân Kenefânî, *Âlemin Leyse Lenâ*, s. 58.

³⁷⁰ ay.

³⁷¹ ae., s. 97.

³⁷² ay.

³⁷³ Ğassân Kenefânî, *Arđu'l-Burteğâli'l-Hazîn*, s. 43.

düştüğünü, yüzünden akan kanı, gözlerimle görebiliyordum. Sonra, o Yahudi, silahının namlusunu, kadının göğsüne dayadı ve bir kurşun sıktı.

Asker, bana yöneldi. Hiçbir şey olmamış gibi, sakince bana, farkında olmadan yere koyduğum ayağımı kaldırmamı emretti. Ayağımı kaldırır kaldırmaz yüzüme iki tokat attı. Eline bulaşan kanımı, gömleğime sildi. Öldürücü bir öfke hissettim. Anneme baktım. Orada, kadınların arasındaydı. Ellerini göğe kaldırmış ağlıyordu. O an, ağlayan gözleriyle güldü. Ağrıktan bacağına büküldüğünü hissettim. Neredeyse, korkunç bir acıyla baldırlarım kopuverecekti. Ama, ben de ona güldüm. Anneme doğru koşmayı, iyi olduğumu, ağlayarak ağlamamasını ve az önce Ebû Osman'ın yaptığı gibi sabırlı olmasını söylemeyi istedim³⁷⁴.”

Şahin³⁷⁵ hikâyesi, çerçeve öykü tekniği ile yazılmıştır. Diyalog tekniği, zaman özetleme ve geriye dönüş teknikleri kullanılmıştır.

Ğassân Kenefânî, bu hikâyede de, tasvirleri yerli yerince kullanmıştır. Tamamıyla olayı, mekanı ve kişileri tanıtmaya yönelik tasvirlerdir. Mübarek isimli bekçinin, dedikoduyu seven bir kişi oluşu, leitmotiv olarak sunulan hitabında gizlidir. Genç mühendise, Ced'ân hakkında şikayetlerde bulunurken, Ced'ân'ın geçmişine dair konuşur ve her hitabında “Efendime söyleyeyim...” der. Bu kelimeleri, kısa bir konuşma içinde tam on kez kullanır. Ced'ân'ın, hikâyenin başında bekçi kulübesinin önünde duruşu ile, hikâyenin sonunda “Ateş” isimli şahinin tüneğinde duruşu arasında müthiş bir benzerlik vardır. Ğassân Kenefânî, bu iki duruşu, hikâyede ustalıkla gizleyerek, okuyucunun, sanki sezmesini istemiştir.

Keşke Bir At Olsaydın³⁷⁶ hikâyesi, “çerçeve öykü tekniği” ile yazılmıştır. Bu hikâyede Ğassân Kenefânî, diyalog tekniği, tahlil tekniği, zaman atlama tekniği kullanmıştır. Hikâyede, bir çok kez kullanılan “Keşke bir at olsaydın ve kafana bir kurşun sıksaydım.” ifadesi bir leitmotiv olarak kullanılmıştır. Ğassân Kenefânî, bu hikâyedeki örgüyü çok mükemmel kurmuş, okuyucudaki merak duygusunu öykünün sonuna kadar canlı tutmuştur. Düğüm noktasının çözümünü en sona kadar saklayabilmiştir. Hikâyedeki tasvirler de tamamıyla şahısları, mekanı ve psikolojik durumları betimlemeye yöneliktir. Mesela, İbrahim isimli bir doktorun babası hakkında söylenen şu sözler, okuyucunun gözleri önünde bir şahsın karakterlerini şekillendirir:

³⁷⁴ Ğassân Kenefânî, *Arđu'l-Burteğâli'l-Hazîn*, s. 45-46.

³⁷⁵ Ğassân Kenefânî, *Álemun Leyse Lenâ*, s. 23.

³⁷⁶ ae., s. 87.

“O, babasını çok iyi tanıyordu. Geçmiş konusunda söz söylemede babası, ağız bin kere kilitlenmiş, anahtarları da okyanusun en derin yerine atılmış bir sandık gibiydi³⁷⁷.”

Bu hikâyede ayrıca, zaman özetleme ve zaman atlama tekniği kullanılmıştır. Yine, hikâyede dikkati çeken bir özellik, anlatıcının okuyucu ile konuşurcasına hitabıdır. “Neyse, biz olayın başlangıcına dönelim ve bunları bırakalım³⁷⁸.” Ğassân Kenefânî, okuyucudaki merak duygusunu, çok güzel kamçılıyarak okuyucuyu, sanki öykünün bir kahramanı gibi, olayların içine çekebilme yeteneğini bu hikâyesinde ortaya koymuştur.

*Mücadele Zamanı*³⁷⁹ öyküsünde Ğassân Kenefânî, ressam oluşunun etkisiyle tasvir tekniği kullanarak bir çocuğun yaşadıklarını resmeder. Psikolojik tahliller yapılarak kişilerin durumları anlatılır. Hikâye, birinci şahıs anlatıcı tarafından aktarıldığı için “hatıra tekniği” kullanılmıştır. “Beş hafta boyunca...” gibi sözlerle, zaman özetleme tekniğine yer verilmiştir. Diyalogların hiç bulunmadığı bu hikâyede, anlatıcı şahıs bazen okuyucuya seslenerek, onu da hikâyenin içerisine çeker: “Zaman mücadele zamanıdır. Sana söyledim. Sen anlamazsın³⁸⁰.”

Ğassân Kenefânî, anlatım tekniklerini ustaca kullanmıştır. Onun hikâyelerinde en dikkat çekici olan tasvirlerdir. Ressam oluşunun etkisiyle olaylara ve insanlara farklı gözlerle bakan Ğassân Kenefânî, tasvir tekniğini kullanmada çok başarılıdır. Modern hikâye teknikleri içerisinde sayabileceğimiz bütün tekniklerden istifade etmiştir.

2. 3. Dil ve Üslup

Bir hikâyeye estetik değer veren unsurların başında dil ve üslubun geldiğini söylemek mümkündür.

Bir metne hakim olan üslubu tespit ederken genelde şu niteliklere bakılır: “Kelimelerin kullanım alanı (Fasih, ammîce), kelimelerin anlaşılır olup olmadığı, cümlelerin uzunluğu kısaltığı ve edebî bir cümle mi yoksa konuşma dili cümlesi mi olduğu...”

Dilin bu kullanımı, yazarın üslubunu yansıtır. Yazarın cümle ve kelimeleri kullanırken, vurgulamak istediği anlamın didaktik mi yoksa sembolik mi olduğu hususu çok önemlidir.

Ğassân Kenefânî, hikâyelerinde mahallî bir dil değil, edebî bir dil kullanmıştır. Kullanmış olduğu kelimeler anlaşılır olup, çokça kullanılan kelimeleri tercih etmiştir.

³⁷⁷ Ğassân Kenefânî, *‘Âlemun Leyse Lenâ*, s. 89.

³⁷⁸ ae., s. 98.

³⁷⁹ Ğassân Kenefânî, *el-Âşâr el-Kâmile*, s. 715.

³⁸⁰ ae., s. 717.

Ğassân Kenefânî'nin cümle seçiminde, cümlenin içeriğinde anlatılan konunun dikkate alındığı görülür. Mesela, metinde bir tasvir varsa, cümleler zaman zaman uzatılmıştır. Hatta bazı hikâyelerinde yazar, çokça tasvir ve tahlil olduğu için, bolca sıfat kullanmıştır. Buna karşılık bazı cümleler kısa ve konuşma dili ağırlıklıdır. Bu tür cümleler genelde diyaloglarla dolu olan hikâyelerde görülür.

Ğassân Kenefânî *Kollar, Avuçlar ve Parmaklar* isimli hikayesinin baş kahramanı olan ihtiyar adamın halini tasvir ederken bolca sıfat kullanmıştır.

فتح الرجل العجوز باب الغرفة فتصاعد أزيز متعب عليل ورمى ضوء الغرفة ظلّه الصغير فوق حجارة الممر. كان الليل مقمرا صامتا, وقف برهة صغيرة ليتلمس بعصاه الغليظة بدابة العتبة, ثم انسلّ لاهثا بخطوات قصيرة متّجها إلى حديقة جاره.

“İhtiyar adam odanın kapısını açtı. Hasta, yorgun, iniltili bir ses yükseldi. Odanın ışığı, ihtiyarın küçük gölgesini koridorun taşları üzerine yansıttı. Gece sessiz ve mehtaplıydı. Kapı eşiğinin önünde kalın esasını bulmak için bir süre durdu. Sonra komşusunun bahçesine yönelerek, soluya soluya kısa adımlarla ilerledi³⁸¹.”

Ğassân Kenefânî'nin bazı cümleleri de, kısa ve sanatkârane bir içerikle kurulmuştur. Bu tür cümlelerin bazen uzatıldığı görülür. Bazı hikâyelerinde bir paragraf uzunluğunda cümleler vardır.

في اللحظة التالية, توجه الجندي ذاته نحوي, ويهدوء شديد طلب مني أن أرفع ساقي والتي أنزلتها للأرض دون أن أشعر وعندما رفعت ساقي راضحا, صفعني مرتين ومسح ما علق على ظاهر يده من رم فمي, بقميصي, وشعرت بأعباء مدمر لكنني نظرت إلى أمي. هناك بين النساء, رافعة ذراعيها في الهواء كانت تبكي بصمت ولكنها في تلك اللحظة ضحكت من خلال بكائها ضحكة صغيرة دامعة, وشعرت بساقي تلتوي تحت ثقلها, وبألم فظيع يكاد يقطع فخذها, لكنني ضحكت أيضا, وتمثيت مرة أخرى لو أنني أستطيع أن أركض إلى أمي. فأقول لها إني لم أتألم كثيرا من الصفعتين. وإني على ما يرام, وأرجوها باكيا أن لا تبكي وأن تتصرف كما تصرف أبو عقمان قبل هنيهة.

“Daha sonra asker bana doğru yöneldi. Tavizsiz bir sukunetle benden, farkında olmadan yere koyduğum ayağımı kaldırmamı istedi. İtaat ederek bacağımı kaldırır kaldırmaz, yüzüme iki tokat attı ve ağızımdan eline bulaşan kanımı gömleğime sildi. Öldürücü bir çaresizlik hissettim. Anneme baktım. Oradaydı. Kadınların arasında, ellerini havaya kaldırmış sessizce ağlıyordu. Ama o anda, ağlaması esnasında göz yaşlarıyla ıslanmış bir gülümseme fırlattı. Ağırlığı altında bacağımın büküldüğünü hissettim. Korkunç bir acıyla nerdeyse balıdırım kopayazdı, ama ben de gülümsedim ve son bir kez anneme doğru koşmayı, o iki

³⁸¹ Ğassân Kenefânî, *‘Álemun Leyse Lenâ*, s. 41.

tokatın çok da acıtmadığını, gayet iyi olduğumu söylemeyi istedim. Ağlayarak ona ağlamamasını ve biraz önce Ebû Osman'ın davrandığı gibi hareket etmesini söylemeyi arzu ettim³⁸².”

Ğassân Kenefânî'nin *Cenazemde* adlı hikayede, anlatıcı olan şahsın içerisinde bulunduğu hali anlatırken kullandığı dil dikkat çekicidir.

ونمت تلك الليلة في زورق جموح يناضل دوامة بلا قرار. وكان رأسي مسرحا لهزليات كثيرة تتعاقب دون رباط..
أرائي التي كوتتها أصبحت في حاجة لتتطيف.. القيم التي عبدتها يجب أن تحطم.. الأحلام التي كوتتها في صدري لم يعد لي
حق امتلاكها, وكل شيء في ماضي وحاضري ومستقبلي تغلف بميوعة ذات رائحة عفنة.. وبدت لي كل القيم التي وضعها
الإنسان المغرور لحياته ليست سوى هذيان سكران يريد أن ينسى..

“Durdurulamaz bir girdapla mücadele eden serkeş bir kayıkta bu gece uyudum. Başım birbiriyle bağlantısız birçok komikliğin tiyatro yeri. Düşüncelerim temizlenmeye muhtaç. Kutsallaştırdığım değerlerimin yıkılması gerekir. Göğsümde biriktirdiğim hayallerime sahip olma hakkım yok. Dünümde, bugünümde, geleceğimde olan her şey küf kokulu bir sıvılıkla örtülmüş. Ve benim için aşikar olan şey şu, gururlu insanın yaşamı için belirlediği değerler, unutmayı istediği sarhoşluk hezeyanlarından başka bir şey değil³⁸³.”

Ğassân Kenefânî hikayelerinde Arapça deyimler kullanılmaktadır. Mesela, *Tahteravalli* hikayesinde “abartıyorsun” anlamında şu deyim kullanılmıştır: سوف تجعل النملة فيلا: “Karıncayı fil yapıyorsun³⁸⁴.”

Ğassân Kenefânî'nin hikâyelerinde dil olarak dikkati çeken bir önemli husus da, öyküdeki her bir kişinin ait olduğu sosyal sınıf ve çevreye uygun bir dille konuşturulmalarıdır. Mesela, *Şahin*³⁸⁵ hikâyesinde, bir şirkette bekçilik yapan Mübarek isimli şahıs, şirketin mühendislerinden birisi ile konuşurken hep “Beyefendi” diye hitap eder. Mühendiste de, maaş ve makam olarak Mübarek'ten daha yüksek biri oluşunun ifadesi olan bir konuşma dili vardır.

Ğassân Kenefânî'nin hikâye kişilerinden bazıları da “eğitim ve kavram dünyalarını aşan bir dille” konuşturulmuşlardır. Mesela, *12 Numaralı Hastanın Ölümü* adlı hikâyede, ihtiyar bir hemşire, hastahane yatan ve bağırsaklarında yara olan adama şöyle demektedir:

³⁸² Ğassân Kenefânî, *Arçu'l-Burte kâli'l-Hazîn*, s. 45.

³⁸³ Ğassân Kenefânî, *Mevtü Serîri Raqam 12*, s. 64.

³⁸⁴ ae., s. 69.

³⁸⁵ Ğassân Kenefânî, *Álemun Leyse Lenâ*, s. 24.

إن الطب هنا يستطيع أن يسدَّ ثقبًا في الإمعاء ولكنه لا يستطيع مطلقًا أن يجد أجوبة ليسدَّ بها ثقبًا في التفكير.

“Burada tıp, bağırsaklardaki yarayı kapatabiliyor. Ama, düşüncedeki delikleri kapatabilecek cevapları bulmaya gücü yetmiyor³⁸⁶.”

Bazı hikâyelerinde yazarın cansız objelere “kişilik” vererek onları konuşurmasını da anabiliriz. Mesela, *Uzak Odadaki Baykuş*³⁸⁷ hikâyesinde, hikâye kahramanı, odasının duvarına bir baykuş resmi asar. Bu resimdeki baykuş onunla konuşur ve onu Filistin’i terk edip kaçtığı için kınar.

Ğassân Kenefânî, hikâyelerinde sembolik bir dil kullanmıştır. Mesela, *Haram Silah*³⁸⁸ hikâyesinde, bir başkasından çalınan silah, Filistin’in sembolüdür. Ve bu silah, onu çalan insanlara da huzur getirmemiştir. Ğassân Kenefânî, olayları ve kişileri anlatırken sembolik motifler kullanarak okuyucuya hitap etmiştir. *Büyük Kapının Gerisindeki Ufuk*³⁸⁹ hikâyesinde, Filistin’de yaşadığı şehir ile arasına duvarlar çekilmiş Ali isminde hikâye kahramanı, annesi ve teyzesi ile buluşacağı Mandelbom Kapısı’nda, kapının ötesine, Filistin’e bakmaktadır. Burada Ğassân Kenefânî, Ali’nin yaşadığı yere özlemine, bununla ilgili hiçbir kelime kullanmadan, kapıyı ve Ali’nin kapının ötesine bakışını tasvir ederek anlatır. Kapı yasağın, kapının ötesine bakış özlemin sembolüdür.

حاولت خالته أن تقول شيئًا ولكنه لم تستطع. تراحت سيول من الكلمات في حنجرتها وسكنت وابتسمت ابتسامة باهتة لا معنى لها، ثم مدت يدها الراجفة تمسح على كتفه بحنو كسيح فيما أخذ هو ينظر بهدوء إلى الأفق الذي يقع خلف بوابة مندلبوم.

“Teyzesi bir şeyler söylemeye çalıştı, ama söyleyemedi. Kelimeler seli boğazına yığıldı, anlamsız, uçuk bir tebessümle gülümsedi ve sustu. Sonra titrek elini uzatarak, çaresiz bir şefkatle onun omzuna koydu. O esnada Ali, Mandelbom Kapısının ardında uzanan ufka sakince bakıyordu³⁹⁰.”

Ğassân Kenefânî’nin *Uzak Odadaki Baykuş* hikâyesinde bir odanın tasvirini yaparken kullandığı dil dikkat çekicidir ve bu odanın dağınıklığı ve yoksulluğu direkt söylenmeden sembollerle ifâde edilmiştir.

³⁸⁶ Ğassân Kenefânî, *Mevtû Serîri Raqam 12*, s. 82.

³⁸⁷ ae., s. 17.

³⁸⁸ Ğassân Kenefânî, *Arçu'l-Burteqâli'l-Hazîn*, s. 29.

³⁸⁹ ae., s. 23.

³⁹⁰ ae., s. 28.

كنت في غرفتي: غرفة عازب بجدران عارية تشابه إحساسه بالوحدة والعزلة.. أرضها متسخ بأوراق لا يدري أحد من أين جاءت, والكتب تتكدس فوق طاولة ذات ثلاث قوائم رفيعة, أما القائمة الرابعة ولقد استعملت يدا بمكنسة ما لبثت أن ضاعت.. والملابس تتكوم فوق مسمار طويل حفر عدة ثقوب بظهر الباب قبل أن يرتكز نهائيا في ثقبه الحالي.

“Odamda idim: Uzlet ve yalnızlık hissi uyandıran çıplak duvarlarıyla bekar odası. Nereden geldiğini kimsenin bilmediği kağıtlarla kirlenmiş zemin, yüksek üç ayaklı masanın üzerine yığılmış kitaplar. -Masanın dördüncü ayağını da kayb olduğunda süpürgeye sap yapmışım.- Şimdiki deliğinde karar kılmadan önce kapının üstünde yığınlarca delik açmış uzunca bir çiviye üst üste yığılmış elbiseler³⁹¹.”

Ğassân Kenefânî, *Kaygan Zemin* isimli hikayesinde bir okula öğretmen olarak atanan kişinin iç halini tasvir ederken iç monolog tekniğine uygun şu cümleleri kurar.

في الليلة الماضية تقلب على فراشه حتى الصباح وهو يفكر في الأمر: إن من العسير على المرء أن يقف أمام الناس.. ولماذا؟ ليعلمهم! ومن أنت لتفعل ذلك؟ لقد عشت حياتك البائسة دون أن تعلمك إنسان أي شيء ينفعل, أتعتقد أنه بوسعك أن تعلم الناس ما ينفعلهم؟ أنت نفسك أمنت بأن المدرسة هي آخر مكان يتعلم فيه الرجل الحياة, فما بالك الآن وقد صرت مدرسا فيها.

“Bir gece önce yatağında sabaha kadar döndü durdu ve şunu düşündü: İnsanların huzurunda durmak bir kişi için gerçekten zor...Niçin? Onlara öğretmek için! Sen bunu yapabilir misin? Acı dolu hayatını bir tek insandan sana fayda verecek herhangi bir şey öğrenmeden yaşadın. Sen, insanlara fayda verebilecek şeyleri onlara öğretebileceğin inancında mısın? Sen, insanın hayatı öğreneceği en son yerin okul olduğuna inanıyordun. Şimdi ne oldu da okulda öğretmen oldun?³⁹²”

³⁹¹ Ğassân Kenefânî, *Mevtû Serîri Rağam 12*, s. 17.

³⁹² Ğassân Kenefânî, *‘Álemun Leyse Lenâ*, s. 57.

3. MUHTEVA (FİKİR-TEMA) UNSURLARI AÇISINDAN İNCELEME

Her bir edebiyat eseri bir “niyet”in ürünüdür. Yazar açısından “niyet” kavramıyla ifade edilen durum, edebî esere “anlam, içerik, fikir,tema” vb. kavramlar şeklinde girer. Her bir okur da edebî eseri okuduktan sonra, o eserden bilirlir bir “çıkartım”da bulunabilir. Okurun çıkartımı “yorum” veya “eleştiri” şeklinde ifade edilebileceği gibi, “faydalı”, “bilgi verici”, “eğitici” gibi kavramlarla da ifade edilebilir. Bütün bunlar, edebî eserin taşıdığı “muhteva” unsurları ifade eden kavramlardır.

Ğassân Kenefânî'nin hikâyelerinde de muhteva unsurları mevcuttur. Şimdi, Ğassân Kenefânî'nin hikâyelerine bakarak onun hikâyelerine akseden “muhteva unsurlarını (yazarın niyetlerini)” tespit etmeye çalışalım:

*Uzak Odadaki Baykuş*³⁹³ hikâyesinde, vatanın kahramanlık atmosferinden ayrılıp gurbette içerisine düşülen acizlik ve pişmanlık konusu işlenir. Bu, anlatıcının şu cümlesinde de görülmektedir: “Ölüm ve kahramanlık havasının hakim olduğu köyümden uzakta, iğrenç bir yalnızlığın solunduğu geniş uzlet odasındayım.”

Ayrıca, bu hikâyede, “köyünü kahramanca savunan erkekler”, “fedakar kadınlar” ve “korkan çocuklar” motifleri dikkati çekmektedir .

*Bitmeyen Şey*³⁹⁴ hikâyesinde, Ğassân Kenefânî'nin hikâyelerinde, genel olarak işlediği, “vatanın savunulması”, “cesaret ve korkaklık” konusu işlenmiştir . Hayri ve Leyla isimli hikâye kahramanlarından Hayri, erkek olmasına rağmen vatanını savunmayan, kaçan ve pişman olan bir kişidir. Leyla ise, uğruna canını feda edebileceği namusu, Yahudiler tarafından kirletilen ve canını da Hayfa'yı savunmak için feda eden bir kadın kahramandır. Yıllar sonra, bunları, bir yolculuk sırasında hatırlayan Hayri çok pişmandır. Bu pişmanlık, hikâye dili ile çok güzel tasvir edilmektedir.

*Hüzünlü Portakal Bahçesi*³⁹⁵ hikâyesinde Ğassân Kenefânî, Siyonistlerin, haksız yere, Filistinlileri yurtlarından sürüşünü konu edinir. Bir günde sığınmacılar durumuna düşürülen insanların hayatlarındaki şiddetli savruluşları, kayıpları anlatır. Yitirdikleri evleri, bahçeleri gibi huzur ve mutluluklarını kaybetmeleri dile getirilir. Bu hikâyede, “acı”, “hüzün”, “maddi sıkıntılar”, “hasret” gibi motifler işlenmiştir.

³⁹³ Ğassân Kenefânî, *Mevtû Serîri Raqam 12*, s. 17-24.

³⁹⁴ ae., s. 25.

³⁹⁵ Ğassân Kenefânî, *Arđu'l-Burteqâli'l-Hazîn*, s. 73.

*Mayısın Ortasında*³⁹⁶ hikâyesi, cesaretli-korkak kişilik konusunun işlendiği bir hikâyedir. Bir başkasının ölümünden kendini sorumlu tutma, ölüm, itiraf ve utanç duygusu gibi motifler öyküde işlenmektedir.

*Kaldırıldaki Kek*³⁹⁷ hikâyesi, güven ve aldanma konularını ele almaktadır. Ama, Ğassân Kenefânî'nin, bu hikâyede esas niyeti, Filistin halkının sürgünden sonra başka ülkelerde çektikleri sıkıntıları, acıları ve yoksulluğu dile getirmektir. Hayatta kalabilmek için çalışmak, ölen baba ya da kardeşlerinin yerini doldurabilmek için, küçük yaştan itibaren sorumluluk taşımak zorunda olan çocuklar anlatılır. Bu çocukların oyunları ve oyuncakları yoktur. Öğrencidirler ama her biri, okul çıkışı gece yarısına kadar çalışmak zorundadırlar. Bu zor şartlar altında acılarını, göğüslerine bastırarak, onurlu Filistin halkının savrulmuşları anlatılır.

*Demirden Duvarlar*³⁹⁸ hikâyesinde, özgürlüğe kavuşmak için sürekli çabalama ve bu uğurda en değerli olan candan vazgeçme düşüncesi işlenmektedir. Ğassân Kenefânî, bu niyetini imgesel bir dil kullanarak okuyucuya aktarır. Hikâyede, bir kuşun kafes içindeki hayatı, daracık kafesten kurtulmak için bir çıkış yolu arayışı anlatılır. Kuş, neredeyse aylarca hiç durmadan uçar. Bu hikâyede kuş, Filistin'i ve mazlum halkını, kafes de, Filistin'in etrafına örülmüş demir parmaklıkları sembolize eder.

*Kollar, Avuçlar ve Parmaklar*³⁹⁹ hikâyesinde, ihtiyar bir insanın terk edilişi, yalnız bırakılması anlatılır. Ama, asıl verilmek istenen duygu bir kıyaslama ile okuyucuya sunulur. "İhtiyar bunak" denilerek, dört sene bir evde yalnız yaşamaya mahkum edilen adam, kendi odasındaki iki kediyi gözlemler. Kedilerden biri, büyük, beyaz erkek kedir. Diğeri, küçük, siyah ve süt emmek zorunda olan kedir. Beyaz kedi, önce küçüğü umursamaz ve ondan kaçır. Ama, ihtiyar adam daha sonra olanlara inanamaz. Küçük kedi, beyaz kedinin parlak göğüs kıllarını emerken, onun göğsünü küçük dişleriyle kanatmıştır. Bütün bunlara rağmen büyük kedi, umursamadan uzanmış yatmaktadır ve ihtiyara bakmaktadır. Birbirleri ile bağları dahi olmayan bu iki kedinin durumu ile ihtiyar adam ve oğulları arasında müthiş bir tezat vardır.

³⁹⁶ Ğassân Kenefânî, *Mevtû Serîri Raqam 12*, s. 35.

³⁹⁷ ae., s. 43.

³⁹⁸ Ğassân Kenefânî, *Âlemun Leyse Lenâ*, s. 13.

³⁹⁹ ae., s. 41-47.

Cenazemde⁴⁰⁰ hikâyesinde, bir kızı delicesine seven, onunla kuracakları gelecek için gurbete giden, hayatında sükuneti yakalayamamış, acılar, inişler ve çıkışlarla dolu bir yaşamı olan gence sevdiği kızın ihaneti olgusu ele alınır. “Hastalık”, “yoksulluk”, “yalnızlık”, “nefret” gibi motifler işlenir. Cesaret, kendisindeki eksikliği dile getirememe, sorumluluk gibi fikrî unsurlar, anlatıcı tarafından dile getirilmiştir.

Tahterevalli⁴⁰¹ hikâyesinde, dürüstlük olgusu işlenir. Normal şartlarda, her zaman kazandırması gereken dürüstlük bu hikâyede kaybettirir. Sevdiği iki kadın arasında kalan genç, evlenmeyi düşündüğü Ğayda isimli kıza karşı dürüst olur. Nida diye bir kızdan bahseder ve kaybeder.

Nida’ya gider ve ona, Ğayda ile evlenmeyi düşündüğünü söyler, gerçekten samimidir. Ama, Nida, bu sözlerin düzmece ve kendini kandırmaya dönük olduğunu düşünür. Bu delikanlı dürüstlüğün neticesini alamaz.

Büyük Kapının Gerisindeki Ufuk⁴⁰² hikâyesinde, normal olarak yaşayıp giden insanların hayatına, Siyonistlerin kustuğu zehir anlatılır. Ailelerin parçalanışı, kayıpları, hasretleri işlenir. Acıyı içlerine gömen, aralarına çekilen duvarlar yüzünden, birbirlerini göremeyen anneler ve oğullar anlatılır. Bu öyküde, Ğassân Kenefânî’nin bir çok hikâyesinde görülen, “gurbet”, “ölüm”, “vatana özlem” motifleri bulunmaktadır.

Haram Silah⁴⁰³ hikâyesinde, Ğassân Kenefânî, çalınan bir silahı konu edinir. Başkalarına ait olan bir şeyin çalınması, çalan insanın hayatı için felaket kapılarının açılması demektir. Sanki, bu hikâyede, çalınan silah, Filistin’in sembolüdür. Ebû Ali isimli, bir adam çalar silahı, ama, bu silah ona mutluluk getirmez. Ailesini ve neredeyse canını kaybetmekle karşı karşıya kalır.

On İki Numaralı Hastanın Ölümü⁴⁰⁴ hikâyesinde, Ğassân Kenefânî, hayata ve ölüme kendi gözüyle bakan, ama, hakikatin bu bakıştan tamamen farklı olduğunu anlamayan insanları eleştirir. Bu hikâyede, aşk, sevdiğine ulaşamama, vatani terk etme, gurbet, yalnızlık ve ölüm gibi motifler işlenmiştir.

⁴⁰⁰ Ğassân Kenefânî, *Mevtû Serîri Raqam 12*, s. 59-68.

⁴⁰¹ ae., s. 69.

⁴⁰² Ğassân Kenefânî, *Arđu'l-Burteqâli'l-ħazîn*, s. 23.

⁴⁰³ ae., s. 29.

⁴⁰⁴ Ğassân Kenefânî, *Mevtû Serîri Raqam 12*, s. 81-101.

Kaygan Zemin⁴⁰⁵ hikâyesinde, sosyal adaletsizlik ve eğitim sistemi eleştirilmiştir. Ğassân Kenefânî, zenginlerin hayatlarını, sırtlarına basarak zenginlerin yoksullaştırdığı insanların ölümlerini, geride bıraktıkları yakınlarının gönüllerinde esen fırtınaları, hayatlarına hakim olan hüznüleri çok farklı bir üslupla sunar. Okulların, kişilere hayatı öğretmediği gerçeğini vurgular.

Alemin Yarısı⁴⁰⁶ hikâyesinde, Ğassân Kenefânî, dünyayı sadece geçici hazların tatmin yeri gibi gören ve kendilerine lütfedilen gözleri, olayların ve eşyanın sathî yüzlerini görmede kullanan, hakikatlere ulaşma gayreti göstermeyen insanları eleştirir.

Ramle'den Bir Belge⁴⁰⁷ hikâyesinde, Filistin halkının yaşadığı büyük dram anlatılır. Yahudilerin, evlerinden, şehirlerinden çıkardıkları masum çocuklara, kadınlara, ve ihtiyarlara uyguladıkları şiddete okuyucuyu tanık kılar. Ğassân Kenefânî, bu hikâyesinde, sürgün, acı, fedakarlık ve çaresizlik gibi motifleri kullanmıştır.

Şahin⁴⁰⁸ hikâyesinde, Ğassân Kenefânî, insanların maaşlarıyla, maddi zenginlikleriyle değerlendirildiği bir toplumu eleştirir. Öyküde genç bir mühendis vardır. İstikbali parlak, maaşı dolgun olan bu genç, zenginliğin sembolüdür. Gece bekçisi olarak çalışan Ced'ân, işyerindeki pozisyonu açısından küçük görülmesi gereken kişidir. Genç mühendis onunla yaklaşır ve bu muammâ adamın sinesinde taşıdığı büyük aşka tanık olur.

İnsanlar, başkalarıyla aralarına koydukları gurur engellerini kaldırabilseler, çevrelerinde nasıl hayatların yaşandığını ve küçük görülen bir insanın bile, mutlaka dinlenmeye değer öyküsünün bulunduğunu anlayabileceklerdir.

Mücadele Zamani⁴⁰⁹ hikâyesinde, Filistin halkının mülteci kamplarında hayatta kalma mücadeleleri anlatılır. Onlar için mücadele, harp meydanlarındaki mücadele değildir. Memleketlerinden uzaklarda, ayakta kalabilme ve karınlarını doyurabilme mücadelesidir.

Keşke Bir At Olsaydın⁴¹⁰ hikâyesi, hayatlarını, hurafeler ve batıl inançlar üzerine kuran insanların eleştirisidir. Ebû İbrahim künyeli bir adam, oğlu ile arasına engeller koyar. Oğlunun, kendisini bir gün öldüreceği inancını taşır. Çok iyi bir cerrah olan İbrahim'in kendisini

⁴⁰⁵ Ğassân Kenefânî, *‘Âlemin Leyse Lenâ*, s. 57.

⁴⁰⁶ ae., s. 97.

⁴⁰⁷ Ğassân Kenefânî, *Arđu'l-Burteĸâli'l-ĸazîn*, s. 43.

⁴⁰⁸ Ğassân Kenefânî, *‘Âlemin Leyse Lenâ*, s. 23.

⁴⁰⁹ Ğassân Kenefânî, *el-Âşâr el-Kâmile*, s. 715.

⁴¹⁰ Ğassân Kenefânî, *‘Âlemin Leyse Lenâ*, s. 87.

ameliyat etmemesini ister. Bir başka doktor, yaşlı adamı ameliyat eder. Narkozun etkisiyle bilinçsizce konuşan baba, oğlundan korkusunun sebebini açıklar. Otuz yıl kadar önce hanımını, Berç isimli çok sevdiği bir at sırtından atarak öldürmüştür. Bu at, ilk doğduğunda sağ yanında kan renginde bir leke taşır. Babanın arkadaşlarından olan Ebû Muhammed, bu lekenin, ileride öldüreceği bir kişinin kanı olduğunu ve hemen bu atın öldürülmesi gerektiğini söyler. Ama, Ebû İbrahim, buna inanmaz. Sonuçta, bu at hanımını öldürür. Oğlu olan İbrahim'in de doğuştan sırtında kırmızı bir leke vardır. Bu yüzden oğlundan korkar ve otuz yıl boyunca, oğlu ile arasına engeller koyar. Halbuki, oğluna göre, bu lekenin tıbbî açıklaması çok basittir.

Ğassân Kenefânî, her hikâyeci gibi hikâyelerini belirli bir “tematik/fikrî” özle doldurmuştur. Hikâyelerinde yazarın hayata bakış felsefesi, düşünce dünyası ve neleri “mesele” yaptığı görülebilir. Hikâyelerindeki fikrî özün oluşumunda yazarın gerçek hayat hikâyesi etkili olmuştur.

SONUÇ

Arap Edebiyatı içerisinde kökleri derinlerde olan hikâye, modern anlamda XIX. yüzyılda gelişme göstermiştir. Bu dönem Arap hikâyeciliği üzerinde Batı'nın tesiri görülmektedir. Tercüme faaliyetleri ile beraber özgün hikâye yazmanın da başladığı bu dönem ve sonraki dönemler de hikâyecilik, usta kalemler eliyle geliştirilmiştir.

Modern anlamda Filistin hikâyeciliği, Halil Beydes'in gayretleri ile başlamıştır. Filistin'de de hikâye, diğer Arap ülkelerinde var olan şartlara benzer şartlarda ortaya çıkmış ve gelişmiştir.

Filistin hikâyeciliğinde önemli bir yere sahip olan Ğassân Kenefânî, yaşadığını yazan, yazdığını yaşayan bir edebiyatçıdır.

Onun hikâyelerinde ele alınan konular, tamamıyla Filistin halkının çektiği acılarla alakalıdır. Kendisi de yaşadığı şehirden sürgün edilen Ğassân Kenefânî'nin yazdığı bir çok hikâye, aslında kendi yaşadıklarının bir yansımasıdır. En çok işlediği konular arasında “kahramanlık”, “fedakarlık”, “ölüm”, “hastalık”, “memleketten sürgün”, “pişmanlık”, “acı”, “memleket hasreti”, “karşılıksız aşk” ve “yalnızlık duygusu”nu sayabiliriz.

Hikâyelerindeki anlatıcı genelde birinci ve üçüncü şahıstır. Birinci şahıs anlatıcının daha fazla kullanılması anlatılanların “hatıra” kaynaklı olduğundanır.

Onun hikâyeleri, Filistin'de ve Filistin dışında başka ülkelerde sığınmacılar olarak yaşayan halkın trajedisine ışık tutan tarihî bir belge niteliğindedir. Ğassân Kenefânî, kalemin silaha karşı üstünlüğünü, edebî çalışmalarının Arap aleminde ve dünyada getirdiği ses ile ispat etmiştir. İnandığı davanın başarısı ve Filistin sorununun bütün yönleriyle öğrenilebilmesi amacı ile yürüttüğü edebî çalışmalarında sahip olduğu tek sermayesi, elindeki kalemi olmuştur.

Onun hikâyelerindeki şahıslar, Filistin halkının günlük yaşantısı içerisinde her zaman karşılaşılabilecek sıradan insanlardır. Ama, Ğassân Kenefânî, Filistin'deki kadınların, erkeklerin, ihtiyar ve çocukların hayatını, yaşadıkları acıları, sürgünde savruluşlarını ustaca dile getirmiştir.

Hikâyelerde “zaman” farklı şekillerde karşımıza çıkar. Ancak, hikâyelerin büyük bir kısmı birinci şahıs anlatıcı tarafından aktarıldığı için, anlatı isret istemez bir “hatıra” konumuna yükseliyor. Her hatıradaki mevcut olan “hatırlama zamanı-hatırlanan zaman” ayrımı bu hikâyelerde en çok karşılaştığımız zaman unsurudur.

Ğassân Kenefânî'nin hikâyelerinde mekan olarak en çok Filistin'in 'Akka, Sayda, Ramle, Yafa şehirleri ve köyleri geçmektedir. Yani, bu hikâyelere "Filistin Hikâyeleri" diyebiliriz. Filistin dışında Kuveyt, 'Ummân ve İran da hikâyelerinin mekanları arasında yer alır. Bu şehirleri "dış mekan" olarak adlandırırsak, olayların bu şehirlerdeki ve köylerdeki "iç mekanlar" da yani evde, tarlada, kahvehanede, hastahanede geçtiklerini görürüz.

Çok iyi bir ressam olan Ğassân Kenefânî, olayları ve insanları tuvaldeki bir tabloya resmeder gibi kelimelerle sayfalara resmetmiştir. Yaşamış olduğu olayların gönlünde oluşturduğu izleri, kaleminden kağıda dökülen cümlelerin gerisinde görmek mümkündür.

Üslubu ve kullandığı dil ile, dönemindeki ve kendisinden sonraki bir çok edebiyatçıyı etkileyen Ğassân Kenefânî, kısa ömrüne bir çok edebî çalışmayı sığdırmıştır.

Hikâyelerinde kullanmış olduğu anlatım teknikleri, hikâyelerin kurgusu, hikâyelerindeki çatışma unsurları, düğüm noktaları ve düğümün çözülüşü açısından, modern hikâyeciliğin olmazsa olmaz yanlarını en güzel biçimde onun öykülerinde görmek mümkündür.

Hikâyelerini toplumsal gerçekliklerden uzak fil dişi kulelere çekilerek yazmayan Ğassân Kenefânî, dönemindeki bir çok hikâyeci gibi sembolik bir dil kullanmıştır. O, hikâyelerindeki konuları sunuşu ile romantik, ele aldığı konular itibariyle realist bir çizgidedir.

BİBLİYOGRAFYA

- Aktaş, Şerif, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ yayınları, Ankara, 2000.
- Cibrân Halil Cibrân, *Belâğatu'l-'Arab fi'l-'Karni'l-'İşrîn*, Mektebetu'l-Hadara, Dimeşk, bty.
- Crul, Claud, Arapça çeviri: Maḥmûd Mev'îd, "el-Kışşatu'l-Kaşîra fi Sûriyye", *el-Mevkıfu'l-Edebî*, 'Adedu'n Hâşşun li'l-'Kışşatu'l-Kaşîra fi Sûriyye, Haziran-Temmuz, Dimeşk, 1977.
- Çakır, Hasan, *Öykü Sanatı*, Çizgi Yayınevi, Konya, 2002.
- Dayf, Şevkî, *Târîhu'l-Edebî'l-'Arabî*, el-'Aşru'l-İslâmî, Dâru'l-Me'ârif, Mısır, bty.
- *Târîhu'l-Edebî'l-'Arabî*, el-'Aşru'l-'Abbâsiyyu'l-Evvel, Dâru'l-Me'ârif, Mısır, 1972.
- *Târîhu'l-Edebî'l-'Arabî*, el-'Aşru'l-'Abbâsiyyu's-Sânî, Dâru'l-Me'ârif, Mısır, 1973.
- *el-Edebu'l-'Arabîyyu'l-Mu'âşır fi Mısr*, Dâru'l-Me'ârif, Mısır, 1979.
- Doğan, Mehmet, *Büyük Türkçe Sözlük*, Rehber Yayınları, Ankara, 1990.
- el-Eyyübî, Yâsîn, *Fî Mihrâbi'l-Kelime*, el-Mektebetu'l-'Asriyye, Beyrût, 1999.
- el-E'rac, Vâsînî, "Muḥâveletü İktirâbin mine'r-Rivâyeti'l-Cezâiriyyi'l-Mektûbeti bi'l-Luğati'l-'Arabiyye", *eṭ-Tarîk*, Ağustos, III. Sayı, Lübnân, 1981.
- Er, Rahmi, *Çağdaş Arap Edebiyatı Seçkisi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2004.
- el-Esed, Nâşuriddîn, *el-Hayâtu'l-Edebiyyetu'l-Hadîse fi Filisîn ve'l-Urdun Hattâ Sene 1950*, Muessesetu Abdi'l-Ḥamîd Şûmân, Ürdün, 2000.
- el-Fâhûrî, Ḥannâ, *el-Cedîd fi'l-Edebî'l-'Arabî*, Dâru'l-Kuttâbi'l-Lubnânî, I. Cilt, Beyrut, 1970.
- *el-Cedîd fi'l-Edebî'l-'Arabî*, Dâru'l-Kuttâbi'l-Lubnânî, II. Cilt, Beyrut, 1972.
- *el-Cedîd fi'l-Edebî'l-'Arabî*, Dâru'l-Kuttâbi'l-Lubnânî, III. Cilt, Beyrut, 1971.
- Ḥalefullah, Muhammed Ahmed, *el-Fennu'l-Kışaşî fi'l-Kur'âni'l-Kerîm*, Mektebetu'l-Anglo'l-Mısrîyye, Kâhire, 1965.
- Ḥaydar Ḥaydar, "el-Kışşatu'l-Kaşîra fi Sûriyye", *Dirâsât İştirâkiyye*, Şubat-Mart-Nisan, Dimeşk, 1998
- el-Ḥaṭîb, Ḥusâm, *Hareketu't-Tercumeti'l-Filisîniyye*, el-Muessesetu'l-'Arabiyye li'd-Dirâsâti ve'n-Neşr, Beyrut, 1995.
- Ḥâlid, Ramazan Muhammed, "el-Kışşatu'l-Kaşîra fi Sûriyye", *Dirâsât İştirâkiyye*, Şubat-Mart-Nisan, Dimeşk, 1998.
- Ḥammâde, Muhammed Ömer, *Â'lâmu Filisîn*, Dâru Kuteybe, II. Cilt, Beyrut, 1988.
- Ḥamûd, Mâcîde, *Cemâliyyâtu's-Şahşîyyetu'l-Filisîniyye ledâ Ğassân Kenefânî*, Dâru'n-Nemîr li't-Tîbâ'ati ve'n-Neşr, Dimeşk 2005.

- Habîb, Hâlîl Necme, *en-Nemûzecu'l-İnsânî fî Edebi Ğassân Kenefânî*, Muessesetu Ğassân Kenefânî es-Sekâfiyye, Beyrut, 1999.
- Heddâra, Muḥammed Mustafa, *Dirâsât fî'l-Edebi'l-'Arabiyyi'l-Ħadîs*, Dâru'l-'Ulûmi'l-'Arabiyye, Beyrût, 1990.
- Ebû Heyfe, Abdullah, *el-Kışşatu'l-'Arabiyyetu'l-Ħadîse ve'l Ğarb*, Menşûrâtu İttihâdi'l-Kuttâbi'l-'Arab, Şam, 1994.
- Jacob, M. Landau, *Modern Arap Edebiyatı Tarihi*, çvr: Bedrettin Aytaç, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002.
- Kaplan, Mehmet, *Hikâye Tahlilleri*, Dergah Yayınları, İstanbul, 2003.
- Kenefânî, Ğassân, *Ricâlun Fi'ş-Şems*, Muessesetu'l-Ebhâşi'l-'Arabiyye, Beyrut, 2002.
- *Mevtu Serîri Raqam 12*, Muessesetu'l-Ebhâşil-'Arabiyye, Beyrut., 1987.
- *'Arḍu'l-Burteḳâli'l-Hazîn*, Muessesetu'l-Ebhâşil-'Arabiyye, Beyrut, 1987.
- *'Âlemun Leyse Lenâ*, Muessesetu'l-Ebhâşil-'Arabiyye, Beyrut, 1987.
- *el-Âşâr el-Kâmile*, Muessesetu'l-Ebhâşi'l-'Arabiyye, II. Cilt, Beyrut, 1987.
- *el-Edebu'l-Filisḩniyyi'l-Muḳâvimi Taḩte'l-İḩtilâl*, Muessesetu'd-Dirâsâti'l-Filisḩniyye, Beyrut, 1986.
- el-Kurkî, Hâlîd, *er-Rivâye fî'l-Urdun*, el-Câmi'atu'l-Urduniyye, 'Ummân, 1986.
- Macdonald, D. B., *İslam Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1977.
- Necme, Muhammed Yûsuf, *Fennu'l-Kışşa*, Dâru's-Sekâfe, Beyrut, 1966.
- el-Kışşatu fî'l-Edebi'l-'Arabiyyi'l-Ħadîs*, Dâru's-Sekâfe, Beyrut, 1966.
- es-Sevâfirî, Kâmil, *el-Edebu'l-'Arabiyyu'l-Mu'âşır fî Filisḩn*, Dâru'l-Me'ârif, Kahire, 1979.
- Sağlık, Şaban, *Cahit Sıdkı Tarancı'nun Hikâyeleri Üzerine Bir Deneme*, Hece yayınları, Ankara, 2003.
- Ebû Şerîfe, 'Abdulḳâdir, Ḳazek, Huseyn Lâfi, *Medḩal ilâ Taḩlîli'n-Naşşı'l-Edebî*, Dâru'l-Fikri li't-Tıbbâ'ati ve'n-Neşr, Ürdün, 2000.
- eḩ-Ḥâlib, Ömer, "Kâtibâtu'l-Kışşa fî'l-'Irâḳ", *el-Aḳlâm*, XI. Sayı, Bağdâd, 1975.
- eḩ-Ḥâhir Aḩmed Mekkî, *el-Kışşatu'l-Kaşıra*, Dâru'l-Me'ârif, Kahire, 1985.
- eḩ-Ḥâhir Vaḩḩâr, "ḩivâr me'a'r-Ruvâiyyi'l-Cezâiriyyi eḩ-Ḥâhir Vaḩḩâr", *eḩ-Ḥarîḳ*, Ağustos, III. Sayı, Lübnan, 1981.
- Tekin, Mehmet, *Roman Sanatı*, Ötüken Yayınevi, İstanbul, 2003.
- Yazıcı, Hüseyin, *The Short Story In Modern Arabic Literature*, General Egyptian Book Organization, Cairo, 2004.
- "Tunus'ta Modern Arap Edebiyatı", *Nüşa Dergisi*, sayı.5, Ankara, 2002.

el-Yâfi, Nu‘aym, *et-Te‘avvuru’l-Fennî li Şekli’l-‘Kışşatı’l-‘Kaşîra fi’l-Edebi’ş-Şâmiyyi’l-Hadîş: Sûriye, Lübnan, Ürdün, Filisîn.*, Menşûrâtu İttihâdîl-Kuttâbi’l-‘Arab, Dimeşk, 1982.

ez-Zeyyât, Ahmed Hasan, *Târîhu’l-Edebi’l-‘Arabî*, Dâr-u Nehdatı Mısr li’-‘Tabı‘ ve’n-Neşr, Kahire, bty.

İbn Zerîl, ‘Adnân, *Edebû’l-‘Kışşa fi Sûriyye*, Dâru’l-Fenni’l-‘Hadîsi’l-‘Âlemî, Dimeşk, bty.
www. Syrianstory.com.