

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi
55, 1 (2015) 185-206

MODERN ARAP EDEBİYATINDA İLK “SERBEST ŞİİR” DENEYİMLERİ*

Zafer CEYLAN**

Öz

Arap şiiri tarihinde, Cahiliye şiirinin ardından üzerinde belki de en çok tartışma yaşanan konu serbest şiir olmuştur. Bu alanda kimin ilk olduğu, en ideal örneğin kimin tarafından verildiği ve nasıl adlandırmak gerektiği, öncelikli tartışma konularının başında gelir. Bu çalışmada ilk olarak, serbest şiiri hazırlayan öncü edebi çalışmalar olan mursal ve mensur şiir, alanında ciddi ürünler ortaya koymuş lider diyebileceğimiz isimleriyle birlikte, modern Arap şiiri anlayışında bir temel oluşturması açısından verilmiştir. Ardından serbest şiire geçişte önemli mihenk taşları olarak niteleyebileceğimiz Ahmed Zekî Ebû Şâdî, Alî Ahmed Bâkeşîr ve Luvîs ‘Avvağ ayrı birer konu başlığı altında incelenmiştir. Sonrasında ise bu alanda en ciddi çalışmaları ortaya koymuş iki isim Bedr Şâkir es-Seyyâb ve Nâzik el-Melâ’ike ile her birinin “ilk serbest şiir” olarak iddia edilen çalışmaları incelenmiştir. Son olarak da bu alanda ilk olabilmeye ve yapılan çalışmalara bir ad verebilmeye dair tartışmalara değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Arap Edebiyatı, Serbest Şiir, Ahmed Zekî Ebû Şâdî, Alî Ahmed Bâkeşîr, Luvîs ‘Avvağ, Bedr Şâkir es-Seyyâb, Nâzik el-Melâ’ike.

Abstract

The First Free Verse Experiences in Modern Arabic Literature

The usage of the term “free verse” is perhaps the most controversial issue after Jahiliyyah’s poetry in the history of Arabic poetry. The primary discussion topics in this art revolve around who used the first free verse in his/her poetry, the ideal sample was given by whom and what should we call this form. First, the blank verse and the prose poetry, which are the pioneering literary studies to prepare using free verse, are given in terms of creating a basic in understanding of modern Arabic poetry in this article, with the leaders’ names who revealed significant studies in their field. And then, Ahmed Zaki Abu Shadi, Ali Ahmad Bakathir, Louis Awad who

* Bu makale, TÜBİTAK’ın tarafıma sağladığı 2214/A-Doktora Sırası Yurt Dışı Araştırma Burs Programı desteğiyle Mısır’da çalışmalarımı sürdürdüğüm esnada tamamlanmıştır.

** Arş. Gör., Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arapça Mütercim-Tercümanlık Anabilim Dalı. zafer.ceylan@windowslive.com.

can be qualified as important milestones in the transition to the free verse were examined under separate headings. Then, Bedr Şâkir es-Seyyâb and Nâzik el-Melâ'ike who revealed the most significant studies in their field and their poems that are alleged as "the first free verse" were investigated. Finally, the debates on the issues regarding the studies in this field with respect to the desire to be the pioneers and their efforts to give a name to the works are mentioned.

Keywords: Arab Literature, Free Verse, Ahmed Zaki Abu Shadi, Ali Ahmad Bakathir, Louis Awad, Badr Shakir al-Sayyab, Nazik al-Malaika.

Giriş

Modern zamanların Arap edebi rönesansı, XIX. yüzyılda ilk olarak Lübnan'da, ardından da Mısır'da başlar. Ancak Lübnan'daki edebi rönesansın ilk öncüleri, çağın ihtiyaçlarını ifade eden uygun bir üslupla beraber modern bir dil geliştirerek çoğunlukla nesir türünde denemeler yaparlar. Şiir sanatının gelişebilmesi için nesre göre daha uzun bir süreye ihtiyaç duyulacağını ileri sürerek şiir türünde de bazı denemeler yapmalarına rağmen nesir türünde gösterdikleri başarının aynısını gösteremezler. Dolayısıyla ilk gerçek şiir rönesansı, XIX. yüzyılın ikinci yarısında Mısır'da gerçekleşir. Buradaki kültürel değişimin asıl itici gücü, Doğu'nun Arapları ile Batı'nın Avrupalıları arasında var olan büyük kültürel ve teknolojik farklılığın keşfiyle insanları şoke eden Napolyon komutasındaki Fransız askerlerinin Mısır'ı işgalini (1798-1801) izleyen dönemde ortaya çıkar (Jayyusi, 1987: 2-3). 1805'ten 1849'a kadar Mısır'ı yöneten Mehmet Ali Paşa'nın edebi anlamdaki aydınlık hükümlerine ise - eğitim almaları için birçok öğrenciyi Fransa'ya göndermesi, birçok okul ve eğitim kurumu kurması (bunların arasında diğer dillerden çevirilerin yapıldığı başlıca merkez olan ünlü Diller Okulu da bulunur), büyük bir gazete yayımlaması ve Napolyon'un yanında Mısır'a getirdiği Arapça matbaayı etkin bir şekilde kullanması - gerçek bir kültürel uyanışı sağlar; böylece geçmişin edebi başarılarını yeniden canlandırarak aydınlanma konusunda daha derin bir ilgi uyandırılmış olur. Dolayısıyla bu işgal tarihi, klasik ile modern Arap edebiyatını birbirinden ayıran bir nevi sınır hattı olmakla beraber hem nesir, hem de nazım alanında yeni ve güncel deneyimlerin de başlangıcı olur.

1.1. Serbest Şiir Öncesi Çalışmalar: Mursel ve Mensur Şiir

XX. yüzyılın başlarına geldiğimizde, Arap şiiri tarihinde yeni ve devrimci bir dönemin ortaya çıktığını görürüz. Batı edebiyatının dönem şairleri üzerindeki etkisinin genişlemesiyle, XIX. yüzyılın sonlarında filizlenen belli başlı yenilikleri bünyesinde gördüğümüz bazı yeni jenerasyonlar da yine XX. yüzyılın başlarında resmi bir tanınma elde ederler. Bunun yanı sıra ilk

olarak 1869’da Rızkullah Hâssûn (1825-1880) tarafından denenilen ancak sonrasında unutulmuş *mursel şiir* (kafiyesiz şiir) örneğinde olduğu gibi bu yeni jenerasyon, kendi deneyim ve çabalarını bir şekilde sürdürme taraftarıdır. Bu tür, yaklaşık kırk yıl sonra Cemîl Şiddî ez-Zehâvî’nin (1863-1936) 1905 yılında yayımlamaya başladığı çalışmalarıyla tekrar dirilecektir (Moreh, 1976: 159).

Bununla birlikte *mensur şiir* (düzyazı şiir) teriminin ilk defa kullanımına ise yine 1905 yılının Ekim ayında, Emîn er-Reyhânî’nin kaleme aldığı bir şiiri için Mısırlı yazar, eleştirmen ve aydın Corci Zeydân’ın kurucusu olduğu *el-Hilâl* dergisindeki sunuş yazısında rastlarız. Zeydân, er-Reyhânî’nin cesur atılımını memnuniyetle karşıladığını belirterek, Walt Whitman’ın (1819-1892) serbest nazımından yararlanıp *mensur şiir*deki hünerlerini göstermesi hususunda onu yüreklendirir. er-Reyhânî söz konusu terimi ilk olarak *er-Reyhânîyyât*’ın ikinci cildinin ilk baskısında kullanmıştır. Onun, *mensur şiir* terimine getirdiği açıklamadan da kendisinin hangi tür Batı şiirini taklit ettiğini anlarız (Moreh, *Mensûr*, 2003: 356; er-Reyhânî 2, 1923: 182):

‘eş-Şi’rul-hurr’ ya da ‘eş-Şi’rul-muṭlaḳ’ olarak bilinen bu yeni nazım türü Fransızca’da ‘*vers libre*’, İngilizce’de ‘*free verse*’ olarak adlandırılmaktadır. Bu tür, şiir sanatının Avrupalılar, özellikle de İngilizler ve Amerikalılar nezdinde ulaştığı en son aşamadır. Amerikalı şair Walt Whitman, şiiri, klasik vezin ve ölçü gibi aruz bağlarından kurtarıırken, Milton ve Shakespeare de İngiliz şiirini kafiye zincirlerinden kurtarmıştır. Bununla birlikte, bu serbest nazımın da -kendine göre- yeni ve özel bir ölçüsü vardır ve birçok değişik vezne girebilir.

er-Reyhânî’nin cümleleri, onun *mensur şiir* başlığı altında *serbest şiire* olan bakışımı ve düşüncelerini yansıtırken, henüz kendisi ve Arap toplumu için yeni olan bu terimlerin onun bilincinde kesin tanım ve sınırlara ulaşmadığı, ayrıca kendi içinde nasıl tutarsız olduğu da görülür. Onun mensur yahut serbest şiir anlayışı da yine “vezne, özel bir ölçüye” dayalı bir nazım sanatıdır.

Mensur şiir terimi, er-Reyhânî’den sonra ise Halil Muṭrân’ın (1872-1949) 1908’de yayınlanan *Dîvânu Halîl* adlı şiir kitabındaki bir *serbest şiire* başlık yapılmak suretiyle kullanılır. Bu tarihsiz serbest vezinli şiir, Muṭrân’ın hocası İbrâhîm el-Yâzîcî (1847-1906) için kaleme aldığı “*Risâ’u’l-Yâzîcî*” (Yâzîcî’ye Ağıt) başlıklı bir mersiyesidir. Söz konusu mersiyede Muṭrân’ın, duygularını serbestçe ifade edebilmek için vezin ve kafiye bağlarından kendisini kurtarmaya çalıştığı görülür (Moreh, 2003: 306). Muṭrân’ın modern Arap şiir eleştirisine getirdiği yeni kavramlar arasında iki tanesi önemlidir.

Bunlardan biri, kasidenin bütünlüğü, diğeri ise şiirde anlamın veya içeriğin, lafız ve biçime göre önceliğidir. O, bir yandan kasidenin organik bütünlüğünü sağlamaya önem verirken, diğeri yandan da kafiyeye uygun lafız kullanma özentiyle anlamı ikinci plana itmeyip tersine kafiye uyumundan vazgeçerek yüklemek istediği anlamı en iyi ifade edebilecek sözcükleri kullanma yoluna gider. Bu da onu, ister istemez tek kafiyeli kaside dışı biçimleri çokça kullanmaya sevk etmiştir (Er, 2004: 14).

1.2. Aḥmed Zekî Ebû Şâdî ve Apollo Grubunda *Serbest Şiir* Deneyimleri

Modern Arap edebiyatında nesirsel bir ritme değil de ölçüye dayalı bir serbest vezinle yazmaya dair ilk ciddi teşebbüsü, Aḥmed Zekî Ebû Şâdî (1892-1955) gerçekleştirir. Şiirsel formları deneme konusunda en cesur Arap şairlerinden biridir; İngiliz edebiyatından oldukça etkilenmiş, çağdaş İngiliz ve Amerikan şiirinin gelişimi alanında kendisini geliştiren başarılı bir öğrenci olmuştur. *Muvaşşah* ve İngiliz soneleri dâhilindeki diğeri strofik vezinli türlerde; ayrıca *mursel şiir* ve yine İngiliz serbest şiir formlarında bunu denemiştir. Ancak Ebû Şâdî, kafiyesiz ve serbest şiirin modern Arap şiirindeki başlangıcını, abartılı bir şekilde, hocası ve arkadaşı Halîl Muṭrân'ın çabalarına atfetmektedir (Moreh, 1976: 161):

eş-Şi'ri'l-Mursel ve *eş-Şi'ru'l-Hurr*'ün evrimi, nazım sanatı hususundaki özgürlük hareketimiz doğrultusunda başardıklarımız ve şimdilerde üstesinden geldiğimiz insancıl ve evrensel konuların tamamı, Muṭrân'ın ulaşturmaya çalıştığı mesajın doğal bir gelişimidir.

Serbest şiir formatında kaleme aldığı *Munâzara ve Henân* (Bir Tartışma ve Bir Hassasiyet) şiirine yöneltilen eleştirilere cevap olarak kendi serbest şiir anlayışına dair ilkelerini açıklayan Ebû Şâdî, bu türün daha çok tiyatroya uygun olduğunu ifade eder (Moreh, 1976: 170). Aynı zamanda bu yeni tür üzerinde bir deneme seyrinde olduğunu ve eleştirmenlerin de ona karşı daha hoşgörülü olmaları gerektiğini dile getirir (Şâdî, 1934: 900):

Şiir sanatından yoksun bir şiir sanatının olmadığı gibi, serbest şiirin bizzat kendisi de serbest, fitri bir ifadedir. Çünkü bu, belli başlı tedbirlerle sınırlandırılmayan konuşmanın doğal eğilimiyle birlikte akıp gider. Bu sayede biz de serbest şiirin, durumun ve uygunluğunun doğallığına göre, çeşitli vezin ve kafiyeleri birleştirmiş olduğunu görürüz. Serbest şiirin bu doğası, herhangi bir kısıtlamayı bünyesinde barındırmaz. İşte bu sebeple biz, serbest şiirin, her bir konuşmacının dilini belli bir vezin veya belli bir kafiye ile sınırlandırılmış olmasını isteyenlerin aksine tiyatro için daha uygun olduğunu düşün-

nüyoruz. Bizler Şimdiye kadar tiyatral durumlarımı ve gelecekteki konumunu koruyarak bu Şiir türünden sadece birkaç örnek yayımlayabildik. O yüzden tam anlamıyla farkına varılmadan yazarların bu konudaki cesaretlerinin kırılması Őaşırtıcı geliyor.

Ebû Őâdî'nin, bu türü Arap edebiyatına tanıtmaya çabalarının oldukça verimli olduğu görülür. Kendisinin 1926'da yayımladığı *eş-Őafaku'l-Bâkî* (Ađlayan Őafak) adlı Őiir koleksiyonu, bu türe geçiş aşamasında cesur bir çalışmadır. Bu hususta yaptığı açıklamada serbest Őiirin, Őairin kafiyeleri kullanması açasından hür olması değil, gerektiğinde karma vezinli Őiirler yazabilmesi konusunda hür olması demek olduğunu vurgulamıştır (Adalar, 2008: 69). Yine kendisinin 1932 yılında çıkardığı Apollo dergisine katkıda bulunan birçok Őair, bu türdeki kendi çalışmalarına başlarlar. Herkes bu türü kendi anlayışlarına ve Őiirsel kabiliyetlerine göre Őekillendirir. Ebû Őâdî, yine kendi dergisi *Edebî*'de yayımlanan *serbest Őiir* hususundaki bir yazısında Ferîd Ebû Hâdîd, Halîl Őeybûb ve Muřafâ Abdullaťif es-Saħartî'nin dışında bu tarzın benimsenmesine dair yaptığı çağrıya cevap veren başka Őairlerin olmadığını belirtir. *eş-Ői'ru'l-mensûr*, *eş-Ői'ru'l-mursel* ve *eş-Ői'ru'l-hurr* arasındaki farklılığı açıkladıktan sonra serbest Őiirin, kendi jenerasyonu sonlanmadan önce doğru standartlara ulaşacağına dair umutlarını dile getirir (Moreh, 1976: 170-171):

Okuyucular, bizim *eş-Őafaku'l-Bâkî* koleksiyonumuzda bu Őiir türünün ilk Arapça örneklerini sunduğumuzu bilirler. Apollo Grubunda bu türün kullanımını salık veriyorduk; bu tutumumuz hala devam etmekte. Eđer klasik Őiirin farklı türlerini yayımlamış olsaydığ, *eş-Ői'ru'l-hurr* ve *eş-Ői'ru'l-mursel*'in tetikleyicilerinin uygun durumlarda klasik Őiir yazmalarının mümkün olmadığının bir kanıtı olurdu bu. Ferîd Ebû Hâdîd, Halîl Őeybûb ve Muřafâ Abdullaťif es-Saħartî gibi Őeđkin Őairler dışında bizim bu davetimize kesin bir yanıt veren hiç kimsenin olmadığını da biliyoruz.

Bunlar, edebiyat kültürleri olan bazı okuyucuların sorularını cevaplandırmak adına bizim açıkladığımız genel gözlemlerimizdir. Biz inanıyoruz ki gün gelecek serbest Şiir, bu kuşak kaybolup gitmeden önce, Arap edebiyatında hak ettiği konuma ulaşacaktır.

Ebû Şâdî, kendi serbest şiir formatında herhangi bir türün takipçisi olmamıştır. O, *el-Fennân* şiirinin ilk sekiz beytinin de gösterdiği ve Mutrân'da da olduğu gibi, sadece farklı Arap bahir türlerini kullanır:¹

<i>fa-‘û-lu / me-fâ-‘i-lun / fa-‘û-lu / me-fâ-‘i-lun / fa-‘û-lun / me-fâ-‘i-lun / fa-‘û-lu / me-fâ-‘i-lun</i>	تفتش في لبّ الوجود معبراً عن (الفكرة) العظمى به لألياء
<i>fa-‘û-lu / fa-‘û-lun / fa-‘û-lun / fa-‘û-lun</i>	تترجم اسمي معاني اليقاء و تُثبت بالفن سر (الحياه)
<i>mu-tef-‘i-lun / fâ-‘i-lâ-tu / mu-tef-‘i-lun / fâ-‘i-lâ-tun</i>	و كل معنى يرفّ لديك في (الفن) حيّ إذا تأملت شيئاً قبست منه (الجمال)
<i>mu-tef-‘i-lun / fâ-‘i-lâ-tun / mu-tef-‘i-lun / fâ-‘i-lâ-tun</i>	وصنفته كحبيب في فَنك المتلاهي!
<i>mu-tef-‘i-lun / fâ-‘i-lâ-tu / mu-tef-‘i-lun / fâ-‘i-lâ-tun</i>	تبتّ فينا العباده
<i>mu-tef-‘i-lun / fâ-‘i-lâ-tun</i>	تبتّ فينا جلالاً لا انقضاء له!

Ebû Şâdî, şiirinin sadece örnek olarak verdiğimiz ilk sekiz beytinde dört farklı Arap bahri kullanmıştır. Birinci beyit *tavîl bahri*yle; ikinci ve üçüncü beyitler *mutekârib bahri*yle; dörd, beş, altı ve yedinci beyitler *muctes bahri*yle; sekizinci beyit ise *basît bahri*yle oluşturulmuştur. Burada yer vermediğimiz şiirinin geri kalan yedinci ve yirmi ikinci beyitlerini, *muctes bahrinin* yarısıyla kurmuştur. Şiirin geri kalanındaki 9-14. ile 19-23. beyitler yine *muctes bahri*yle yazılmışken, 15-18. beyitler *basît bahri*yle oluşturulmuştur.

Bu tarz, oldukça basit ve açıktır. Aynı zamanda imgecilerin denediği retorik eğilimlerden, lirizmden, duygu yoğunluğundan ve süslemelerden de arınmış bir haldedir. Ayrıca *muctes bahri*, sonrasında da *basît bahri* kullanımının bilinçli olduğu görülür. Çünkü bu iki veznin de, Ebû Şâdî ve diğer Arap drama yazarlarının da inandığı gibi, konuşma dilini andıran ve imgecilerin de benimsemeye çalıştığı bir ritmi vardır (Moreh, 1976: 167-168). Ancak burada da açıkça görüleceği gibi Ebû Şâdî de, yukarıda andığımız diğer şairler gibi, Arap bahirlerinin dışına tam anlamıyla çıkamamıştır. Yine de 1932 Eylül’ünden 1934 Aralık’ına kadar Ebû Şâdî editörlüğünde yayın hayatını sürdüren Apollo dergisi, modern Arap şiirinin yenileşmesi yolunda büyük adımlar atmış, dönemin çağdaş üslup ve formlarını deneme hususunda cesur davranmışlardır.

1.3. Alî Aḥmed Bâkeşîr ve *Romeo ve Juliet* Çevirisi

Bazı Arap edebiyatı eleştirmenlerinin ilk *serbest şiir* örneği olarak gösterdiği Alî Aḥmed Bâkeşîr’in (1910-1969) *Romeo ve Juliet* çevirisi, bu konuda önemli bir yer tutmaktadır. Bu dönemde Apollo dergisinde yazar

¹ Bahir transkripsiyonlarında *zihaf* ve *illet*lerin olduğu heceler, altı çizili olarak gösterilmiştir.

Bâkeşîr’in bu çevirisi aslında Ebû Şâdi’nin serbest şiir metotlarının bir çeşit uyarlaması gibidir. Arap aruz vezni ritminin temel birliğine bağlı kalırken şiirsel musikiyi yakalayabilmiştir. Bâkeşîr’in 1936’da *Romeo ve Juliet*’i çevirme sürecindeki asıl düşüncesi, bu oyunu kafiyesiz çevirmektir. Kendi metodunu eserin önsözünde şöyle açıklar (Shakespeare, 1943: 6):

Romeo ve Juliet çevirim, kitapta da göreceğiniz gibi kafiyesiz tarzdaki ilk denememdir. Shakespeare’in kendi ifade şekli ve ruhu, bana bunu yapmamı önerdi. Bu beni şu gerçeğe inandırmıştı: Eseri başka bir nazım şekliyle çevirmek, yazdıklarının tam anlamını yansıtmak olmayacaktı. Kitapta göreceğiniz nazım sanatı, serbest nazım ile kafiyesiz nazımın bir karışımıdır. Serbest nazımdır ama yine de belirli bir düzeni takip eder. Buradaki satırlar kendi içinde bir bütün değildir; bütünlük sadece iki, üç veya daha fazla satıra yayılabilen tamamlanmış teoremlerdir ve okuyucu sadece bunların sonunda durabilir. Bu tür dizelerin serbest olduğu söylenebilir çünkü satırlardaki belirli sayılarda bulunan ölçülere bağlı değildir.

Ebû Şâdi’nin şiirlerinde kullandığı aynı metodu, Bâkeşîr’in de bahirleri ve tef ile sayılarını değiştirerek çevirisinde zaman zaman kullandığını görürüz. Tıpkı aşağıdaki örnekte olduğu gibi (Shakespeare, 1943: 58):

روميو :
قسما بغرة ذلك القمر المبارك
.. / - / - / -

اذ يتوج بالسنا الفضي هامات الشجر.
/ - / - / - / -

جوليت :
اقسم بغير البدر هذا الكائن الجم الثقلب.
- / - / - / - / -

اني لاخشى أن يكون هواك مثله،
- / - / - / -

متغيرا في كل شهر ما له يوما على حال ثبات.
/ - / - / - / - / -

روميو :
بم تأمرين فتاك ان يقسم؟
-- / - / -

بان تقسمن أبدا بشيء أو اذا...	جوليت :
- . - - / - . - . . / - . - - / - .	
ان كان هوى قلبي الغالي	روميو :
- - / - - / - . . / - -	
لا تقسم اذن، اني ان وجدت ابتهاجي فيك	جوليت :
- - / - . - / - . - / - - / - . - / - -	
ما ابتهجت بعقد هوانا الليلة يا روميو.	
- - / - . . / - - / - . . / - . . / - . -	

Bu örnekteki ilk yedi satır *kâmil bahrindeyken*, geri kalanlar *mutedârik bahriyle* yazılmıştır. Ancak Bâkeşîr'in bu çevirisi, açıklamasında kendisinin "*Serbest nazımdır ama yine de belirli bir düzeni takip eder*" cümlesiyle ifade etmesi, onun bu çalışmasının bir çeşit *mursel şiir* denemesinden öteye gidemediğini gösterse de öncü çalışmalar arasında değerli bir konumu olduğunu vurgulamak gerekir. Onun bu denemelerinin, serbest şiir formatında çok fazla değerlendirilmemesinin sebebi, belki de bunu kendi şiirlerinde değil de, tiyatro yazılarında ve çevirilerinde kullanmaya çalışması, tiyatrodaki Shakespeare'in dilini taklit etmek istemesidir. Shakespeare dilini körü körüne taklit etme tutumunu Eliot da şöyle eleştirir (1990: 118):

Shakespeare'in büyük bir ustalıklarla kullandığı bir nazım şeklinin kendisine has mahzurları olacağı açıktır. Eğer Shakespeare'in oyunları gibi bir oyun yazmak istiyorsanız, aradaki benzerlik cesaret kırıcı olduğu gibi, başka bir çeşit oyun yazarsanız, kullandığımız nazım şekli amacınıza hizmet etmeyebilir. ... Kanaatimce, o devrin kafiyesiz nazım şeklini yeniden bir ifade aracı olarak yerleştirmek istersek, onu yenilemek ve büyük başarıyla kullanıldığı devrin özelliklerinden kurtarmak zorundayız.

Yine de Bâkeşîr'in Shakespeare'den yaptığı çevirileri, bu alanda önemli bir yer işgal etmektedir ve sonrasında da göreceğimiz gibi bazı şair ve eleştirmenlerce de "ilk denemeler" olarak nitelendirilecektir.

1.4. Luvîs 'Avvağ ve *Blûtûlând* Koleksiyonu

1940'ların sonlarında ortaya çıkan genç şair jenerasyonunu asıl etkileyen, Avrupa ve Amerikan şiir ve eleştirisinin direkt etkisinin yanı sıra Meh-

cer ve Apollo ekolü şairleri ile Suriye ve Lübnan'daki romantik-sembolist şairlerdir. Bu genç jenerasyonun içerisindeki Mısırlı Kıpti aydın Luvîs 'Avvağ'ın (1915-1990) *Blûtûlând ve Kaşâ'id Uhrâ min Şi'ri'l-Ḥassa* (Kahire, 1947) antolojisi ve onun kapsamlı girişi, Arap şiir devrimindeki deneme yanılma sürecinin sonunda ün kazanmıştır. Bu dönemdeki modern Arap şairlerinin ulaştıkları boyut, bir devrimin gerekli olduğunun kanıtıdır. Çünkü resmi muhafazakârlığın geldiği nokta, 'Avvağ'ın antolojisinin *Hattimû 'Amûde's-Şi'r* (Yıkın Şiirin Basmakalıp Kurallarını) başlığı ile başlayan devrimsel nitelikteki önsözünün ardından yasaklanmış olması gerçeğinde görülebilir (Moreh, 1976: 196). Önsözünde Hıristiyan din adamlarına da, tabiri caizse etmediği lafi bırakmayan Avvağ, "*Arap şiiri öldü – لقد مات الشعر – "العربي"*" diyerek başladığı yazısında, Mısır halk edebiyatını savunurken, Arap saltanatlığı sonucunda Mısırlılara yabancılaşan klasik Arap şiirine yüklenir (1947: 5-8):

"Arap" şiiri öldü; 1933 yılında Aḥmed Şevkî'nin ölümüyle öldü; sonsuza dek öldü; öldü. Ölümüne dair birisinin şüphesi varsa eğer, Cubrân ile Nâcî'yi ve ikisinin ortaya çıkardığı ekolleri okusun. Ölünün defin işlemleri, Ebû'l-Kâsım eş-Şâbbî, İlfyyâ Ebû Mâğî, Tâhâ el-Muhendis, Maḥmûd Ḥasan İsmâ'îl, Abdurrahman el-Ḥamîsî, 'Alî Bâkeşîr, Şâlih Cevdet ve bu kitabın yazarı tarafından gerçekleştirildi. ... Benim nazarımda, 640 yılındaki Arap işgali ile 1882'deki İngiliz işgali arasındaki süreç boyunca Araplaşan Mısırlıların şiire dair ortaya koydukları çalışmaların birbirinden farkı yoktur. Mısırlıların iki işgal arasındaki dönemde şiir söylemeye dair acizliği, tek bir şeyin göstergesidir: Mısırlılar, Kureyş Arapçasını organik paydaşlarının hazmettiği gibi özümseyememişlerdir. Aksine, bu Arapçadan kendileri için özel bir dil, aslı gerçekte Kureyş Arapçası olan fakat alfabeti, nahiv ve sarf yöntemi, ayrıca sözcük ve aruz kipleri bakımından farklılık gösteren bir dil yaratmışlardır.

Ünlü eleştirmen Luvîs 'Avvağ, bu önsözde, Arap edebiyatından çok Avrupa edebiyatı üzerine daha derinlemesine çalışan modern Arap şairlerinin karşılaştıkları temel problemlere parmak basar. Onun bu yenilik arayışlarında, kitabının önsözünde üzerinde durduğu beş ana başlık vardır. Bunlardan **birincisi**, şiir türleridir. 'Avvağ, lirik şiirle yetinmeyip hikâye ve tiyatroyu da işin içine katarak şiir türlerine dair teorileri genişletme çağrısında bulunur. **İkincisi**, teknik araçlardır. 'Avvağ, şiirsel deneyimlerini ifade edebilmek adına fasih dilin yanı sıra Mısır halk lehçesini de araç olarak kullanmış ve kendisinden önceki şairler gibi o da Arap ölçüsüne eşdeğer kafiye şemala-

rına tam anlamıyla uyarak, Walter Scott ve diğer İngiliz şairlerin *balad* ve *sonelerinin* etkisi altında “anlatı şiirler” yazmıştır. **Üçüncüsü**, şiir formlarıdır. ‘Avvağ, bu önsözünde Walt Whitman’ın değil de T.S. Eliot’ın etkisiyle bir kafiyesiz şiir (*şi’r mursal*) ve iki tane düzyazı şiir (*şi’r mensûr*) kaleme aldığını itiraf eder. Ünlü eleştirmenin **dördüncü** olarak yaptığı şey, şiirdeki dil ve üslup yapılarına dair sorunları ortaya atarak yaratıcılık hususunda şairin daha özgür olmasını dillendirmesidir. Bu amaçla şiirlerinde artlamalar² kullanarak kendisinden sonra da taklit edilecek yeni yaklaşımlar getirmiştir. **Beşinci** ise, vezin sorunlarını ortaya atarak bu konuda daha fazla yenilik yapmaya çağırmasıdır. Bu bağlamda babası için kaleme aldığı bir çeşit ağıt da diyebileceğimiz ve Fransız şair Paul Verlaine’den bir alıntıyla başladığı 9 Mayıs 1938 tarihli *Kiryâ Lîsûn*³ başlıklı recezle yazılmış tek şatırlı bir kaside de bulunmaktadır. Şiir yine tefile düzenine dayalı olsa da tefilenin ritmi için iki şatırlı bütünlük dağıtılarak birçok form ve çeşitli imgeler kullanılıp meydana getirilmiştir (el-‘Azme, 1988: 166-171).

Ebû Şâdî gibi Luvîs ‘Avvađ da süsleme ve güzel söz söyleme sanatlarını yok sayarak, Verlaine’in *Art Poétique*⁴ şiirinde geçen “*nükte belasından kurtulmaya bak*” ve “*tut belagati boğazından sustur*” tavsiyesine uymuştur. Ancak ‘Avvađ’ın şiirlerindeki düşünceleri Avrupalı bir tarz sergilerken üslubu, ifadesi ve metaforları klasik Arap edebiyatını yansıtır. Birçok modern şair gibi ‘Avvađ da, modern Arap şiirinin sorunlarını anlamakta fakat düşünce ve deneyimlerinin geçerliliğini diğer şairlere inandırabilecek makul şiirler üretmede yetersiz kalmaktadır. Bu sebeple 1947’de yayımlanan *Blûtûlând*’ı, Mısır’daki modern Arap şiirinin deneme yanılma sürecinin bir sonu olarak düşünürken, Irak şairlerinin öncülüğündeki modern Arap şiirinin ise yeni ve başarılı sürecinin bir başlangıcı olarak görebiliriz.

1.5. Bedr Şâkir es-Seyyâb ile Nâzik el-Melâ’ike ve *Serbest Şiirin İlk Ciddi Örnekleri*

1947 yılının sonunda, ikisi de Bağdat Yüksek Öğretmen Okulundan mezun genç Iraklı şairler Bedr Şâkir es-Seyyâb (1926-1964) ve Nâzik el-Melâ’ike (1923-2007), yeni ve devrimci bir tekniği ele alarak, *serbest şiir* olarak adlandırılan lirik şiirler yaratmada başarılı olurlar. Bu şiirlerin başarısı, diğer şairlerin de onları takip etmesini sağlarken, yeni metot, özellikle solcu şairler arasında, kaside ve strofik biçimi de geride bırakarak kısa süre-

² *Artlama*: Ulanıtı; bir dizede anlam tamamlanmadığı zaman onu tamamlayacak kelimelerin bir sonraki dize ya da dizelere bırakılması.

³ *Kyrie Eleison*: ‘Tanrı Günahlarımızı Bağışlasın’ anlamına gelen Katoliklerin kullandığı Latince bir dua.

⁴ *Art Poétique* (Şiir Sanatı), Paul Verlaine’in *Jadis et Naguère* (1884) adlı koleksiyonunda yer alan, belagati ve kafiyeyi eleştirdiği şiiridir.

de tüm Arap ülkelerine yayılır. Bunun bir sonucu olarak her iki şair de yeni metotla yazan, dolayısıyla Arap şiirinde devrime sebep olan ilk kişiler olarak iddia edilirler. Bu sorun çeşitli makalelerde tartışılır; ancak dönemin hiçbir Arap eleştirmeni, ne ikna edici bir delil gösterebilir ne de bu şiir tekniğinin analizini ya da Arap ve Batı şiirindeki gerçek kökleriyle olan ilişkisini ortaya koyabilir.

1947 Aralık’ında modern Arap edebiyatı eleştirmenleri, şiir sanatında kullanılan yeni bir türle iki farklı şiirin aynı zamanlarda yayımlanmasına oldukça şaşırırlar. Bunlardan birincisi, 1 Aralık 1947’de Beyrut dergisi *el-Urûba*’nın yayınladığı Nâzik el-Melâ’ike’nin *el-Kûlîrâ* (Kolera) adlı şiiridir. Diğeri ise aynı ay içerisinde, *şi’r mursel* ve *şi’r mensûr* gibi yeni türlerde yazan şairleri bünyesinde barındırarak modern Arap şiirindeki devrimsel deneyimleri destekleyen *el-Hurriyye* dergisinde yayınlanan ve sonrasında 1947’de Kahire’de basılacak olan Bedr Şâkir es-Seyyâb’ın *Ezhâr Zâbile* (Solgun Çiçekler) adlı şiir koleksiyonundaki *Hel Kane Hubben* (Aşk Mıydı?) adlı şiiridir. Derginin editörü Iraklı gazeteci Rafael Butti, bu koleksiyona yazdığı önsözde, “*es-Seyyâb, ‘Hel Kâne Hubben?’ şiirinde yeni bir form denemiş, çeşitli ölçüler kullanmış, Avrupai şiiri örnek alarak kaftiye değiştirmiştir, umarız bu şekilde devam eder.*” derken; es-Seyyâb, kendi şiiri için, “*Bu şiir çeşitli ölçü ve kaftiyelere sahip yeni bir girişimdir. Birçok Batı şiirinde, özellikle de İngiliz şiirinde, olduğu gibi bu şiir, tek bir ölçüyü ve onun kısa formlarını birleştirir. Örneğin aynı tefilelerin sayısı beyitten beyite değişir.*” ifadelerini kullanmıştır (Moreh, 1976: 199).

Ancak bu iki şiir, kaynak önceliği sorusu üzerine tartışma ve karmaşıklığa yol açmıştır. Nâzik el-Melâ’ike, şiiri *el-Kûlîrâ*’nın sadece 1 Aralık 1947’de yayımlanmadığı aslında aynı yılın 27 Ekim’inde kaleme alındığını belirterek serbest şiir yazan ilk Arap şairin kendisi olduğunu iddia etmiş ve bu iddiası, serbest şiire dair kendi teorilerini kaleme aldığı *Kadâyâ eş-Şi’ri’l-Mu’âsır* (Çağdaş Şiirin Sorunları) adlı kitabına bir önsöz yazan akademisyen eşi Dr. Abdulhâdî Maḥbûbe’nin yazısında da destek bulmuştur (el-Melâ’ike, 1967: 10-13).

Diğer yandan es-Seyyâb ise 1950’de yayımlanan *Esâtîr* (Efsaneler) koleksiyonunun girişinde el-Melâ’ike’ye gönderme yaparak, “*Serbest şiir konusundaki ilk deneyimim, ilk derlemem olan Ezhâr Zâbile’de yer alan Hel Kâne Hubben? şiirimdi. Bu tür, aralarında gözde bir kadın şair olan Nâzik el-Melâ’ike’nin de bulunduğu birçok genç şair tarafından kabul görmüştür.*” cümlelerini kaleme alır. Yine de es-Seyyâb, bu dönemde yapılan tartışmaları bir nebze yatıştırmak için Bâkeşîr’in serbest şiir formunu kullanan ilk şair olduğunu dile getirmişse de, sonrasında, el-Melâ’ike’nin şiirinin serbest şiir örneği olmadığını ve kendi şiirini, Bâkeşîr’in 10 yıl önce çevirip ancak Ocak

1947'de yayımlatabildiği *Romeo ve Juliet* çevirisinden önce, 29 Kasım 1946'da kaleme aldığını, en önemlisi de Arap şairlerinin el-Melâ'ike'nin ya da Bâkeşîr'in değil, kendi metodunu takip ettiklerini ifade etmiştir (Moreh, 1976: 199-200). Burada es-Seyyâb'ın dikkat çektiği iki nokta bulunur. Birincisi, Nâzik el-Melâ'ike'nin şiiri *el-Kûlîrâ*'nın serbest şiir formunda olmadığı; ikincisi ise Iraklı ve diğer Arap şairlerin Nâzik'in ya da Bâkeşîr'in değil, kendi metodunu takip ettikleridir.

Burada sorulması gereken ilk soru, el-Melâ'ike ile es-Seyyâb'ın, serbest şiir olarak tanımladıkları şiirlerini nasıl olup da aynı ay içerisinde yayınladıkları olmalıdır. Biri diğerinin şiirini mi biliyordu, yoksa ikisi de birbirinden bağımsız bir şekilde mi bunları kaleme aldı? İkincisi, el-Melâ'ike'nin denemesi, es-Seyyâb'ın tekniği ve üslubuyla aynı mıydı? Ve tabii üçüncü olarak, gerçekten de bu tekniği kullanan ilk kişiler olarak onlar kabul edilebilir mi?

es-Seyyâb'ın ölümünden sonra yayınlanan ilk çalışmaları ile el-Melâ'ike'nin ilk denemeleri birbirine benzerlik göstermesine rağmen iki şairin de serbest nazıma ayrı ayrı ulaşmadıkları açıktır. Mu'ayyed el-Abdulvâhid de kaleme aldığı es-Seyyâb biyografisinde onun sık sık arkadaşlarıyla beraber Nâzik el-Melâ'ike'nin evinde buluştuklarını söyler. Aralarındaki bu kültürel toplantılarda birbirlerine kendi şiirlerini okuyup fikir alışverişinde bulunmuşlardır. Hatta bu görüşmelerde serbest şiir formunda kaleme alacakları ortak bir eser yayınlamaya karar vermişlerdir. Ancak bu girişim, es-Seyyâb'ın işinden kovulması, siyasi görüşlerinden dolayı tutuklanması ve arkadaşlarından bir süre uzaklaşması gibi sebeplerden ötürü engellenir (Ceylan, 2011: 12-18). Sonrasında el-Melâ'ike'nin serbest nazımla kaleme aldığı "*Şezâyâ ve Rimâd*" (Şarapneller ve Kül) koleksiyonu 1949'da yayımlanır; es-Seyyâb'ın, el-Melâ'ike'nin koleksiyonuna benzeyen derlemesi *Esâtîr* (Efsaneler) ise ancak 1950'de yayımlanabilmiştir. Tabii bu derlemelerin yayımlanmasından önce iki şairin de bu tarz bireysel şiirleri, Irak'taki gazete ve dergilerde basılmıştır (Moreh, 1976: 203).

Bu, Nâzik el-Melâ'ike, es-Seyyâb ve diğerlerinin, şiir ve serbest nazım tartışmalarını aynı düzlemde düşünmeye başladıklarını göstermektedir. el-Melâ'ike'nin çok daha sonraları itiraf ettiği gibi⁵ hiçbiri bu yeni forma kendiliğinden ulaşmamıştır.

İkinci çözümlenmeye tekrar dönecek olursak, el-Melâ'ike'nin ilk denemesi *el-Kûlîrâ*'nın serbest nazım olmadığı, aksine es-Seyyâb'ın, Kâzım

⁵ Nâzik el-Melâ'ike, kitabı *Kadâya eş-Şi'ri'l-Mu'âsır*'ın ilk üç baskısında serbest şiirle ilgili deneyimlerde kendisinden önceki çalışmalara değinmez. Bu öncülere ancak kitabının 1974'teki dördüncü basımında değinse de ilk serbest şiir yazar kişinin kendisi olduğu konusunda ısrar eder.

Cevâd ve Cebrâ İbrâhîm Cebrâ'nın da iddia ettiği gibi (Cebrâ, 1967: 19-22) strofik tarzda olduğu yönündedir. Bu iddianın doğruluğuna karar vermek için iki şiirin de formunu incelememiz gerekir.

el-Melâ'ike'nin *Şezâyâ ve Rimâd* koleksiyonundaki *el-Kûlîrâ* şiiri, *mutedârik bahrinin* eksiltili formlarıyla oluşturulmuştur. On üç satırlık dört kıtadan oluşan şiirin mısraları şu kafiye düzeni ve tefile sayısı ile şekillendirilmiştir (el-Melâ'ike, 1997: 138):

2'li tefile	a	سكن الليل
3'lü tefile	b	أصغ إلى وَقَعِ صَدَى الأَثَاتِ
6'lı tefile	b	في عُمُقِ الظلمةِ، تحت الصمتِ، على الأمواتِ
4'lü tefile	c	صَرَخَاتُ تَعْلُو، تضطربُ
4'lü tefile	c	حزناً يتدفقُ، يلتهبُ
4'lü tefile	b	يتعثرُ فيه صَدَى الأَهَاتِ
4'lü tefile	d	في كل فؤادٍ غليانُ
4'lü tefile	d	في الكوخِ الساكنِ أحزانُ
6'lı tefile	b	في كل مكانٍ رُوحٌ تصرخُ في الظلماتِ
4'lü tefile	e	في كلِّ مكانٍ يبكي صوتُ
4'lü tefile	e	هذا ما قد مَرَّقَهُ الموتُ
3'lü tefile	e	الموتُ، الموتُ، الموتُ،
6'lı tefile	e	يا حَزْنَ النيلِ الصارخِ مما فعلَ الموتُ

2'li tefile	a	طلَّعَ الفجرُ
3'lü tefile	b	أصغ إلى وَقَعِ حُطَى الماشينِ
6'lı tefile	b	في صمتِ الفجرِ، أصبحَ، انظرْ ركبَ الباكينِ
4'lü tefile	c	عشرةُ أمواتِ، عشرونا
4'lü tefile	c	لا تُخصِصِ أصبحَ للباكينِ
4'lü tefile	b	اسمعْ صوتَ الطِّفْلِ المسكينِ
4'lü tefile	d	موتى، موتى، ضاعَ العددُ
4'lü tefile	d	موتى، موتى، لم يبقَ عدُّ
6'lı tefile	b	في كلِّ مكانٍ جَسَدٌ يندبُه محزونُ
4'lü tefile	e	لا لحظةً إخلادٍ لا صَمَّتْ
4'lü tefile	e	هذا ما فعلتْ كَفَّ الموتُ
3'lü tefile	e	الموتُ، الموتُ، الموتُ،
6'lı tefile	e	تشكو البشريةُ تشكو ما يرتكبُ الموتُ

2'li tefile	a	الكوليرا
3'lü tefile	b	في كهف الرعب مع الأشلاء
6'lı tefile	b	في صنم الأبد القاسي حيث الموت دواء
4'lü tefile	c	استيقظ داء الكوليرا
4'lü tefile	c	حقدا يتدفق موتورا
4'lü tefile	b	هبط الوادي المرح الضياء
4'lü tefile	d	يصرخ مضطربا مجنونا
4'lü tefile	d	لا يسمع صوت الباكينا
6'lı tefile	b	في كل مكان خلف مخلبه أصداء
4'lü tefile	e	في كوخ الفلاحة في البيت
4'lü tefile	e	لا شيء سوى صرخات الموت
3'lü tefile	e	الموت، الموت، الموت،
6'lı tefile	e	في شخص الكوليرا القاسي ينتقم الموت

2'li tefile	a	الصمت مريز
3'lü tefile	b	لا شيء سوى رجع التكبير
6'lı tefile	b	حتى حفار القبر نوى لم يبق نصير
4'lü tefile	c	الجامع مات مؤذنه
4'lü tefile	c	الميت من سيويته
4'lü tefile	b	لم يبق سوى نوح وزفير
4'lü tefile	d	الطفل بلا أم وأب
4'lü tefile	d	بيكي من قلب ملتهب
6'lı tefile	b	وعدا لا شك سيلقه الداء الشرير
4'lü tefile	e	يا شبح الهیضة ما أبقیت
4'lü tefile	e	لا شيء سوى أحزان الموت
3'lü tefile	e	الموت، الموت، الموت
6'lı tefile	e	يا مصر شعوري مرقه ما فعل الموت

Bu örnek şunu açıkça gösterir ki, her kıtanın her bir mısrasında *mutedârik bahrin* tef ile sayısı, dizilişine göre, tıpkı İngiliz şiirindeki tek ve çok beyitli şiirler gibi sabit bir örneği takip eder. Bu tür şiirler, yapı ve kafiye şemasında benzer bir takım kıtalardan oluşur. Şair, şiirin içeriğini isteğine göre - ana kıtanın yapısını, mısra sayısını, mısra uzunluğunu ve kafiye şemasını - seçmede özgürdür. Bu nazım türünü oluşturanlar, Gray, Keats, Collins ve Swinburne gibi ileri gelen İngiliz şairlerdir. Aslında çoklu beyit, Arap edebiyatında öncesinde de zaten bilinmektedir. Arapça Protestan ilahilerinde

ve Mehcer Ekolünün şairlerinde bu tür kullanılıyordu; ancak Mehcer şairleri, bu türü, *muvaşşahanın* yeni bir formu olarak düşünmüşlerdi (Moreh, 1976: 204). Dolayısıyla el-Melâ'ike'nin şiirinin İngilizlerin çok beyitli nazım formundan pek bir farkı olmadığını, her mısranın diğer bir kıtadaki aynı mısra ile aynı tefile sayısına sahip olduğunu ve her kıtanın aynı kafiye düzeniyle (a-a-b-c-c-b-d-d-b-e-e-e-e) sıralanmış olduğunu söylememiz gerekir; şairin, kıtalar arasındaki benzerliğe vurgu yapmak ve nakarat kısmı oluşturmak için her kıtanın 10, 11 ve 12. mısralarını da içe girdileyerek yazıp aynı sesle sonlandırması bunun bir göstergesidir.

Diğer taraftan *Hel Kâne Hubben?* (Aşk Mıydı?) şiirinde es-Seyyâb, 7 mısradan meydana gelen 4 kıta oluşturmuş, birinci ve ikinci kıtaları aynı kafiye şemasına göre düzenlemesine rağmen kıtalardaki tef'ile sayısı dağılımında hiçbir düzen sergilememiş ve el-Melâ'ike'nin şiirinde yaptığı gibi kıtalar arasındaki şekli vurgulamak adına herhangi bir nakarat mısrası kullanmamıştır. el-Melâ'ike'nin şiirinin sonundaki her bir satır, anlamda ve gramatik yapıda bağımsız birer birim olma eğilimindeyken ve her bir kıtanın en az sekiz mısrasındaki kafiyelerin sonlarındaki hareketler *sükûnla* vurgulanırken, es-Seyyâb, şiirinde 3, 4 hatta 5 satıra yayılan anlamlarda ulantı (art-lama) kullanır.

es-Seyyâb'ın *remel* bahrini temel alan şiirinin satır uzunluklarını işaret eden tefile dağılımını, kafiye düzenini ve her bir kıtadaki düzensizliğini de şu şekilde gösterebiliriz (es-Seyyâb, 2000: 81):

3'lü tefile	a	هل تسمين الذي ألقى هياماً؟
3'lü tefile	a	أم جنونا بالأمانى؟ أم غراماً؟
3'lü tefile	a	ما يكون الحبُّ؟ نوحاً و ابتساماً؟
4'lü tefile	b	أم خفوق الأضلع الحرى، إذا حان التلاقي
4'lü tefile	b	بين عينينا، فأطرقنَّ، فرارا باشتياقي
3'lü tefile	a	عن سماء ليس تسقيني، إذا ما؟
3'lü tefile	a	جنتها مستسقىاً، إلا أواماً

4'lü tefile	a	العيون الحور، لو أصبجن ظلا في شرابي
3'lü tefile	a	جفت الأقداح في أيدي صحابي
3'lü tefile	a	دون أن يحضين حتى بالحباب
4'lü tefile	b	هيني، يا كأس، من حافاتك السكرى، مكانا
3'lü tefile	b	تتلاقى فيه، يوماً، شفتانا
2'li tefile	a	في خفوق و التهاب
4'lü tefile	a	و ابتعاد شاع في أفاقه ظلُّ اقتراب

4'lü tefile	a	كم تمنى قلبي المكلم لو لم تستجيبني
3'lü tefile	a	من بعيد للهوى أو من قريب
4'lü tefile	a	أه لو لم تعرفي قبل التلاقي من حبيب
3'lü tefile	b	أي نغر مسن هاتيك الشفاها
3'lü tefile	b	ساكبا شكواه آها ثم آها ؟
4'lü tefile	b	غير أني جاهل معنى سوالي عن هواها ؟
3'lü tefile	b	أهو شيء من هواها يا هواها ؟
2'li tefile	a	أحسد الضوء الطروبيا
3'lü tefile	a	موشكاً مما يلاقي ان ينوبا
3'lü tefile	a	في رباط أوسع الشعر التثاما
4'lü tefile	a	السماء البكر من الوانه أنا و أنا
3'lü tefile	a	لا ينيل الطرف إلا أرجوانا
4'lü tefile	b	ليت قلبي لمحّة من ذلك الضوء السجين
3'lü tefile	b	أهو حبّ كل هذا خيريني

Bu düzensiz şiir, şekil ve kalıp açısından benzersiz olan dört kıtadan oluşur. Tef'ilelerin uzunluğu ve kafiye şeması her bir kıtada farklıdır. Bunun aksine el-Melâ'ike'nin şiirinde dört kıta da aynı yapı ve kafiye kalıbını izler. Tef'ilelerin sayıları ve uzunlukları da aynıdır. Dolayısıyla el-Melâ'ike'nin, *el-Kûlîrâ* adlı şiirinde serbest nazım olarak adlandırabileceğimiz bir teknik değil de, İngiliz şiirinde “*çok beyitli nazım*” olarak adlandırılan bir teknik kullandığını söyleyebiliriz. Bu sebeple biz de, es-Seyyâb'ın Nâzik el-Melâ'ike'nin bu türdeki ilk denemesi *el-Kûlîrâ*'nın, serbest şiir olmadığı iddiasının makul olduğunu destekleyebiliriz.

Ayrıca es-Seyyâb, kendisinin oluşturduğu formda, mısraların tef'ile sayısındaki bir değişimden fazlasını görmüştür. Ona göre bu, politik ve sosyal şairlerin yazdığı coşkulu şiirlerin yanı sıra fildişi kule edebiyatıyla klasizmin durağanlığını ve romantizmin belirsizliğini yıkabilmek için ortaya çıkan yeni bir realist akım ve yeni sanatsal bir örnektir. Buna karşılık Nâzik el-Melâ'ike ise “*Bazı şairlerin yeni tema isteği ile serbest şiiri birleştirmelerine ve diğer şairlerin de şiirde realizmi oluşturabilmeleri için tek amaçlarının şi'r hurr olduğunu düşünmelerine rağmen serbest nazım, temelde vezinsel bir olaydır,*” görüşünü öne sürmektedir (el-Melâ'ike, 1967: 53). Bununla birlikte el-Melâ'ike, kendi serbest nazımını klasik Arap aruzunun bir reformu olarak görür; bu reform, şaire, cümlelerini uzatma veya kısaltma, abartıdan kaçınma ve ifadelerini değişmez bir kalıba sokmaktan kaçınma özgürlüğü tanımaktadır. el-Melâ'ike'ye göre *eş-şi'ru'l-hurr*, sosyal bir gerekliliktir ve Arap ulu-

sunun, modern bir altyapıda zengin ve derin k3kenli bir idrakini yeniden yapılandırmayı deneme çabasının bir sonucudur.

Nâzik el-Melâ’ike, bu formu, içeriksel anlam ve biçim gelişiminin bir gereklilik arz ettiği, el-Halîl b. Ahmed el-Farâhîdî (718-791) tarafından bulunan geleneksel Arap aruzundaki bir gelişme olarak görmektedir. Bu, geleneksel Arap Őir anlayışındaki bir veznin, anlam gereksinimlerine göre tekrarını temel alır. Böylelikle satır uzunluklarında bir düzensizlik sağlanacaktır. Bu metodun değeri, iki şatırlı tek beyitlerden kurtulmakta ve tefileleri çeşitlendirmede yatar. Bu metodun en büyük niteliği, Şairleri, beyitlerin iki şatıra bölündüğü o zorunluluk çağından kurtarmasıdır. Beyitleri altı tef’ile ile sınırlandırmak, Şairi, anlatmak istediğini dört tefileyle verebilecek durumdayken dahi, altı tefileyle sonlandırmaya mecbur eder. Bu yeni metot ise Şaire, nerede durmak istiyorsa orada durabilme olanağı sağlar. Bu türün diğer bir meziyeti ise Şairin kendisini kısaca ve kolaylıkla ifade edebilmesini sağlamanın yanı sıra onu, klasik Şiirde karşı karşıya kaldığı birçok engelden kurtarmasıdır. Bu form, aynı tefileli ya da sadece son tefilesi değişen bahirlerin kullanımına salık verir. Bununla birlikte geleneksel on altı aruz ölçüsünün dışına çıkarak Şairi, sekiz ölçünün kullanımıyla sınırlandırır. Nâzik el-Melâ’ike’nin *el-buhûr es-sâfiye* (net ya da aynı tef’ileli bahirler) olarak adlandırdığı ilk ölçüler Őunlardır (el-Melâ’ike, 1967: 67-74; Er, 2004: 23-24):

1. Kâmil Bahri : (_ . _ .) ve (*mu-te-fâ-’i-lun / mu-te-fâ-’i-lun / mu-te-fâ-’i-lun*)
2. Remel Bahri : (_ _ . _) ve (*fâ-’i-lâ-tun / fâ-’i-lâ-tun / fâ-’i-lâ-tun*)
3. Hezec Bahri : (_ _ _ .) ve (*me-fâ-’i-lun / me-fâ-’i-lun / me-fâ-’i-lun*)
4. Recez Bahri : (_ . _ _) ve (*mus-tef-’i-lun / mus-tef-’i-lun / mus-tef-’i-lun*)
5. Mutekârib Bahri : (_ _ .) ve (*fa-’û-lun / fa-’û-lun / fa-’û-lun*)
6. Mutedârik Bahri : (_ . _) ve (*fâ-’i-lun / fâ-’i-lun / fâ-’i-lun*)

Nâzik el-Melâ’ike’nin *el-buhûr el-memzûce* (karışık ya da ayrı tef’ileli bahirler) olarak adlandırdığı ve sadece şatırdaki son tef’ilenin farklı olduğu ikinci tür ölçüler ise Őunlardır:

7. Serî Bahri : (_ . _ / _ . _ _ / _ . _ _) (*mus-tef-’i-lun / mus-tef-’i-lun / fâ-’i-lun*)
8. Vâfir Bahri : (_ _ . / _ . . _ / _ . . _) (*mu-fâ-’a-le-tun / mu-fâ-’a-le-tun / fa-’û-lun*)

Bu ölçüler arasındaki ilk altı bahir çeşidi, ikinci tür bahirlerin beyiti sonlandırması şartıyla, gerekli görüldüğü sayıda özgürce tekrar edilebilir. Diğer ölçü çeşitleri olan *tavîl*, *medîd*, *basît*, *munsarih*, *hafîf*, *muctes*, *mudârî* ve *muktedab* ise bunların dışındadır. Aynı zamanda bu kural, Apollo ekolünün serbest Şiiri ile Irak ekolünün serbest Şiiri arasındaki nazım sanatı anlayışındaki ana farktır.

Kitabı *Kadâyâ eş-Şi'ri'l-Mu'âsır*'da el-Melâ'ike, kendi Arapça kulak zevkinin yargısıyla, serbest şiire dair yeni bürünbilimsel kuralları Arap şairlere empoze etmeye çalışmıştır. el-Melâ'ike bu yolla eski kurallardan kurtulmaya ve yeni formun yeni kurallarını ortaya koymaya çalışmaktadır. Ancak el-Melâ'ike ile muhalifleri arasındaki ana tartışma, el-Melâ'ike'nin, dış sesin şiir için gerekli olduğunu ve bu nedenle biçimin en önemli öge olduğunu savunurken; muhaliflerinin, iç sesin ve tematik anlamın daha önemli olduğunu ve şairin kendi şiirsel deneyimlerinin ihtiyaçlarına göre biçimi ve sesi ayarlaması gerektiğini savunmalarıdır (Moreh, 1976: 214). Bu sebeple onlar, kendilerine, yeni bahirler keşfetme ya da farklı ölçülerden bahirler kullanma gibi, el-Melâ'ike'nin olanak sağladığı kurallardan çok daha fazla özgürlük sağlamışlardır. Dolayısıyla bu iki isimden sonraki kuşağa ve onların çalışmalarına bakıldığında, el-Melâ'ike'nin yine belirli kalıplar içine sıkışmış bu anlayışından ziyade, kendilerine daha fazla özgürlük sağlayan es-Seyyâb'ın denemelerini takip ettikleri ve örnek aldıkları tezi de kanıtlanmış olur.

1.6. Serbest Şiir Alanında İlk Olma ve Yeni Formu İsimlendirme Tartışmaları

Modern Arap şiiri, XX. yüzyılın ikinci yarısını, deyim yerindeyse, tamamıyla serbest şiir tartışmaları içinde yüzerek geçirmiştir. Bu dönemde o kadar çok iddia ortaya atılmıştır ki neredeyse her bir eleştirinin kendisine göre belirlediği serbest şiiri ilk kullanan öncü bir şairi vardır. Örneğin 1921 yılında *Cerîdetu'l-'Irâk*'ta B. N. imzasıyla *Nazmun Talîk* (Serbest Nazım) bölümünde yayınlanan şiirin bu türün ilk örneği olduğu söylenir (eş-Şâ'ig, 2006: 32). Ancak bu şiir, şairinin adının tam olarak bilinmemesinin yanı sıra zamanın şairleri üzerinde de gerçek bir etki bırakmamıştır. Diğer bir iddia ise meşhur Mısırlı yazar Necîb Maḥfûz'a (1911-2006) aittir. Fu'ad Davâra ile yaptığı bir röportajda Maḥfûz, 1925-26 yıllarında kaleme aldığı vezinsiz ve bahirsiz şiirlerinden dolayı kendisini “modern şiir ekolünün öncüsü” olarak tanımlar. Ancak Maḥfûz'un yazdıkları, nitelikten yoksun olmalarının yanı sıra ölçüsü önemsenmemiş, kişisel ve yayımlanmamış şiirler olarak kabul görür (Moreh, 1976: 205).

Kâzım Cevâd ile Celâl el-Ḥayyât ve Mûsâ en-Negdî ile Şâlih Kubbâ arasında *el-Âdâb* dergisinde geçen karşılıklı atışmalar da bu tartışmalara öncülük etmiştir. Kubbâ, el-Melâ'ike'nin ilk olduğunu iddia ederken Kâzım Cevâd, el-Melâ'ike'nin ilk olmadığını, ilk olarak Nasîb 'Arîḍa'nın sonrasında ise Ḥalîl Şeybûb ve es-Seyyâb'ın bu formu kullanmış olduklarını ileri sürmüştü; diğer taraftan Celâl el-Ḥayyât ise Arapçada ilk kez serbest ve kafiyesiz şiir yazarların XX. yüzyıl başlarında Mısırlı şairler olduğunu iddia etmiştir.

Bunların yanı sıra İbrâhîm Abdulkâdir el-Mâzinî'nin 15 Şubat 1924'te *el-Hurriyye* dergisinde yayınlanan “*Muḥâvara Kaşîra Ma'a Ibn Liye Ba'de Vefât Ummihi*” (Annesinin Ölümünden Sonra Oğlumla Kısa Bir Sohbet) şiiri; 1929 yılında yine *Cerîdetu'l-'Irâk*'ta yayınlanan Enver Şâûl'un “*Mur-sel Şiir*” adlı şiiri; yine Bâkesîr'in 1940'ta yayımlattığı *Aḥanâtûn ve Nefertîtî* oyunu; Selîm Haydar'ın *el-Edîb* dergisinde 1945 yılının üçüncü sayısında yayınlanan “*Yâ Habîbetî*” (Ey Sevgilim) adlı şiiri; Lübnan kökenli edebiyat topluluğu olan *Ustratu'l-Cebel el-Mulhem*'in (İlham Dağı Ekolu/Ailesi) temsilcilerinden biri olan Fu'âd el-Ḥaşîn'in 1946 yılında *el-Edîb* dergisinde yayınlanan “*Ene Levlâkî*” (Sen Olmasaydın Ben) adlı şiiri ve Nîkûlâ Fayyâd'ın 1947'de yine *el-Edîb*'te yayınlanan “*Yâ Leyl*” (Ey Gece) adlı şiiri bu türün ilk denemeleri olarak göze çarpan diğer çalışmalardır (eş-Şâ'ig, 2006: 32-34). Yeni şiir türü, bu öncü şairlerin çabalarının ardından tüm Arap dünyasında, özellikle de genç şairler arasında, yayılmıştır.

Serbest şiirin 1947 ile 1970 yılları arasındaki döneminde, tıpkı öncesinde olduğu gibi, yine aruz ölçüleri kullanılmış olsa da bu kez XVII. yy. İngiliz şiirlerinde bilinen farklı bir kafiye türü ile sınırlandırılmıştır. *Şi'r Hurr* teriminin, Avrupa tarzı serbest nazımı ima edebileceği endişesiyle bazı Arap şairler, özellikle Mısırlılar, şiirin bu formu için yeni bir terim bulmaya çalışmışlardır. Dolayısıyla bu dönemde çıkan tartışmalar, bu yeni türe isim bulma konusunda olmuştur. Nîkûlâ Fayyâd, *Şi'r talîk*; Bâkesîr, *eş-Şi'r ya da en-nazmu'l-mursel el-munṭalîk*; bazı Mısırlı şair ve eleştirmenler, *eş-Şi'ru'l-cedîd*; İbrâhîm el-Ebyârî, *eş-Şi'ru'l-mustehdes*; İzzeddin el-Amîn, *Şi'ru't-tef'île*; *Şi'r* dergisinin, Yûsuf el-Ḥâl başta olmak üzere diğer şair ve eleştirmenleri ise *eş-Şi'ru'l-ḥadîs* terimini kullanmak gerektiği hususunda ısrarcı olmuşlardır. Nâzik el-Melâ'ike, “*Şezâyâ ve Rimâd*” divanındaki önsözünde bu türü “*yeni bir renk, yeni bir üslup ve yol*” olarak nitelerken, es-Seyyâb, “*Esâfîr*” divanının önsözünde “*vezin ve kafiyeleri çeşitlendirilmiş şiir*” nitelmesini yapar. Şalâh 'Abduşşabûr ise bu türün diğer bir türe karşılık oluşturulduğunu ve pratikte edebi bir türün kaynağını zıttından değil, türlerin etkileşiminden veya edebi sanatın gelişiminden alacağı gerekçesiyle klasik Arap şiirini çağrıştıran birçok terimi reddetmiştir (eş-Şâ'ig, 2006: 32; Moreh, 1976: 211).

Ġâlî Şukrî ise “*Şi'runâ el-Ḥadîs... ilâ Eyn?*” adlı çalışmasında yeni şiir için *cedîd*, *hurr* ve *munṭalîk* terimlerini reddetmiş ve akıl, şekil ve hümanizmin hüküm sürdüğü çağdaş şiirin geleneksel elementleri yerine, evrensel bilinçaltlı ve belirsiz tarzdaki modern şiir görüşünü taklit eden *Hareketu's-Şi'ri'l-Ḥadîs*'e (Modern Şiir Hareketi; sanatta realizmi savunuyorlardı) öncülük edenlere göndermede bulunarak *ḥadîs* (modern) terimini önermiştir (Şukrî, 1991: 7).

Sonunda tüm bu saydığımız isimler, “serbest şiir” tanımlamasının edebiyat çevresinde yayılmasının ardından bu ismi kullanmaya başlamışlardır. Özellikle bu “serbest” (Arapçada hurr / حر) sıfatı, sadece edebiyat çevresinde yayılarak bir etki bırakmamış, yine aynı kelimedenden türeyen *özgürlük* (الحرية) ve *kurtuluş* (التحرر) kelimeleri, Arap dünyasını kuşatan koşullar içerisinde hem siyasi, hem fikri, hem de sosyal alanlarda insanların benliklerinde bir yer edinmiştir. Erken dönemlerde kimsenin bu adlandırmayı bir hata olarak düşünüp karşı çıktığını ya da üzerinde tartışmaların yaşandığını hiçbir çalışmada göremeyiz. Dolayısıyla *serbest şiir*, sadece edebiyat ortamlarında konuşulup ortaya çıkan bir terim olmamış, dahası, Arap dünyasının içinde bulunduğu bataklıktan bir çıkış yolu olarak düşünülmüştür.

Sonuç

Modern şiiri okumanın zorluğu, onun basitçe tüketilmeye itiraz edilişiyle alakalıdır. Bizi, onları bu şekilde tüketmek yerine T.S. Eliot’ın “sözcükler ve anlamlarıyla yapılan dayanılmaz bir güreş” olarak adlandırdığı şeyi gerçekleştirmeye iter. Bu sebeple şiir, dilin bir tür görüngübilimidir; içindeki sözcük ile anlam arasındaki ilişki, gündelik dilde olduğundan daha sıkıdır. Dili oluşturan şey onun tamamlanmamışlık hali iken, ironik biçimde, insan dilinin en bütünlüklü biçimi şiir olmuştur. Arap edebiyatındaki şiir kavramı, bu bütünlüklü biçimi her ne kadar kursa da belki de Arapçanın yaşayan bir dil olarak tamamlanamamışlık hali onu her zaman tartışmaların odağına koymuştur. Öncelerde *recez*, *urcûze* ve *muvaşşahalarla* başlayan yenilik arayışları, modern dönemde Batı edebiyatının derin ve nüfuzlu etkisinin, Arap coğrafyasındaki tarihler boyu ezilmişliğin verdiği bir başkaldırı ile birleşerek daha fanatik bir hale evrilmesine sebep olur. Yine de şunu unutmamak gerekir ki, Modern şiir hareketinin erken dönemde elde ettiği başarılar, hala daha tarihsel rotası hususunda belli bir açıklamayı gerekli kılmaktadır. Eğer bunu göz önünde bulundurursak, serbest şiirin, hem bizzat Batı’dan ödünç alınmış bir mekanizma, hem de tek bir şaire giydirilen bireysel bir başarı olmadığını farkına varırız.

Sonuçta tüm bu yenilik arayışlarının bir durağı olan *serbest şiir*, 19. yüzyılda kalkışılan edebi başkaldırıların belki de en uç örneğidir. Gerçek anlamda bunu ilk kez dillendiren isimler olarak Emîn er-Reyhânî ve Halîl Mutrân’da da bu arayışlar ön plana çıkar.

Serbest şiirin daha çok tiyatral eserlere özgü bir yanı olduğunu söylese de, Ahmed Zekî Ebû Şâdî ve ekolünde bu tür artık başlı başına bir akım haline gelmiştir. Zaten yazılarını Ebû Şâdî’nin *Apollo* dergisine gönderen Alî Ahmed Bâkeşîr’in de çevirdiği tiyatro eserlerinde bu türü kullanması, bunun en önemli göstergesi ve vücut bulmuş halidir. Ancak onlar, oluşturdukları bu vücutu hareket ettirecek dinamiklerden yoksun kalmışlardır.

Luvis ‘Avvağ, antolojisindeki *Hağımû ‘Amûde’s-Şi’r* (Yıkın Şiirin Basmakalıp Kurallarını) başlığı ile başlayan devrimsel nitelikteki önsözünde, her ne kadar Arap şiirinin karşılaştığı problemleri eleştirse ve Mısır halk dilini kullanmayı teklif etse de bunu daha kendi şiirlerinde ve hatta kaleme aldığı önsözde de tam anlamıyla gerçekleştiremez. Şiirlerinin sadece kimi dizelerinde Mısır lehçesine ve halk deyişlerine yer verebilir ve aruz kalıplarından tamamen uzaklaşamaz. Yine de çok açık ve net bir fasih dille yazdığı bu önsözde ‘Avvağ, klasik Arap dili ve şiirine karşı önemli tespitlerde bulunur. Ne var ki bu tespitlerin karşılığı olarak, onun yaratıcılığını gösterecek şiirler ortaya koyamaz.

Serbest şiir hareketini üç döneme ayıracak olursak, şimdiye kadar saydığımız isimler bu kategorinin ilk bölümünü oluştururlar. İkinci bölüm ise alanında en ciddi çalışmaların ortaya koyulduğu 1947 yılı ve 1970’e kadar süre giden gelişme dönemidir. Bedr Şâkir es-Seyyâb ile Nâzik el-Melâ’ike, bu dönemin iki zirve noktası iken, çalışmaları da yine bu dönemin ayağı yere sağlam basan, en olgun ilk ürünleri olmuştur.

Serbest şiirin adlandırılmasına dair yürütülen tartışmalar ise kanımca, Arapçanın nasıl bir dil olduğunu anlayamamaktan kaynaklanmaktadır. 1970 ve sonrası çağdaş dönem, bu türün en son bölümünü oluştururken ve artık Nobel edebiyat ödüllerine aday gösterilen büyük Arap şairleri çok daha farklı bir üslup ve biçimle şiirlerini kaleme alırken, eleştirmenlerin ilk olarak bakması gereken Arapçanın yapısıdır. Çünkü her ne ad verilirse verilsin Arap şiirinin vezinlerden kurtulması pek de kolay değil gibidir. Öyle ki bir şair, serbest vezinle ya da vezinden yoksun bir şiir yazdığını söylese dahi Arap diline vâkıf bir eleştirmen, Arapçanın bükümlü ve kalıplar dâhilinde yazılan bir dil olduğunu bilerek, *illet* ve *zihaflar* yardımıyla herhangi bir şiiri herhangi bir vezne sokma becerisini gösterebilir. Dolayısıyla tartışılması gereken ilk konu, Arap şiiri ve şairine bir sınır çizilmesinin gerekli olup olmadığı konusu olmalıdır.

KAYNAKÇA

- ADALAR, Derya. "Apollo Grubu: Bir Modern Arap Şiiri Ekolü." *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 47. 2 (2008) 61-81.
- AVVAĞ, Luvîs. *Blûtûlând ve Kaşâ'id Uhrâ min Şi'ri'l-Haşşa*. Kahire: Mektebetu'l-Karnak, 1947.
- CEBRÂ, Cebra' İbrâhîm. *er-Rihletu's-Sâmine*. Beyrut: Dâru'l-'Aşriyye, 1967.
- CEYLAN, Zafer. *Romantizmden Öznelliğe Bedr Şâkir es-Seyyâb*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: 2011.
- EBÛ ŞÂDÎ, Aħmed Zekî. "eş-Şi'ru'l-Hurr." *Abûllû* 10. 2. Cilt. Haziran 1934.
- el-'Azme, Neẓîr. *Medħal ilâ's-Şi'ri'l-'Arabî el-Hadîs*. Cidde: en-Nâdiu'l-Edebî es-Sekâfî, 1988.
- ELIOT, Thomas Stearns. *Edebiyat Üzerine Düşünceler*. Çev. Sevim Kantarcıoğlu. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1990.
- el-Melâ'ike, Nâzik. *Dîvân Nâzik el-Melâ'ike*. 2. cilt. Beyrut: Dâru'l-'Avde, 1997.
- el-Melâ'ike, Nâzik. *Kadâyâ eş-Şi'ri'l-Mu'âsır*. Beyrut: Mektebetu'n-Nahda, 1967.
- ER, Rahmi. *Çağdaş Arap Edebiyatı Seçkisi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2004.
- er-Reyhânî, Emîn. *er-Reyhâniyyât*. 2. cilt. Beyrut: el-Maṭba'atu'l-'Ilmiyye, 1923.
- eş-Şâ'ig, Yûsuf. *eş-Şi'ru'l-Hurr fî'l-'Irâk munzu Neş'etihî Hattâ 'Âm 1958*. Şam: İttihâdi'l-Kuttâbi'l-'Arab, 2006.
- es-Seyyâb, Bedr Şâkir. *el-A'mâlu's-Şi'riyye el-Kâmile*. Bağdat: Dâru'l-Hurriyye, 2000.
- JAYYUSÎ, Salma Khadra. *Modern Arabic Poetry An Anthology*. New York: Columbia University Press, 1987.
- MOREH, Shmuel. *Modern Arabic Poetry 1800-1970*. Leiden: E. J. Brill, 1976.
- MOREH, Shmuel. "Modern Arap Edebiyatında 'Mensûr Şiir'" Çev. Şener Şahin. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 12. 1 (2003): 297-329.
- SHAKESPEARE. *Rûmeyû ve Cûlyet*. Çev. Alî Ahmed Bâkesîr. Kahire: Mektebet Mısır, 1943.
- ŞUKRÎ, Gâlî. *Şi'runâ el-Hadîs... ilâ Eyn?*. Kahire: Dâru's-Şurûk, 1991.