



Mustafa Yasin Başçetin

Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi/İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi,
Ankara/Türkiye
Assist. Prof. Dr., Ankara Yıldırım Beyazıt University/Faculty of Humanities and Social Sciences,
Ankara/Turkiye



eposta: mybascetin@aybu.edu.tr



<https://orcid.org/0000-0002-1771-0223>



RorID: <https://ror.org/05ryemn72>

Atıf/Citation: Başçetin, Mustafa Yasin. 2025. Manzum Tercüme Geleneğinde Ahenk Unsurlarının Aktarımı: Mesnevî'nin Manzum Tercümeleleri Üzerine Bir İnceleme. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 13/46, 143-186. <https://doi.org/10.33692/avrasyad.1701658>

Makale Bilgisi / Article Information

Yayın Türü / Publication Type:	Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi /Received:	18.05.2025
Kabul Tarihi/Accepted:	01.07.2025
Yayın Tarihi/Published:	15.12.2025

MANZUM TERCÜME GELENEĞİNDE AHENK UNSURLARININ AKTARIMI: MESNEVÎ'NİN MANZUM TERCÜMELELERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Öz

Osmanlı manzum tercüme geleneği, metinler arası anlam aktarımının ötesinde; şiirsel ahengin, ses düzeninin ve estetik yapının yeniden üretimini içeren çok katmanlı bir edebî faaliyettir. Bu çalışma, Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin Mesnevî'sini Osmanlı sahasında Nâhîfî, Mehmed Şâkir ve Nazmî Mehmed tarafından kaleme alınan manzum tercümelerin ilk 18 beyti üzerinden karşılaştırmalı olarak incelemektedir. Araştırmanın amacı, manzum çeviri geleneğinin, semantik aktarımın ötesine geçerek şiirsel bir yeniden kurma süreci olduğunu ortaya koymakla beraber özellikle kaynak eserdeki redif, kafiye, ses ve kelime tekrarları, yapısal paralellikler, simetri ve tezatlar gibi ahenk unsurlarının bu tercümelerde nasıl ikame edildiğini karşılaştırmalı olarak incelemektir.

Çalışma, nitel içerik analizi yöntemiyle gerçekleştirilmiş; üç mütercim çevirileri ahenk unsurlarının aktarımı açısından değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular, her üç çevirmenin de ahenk unsurlarını yansıtmada konusunda belirli bir özen gösterdiğini ancak şiirsel yaklaşımlarında kısmi farklılıklar bulunduğunu ortaya koymaktadır. Nazmî Mehmed, kaynak beyitlerin biçimsel yapısına yüksek düzeyde sadakat göstererek şiirin fonetik ve yapısal özelliklerini korumaya özen göstermiştir. Nâhîfî ise klasik söyleyiş tarzını sürdürmekle birlikte, anlam merkezli bir yaklaşım benimsemiş ve biçimsel yapılar da daha esnek davranmıştır. Mehmed Şâkir'in çevirileri ise yorumlayıcı ve açıklayıcı bir yönelim sergilemiş; bu nedenle kaynak beyitlerin şiirsel yapısından zaman zaman uzaklaşmıştır. Bu farklılıklar, Osmanlı manzum çeviri geleneğinde sabit bir uygulamanın değil anlam ile estetik üretim arasında esnek ve çok yönlü bir çeviri anlayışının benimsendiğini ortaya koymaktadır. Bu durum, çevirmenleri yalnızca dil aktarımını sağlayan





kişiler değil aynı zamanda kaynak beyitlerin şiirsel unsurlarını da yeniden kurgulayan sanatkarlar olarak konumlandırmaktadır.

Çalışma manzum çevirilerin yalnızca “ne söylendiği”nin yanında “nasıl söylendiği” sorusunu da merkeze alan çok boyutlu bir edebî faaliyet olduğunu vurgulamakta; Osmanlı çeviri geleneğinin biçim ve estetik yönünün anlaşılmasına katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, Mevlânâ, Mesnevî, Manzum Tercüme, Ahenk Unsurları

THE TRANSMISSION OF POETIC HARMONY IN THE TRADITION OF VERSE TRANSLATION: AN ANALYSIS OF THE VERSE TRANSLATIONS OF THE MASNAVI

Abstract

The Ottoman tradition of poetic translation represents a multifaceted literary activity that goes beyond intertextual semantic transfer, encompassing the reproduction of poetic harmony, sound patterns, and aesthetic structure. This study examines the first 18 couplets of Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî's *Masnavi* through comparative analysis of poetic translations produced in the Ottoman domain by Nâhîfî, Mehmed Şâkir, and Nazmî Mehmed. The aim of the research is to demonstrate that the tradition of poetic translation constitutes a process of poetic reconstruction that transcends semantic transfer. The study specifically analyzes how elements of harmony in the source text – such as repeated sounds, rhyme, word repetition, structural parallels, symmetry, and contrasts – are replicated in these translations.

The study was conducted using qualitative content analysis, evaluating the translations of the three poets in terms of their transfer of harmonic elements. The findings reveal that all three translators showed particular care in reflecting the harmonic elements, though their poetic approaches exhibit partial differences. Nazmî Mehmed demonstrated a high degree of fidelity to the formal structure of the source couplets, striving to preserve the phonetic and structural features of the poetry. Nâhîfî adhered to the classical style of expression while adopting a meaning-centered approach, showing greater flexibility in formal structures. Mehmed Şâkir's translations, on the other hand, displayed an interpretative and explanatory tendency, occasionally diverging from the poetic structure of the source couplets. These differences highlight that the Ottoman tradition of poetic translation did not adhere to a fixed practice but instead embraced a flexible and multifaceted approach that balanced meaning with aesthetic production. This dynamic positions translators not merely as agents of linguistic transfer but also as artists who reconstruct the poetic elements of the source couplets.

The study underscores that poetic translations are a multidimensional literary activity that prioritizes not only *what is said* but also *how it is said*. It aims to contribute to the understanding of the formal and aesthetic dimensions of the Ottoman tradition of translation.

Keywords: Classical Turkish Literature, Mevlana, Masnavi, Verse Translation, Elements of Poetic Harmony





Giriş

Doğu şiir geleneğinde ahenk, şiirin estetik ve anlamsal örgüsünü oluşturan temel unsurlardan biridir. Bu şiir anlayışında kelimeler, sadece semantik değerleriyle değil ses, ritim ve tekrar gibi işitsel nitelikleriyle de şiirin yapısına katkıda bulunur. Klasik şiirde ahenk, kulağa hoş gelen seslerin oluşturduğu basit bir uyum olmanın ötesinde, anlamın ritmik, estetik ve fonetik düzeyde iletilmesini sağlayan yapısal bir araçtır. Nitekim klasik edebiyat kuramlarında şiir, “mevzûn ve mukaffâ söz” olarak tanımlanmakta; bu tanım, şiirin yaratıcı ve işitsel boyutunun doğrudan ses yapısıyla ilişkili olduğunu ortaya koymaktadır (Saraç, 2007: 107).

Divan şiiri, klasik edebiyat geleneğinin zengin bilgi birikimi içerisinde çeşitli ahenk unsurlarıyla estetik değer kazanır. Bu ahenk unsurları altı ana başlık altında sınıflandırılabilir. İlk olarak şiirin temel yapı taşı olan aruz ölçüsü, vezinsel düzenle ritim sağlar. Kafiye ve redif sistemi ise ses uyumu ve müzikal akışı oluşturur. Üçüncü unsur olan söz diziminin fasih kelimelerden oluşması, dilin saflığını ve akıcılığını garantiler. Dördüncü kategori, belagatin bedî bölümünde yer alan söz sanatlarıdır; bunlar arasında tekrar, müşakele, cinas, istikak, müvazene, tarsi, irşad, reddü'l-acüz ale's-sadr, iade ve akis gibi unsurlar bulunur (Saraç, 2007: 109-110). Bu unsurların bütünü, divan şiirinin kendine özgü müzikal ve estetik karakterini oluşturur

Sesin şiirsel yapıdaki belirleyici rolü hem geleneksel hem de modern edebiyat kuramları tarafından vurgulanmıştır. Yahya Kemal Beyatlı'ya göre, şiir vezin ve kafiye gibi ses unsurları olmadan var olamaz ve müzikle ayrılmaz bir bağ içindedir (Beyatlı, 1990: 135). Benzer şekilde T. S. Eliot da şiirdeki musiki unsurlarının anlamla bütünleşmesi gerektiğini aksi takdirde şiirin estetik değerini ve anlam bütünlüğünü yitireceğini ifade eder (Eliot, 1983: 106).

Ahenk; ses ve söz tekrarları, ritim, kafiye ve redif gibi teknik hususlarla doğrudan bağlantılıdır (Macit, 2005). Bu unsurlar, şiirin yalnızca biçimsel yapısını değil aynı zamanda içerikle kurduğu estetik dengeyi de şekillendirir. Ahenk; edebî eserin muhteva, şekil ve dil boyutlarıyla sıkı bir ilişki içerisindedir (Selçuk, 2009: 483). Ses öğelerinin şiir dilindeki etkisi, insanın sese ve ritme yönelik doğuştan gelen duyarlılığıyla ilişkilendirilebilir. Aksan (1999: 184), ölçülü ve kafiyeli anlatımın evrensel düzeyde ilgi görmesini, sözlü kültür ürünlerinin yaygınlığıyla açıklamaktadır. Aksan ayrıca vurgu, ezgi, tonlama, ses yoğunluğu ve süre gibi sesbilimsel öğelerin gündelik dilde bile anlamı belirlediğini ifade eder. Ona göre şiirin ses ve anlam bütünlüğünün çeviri süreçlerinde bozulma riski bulunmaktadır (Aksan, 1999: 185-186). Dolayısıyla şiirdeki ahenk unsurları, anlamın duygusal, ritmik ve kültürel boyutlarının taşıyıcıları olarak değerlendirilmeli; kafiye, ses yinelemeleri, cinas ve ritim gibi unsurlar sistematik olarak incelenmelidir (Aksan, 1999: 187).





Modern edebiyat kuramcıları da şiir dilinin biçimsel boyutlarına odaklanan bu yaklaşımları desteklemektedir. René Wellek şiirin vezin, ritim ve ses düzeninin anlamı yönlendiren temel yapısal unsurlar olduğunu ifade eder. Wellek'e göre şiir dili yalnızca sözlük anlamlarıyla değil kelimelerin ses değerleri, çağrışımları ve bağlamıyla birlikte değerlendirilmelidir. Bu durum, şiirin edebîliğinin içeriğin yanı sıra kelimelerin dizilişi ve ses düzeninden etkilendiğini gösterir (Wellek & Warren 1993: 148-150).

Yapısalcı çerçevenin dışında kalan çağdaş yaklaşımlar ise şiiri ve şiir çevirisini, metinler arası ve yeniden yazım süreci olarak ele alır.

Julia Kristeva'nın "metinler arası" kuramı, her türlü yazınsal üretimin, bir metnin dönüşümünden ve yeniden teşekkülünden kaynaklandığını ileri sürmektedir. Tercüme faaliyeti, kaynak metnin anlam aktarımının yanında şekilsel hususiyetlerini, fonetik ve estetik hususiyetlerini de yeniden inşa etmeyi gerektirmektedir (Kristeva, 1986: 37). Genette'in "palimpsest" kavramı, tercüme, asıl metnin üzerine nakşedilmiş ve o metinden izler taşıyan müstakil bir edebî yapı şeklinde açıklamaktadır (Genette, 1997: 1-6). Bu yaklaşım, Osmanlı manzum çeviri geleneğinde görülen aruz, kafiye ve redif gibi yapısal unsurların anlamla birlikte korunma çabasıyla doğrudan örtüşmektedir.

Şiir çevirisi, edebî çeviri alanının en tartışmalı ve zorlu alt dallarından biridir. Şiirin çok katmanlı yapısı, yalnızca anlamın değil aynı zamanda ses, ritim, kafiye ve biçim gibi unsurların da aktarımını gerektirir. Roman Jakobson, şiir çevirisinin özel bir tür çeviri olduğunu ve "poetik işlev" in başka dile aktarımında dilin eş değer yapılarla karşılanamayabileceğini savunur. Ona göre, şiir çevrilemez. Yalnızca yaratıcı bir yeniden yazım yapılabilir (Jakobson, 1959: 238). Jakobson'un yaklaşımı, şiirin dilsel anlamla sınırlanamayacak bir estetik form içerdiğini ve bu formun çevrilebilmesinin, aynı dilsel etkileri yeniden üretmeye bağlı olduğunu öne sürer. Bu bağlamda, çeviri, birebir aktarımdan ziyade yeniden üretimdir.

Benzer biçimde James S. Holmes, şiir çevirisini "yeniden yaratım" olarak tanımlar ve "Forms of Verse Translation" başlıklı yazısında biçimsel korunum, işlevsel eş değerlik ve şiirsel dengeyi gözetken çeviri stratejileri arasında ayrım yapar (Holmes, 1988: 25-39). Holmes'in tasnifi, şiir tercümesinin yalnızca dil açısından değil, aynı derecede şiirsel, ses ve kültürel katmanlarda da incelenmesinin gerekliliğini ortaya koyar.

Şiir çevirisine dair en sistematik teorilerden biri André Lefevere'e aittir. Lefevere, şiir çevirisiyle ilgili olarak ses merkezli aktarım, kelime düzeyinde çeviri, vezin korumalı tercüme, şiirden düzyazıya dönüştürme, kafiye aktarım, serbest vezinli nakil ve açıklamalı yeniden yazım gibi çeşitli yöntemler belirlemiştir (Lefevere, 1975: 41-56). Biçimsel yapıya odaklanan aynı vezin ve kafiye tercüme yöntemleri, Osmanlı manzum çevirilerinde aynı aruz kalıbıyla ve kafiyeyle gerçekleştirilen çeviri yöntemiyle örtüşmektedir.





Manzum Tercüme Geleneğinde Ahenk Unsurlarının Aktarımı: Mesnevî'nin Manzum Tercümeleri Üzerine Bir İnceleme

Susan Bassnett ise şiir çevirisinin zorluğuna dikkat çeker. Özellikle şiirin ses, imge ve ahengini başka dile aktarırken yaşanan güçlükleri ele alır. Bassnett'e göre, şiir çevirisi sadece kelimelerin çevirisinden ibaret değildir. Çeviri, kaynak metnin kültürünü ve estetik anlayışını çeviriyle yeniden inşa etmektir (Bassnett, 1980: 86-87). Bu yüzden şiir çevirisinde şiirin hem şekil unsurlarını hem de duygu ve düşünce dünyasının iyi kavranması gerekmektedir.

Son olarak Venuti'nin çeviri kuramına göre, şiir çevirisinde hedef kültürün normlarına tamamen uymak kaynak metnin estetik ve kültürel özgünlüğünü zayıflatabilir. Bu yaklaşıma göre, başarılı bir çeviri kaynak metnin farklılığını ve yabancı karakterini muhafaza etmelidir (Venuti, 1995: 15-25). Venuti'nin "yabancılaştırma" yaklaşımı, kaynak şiirin estetik ve ses özelliklerinin korunmasını önerir. Bu uygulama, klasik Osmanlı çevirmenlerinde yer yer gördüğümüz aruz vezni ve redif-kafiye düzenini muhafaza etme çabalarıyla örtüşmektedir.

Bu kuramsal yaklaşımlar, manzum çeviri geleneğine dair teorik bir zemin sunmaktadır. Ahenk unsurlarının şiir çevirisinde nasıl işlev gördüğü sorusu, yalnızca estetik değil aynı zamanda poetik ve kültürel bir tartışma alanına işaret eder. Kristeva'nın "metinler arasılık" kuramı ve Genette'in "palimpsest" kavramı, Osmanlı manzum tercümelerini sadece anlam aktaran metinler değil aynı zamanda ses yapısını, şiirsel düzeni ve estetik formu yeniden üreten metinler olarak değerlendirmeye imkân tanır. Venuti'nin yabancılaştırma stratejisi ise klasik Osmanlı çevirmenlerinin vezin, kafiye ve redif gibi özgün yapıları koruma eğilimini çağdaş etik ve politik çeviri perspektifleriyle buluşturur. Bu bağlamda, makalede ele alınan Nâhifî, Mehmed Şâkir ve Nazmî Mehmed'in tercümeleri hem poetik sadakatin hem de yapısal yaratıcılığın örnekleri olarak okunmakta, klasik şiirin ahenk unsurlarının çeviriyle nasıl aktarıldığı, bu kuramsal arka plan eşliğinde incelenmektedir.

1. Osmanlı Manzum Tercüme Geleneği ve Mesnevî'nin Manzum Tercümeleri

Manzum tercümeler, Osmanlı çeviri geleneğinin önemli bir parçasıdır. Klasik dönemde özellikle Arapça ve Farsça eserler, Osmanlı Türkçesine nazmen çevrilerek Türk edebiyatının parçası hâline getirilmiştir. Manzum tercüme yazımında bir yandan eserlerin aslının şiir biçiminde olması ve şairlerin kendi şiir hünerlerini sergileme arzusu, öte yandan eğitim ve öğretim amacıyla metinleri nazma çekme geleneği etkili olmuştur. Bu sayede hem eserin estetik yönü korunmuş hem de okunup ezberlenmesi kolay metinler ortaya çıkmıştır. Nitekim Çelebioğlu'na göre dinî içerikli metinlerin manzum yazılma sebepleri arasında şairin tabiatı, kaynak eserin manzum oluşu, öğretici konularda şiirle ifade geleneği, nazire yazma geleneği ve kolay okunup ezberlenmesi gibi unsurlar sayılmaktadır (Çelebioğlu, 1998: 350).

Osmanlıda çeviri konusunda tek bir yöntem izlenmemiştir. Bazıları asıl metne sadık kalarak *vezin* ve *kafiye* düzenini bile korumaya çalışmış, kimileri kelimeleri *birebir* çevirmeye gayret etmiş, kimileri ise oldukça serbest davranarak eseri uyarlamıştır (Çakıcı, 2008: 55).





Osmanlı manzum tercümeleri, özellikle Arapça ve Farsçadan yapılan çevirilerle önemli bir edebî miras oluşturmuştur. Bu tercümeler yalnızca birebir anlam aktarımı değil aynı zamanda dönemin edebî, tasavvufi ve didaktik ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik kültürel eserlerdir.

Osmanlı edebiyatında Arapçadan yapılan manzum tercümeler, farklı kaynak metinler üzerinden zengin bir gelenek oluşturmuştur. Dinî içerikli olarak kırk hadis tercümeleri (Donuk, 2012; Efe, 2021; Gıynaş, 2012; Gümüş & Söylemez, 2019; Kaplan, 2021; Özdemir, 2016; Sever, 2018), kelami içerikli olarak da *Kasîde-i Emâlî* tercümeleri (Gök, 2017; Gökdemir, 2022; Güler, 2022; Kaplan, 2011) ve edebî tercümeler arasında ise *Kasîde-i Bürde* birçok defa manzum olarak Türkçeye tercüme edilmiştir (Ayçiçeği, 2024; İlhan, 2017; Kaplan, 2021; Kaplan, 2022; Özcan, 2019; Taşdelen, 2020; Türkoğlu, 2023; Yazar, 2018; Yazar & Erbil, 2024). İlmî eserlerden ise *Vikâye* ve *Kasîdetü'n-Nûniyye* gibi eserlerin birçok defa manzum tercümeleri yapılmıştır (Eliaçık, 2009; Söylemez, 2019; Yaşar, 2020).

Osmanlı döneminde Farsçadan yapılan manzum tercümeler, Fars edebiyatının klasik eserlerine yazılan tercümeler üzerinden ilerlemiştir. Mevlânâ'nın *Mesnevî'si*; Muînî (Yavuz, 2007), Muhammed Nazmî-i Halvetî (Bektaş, 2009), Nahîfî (Çelebioğlu, 1967), Mehmed Şâkir Efendi (Karadağ, 2018), Nazmî Mehmed Efendi (Can, 2009) ve Derviş Ahmed Sâdık (Özku, 2009) tarafından manzum olarak tercüme edilmiştir.

Ayrıca Sa'dî-i Şîrâzî'nin *Bostân* ve *Gülistân* adlı eserleri (Büyükkarcı Yılmaz, 2001; Özdemir, 2011; Uğurlu, 2012; Sevindik, 2014; Çelik, 2015; Büyüker, 2017; Özpehlivan Anaçoğlu, 2019; Kuru, 2021; Uzun, 2021), Ferîdüddîn Attâr'ın *Pendnâme* (Konar, 2010; Sönmez Usta, 2021; Koşık, 2021; Çalık, 2018; Doruk, 2017; Türkoğlu, 2018; Hamada, 2014), *Mantıku't-Tayr* (Cunbur, 1952; Dilçin, 1968; Şimşek, 1993; Özuygun, 1993; Doğan Averbek, 2017; Tuncer, 2021; Özok, 2022) ve *Esrârname* (Ayan, 1996; Mersin, 2004; Ceylan, 2007; Tegün, 2008; Çelebioğlu, 2011; Gültekin, 2024) adlı eserleri, Şebüsterî'nin *Gülşen-i Râz'ı* (Ülken, 2002; Akkuş, 2002; Türkoğlu, 2024), Hâfız-ı Şîrâzî'nin gazelleri (Yakut, 2015; Yakut, 2019) ve Ömer Hayyâm'ın rubailer (Andı, 2014; Avcı, 2016) klasik Fars edebiyatından manzum olarak tercüme edilen başlıca eserlerdendir.

Hâfız-ı Şîrâzî'nin gazellerine Ferîdî tarafından yapılan manzum çeviri üzerine Yakut tarafından yapılan çalışma çeviride ahenk unsurlarının aktarımına dair inceleme bölümüyle Osmanlı dönemi manzum çevirilerinde ahenk unsurlarının aktarımını konu alan nadir çalışmalardandır.

Osmanlı döneminde kaleme alınan manzum çevirilere dair araştırmalar incelendiğinde bu çalışmaların içerik ve anlam aktarımına yoğunlaştığı anlaşılmaktadır. Ancak ahenk unsurları ve şiirsel yapının çevirisine dair doğrudan incelemeye söz konusu edilmemiştir. Hâlbuki redif, kafiye, vezin, ses düzeni, kafiye ve yapısal paralellikler gibi ahenk unsurları şiirin hem anlamsal hem de estetik yapısının şekillenmesinde son derece önemlidir.





Bu durum göz önünde bulundurulduğunda, manzum çevirilerin değerlendirilmesi sürecinde anlamsal yapının yanı sıra ahenk unsurları ve diğer biçimsel hususiyetler de kapsamlı bir şekilde ele alınmalıdır.

Yöntem

Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinin manzum tercümelerinde ahenk unsurlarının aktarımını mukayeseli şekilde ele alan bu çalışmada betimleyici analiz yöntemi kapsamında nitel ve nicel araştırma yöntemleri bir arada kullanılmıştır.

Kaynak metin olarak Mevlânâ'nın *Mesnevî*'si, çeviri metinler olarak ise Nâhifî, Mehmed Şâkir ve Nazmî Mehmed çevirileri çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır. Araştırma, makalenin sınırlılıkları sebebiyle *Mesnevî*'nin ilk 18 beytine yapılan manzum çevirilerle sınırlandırılmıştır.

Beyitlerin ses analizinde, her beyitteki sesli ve sessiz harflerin sıklık verileri karşılaştırmalı bir şekilde tablolarda sunulmuştur. Ayrıca kafiye, redif, cinas, akis gibi ses ve diğer ritmik yapı unsurları tespit edilerek karşılaştırmalı değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

Fonetik sadakatın incelenmesinde üç temel ölçüt esas alınmıştır: seslerin sıklığı ve dağılımı, yapısal özellikler ve fonetik uyum. Ses analizi kapsamında ince ve kalın seslerin dengesi, kaynak metindeki baskın seslerin çevirilerdeki karşılıkları ve ses çeşitliliğinin korunup korunmadığının üzerinde durulmuştur. Yapısal özellikler başlığında ise kafiye ve redif aktarımı, iç ahenk ile zıt ve simetrik yapıların çeviriyle nasıl yansıtıldığı değerlendirilmiştir.

Her beyit ayrı ayrı analiz edildikten sonra genel bir değerlendirmeye yer verilmiştir. Çeviriler; nicel değerlendirme (sesli ve sessiz harf sıklıklarının sayısal karşılaştırması), nitel değerlendirme (ses yapısı ve ahenk unsurlarının korunma düzeyi) ve bütüncül yaklaşım (anlam aktarımı ile fonetik sadakat arasındaki denge) çerçevesinde ele alınmıştır.

2. Mesnevî Çevirilerinde Ahenk Unsurlarının Karşılaştırmalı Analizi

Çalışmanın giriş kısmında şiir çevirisinde dair çerçevesi çizilen kuramsal ve kavramsal arka plan ışığında, Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinin Osmanlı sahasında yapılan manzum tercümeleri ayrıntılı olarak incelenecektir. İncelemenin amacı, kaynak beyitlerdeki şiirsel ve fonetik unsurların (harf/kelime tekrarları, redif ve kafiye kullanımı, iç ses paralellikleri vb.) manzum tercümelerde ne ölçüde muhafaza edildiği ve nasıl ikame edildiğini ortaya koymaktır. Bu amaç doğrultusunda, aşağıda Nâhifî, Mehmed Şâkir ve Nazmî Mehmed'e ait manzum tercümeler karşılaştırmalı biçimde analiz edilmiştir. Her beyit için yapılan ahenk unsurlarına dair analizler çevirmenlerin kaynak beytin şiirsel dokusunu koruma çabalarını ve bu süreçteki tercihlerini göstermektedir.





Mesnevî'nin ilk beyti, tasavvufi düşünceyi sembolik ve alegorik olarak ifade eden önemli bir örnektir. Ney sembolü aracılığıyla anlatılan ayrılık ve kavuşma temaları, insanın manevi yolculuğunu ses ve anlam katmanlarıyla yansıtır.

Bişnev ez-ney çun hikâyet mîkuned/Ez-cüdâyîhâ şikâyet mîkuned¹ (Mevlânâ)
Dinle neyden kim hikâyet itmede/Ayrılıklardan şikâyet itmede (Nâhîfî)
Gûş kıl neyden hikâyet eyliyor/İftirâkından şikâyet eyliyor (Mehmed Şâkir)
Dinle neyden ne hikâyet ider ol/Ayrılıklardan şikâyet ider ol (Nazmî Mehmed)

Mevlânâ'nın beytinde yoğun olarak kullanılan “e” ile “i” ince sesleri, çevirilerde geniş ölçüde korunmuştur. Ancak Mevlânâ'nın ses düzeninde merkezî konumda bulunan “u” benzeri yuvarlak seslerin çevirilerde daha seyrek görülmesi hatta Nâhîfî çevirisinde hiç bulunmaması, kaynak beyitteki ses dokusundan çeviriyi uzaklaştırmıştır. Kaynak beyitteki ince ses yoğunluğunu devam ettiren ve Mevlânâ'nın ses yapısına en yakın çeviriyi sunan Nâhîfî'dir. Lakin bu çeviride “u” sesinin göz ardı edilmesi, bahsi geçen yakınlığın kısıtlı düzeyde kalmasına yol açmıştır. Mehmed Şâkir ile Nazmî Mehmed çevirilerinde ise yuvarlak seslerin daha düşük oranda kullanımı sebebiyle kaynak beytin ses dokusundan belirli derecede uzaklaşmıştır.

Tablo 1: Sesli Harf Tekrar Tablosu²

Harf	Mevlânâ	Nâhîfî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
i/ı	6	8	7	7
e	8	9	6	7
a	4	5	4	5
ü/u/o	4	–	3	2

Mevlânâ'nın beytinde “n”, “k”, “y”, “d” ve “h” harfleri tekrar sıklığı bakımından belirgin biçimde öne çıkmaktadır. İncelenen çevirilerde bu harflerin çoğunluğu korunmuş; özellikle “n”, “k” ve “y” sesleri, her üç çeviride de benzer sıklıktadır. “d” ve “t” seslerinin tekrarları da çevirilerde tutarlılık göstermiştir.

Mevlânâ'da geçen “Bişnev ez-ney” ifadesinin, Nâhîfî'de “Dinle neyden”, Mehmed Şâkir'de “Gûş kıl neyden” ve Nazmî Mehmed'de yine “Dinle neyden” olarak çevrilmesi dikkat çekicidir. Aynı şekilde, kaynak beyitteki “mîkuned” ifadesinin çevirilerde sırasıyla “itmede”, “eyliyor” ve “ider ol” gibi farklı ancak ses uyumu gözetilerek seçilmiş karşılıklarla aktarılması önemlidir. Bu tercihler, kaynak beytin fonetik düzeninin korunmasına yönelik olup çevirmenlerin ünsüz uyumu ve iç ses tekrarı gibi unsurları dikkate aldığını

1 Dinle, bu ney nasıl şikâyet ediyor; ayrılıkları nasıl anlatıyor (Karaismailoğlu, 2017: 45).

2 Â harfi a ile, î harfi i/ı ile, û harfi ise ü/u/o ile birlikte değerlendirilmiştir.





Manzum Tercüme Geleneğinde Ahenk Unsurlarının Aktarımı: Mesnevî'nin Manzum Tercümeleri Üzerine Bir İnceleme

göstermektedir. Böylece çeviriler, anlamın yanı sıra ahenk açısından da kaynak beyte büyük ölçüde bağlı kalmıştır.

Kaynak beyitte “ez” edatının iki kez tekrarlanmasıyla sağlanan ses uyumu, incelenen üç çeviride de “-dan/-den” ayrılma durum eki kullanılarak karşılanmış, böylelikle ses paralelliği korunmuştur. Mevlânâ'nın “hikâyet” ve “şikâyet” kelimelerindeki *cinas*, çevirilerde aynen korunarak biçim ve anlam yönünden kaynak beyitteki ahengin sürdürülmesine imkân tanımıştır. Kaynak beyitte “mîkuned” ifadesiyle oluşturulan *redif* yapısı, çevirilerde sırasıyla “itmede”, “eyliyor” ve “ider ol” şeklinde farklılaşsa da işlevsel olarak varlığını korumuştur. Ayrıca kaynak beyitteki “hikâyet” ve “şikâyet” kelimeleriyle oluşturulan *cinasın* çevirilerde doğrudan aktarılması, kaynak beyitteki ses yapısına çevirileri yakınlaştırmıştır.

Tablo 2: Sessiz Harf Tekrar Tablosu³

Sessiz Harf	Mevlânâ	Nâhifî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
ş	2	1	2	1
n	5	4	4	5
k	4	4	4	3
y	4	4	6	4
t	2	4	3	2
m	2	3	–	–
d	3	3	3	3
h	3	5	2	5

Mevlânâ'nın beytindeki ses dengesi, cinaslı yapı ve ritmik düzen üç çeviride de büyük ölçüde korunmuştur. Özellikle Nâhifî, ince seslerin yoğunluğu ve yapısal uyum açısından kaynak beyte en yakın çeviriyi sunar. Mehmed Şâkir ve Nazmî Mehmed ise temel ses yapısını korumakla birlikte, fonetik açıdan daha sınırlı bir sadakat göstermiştir. Her üç çeviri de anlam bütünlüğünü ve biçimsel ritmi gözeterek özgün beyitteki ahenge yaklaşmayı başarmıştır.

K'ez neyistân tâ merâ bubrîdeend/Ez-nefîrem merd ü zen nâlîdeend⁴
(Mevlânâ)
Dir kamışlıktan kopardılar beni/Nâlişim âreyledi merd ü zeni (Nâhifî)
Ki neyistândan beni kat' ideli/Cûşışimden merd ü zen inler belî (Mehmed Şâkir)
Kesdiler tâ kim kamışlıktan beni/İnledür nâlem benim merd ü zeni (Nazmî Mehmed)

³ Mevlânâ'nın beyitlerinde en az iki kez tekrar eden sesler seslerin çevirilerdeki tekrar sıklıkları belirlenmiştir.

⁴ Beni kamışlıktan kestiklerinden beri feryadıma kadın erkek / herkes ağladı (Karaismailoğlu, 2017: 45).





Mevlânâ'nın beytindeki ses yapısının temeli, "e" ünlüsünün ağırlıklı kullanımına dayanmaktadır. İncelenen çeviriler, bu temel ses düzenini genel olarak korumuş olsa da her çeviri farklı ünlü yoğunluklarıyla özgün bir ses dengesi oluşturmuştur.

Nazmî Mehmed, "e", "i/ı" ve "a" seslerini dengeli biçimde kullanarak Mevlânâ'nın beytinin ses yapısına en yakın çeviriyi sunmuştur. Özellikle ince ünlülerin tercih edilmesi, kaynak beyitteki ahenge yakın bir ses yapısı oluşturmuştur. Nâhîfî ve Mehmed Şâkir çevirilerinde ise seslerin dağılımında belirgin yoğunlaşmalar görülmekte, bu da kaynak beytin fonetik yapısından kısmen farklılaşmaya sebep olmuştur. Nâhîfî'nin metninde "i" sesi artarken "e" ve "a" sesleri azalmıştır. Mehmed Şâkir'in çevirisinde de yine "i" sesinin öne çıkması ve "a" sesinin azalması, kaynak beytin ses yapısından uzaklaşılmasına sebep olmuştur.

Tablo 3: Sesli Harf Tekrar Tablosu

Sesli Harf	Mevlânâ	Nâhîfî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
i/ı	4	9	9	7
e	12	5	8	8
a	4	6	3	4
ü/u/o	2	2	2	2

Çevirilerde sessiz harflerin tekrarı açısından en dikkat çekici ortaklık, "n" ve "d" harflerinin sık kullanımıdır. Bu iki harf hem kaynak beyitte hem de çevirilerde ritmik akışı ve ses sürekliliğini sağlayan temel unsurlardır. Benzer şekilde "m" ve "r" sesleri de çevirilerde yakın sıklıkta tekrar edilerek ahengin korunmasına katkıda bulunmuştur. Kaynak beyitte üç kez kullanılan "z" harfinin çevirilerde yalnızca birer kez yer alması ise çevirmenlerin sözcük seçimleriyle ilgili bir durumdur. Bu durumda çevirilerde sessiz harf dağılımının kaynak beyitteki biçimi büyük ölçüde korunduğu, oluşan bazı fonetik farklılıkların ise çevirmenlerin bireysel üslup tercihleri çerçevesinde şekillendiği anlaşılmaktadır.

Mevlânâ'ya ait beyitte, her iki mısranın sonunda tekrar eden "-deend" eki ile bir *redif* yapısı oluşturulmuştur. İkinci mısradaki yer alan "ez" edatı, ilk mısradaki "k'ez" yapısıyla hem ses hem de anlam açısından paralellik kurmakta, bu durum beyitte ahengi sağlamaktadır. İncelenen üç çeviride ise bu kelimeler, fonetik özelliklerine doğrudan karşılık gelen ifadelerle aktarılmamıştır. "K'ez neyistân" ifadesinin Nâhîfî ve Nazmî Mehmed tarafından "kamışlıktan"; Mehmed Şâkir tarafından "neyistândan" şeklinde çevrilmesinde, kaynak beyitteki sese yakın tercihler yapılmıştır. Benzer şekilde "bubrîdeend" kelimesinin "kopardılar" (Nâhîfî) ve "kesdiler" (Nazmî Mehmed) biçimindeki çevirileri ile "nâlîdeend" ifadesinin "inledür" şeklinde aktarılması, kaynak beyitteki seslerle belli oranda uyum göstermektedir. Nâhîfî'nin çevirisinde ilk mısradaki bulunan "k'ez" edatı "-dan" ayrılma hâli ekiyle karşılanmış, ikinci mısradaki ise terk edilmiştir. Fiil sonundaki "-dılar" eki, kaynak beyitteki "-deend" redifine ses olarak birebir karşılık gelmese de işlevsel açıdan geçmiş zaman





Manzum Tercüme Geleneğinde Ahenk Unsurlarının Aktarımı: Mesnevî'nin Manzum Tercümeleri Üzerine Bir İnceleme

çoğul ekini yansıtarak yapısal bir benzerlik oluşturmuştur. İkinci mısradaki “merd ü zeni” ifadesinin aynen çevrilmesi de hem anlam hem de ritmik tekrar açısından kaynak beyitle paralelliği desteklemiştir. Ayrıca “bubrîdeend” fiilinin “kopardılar” şeklinde çevrilmesi, ses benzerliği açısından en yakın tercihtir.

Tablo 4: Sessiz Harf Tekrar Tablosu

Harf	Mevlânâ	Nâhifî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
n	7	4	7	6
r	4	5	2	3
z	3	1	1	1
d	5	5	5	4
t	2	–	2	1
m	3	3	2	5

Nazmî Mehmed’in çevirisinin ünlü ve sessiz harf dağılımıyla kaynak beyte en yakın yapıyı sunduğu görülmektedir. Nâhifî ve Mehmed Şâkir’in çevirilerinde ise ses tercihlerinde belirgin sapmalar yaşanmış, bu da kaynak beytin fonetik ve ritmik özelliklerinden kısmi uzaklaşmalara sebep olmuştur. Genel olarak tüm çevirmenler anlam ve biçim dengesini gözetmiş ancak ses tekrarları ve redif kullanımı bakımından kaynak beytin tam ses ahengine ulaşamamıştır.

Sîne hâhem şerha şerha ez-firâk/Tâ be-güyem şerh-i derd-i iştîyâk⁵ (Mevlânâ)
 Şerha şerha eylesin sinem firâk/Eyleyem tâ şerh-i derd-i iştîyâk (Nâhifî)
 Kim firâkdan sîne ister şerhadâr/İştîyâkın derdini şerh ide zâr (Mehmed Şâkir)
 İsterem bir sîne pür-zahm-ı firâk/Diyem ana şerh-i derd-i iştîyâk (Nazmî Mehmed)

Mevlânâ’nın beytindeki “e”, “i/ı” ve “a” seslerinin dağılımı, beytin ön, düz ve geniş ünlülü yapısına işaret etmektedir. Bu ses düzenine en yakın çeviri, bütün seslerin dağılımında yakın bir dengeyi gözeten Mehmed Şâkir’in çevirisidir. Mehmed Şâkir, bilhassa “i/ı” ve “a” seslerini kaynak beyte nazaran yakın düzeyde muhafaza etmiş lakin “e” sesinin kullanımında hafif bir düşüş meydana gelmiştir. Nâhifî’nin çevirisinde ise “i/ı” ve “e” seslerinin kullanımındaki artış dikkat çekmektedir. Çevirinin genel ses yapısı bakımından kaynak beytin yapısına yakın olduğu müşahade edilmektedir. Bu çeviri, kısmi farklılığa karşın kaynak beyte büyük ölçüde benzerlik göstermektedir. Netice itibarıyla üç çeviride de kaynak beyitteki ses örgüsüne yakın bir ses yapısı ortaya konmuştur.

Tablo 5: Sesli Harf Tekrar Tablosu

5 İştîyak derdini anlatmak için, ayrılıktan parça parça olmuş sine istiyorum (Karaismailoğlu, 2017: 45).





Harf	Mevlânâ	Nâhifî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
i/ı	6	7	9	10
e	8	10	6	5
a	6	5	6	5

Mevlânâ'nın beytinde, “ş”, “r”, “h” ve “d” harflerinin her çeviride yüksek sıklıkla kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu harfler, beyitte özellikle ortak kelimeler olan “şerh”, “şerha”, “derd” ve “iştîyâk” aracılığıyla fonetik ortaklık oluşturmanın yanı sıra anlam ve konu bütünlüğünü de pekiştirmektedir. “r” ve “d” seslerinin tekrar sayılarının tüm çevirilerde 5 ile 7 arasında değişen yakın aralıklarda kalması, beyitlerin ritmik yapısının büyük ölçüde korunduğunu göstermektedir. “h”, “k”, “y” ve “m” harfleri ise çevirilerde küçük değişikliklerle tekrar edilerek kaynak beytin genel ses çeşitliliğine uygunluk göstermektedir.

Mevlânâ'nın beytinde, “sîne hâhem” ve “tâ be-gûyem” ifadeleriyle kurulan *iç kafiye*, birinci mısradaki “şerha şerha” ifadesiyle oluşturulan *tekrar* ve “şerh-i derd-i iştîyâk” tamlamasıyla sağlanan *iç ahenk*, metnin ahengini belirleyen başlıca unsurlardır. Ayrıca “firâk” ve “iştîyâk” kelimeleri arasındaki *kafiye* yapısı, beyitteki fonetik bütünlüğü desteklemektedir. Nâhifî çevirisinde, “şerha şerha” tekrarının muhafaza edilmesi, kaynak beyitteki ses tekrarını ve iç uyumu başarıyla yansıtmaktadır. “Eylesin” ve “eyleyem” fiil yapıları arasındaki ses paralelliği, beyitteki ritmik sürekliliği korurken “sîne hâhem”in “eylesin” olarak çevrilmesi anlam düzeyinde kaynak beyitten uzaklaşmaktadır. Bununla birlikte, “firâk/iştîyâk” kelimelerinin ses benzerliğinin korunması ve “sînem/eyleyem” gibi yapısal çiftlerin paralel biçimde kullanılması, genel ahenk yapısının aktarımını desteklemiştir. Mehmed Şâkir'in çevirisinde, “firâk” kelimesi yer almakla birlikte, “şerh-i derd-i iştîyâk” yapısının kullanılmaması ve iç kafiye sisteminin uygulanmaması, kaynak beyitteki ses örgüsünü önemli ölçüde zayıflatmıştır. Aynı şekilde “şerha şerha” tekrarının bulunmaması ve farklı kafiye düzeni tercih edilmesi, bu çeviriyi ahenk unsurlarının aktarımı bakımından kaynak beyte en uzak çeviri konumuna getirmiştir. Nazmî Mehmed'in çevirisinde ise “isterem” ve “diyem” kelimeleriyle kaynak beyitteki “sîne hâhem/tâ be-gûyem” yapısına benzer bir *iç ahenk* kurulmuştur. “Pür-zahm-ı firâk” ifadesi, “şerha şerha ez-firâk” yapısının hem anlamını hem de ses yapısını karşılayacak şekilde seçilmiştir. “Şerh-i derd-i iştîyâk” ifadesinin birebir aktarılması, iç ritmin korunmasını sağlamış; “firâk/iştîyâk” kafiye ilişkisi ise çeviride doğrudan muhafaza edilmiştir. Özellikle “tâ be-gûyem” ifadesinin “diyem ana” şeklinde çevrilmesi hem fonetik hem de anlamsal olarak kaynak beyte en yakın aktarımı sunmaktadır.

Tablo 6: Sessiz Harf Tekrar Tablosu

Harf	Mevlânâ	Nâhifî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
ş	4	4	3	2
r	5	5	7	6





İnceleme

h	5	3	2	2
d	5	5	7	6
k	2	2	3	2
y	2	4	1	2
m	2	2	1	3

Mevlânâ'nın beytindeki sesli ve sessiz harf dengesi ile ahenk yapısını en iyi koruyan çeviri Nazmî Mehmed'e aittir. Bu çeviride hem yapı hem de fonetik paralellikler dikkatle sürdürülmüştür. Nâhîfî çevirisi, iç ahengi korumasıyla kaynağa yakındır. Ancak fiil yapılarında ve anlam aktarımında kısmi sapmalar olmuştur. Mehmed Şâkir'in çevirisi ise anlam yönünden örtüşse de ses yapısı ve iç ahenk bakımından kaynak beyitten en çok uzaklaşan versiyondur.

Herkesî k'û dûr mand ez-asl-ı hîş/Bâz cûyed rûzgâr-ı vasl-ı hîş⁶ (Mevlânâ)
 Her kim aslından ola dûr u cüdâ/Rûzgâr-ı vasl eyler muktedâ (Nâhîfî)
 Kendi aslından uzak düşen kişi/Vuslatı kılmak taleb dâim işi (Mehmed Şâkir)
 Her kim oldu kendü aslından cüdâ/Girü ister aslına ol vasl ola (Nazmî Mehmed)

Mevlânâ'nın beytinde "a" ve "u" gibi *kalın* ve *yuvarlak* ünlülerin ön planda yer aldığı fonetik bir düzen oluşturulmuştur. Bu ses yapısı, şiire tok bir ahenk sağlamaktadır. Nâhîfî ve Nazmî Mehmed çevirileri, "a" ve "ü/u/o" seslerinin yüksek tekrarıyla Mevlânâ'nın ses örgüsüne yakın çevirilerdir. Her iki çeviri de kalın ve yuvarlak seslerin ağırlığını koruyarak kaynak beyitteki tok, ritmik yapıyı başarıyla aktarmıştır. Ayrıca "e" sesinde benzer oranların korunması, bu uyumu pekiştirmektedir. Mehmed Şâkir'in çevirisi kaynak beyitten belirgin biçimde ayrılmaktadır. Bu çeviride "i" sesinin belirgin şekilde artması, şiire daha ince bir fonetik ton kazandırmış buna karşılık "u" sesinin azalması, Mevlânâ'daki tok yapıyı zayıflatmıştır. Bu yönüyle Mehmed Şâkir'in çevirisi, kaynak beyitteki ses dengesinden uzaklaşmıştır.

Tablo 7: Sesli Harf Tekrar Tablosu

Sesli Harf	Mevlânâ	Nâhîfî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
i/ı	3	1	6	3
e	4	4	3	3
a	5	7	7	7
ü/u/o	4	6	3	6

Mevlânâ'nın beytinde "r", "d" ve "s" gibi sessiz harflerin sıklığı, özellikle "ez asl-ı hîş" ve "vasl-ı hîş" gibi kelime gruplarında belirginleşerek ahengi oluşturur. Nâhîfî çevirisi, "r" ve "d" harflerinin kullanım sıklığı Mevlânâ'nın beytiyle oldukça yakın bir yapıdadır. "s" ve "k"

6 Aslından/vatanından ayrı kalan, tekrar kavuşma anını arar (Karaismailoğlu, 2017: 45).





sesleri ise daha sınırlı düzeyde yer almakla birlikte genel fonetik yapıya uygundur. Bu yönüyle Nâhifî çevirisi, kaynak beyitteki sessiz harf örgüsünü büyük ölçüde muhafaza eden bir yapıya sahiptir. Mehmed Şâkir'in çevirisinde "k" harfinin kullanımındaki artış dikkat çekerken "r" harfinin hiç yer almaması önemli bir ayrışma noktasıdır. "r" sesinin eksikliği, Mevlânâ'nın beytinde sağlanan belirgin ses yapısını zayıflatmıştır. Buna rağmen "k" ve "d" sesleriyle fonetik yapı benzerlik göstermektedir. Nazmî Mehmed'in çevirisinde ise "s" harfinin öne çıktığı görülmektedir. Bu durum, çevirinin *fonetik* yapısını farklılaştırmıştır. "r", "d" ve "k" seslerinin dengeli dağılımında ise genel ritmik yapının devam ettirildiğini göstermektedir. Bu çeviri, kaynak beytin ahengini kısmen yansıtırken ses tercihlerindeki farklılıklarla kaynak beyitten ayrışmıştır.

Mevlânâ'nın beytinde ahenk, özellikle ikinci mısradaki "vasl-ı hîş" ve birinci mısradaki "ez-asl-ı hîş" tamlamalarıyla kurulan *kafiye* ve *redif* yapısı üzerine inşa edilmiştir. Bu iki yapı hem anlamsal hem fonetik bütünlük oluşturmaktadır. "Herkesî" kelimesinin çevirilerde "her kim" şeklinde aktarılması; "dûr mand" ifadesinin "dûr u cüdâ" ve "cüdâ" olarak çevrilmesi; ses açısından kaynak beytin yapısıyla uyumluluk göstermektedir. "Rûzgâr-ı vasl-ı hîş" tamlaması ise farklı derecelerde sadeleştirilmiş; "rûzgâr-ı vasl-ı", "vuslatı" ve "aslına vasl" gibi biçimlerde aktarılacak benzer ses örgüsü korunmuştur. Nâhifî çevirisinde, "rûzgâr-ı vasl-ı" ifadesinin doğrudan kullanılması, kaynak beyitteki *tamlamalı yapı* ve anlam bütünlüğünü sürdürmektedir. Ancak mısra sonunda yer alan "muktedâ" kelimesi, kaynak beyitteki "hîş" redifiyle oluşturulan ses uyumunu karşılamamakta; bu da ahenk açısından belli bir farklılaşmaya yol açmaktadır. Mehmed Şâkir'in çevirisinde, "uzak düşen kişi" yapısı anlamı açık biçimde karşılamakla birlikte kaynak beyitteki *tamlamalı ses yapısı* farklılaşmaktadır. Buna rağmen "kişi" ve "iş" kelimelerindeki kafiye sayesinde, "hîş" redifiyle sağlanan fonetik yapı başka bir biçimde yeniden üretilmiştir. Bu yönüyle çeviri, ahenk yapısını anlam değişikliğine rağmen koruma çabası sergilemiştir. Nazmî Mehmed'in çevirisinde ise "asl" ve "vasl" kelimeleri korunarak Mevlânâ'nın beytindeki *kafiye* yapısına yakın bir ses düzeni kurulmuştur. Ancak "hîş" redifiyle oluşturulan fonetik yapı yerine yeni bir ses düzeni inşa edilmiştir.

Tablo 8: Sessiz Harf Tekrar Tablosu

Harf	Mevlânâ	Nâhifî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
k	2	2	5	2
d	3	4	4	4
r	4	5	–	3
s	3	2	2	4

Mevlânâ'nın beytindeki tok ve yuvarlak ses örgüsünü en iyi koruyan çeviri Nâhifî'ye aittir. Fonetik yapı, anlam ve söz dizimi açısından kaynak beyte oldukça yakındır. Nazmî Mehmed'in çevirisi, ses ve yapı bakımından kısmen uyumlu olmakla birlikte redif yönünden





Manzum Tercüme Geleneğinde Ahenk Unsurlarının Aktarımı: Mesnevî'nin Manzum Tercümeleri Üzerine Bir İnceleme

farklılık gösterir. Mehmed Şâkir ise anlamı korumakla birlikte biçimsel ve fonetik düzeyde kaynak beyitten en çok ayrışan çeviriye sunar.

Men beher cem'iiyetî nâlân şüdem/Cüft-i bedhâlân u hoşhâlân şüdem⁷
(Mevlânâ)
Ben ki her cem'iiyetin nâlâniyem/Hemdem-i hoşhâl ü bedhâlâniyem (Nâhifî)
Ben ki her cem'iiyetin nâlâniyem/Hem-celis-i âşık-ı vîrâniyem (Mehmed Şâkir)
Ben ki her meclisde nâlân olmuşam/Nîk ü bedle cüft u yârân olmuşam
(Nazmî Mehmed)

Mevlânâ'nın beytinde “e”, “i/ı”, “a” ve “ü/u/o” seslerinin birlikte kullanımıyla oluşturulan ses yapısı, çevirilerde farklı düzeylerde aktarılmıştır. Nazmî Mehmed'in çevirisi, “a” ve “e” seslerini korurken “ü/u/o” seslerini de en dengeli biçimde kullanan çeviri olarak fonetik açıdan Mevlânâ'ya en yakın çeviri olmuştur. Mehmed Şâkir'in çevirisi, “i/ı” sesindeki belirgin artış ve yuvarlak seslerin tamamen terk edilmesi sebebiyle en fazla farklılaşan çeviridir. Anlam korunmuş olsa da sesli harflerin değişimi, kaynak beytin fonetik yapısını belirgin biçimde değiştirmiştir. Nâhifî çevirisi ise “i” sesini artırarak metne ince bir ton kazandırmış buna karşılık “u” sesindeki azalma nedeniyle Mevlânâ'daki kalın ses yapısı kısmen kaybolmuştur.

Tablo 9: Sesli Harf Tekrar Tablosu

Sesli Harf	Mevlânâ	Nâhifî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
e	8	9	8	6
i/ı	3	6	12	3
a	6	5	4	6
ü/u/o	5	2	–	6

Mevlânâ'nın beytindeki “n”, “m” ve “h” harflerine dayalı ses yapısı, çevirilerde genel olarak korunmuştur. “n” ve “m” sesleri tüm çevirilerde korunurken “h” sesi Mehmed Şâkir'de azalmıştır. “ş” sesi ise çevirilerde düşüş göstermiştir. Nazmî Mehmed'in çevirisi, sessiz harf dağılımıyla Mevlânâ'ya en yakın çeviri olarak öne çıkmaktadır.

“Men beher cem'iiyetî” ifadesinin ses yapısı üç çeviride de korunmaya çalışılmıştır. “Nâlân şüdem” çevirilerinde de benzer sesler kullanılarak çeviri yapılmıştır. “Bedhâlân u hoşhâlân” çevirilerinde Nâhifî'ni “hoşhâl ü bedhâlâniyem” çevirisi ses yapısı olarak en yakın olandır. Mevlânâ'nın beytinde “bedhâlân” ve “hoşhâlân” kelimeleri arasındaki *zıtlık* hem anlam derinliği hem de biçimsel yapı bakımından benzerlik göstermektedir. Bu kelimeler, “-hâlân” ekinin sağladığı *kafiye* ile beyitte *fonetik paralellik* kurar. Ayrıca her iki mısra da tekrar

⁷ Ben her toplulukta ağladım, iyilere ve kötülere eş oldum (Karaismailoğlu, 2017: 45).





eden “şüdem” fiili, *redif* oluşturarak şiirin ahengini sağlamaktadır. Nâhîfî çevirisinde, bu yapı büyük ölçüde korunmuştur. Birinci mısradaki “her cem’iyyetin nâlânıyem” ifadesi, Mevlânâ’nın söz dizimiyle büyük ölçüde örtüşmektedir. İkinci mısra ise “hoşhâl ü bedhâl” ifadesiyle hem *zıt* anlamlı kelimeler korunmuş hem de “nâlânıyem/bedhâlânıyem” kelimeleri aracılığıyla ses uyumu ve *redif* yapısı devam ettirilmiştir. Bu yönüyle Nâhîfî çevirisi hem anlam hem ahenk açısından kaynak beyte oldukça sadıktır. Mehmed Şâkir’in çevirisinde, birinci mısra yapısal olarak korunmuştur; “ben ki her cem’iyyetin nâlânıyem” ifadesi kaynak beytin söz dizimiyle paralellik göstermektedir. Ancak ikinci mısra “bedhâlân” ve “hoşhâlân” zıtlığı yerine yalnızca “âşık-ı vîrânî” ifadesi kullanılmış, böylece hem anlamsal zıtlık hem de *simetri* ortadan kalkmıştır. Buna karşın “nâlânıyem” ve “vîrânıyem” kelimeleri arasında *redif* ve *kafiye* ilişkisi kurulmuş, bu da çeviride kısmi bir fonetik devamlılık sağlamıştır. Nazmî Mehmed’in çevirisinde ise “nîk ü bedle cüft u yârân olmuşam” ifadesiyle hem anlamsal *karşıtlık* hem de “olmuşam” fiil tekrarı yoluyla *redif* yapısı oluşturulmuştur. Bu yapı hem anlam düzeyinde zıtlığı korumakta hem de biçimsel olarak kaynak beyitteki *ikili yapı* ve *fonetik simetriyi* yeniden kurmaktadır. Özellikle “nâlân olmuşam” ve “olmuşam” tekrarları, çeviride iç ahenk ve ses paralelliğinin sürdürüldüğünü göstermektedir.

Tablo 10: Sessiz Harf Tekrar Tablosu

Harf	Mevlânâ	Nâhîfî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
b	2	2	1	2
c	2	1	2	2
d	3	2	–	2
h	4	5	2	1
l	3	3	2	5
m	4	4	4	5
n	5	5	5	5
ş	3	1	1	2
y	1	3	3	1

Mevlânâ’nın beytine anlam, ses ve yapısal simetri açısından en yakın çeviri Nâhîfî’ye aittir. Hem anlam zıtlıkları hem de *redif* ve *kafiye* yapısı korunmuştur. Nazmî Mehmed, zıtlığı ve yapı simetrisini sürdürerek başarılı bir uyarlama sunmuş ancak ses dengesinde kısmi farklılıklar göstermiştir. Mehmed Şâkir ise anlamı korumakla birlikte, zıtlık yapısını terk ederek fonetik ve yapısal açıdan kaynak beyitten en çok ayrışan çeviriyi ortaya koymuştur.

Herkesî ez-zann-ı hod şüd yâr-ı men/V’ez derûn-ı men ne-cüst esrâr-ı men⁸
(Mevlânâ)

Her kişi zu’munca bana yâr olur/Sohbetimden tâlib-i esrâr olur (Nâhîfî)

Cümlesi zannında oldu bana yâr/Yâr esrârı derûnumda uyar (Mehmed Şâkir)

8 Herkes kendi düşüncesine göre bana arkadaş oldu, içimdeki sırları araştırmadı (Karaismailoğlu, 2017: 45).





Her kişi zannıyla olur bana yâr/Olmaz esrâr-ı derûnum âşikâr (Nazmî Mehmed)

Mevlânâ'nın beytinde “e” sesinin sık kullanımıyla oluşturulan ince ünlülü ses yapısının çevirilere yansması farklılık göstermiştir. “e” sesinin her üç çeviride de azalması, kaynak beyitteki ahengin zayıflamasına neden olmuştur. Bu bağlamda, Nâhîfî çevirisi, “e” ve “ı-i” seslerinde sınırlı değişiklik göstermesinin yanı sıra ses çeşitliliği ve dağılımı bakımından kaynak beyte en yakın çeviridir. Mehmed Şâkir'in çevirisi “a” sesindeki artış ve “e” sesindeki düşüşle, şiirin ince ünlülü ses yapısını kalın ve açık seslere kaydırarak, bu nedenle fonetik olarak en fazla farklılaşan çeviri olmuştur. Nazmî Mehmed'in çevirisi ise Mehmed Şâkir ile benzer bir sapma göstermekte; “e” sesinde düşüş ve “a” sesinde artışla birlikte kısmi farklılaşma sergilemektedir.

Tablo 11: Sesli Harf Tekrar Tablosu

Sesli Harf	Mevlânâ	Nâhîfî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
e	10	4	3	3
ı-i	5	5	4	5
a	3	6	9	8
ü/u/o	4	7	5	5

Mevlânâ'nın beytinde öne çıkan “n” ve “r” sesleri, beytin ses yapısını belirler. Çevirilerde “r” sesi artarken “n” sesi azalmıştır. “z” harfi Mevlânâ'da sık tekrarlanmasına rağmen çevirilerde sınırlı kalmıştır. “d”, “m” ve “s” sesleri genel olarak korunmuş; “h” ise sadece Mevlânâ ve Nâhîfî'de belirgin biçimdedir. “Herkesî” kelimesinin üç çeviride de “e”, “i”, “h”, “r”, “k” ses yapısının korunduğu görülür. “Ez-zann-ı hod” çevirilerinde de benzer şekilde “z”, “n”, “a” ses yapısı korunmuştur. İkinci mısradaki “esrâr” kelimesinin çevirilerde aynen kullanılması ses benzerliğini artırmıştır.

Mevlânâ'nın beytinde “zann-ı hod”, “yâr-ı men”, “derûn-ı men” ve “esrâr-ı men” şeklindeki *izafet* yapıları hem ses tekrarı hem de yapısal simetri bakımından beyitte ahenk oluşturur. Nâhîfî çevirisinde, “zu'munca bana yâr” ve “tâlib-i esrâr” ifadeleriyle *izafet* yapısı büyük ölçüde muhafaza edilmiştir. Özellikle “tâlib-i esrâr” ifadesi hem anlam bütünlüğü hem de *paralellik* açısından kaynak beyte yakındır. Ancak “yâr-ı men” ve “esrâr-ı men” gibi tamlamalı yapı yerine daha sade yapılar tercih edilmiştir. Mehmed Şâkir'in çevirisinde, “zannında oldu bana yâr/yâr esrârı derûnumda uyar” dizeleriyle “yâr” ve “esrâr” kavramları korunmuş ancak *izafet* yapısı daha serbest biçimde yeniden kurgulanmıştır. “Derûnumda” kelimesiyle “derûn-ı men” yapısına yakınlık kurulmuş olmakla birlikte, tamlamaların diziliminde ve yapısal *simetrisinde* farklılaşma görülmektedir. Nazmî Mehmed'in çevirisinde ise “zannıyla olur bana yâr/olmaz esrâr-ı derûnum âşikâr” şeklindeki mısralarla hem “zann” kavramı hem de “esrâr-ı derûnum” ifadesi korunarak *izafet* yapıları benzer şekilde





aktarılmıştır. Bu çeviri, özellikle *tamlama dizimi* ve söz öbeklerinin *yapısal paralelliği* açısından kaynak beyte en yakın çeviridir. *Redif* ve *kafiye* açısından kaynak beyitteki “yâr-ı men/esrâr-ı men” yapısı, “-ı men” eki ile *anlam ve ses birliğini* birlikte sunmaktadır. Bu *redif* yapısı, Nâhîfî’de “yâr olur/esrâr olur” biçiminde ikame edilmiştir. Mehmed Şâkir’in çevirisinde, “yâr/uyar” kelimeleriyle kafiye kurulmuş buna karşın “-ı men” redifi terk edilmiştir. Nazmî Mehmed’in çevirisinde ise “yâr/âşikâr” şeklinde hem anlam ilişkisi hem de *fonetik* yakınlık korunarak kafiye oluşturularak çevirinin *fonetik* ahenk açısından benzerliğini artırmıştır.

Tablo 12: Sessiz Harf Tekrar Tablosu

Harf	Mevlânâ	Nâhîfî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
d	3	1	4	1
h	2	2	–	1
m	3	2	2	2
n	7	3	5	4
s	3	2	2	1
r	5	6	6	7
z	3	1	1	2

Nazmî Mehmed, yapı, anlam ve ses uyumu bakımından Mevlânâ’nın beytine en yakın çeviriyi sunmuştur. Nâhîfî, anlam bütünlüğünü korurken yapısal ve fonetik açıdan kısmi farklılıklar göstermiştir. Mehmed Şâkir ise daha serbest bir çeviriyle kaynak beyitten en çok ayrışan çeviriyi ortaya koymuştur.

Sırr-ı men ez-nâle-i men dûr nist/Lîk çeşm ü gûşrâ an nûr nîst⁹ (Mevlânâ)
 Sırrım olmaz nâlişimden gerçi dûr/Lîk yok her çeşm ü gûşa feyz-i nûr (Nâhîfî)
 Sırrımı bu nâleden zann itme dûr/Lîk çeşm ü gûşda yokdur o nûr (Mehmed Şâkir)
 Nâle-i dilden degül sırrım cüdâ/Lîk çeşm ü gûşa yok nûr-ı likâ (Nazmî Mehmed)

Mevlânâ’nın beytinde “e” ve “i/ı” seslerinin hâkimiyetiyle kurulan ses yapısı, “u” gibi yuvarlak seslerin katkısıyla dengeli bir ses bütünlüğü oluşturur. Nâhîfî çevirisi, tüm sesli harflerde Mevlânâ ile daha az fark göstererek hem ses çeşitliliğini hem de dağılım dengesini korumuş, kaynak beytin ses yapısına en sadık kalan çeviri olmuştur. Nazmî Mehmed’in çevirisi de benzer şekilde “e” ve “i/ı” seslerinde dengeyi sürdürmüş, küçük farklarla birlikte genel ses yapısını koruyarak Mevlânâ’ya oldukça yakın bir yapı sunmuştur. Buna karşılık Mehmed Şâkir’in çevirisi, özellikle “u/o” sesinin belirgin artışla daha tok ve kalın bir ses yapısı kurmuş, kaynak beyitteki ince ses yapısından ayrışmıştır.

Tablo 13: Sesli Harf Tekrar Tablosu

9 Sırrım ağlayışımından ayrı değil, fakat göz ve kulağın o ışığı yok (Karaismailoğlu, 2017: 45).





İnceleme

Sesli Harf	Mevlânâ	Nâhifî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
e	5	5	4	4
i/ı	6	7	5	7
a	3	3	3	4
ü/u/o	4	6	8	6

Mevlânâ'nın beytindeki sessiz harf yapısı, “n” ve “r” harfleri üzerine kurulmuştur. Çevirilerde “r” harfi yüksek düzeyde korunmuş ancak “n” harfi azalmıştır. “m” ve “l” harfleri farklı oranlarda yer almakta, özellikle Nazmî Mehmed'in çevirisinde “l” harfi baskın hâle gelmiştir. “ş” sesi ise tüm çevirilerde eşit biçimde korunmuştur. Genel olarak çevirilerde “r” ve “ş” gibi harfler muhafaza edilmişken “n” ve “s” gibi harflerde değişiklikler gözlemlenmiştir.

Mevlânâ'nın beytinde özellikle “Sırr-ı men”, “nâle-i men” gibi izafet yapıları, kelimelerin tekrarına ve yapısal simetriye dayalı iç ahenk bulunmaktadır. “Dûr/nûr” kafiyesi ve “nîst” redifiyle beyitteki ritmik ve fonetik bütünlük sağlanmıştır. Ayrıca “men” kelimesinin tekrarları hem ses tekrarını hem de anlam vurgusunu artırarak iç ahengin önemli bir unsuru hâline gelmiştir. Nâhifî, kaynak beyitteki izafet yapılarını sadeleştirmiş ve tekrar eden “men” kelimesini kullanmamıştır. Mevlânâ'daki “sırr-ı men”, “nâle-i men” yerine “sırrım” ve “nâlişim” kullanılarak tamlamalar sadeleşmiş fakat bu durum izafet yapılarının oluşturduğu güçlü simetriyi ve ses tekrarını azaltmıştır. Buna karşılık “çeşm ü gûş” ifadesinin aynen korunması, “dûr/nûr” kafiyesinin muhafazası ve “feyz-i nûr” gibi yeni bir tamlama kullanımıyla anlam ve ses açısından ahenk korunmaya çalışılmıştır. Kaynak beyitteki “nîst” redifi terk edilmiştir. Mehmed Şâkir de kaynak beyitteki “men” tekrarını kaldırarak daha sade bir yapı tercih etmiştir. “Sırrımı” ve “bu nâleden” ifadeleriyle anlam aktarılmış ancak izafetlerin ahenginden uzaklaşmıştır. “Çeşm ü gûş” ifadesi aynen korunarak kaynak beyte yakınlık sağlanmıştır. “Dûr/nûr” kafiyesi muhafaza edilmiştir. Nazmî Mehmed'deki “nâle-i dil” ve “nûr-ı likâ” ifadeleri, kaynak beytin izafetli ve simetrik yapısına yaklaşmaktadır. Ancak kaynak beyitteki “men” tekrarı terk edilmiştir. Ayrıca kaynak beyitteki “dûr/nûr” kafiyesi yerine “cüdâ/likâ” kafiyesinin tercih edilmesi, anlam ve ses açısından farklı bir ahenk oluşturmuştur. Yine de izafet yapısını ve söz dizimsel simetriyi korumasıyla diğer çevirilere göre kaynak beyte daha yakın bir yapı kurulmuştur.

Tablo 14: Sessiz Harf Tekrar Tablosu

Harf	Mevlânâ	Nâhifî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
s	3	2	1	1
r	5	6	5	3
m	3	4	3	2





n	7	2	5	3
l	2	3	2	5
ş	2	2	2	2

Nâhifî, ses yapısı, kafiye uyumu ve anlam bütünlüğü açısından Mevlânâ'nın beytine en yakın çeviriyi sunmuştur. Nazmî Mehmed, yapısal simetriyi korumaya çalışsa da kafiye ve kelime tekrarlarında sapmalar göstermiştir. Mehmed Şâkir ise anlamı sürdürmekle birlikte, fonetik ve yapısal ahenk bakımından kaynak beyitten en çok uzaklaşan çeviri olmuştur.

Ten zi-cân ü cân zi-ten mestûr nîst/Lîk kes râ dîd-i cân destûr nîst¹⁰ (Mevlânâ)
 Birbirinden cân u ten pinhân değil/Lîk yok destûr-ı rü'yet cânâ bil (Nâhifî)
 Ten bu cânâ cân tene mestûr değil/Lîk cânı görmege destûr değil (Mehmed Şâkir)
 Cân u ten beyninde bu 'd u dîr yok/Herkese cân görmege destûr yok (Nazmî Mehmed)

Mevlânâ'nın beytindeki ses yapısı büyük ölçüde "i" ve "e" ince sesleriyle şekillenmiş, "a" ve "u" gibi kalın ve yuvarlak seslerle bu yapı dengelenmiştir. Nâhifî çevirisi, Mevlânâ ile genel ses yapısını korumuştur. Bu açıdan bakıldığında fonetik açıdan kaynak beyte en yakın çeviri Nâhifî'ye aittir. Mehmed Şâkir'in çevirisinde ise "e" sesinin artması, "i/ı" sesinin ise belirgin biçimde azalması dikkat çeker. Bu değişim, kaynak beytin ince ses ağırlıklı fonetik yapısından sapma oluşturmuştur. Nazmî Mehmed'in çevirisinde ise "i/ı" sesindeki düşüş ve "u" sesindeki artış, ince ses düzeninin daha yuvarlak ve kalın sesli bir yapıya kaymasına neden olmuştur. Dolayısıyla her iki çeviri anlamı korusa da Mevlânâ'nın fonetik yapısından kısmen uzaklaşmıştır.

Tablo 15: Sesli Harf Tekrar Tablosu

Sesli Harf	Mevlânâ	Nâhifî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
e	5	5	9	9
i/ı	7	8	4	1
a	4	4	4	2
ü/u/o	3	4	3	7

Mevlânâ'nın beytinde "s", "n" ve "t" sesleri beytin içyapısını ve ahengini belirlemektedir. Nâhifî çevirisinde "n" harfi korunmuş ancak "t" ve "s" harflerinde belirgin bir azalma olmuştur. Mehmed Şâkir'in çevirisinde "t" ve "c" sesleri yakın derecede korunurken "n" sesinde azalma olmuştur. Nazmî Mehmed'in çevirisinde "n" ve "t" harflerinin azalması dikkat çekmektedir. Bu veriler, Nâhifî çevirisinin Mevlânâ'nın beytine en yakın fonetik yapıya sahip olduğunu, diğer çevirilerin ise kısmi sapmalar gösterdiğini ortaya koymaktadır.

10 Beden, ruhtan; ruh bedenden saklı değil ancak kimsenin ruhu görmesine izin yok (Karaismailoğlu, 2017: 45).





Manzum Tercüme Geleneğinde Ahenk Unsurlarının Aktarımı: Mesnevî'nin Manzum Tercümeleri Üzerine Bir İnceleme

Mevlânâ'nın beytinde simetrik yapı dikkat çeker. "Ten zi-cân/cân zi-ten" şeklinde akis sanatıyla sağlanan ahenk hem söz dizimindeki simetriyi hem de ses tekrarını başarıyla yansıtır. Ayrıca "mestûr/destûr" kafiyesi ve "nîst" redifiyle beyit hem fonetik ahenk sağlanmıştır. Böylece ses tekrarları, *akis* ve *redif-kafiye* birlikteliğiyle ahenk sağlanmıştır. Nâhîfî, kaynak beyitteki çapraz yapıyı sadeleştirerek düz bir söz dizimini tercih ederek ahengi sürdürmemiştir. Kaynak beytin kafiyesindeki (mestûr/destûr) fonetik yapı sadece "destûr" kelimesiyle kısmen korunmuştur. "Pinhân değil/câna bil" kafiyesi, kaynak beyitteki ses uyumundan uzaklaşmıştır. "Destûr" kelimesinin varlığı, anlam ve ses yönünden kısmi ahengi korurken genel olarak *fonetik* ve *simetrik* ahenk açısından kaynak beyte göre bir zayıflama söz konusudur. Mehmed Şâkir'in çevirisinde, kaynak beyitteki "ten-cân" çapraz simetrisi "ten bu câna/cân tene" ifadeleriyle kısmen korunmuştur. Bu yapı, kaynak beyitteki çapraz simetriyi ve ses tekrarını başarılı bir şekilde yansıtmıştır. "Mestûr/destûr" kafiyesi aynen korunarak güçlü fonetik uyum sağlanmıştır. Böylece bu çeviri hem akis unsurunun ikame edilmesi hem de ses uyumu bakımından kaynak beyte oldukça yakındır. Ancak kaynak beyitteki "nîst" redifi yerine kullanılan "değil" ifadesinde fonetik farklılaşma yaşanmıştır. Nazmî Mehmed'in çevirisinde, kaynak beyitteki *akisli* yapı terk edilerek daha düz bir ifade tercih edilmiştir. "Cân u ten" ifadesi korunmuş ancak çapraz dizilim yapılmamıştır. "dûr/destûr" kafiyesi, "mestûr/destûr" kafiyesinin anlam ve ses derinliğine yakınlık göstermektedir. Ancak çapraz dizilimin kaybı, kaynak beyitteki yapısal simetriyi zayıflatmıştır.

Tablo 16: Sessiz Harf Tekrar Tablosu

Harf	Mevlânâ	Nâhîfî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
t	6	3	4	2
c	3	2	3	2
n	7	7	5	5
s	5	1	2	2
r	3	4	3	4
d	3	3	3	4
k	2	2	1	3

Mevlânâ'nın beytine fonetik ve yapısal açıdan en yakın çeviri Nâhîfî'ye aittir. Sesli ve sessiz harf dengesi büyük ölçüde korunmuş, anlam aktarımıyla birlikte şiirin iç ritmi de sürdürülmüştür. Mehmed Şâkir, anlamı korurken çapraz yapı ve kafiye simetrisini başarıyla yansıtmış ancak redif kullanımında farklılık göstermiştir. Nazmî Mehmed ise anlamı sade bir yapıyla aktarmış fakat fonetik yapı ve simetrik ahenkten en fazla uzaklaşan çeviri olmuştur.





Âteşest in bang-i nây ü nîst bâd/Her ki in âteş ne-dâred nîst bâd¹¹ (Mevlânâ)
 Oldu âteş sıyt-ı ney sanma hevâ/Kimde bu âteş yoğ ise hayf ana (Nâhîfî)
 Ney sadâsı nârdır degil hevâ/Kimde bu âteş yoğ olsun ol hebâ (Mehmed Şâkir)
 Bâng-ı ney âteşdir anı sanma bâd/Yanmayan bu âteşe olsun remâd (Nazmî Mehmed)

Mevlânâ'nın beytinde "a", "e" ve "i" seslerinin dengeli dağılımı, ahengi ve fonetik derinliği sağlayan temel unsurdur. Nâhîfî ve Mehmed Şâkir çevirilerinde sesler yakın düzeyde korunmuştur. Böylece iki çeviri de fonetik yapıya genel anlamda sadık kalmıştır. Buna karşın Nazmî Mehmed'in çevirisi "a" sesinde belirgin bir artış ve "i/ı" sesindeki düşüşle kaynak beytin ses örgüsünden en çok uzaklaşan çeviri olmuştur.

Tablo 17: Sesli Harf Tekrar Tablosu

Sesli Harf	Mevlânâ	Nâhîfî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
e	6	6	6	5
i/ı	6	4	4	3
a	7	7	6	11

Mevlânâ'nın beytinde "n" ve "t" sesleri etrafında ritmik bir yapı oluşturulmuş. Nâhîfî çevirisinde "n" sesi belirgin şekilde azalırken Mehmed Şâkir'in çevirisinde de "t" ve "n" sesleri düşük seviyede kalmıştır. Nazmî Mehmed'in çevirisi, kaynak beytin ses yapısına en yakını olup sessiz harflerin dağılımında benzer bir dengeyi korumuştur.

Mevlânâ'nın beytinde "âteş/nîst bâd" zıtlığı kullanılarak ney sesinin ateş gibi yakıcı bir özelliğe sahip olduğu, sıradan rüzgâr olmadığı ifade edilmiştir. "Nîst bâd" ifadesi iki mısra da *redif* olarak kullanılarak ses ve anlam bütünlüğü sağlanmıştır. Böylece, ses tekrarları, zıtlıklar ve redif-kafiye kullanımıyla beyitte ahenk sağlanmıştır. Nâhîfî, Mevlânâ'nın beyit yapısını sadeleştirmiştir. Kaynak beyitteki "âteş/bâd" zıtlığı burada "âteş/hevâ" karşıtlığına dönüştürülerek benzer bir ahenk kurulmuştur. İkinci mısra da "hayf ana" ifadesi, kaynak beyitteki "nîst bâd" ifadesinin tekrarına kıyasla fonetik ve simetrik ahenk açısından kaynak beytin gerisinde kalmıştır. Mehmed Şâkir'in çevirisinde, kaynak beytin "âteş/bâd" tezat yapısı "nâr/hevâ" şeklinde korunmuştur. Bu karşıtlık kaynak beyitteki "âteş/rüzgâr" zıtlığını, ses ve anlam açısından kısmen yansıtmaktadır. "Hevâ/hebâ" kafiyesindeki "hebâ" kelimesi, Mevlânâ'nın beytindeki "nîst bâd" ifadesinden anlamca ve yapıca farklıdır. Kaynak beyitteki redif ve anlamsal olarak ayrışma söz konusudur. Nazmî Mehmed'in çevirisinde ise Mevlânâ'nın "âteş/bâd" zıtlığı aynen korunmuştur. İlk mısra da kaynak beyitteki anlam ve fonetik simetri büyük ölçüde korunmuştur. "Bâd/remâd" kelimeleriyle oluşturulan kafiye kaynak beyitteki *redif* yapısıyla ses benzerliği oluşturmuştur. Bu açıdan, fonetik, anlam ve yapı

11 Neyin sesi ateştir, hava değil. Bu ateşe sahip olmayan, yok olsun (Karaismailoğlu, 2017: 45).





Manzum Tercüme Geleneğinde Ahenk Unsurlarının Aktarımı: Mesnevî'nin Manzum Tercümeleri Üzerine Bir İnceleme

olarak kaynak beyte oldukça yakındır. Mehmed Şâkir ve Nazmî Mehmed, Mevlânâ'nın beytindeki fonetik yapı, anlam bütünlüğü ve tezatları daha başarılı bir şekilde korurken Nâhîfî'nin çevirisinde anlam korunmuş ancak fonetik ve simetrik ahenk açısından kaynak beyitten uzaklaşmıştır.

Tablo 18: Sessiz Harf Tekrar Tablosu

Harf	Mevlânâ	Nâhîfî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
t	5	3	1	2
n	7	3	3	7
s	3	3	3	2
r	2	–	2	2
d	4	2	4	3
b	3	1	2	3

Nazmî Mehmed, anlam, fonetik yapı ve simetrik ahenk bakımından Mevlânâ'nın beytine en yakın çeviriyi sunmuştur. Mehmed Şâkir, anlam bütünlüğünü korumuş ancak yapı ve ses düzleminde kısmi sapmalar göstermiştir. Nâhîfî ise anlamı sürdürmekle birlikte, fonetik ve yapısal ahenk açısından kaynak beyitten en fazla uzaklaşan çeviri olmuştur.

Âteş-i ıskest k'ender ney fütâd/Cûşîş-i ıskest k'ender mey fütâd¹² (Mevlânâ)
 Âteş-i aşk iledir te'sîr-i ney/Cûşîş-i aşk iledir teşvîr-i mey (Nâhîfî)
 Âteş-i aşkdır ki düşdi nâya ol/Cûşîş-i aşkdır ki anı meyde bul (Mehmed Şâkir)
 Âteş-i aşk-ı Hüdâdur neyde bu/Cûşîş-i aşk-ı Hüdâdur meyde bu (Nazmî Mehmed)

Mevlânâ'nın beytinde “e” sesinin sık kullanımı metne ön seslere dayalı bir ses yapısı kazandırmaktadır. Bu yapı, “i/ı” ve “a” sesleriyle dengelenmiş, “ü/u/o” gibi yuvarlak seslerle tamamlanmıştır. Nâhîfî çevirisinde “i/ı” sesi dikkat çekici şekilde artmış ve ön plana çıkmıştır buna karşılık “e” ve “a” sesleri Mevlânâ'nınkine yakın kalmıştır. Bu durum, ince ses ağırlığını korusa da “i/ı” sesinin baskınlığı beyitteki ahengi kısmen değiştirmiştir. Mehmed Şâkir'in çevirisinde ise “a” sesi daha belirgin hâle gelmiş buna karşılık “e” ve “i/ı” sesleri azalmıştır. Bu yapı, şiirin ses yapısını daha kalın ve tok bir biçime dönüştürerek Mevlânâ'nın ses düzeninden uzaklaştırmıştır. Nazmî Mehmed'in çevirisi ise “e”, “i/ı” ve “a” seslerini dengeli bir şekilde kullanarak hem ön hem kalın sesleri dengelemiş ve Mevlânâ'nın ses yapısına en yakın çeviri olmuştur.

Tablo 19: Sesli Harf Tekrar Tablosu

Sesli Harf	Mevlânâ	Nâhîfî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
------------	---------	--------	--------------	--------------

12 Neye düşen, aşk ateşidir. Meye düşen aşk coşkunluğudur (Karaismailoğlu, 2017: 45).





e	9	7	3	5
i/ı	4	11	9	5
a	3	3	6	5
ü/u/o	3	1	4	7

Mevlânâ'nın beytinde “ş”, “k”, “d” ve “t” sessiz harfleri öne çıkmaktadır. Bu seslerin her biri beyitte dört ya da daha fazla kez tekrar edilmiştir. Çevirilerde ise bu dağılım değişiklik göstermektedir. Nâhîfî çevirisinde “ş” sesi belirgin şekilde artarak öne çıkarken “k” ve “d” seslerinde azalma, “t” sesinde ise düşüş gözlemlenmektedir. Mehmed Şâkir'in çevirisinde, Mevlânâ'daki “d” ve “ş” tekrarları korunmuş; böylece kaynak beyitteki ses düzenine daha yakın bir yapı oluşturulmuştur. Nazmî Mehmed'in çevirisinde ise “d” ve “ş” sesleri öne çıkmakla birlikte, diğer sessiz harflerin sayıca azalması farklı bir ses örgüsü ortaya koymuştur.

Mevlânâ'nın beytinde söz dizimindeki simetrik yapı dikkat çeker. “Âteş-i ışıkest/cûşış-i ışıkest” ve “ney/mey” arasındaki ses uyumu, anlam simetrisi ve kelime tekrarıyla pekiştirmiştir. Ayrıca “fütâd” redifinin kullanımıyla, ses tekrarları güçlendirilmiştir. Nâhîfî, kaynak beyitteki simetrik “âteş-i aşk iledir/Cûşış-i aşk iledir” şeklinde korumuş ancak “fütâd” redifiyle oluşturulan fonetik tekrar terk edilmiştir. “Te'sîr-i ney/teşvîr-i mey” kafiyesiyle ahenk oluşturulmuşsa da Mevlânâ'nın beytindeki ses tekrarlarının oluşturduğu etkiden uzaklaşmıştır. Mehmed Şâkir, Mevlânâ'daki simetrik yapıyı “âteş-i aşkdır ki/cûşış-i aşkdır ki” kullanımıyla büyük ölçüde korumuştur. “Ol/bul” şeklinde kurulan kafiye düzeni fonetik uyumu sağlamış ancak kaynak beyitteki redif “fütâd”a benzer bir ses yapısı ikame edilmemiştir. Bunun yerine “düşdi” kelimesiyle yakın anlamda bir kelime tercih edilmiştir. Beyitteki fonetik ve simetrik yapı Mevlânâ'nın beytine yakındır ancak ses tekrarı açısından farklılaşmıştır. Nazmî Mehmed'in çevirisinde, Mevlânâ'daki simetrik yapı “âteş-i aşk-ı Hüdâdur/cûşış-i aşk-ı Hüdâdur” yapılarıyla büyük ölçüde korunmuştur. Mevlânâ'nın “fütâd” redifinden farklı olarak “bu” redifi kullanılarak simetrik ahenk kurgulanmıştır. Nazmî Mehmed'in çevirisi fonetik simetriyi ve anlam derinliğini en başarılı şekilde koruyan çeviridir. Mehmed Şâkir, anlam ve yapı paralelliğini büyük ölçüde korurken redif kullanımında farklılaşmıştır. Nâhîfî'nin çevirisinde ise anlam korunmuş olsa da fonetik ve simetrik ahenk açısından belirgin bir ayrışma görülmektedir.

Tablo 20: Sessiz Harf Tekrar Tablosu

Harf	Mevlânâ	Nâhîfî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
ş	4	6	6	5
k	4	2	4	2
d	4	2	5	6
r	2	4	2	2
n	3	1	2	1
t	5	3	1	1





İnceleme

y	2	2	2	2
---	---	---	---	---

Nazmî Mehmed, anlam, ses uyumu ve yapısal simetri bakımından Mevlânâ'nın beytine en yakın çeviriyi sunmuştur. Mehmed Şâkir, anlam ve yapı paralellliğini büyük ölçüde korumuş ancak fonetik açıdan kısmi sapmalar göstermiştir. Nâhifî ise anlamı yansıtsa da ses düzeni ve redif yapısı bakımından kaynak beyitten en çok uzaklaşan çeviri olmuştur.

Ney harîf-i her ki ez-yârî bürîd/Perdehâyeş perdehâ-yı mâ derîd¹³ (Mevlânâ)
 Yârdan mehcurâ hem-derd oldu ney/Çâk-sâz-ı perde-i merd oldu ney
 (Nâhifî)
 Yârdan dûr olanın yârî bu ney/Perdemiz çâk itdi perde perde hey (Mehmed
 Şâkir)
 Ney olur yârından ayrılana yâr/Perdeleri perdemiz eyler figâr (Nazmî
 Mehmed)

Mevlânâ'nın beytinde "e" ve "i" seslerinin birlikte kullanımıyla kurulan ince ses yapısı, çevirilerde farklı oranlarda yansıtılmıştır. Bu yapıya en çok benzeşen çeviri, "e", "i/ı" ve "a" seslerini dengeli bir şekilde sürdüren Mehmed Şâkir'in çevirisi olmuştur; böylece Mevlânâ'nın ses düzeni büyük ölçüde korunmuştur. Buna karşılık, Nâhifî çevirisi "i" sesinde belirgin bir düşüş göstererek bu ince ses ağırlığını kaybetmiş, metni daha tok ve farklı bir fonetik yapıya yöneltmiştir. Bu nedenle, Mevlânâ'nın ses yapısından en çok farklılaşan çeviri Nâhifî'ye aittir.

Tablo 21: Sesli Harf Tekrar Tablosu

Sesli Harf	Mevlânâ	Nâhifî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
e	8	8	8	8
i/ı	8	2	5	5
a	5	5	5	6

Mevlânâ'nın beytinde "r", "d" ve "y" sessiz harfleriyle ile ritmik yapı oluşturmuştur. Çevirilerde "r" ve "d" sesleri büyük ölçüde korunmuş ancak "h" ve "p" seslerinde bazı farklılıklar gözlemlenmiştir. Nâhifî çevirisinde "d" sesi artarken "h" sesi zayıflamış, ritmik yapı hafiflemiştir. Mehmed Şâkir'in çevirisinde ses yapısı Mevlânâ'ya yakın kalmış, "r", "d" ve "y" sesleri dengeli kullanılmıştır. Nazmî Mehmed'in çevirisi ise "r" sesini artırarak ses yapısını farklılaştırmıştır. Nâhifî'nin çevirisi, bazı sessiz harflerin eksikliğine rağmen ahengi büyük ölçüde korurken diğer çevirilerde daha fazla fonetik çeşitlilik sağlanmıştır.

Mevlânâ'nın beytinde "perdehâyeş perdehâ-yı mâ" ifadesindeki kelime ve ses tekrarları ahenk sağlamaktadır. Aynı zamanda "bürîd/derîd" kafiyesi de ses uyumunu pekiştirmektedir. Nâhifî, kaynak beyti sadeleştirerek fonetik ve yapısal simetride değişiklik yapmıştır. "Oldu ney" redifleriyle simetri kurulsa da kaynak beyitteki ses tekrarları tam olarak

13 Ney, dostundan ayrılanın arkadaşıdır. Perdeleri, bizim perdelerimizi yırttı (Karaismailoğlu, 2017: 45).





yansıtılamamıştır. Mehmed Şâkir'in çevirisinde Mevlânâ'nın beytindeki kelime tekrarlarıyla sağlanan fonetik ahenk tam olarak korunamamıştır. Bunun yerine "perde perde hey" ifadesiyle daha farklı bir fonetik kurgu tercih edilmiştir. Nazmî Mehmed'in çevirisinde, "yâr/figâr" kafiyesi ile ses uyumu ve anlam bütünlüğü sağlanmıştır. Ancak Mevlânâ'daki ses tekrarları tam olarak yansıtılamamıştır.

Tablo 22: Sessiz Harf Tekrar Tablosu

Harf	Mevlânâ	Nâhifî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
y	4	3	4	5
r	7	5	6	9
d	5	7	6	3
h	4	2	–	–
p	2	1	3	2

Mehmed Şâkir, sesli ve sessiz harflerin dengeli kullanımıyla Mevlânâ'nın fonetik yapısına en çok yaklaşan çeviriye sunmuştur. Bu çeviri, hem anlam hem de ses yapısı bakımından uyumlu bir bütünlük sergilemektedir. Nazmî Mehmed, anlam ve kafiye açısından başarılı bir aktarım sağlarken kaynak beyitteki ses tekrarları ve yapısal simetri bakımından kısmen farklılaşmıştır. Nâhifî ise anlamı korumakla birlikte, ses dengesi ve yapısal özellikler açısından Mevlânâ'nın beytinden en çok uzaklaşan çeviriye ortaya koymuştur.

Hem çü ney zehrî vü tiryâkî ki dîd/Hem çü ney demsâz ü müştâkî ki dîd¹⁴
(Mevlânâ)

Ney gibi bir zehr ü tiryâk olamaz/Ney gibi dem-sâz ü müştak olamaz (Nâhifî)

Ney ki zehr oldı vü hem tiryâkdır/Hâsılı dem-sâzdır müştâkdır (Mehmed Şâkir)

Ney gibi kim gördü zehr ü tiryâk/Ney gibi kim gördü demsâz-ı firâk (Nazmî Mehmed)

Mevlânâ'nın beytinde "i" ve "e" sesi ile ince bir ses yapısı oluşturulmuştur. Nâhifî çevirisinde "i" sesi büyük ölçüde korunmuş fakat "e" sesi azalmış, "a" sesi ise artmıştır. Bu durum, çevirinin kalın ve açık ses yoğunluğunu artırarak ince seslerin etkisini azaltmıştır. Mehmed Şâkir'in çevirisinde ise "i" sesi belirgin şekilde azalmış, bu da ince ses yapısının kaybolmasına yol açmıştır. Nazmî Mehmed'in çevirisi ise "i" ve "e" seslerini en yüksek oranda koruyarak Mevlânâ'nın ses yapısına en sadık kalan çeviri olmuştur.

Tablo 23: Sesli Harf Tekrar Tablosu

Sesli Harf	Mevlânâ	Nâhifî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
e	6	4	4	4

14 Ney gibi bir zehir ve bir panzehir kim gördü? Ney gibi dost ve istekli kim gördü? (Karaismailoğlu, 2017: 45).





İnceleme

i/ı	8	6	8	9
a	3	7	4	3
ü/u/o	5	5	3	3

Mevlânâ'nın beytinde seslerin dengeli dağılımı görülmekle birlikte ses düzeni özellikle “d”, “m”, “k” harfleri üzerine kurulmuştur. Nâhîfî çevirisinde “z” sesindeki artış, “d” ve “h” seslerindeki azalma, metnin ses yapısının farklılaşmasına yol açmıştır. Mehmed Şâkir'in çevirisi “r” harfi dışındakilerin benzer oranlarda kullanımıyla Mevlânâ'nın ses yapısına en yakın çeviridir. Nazmî Mehmed'in çevirisinde ise “r”, “k” ve “y” harflerinde Mevlânâ'yla uyum sağlanmış fakat “d” ve “h” seslerinin azalmış olması, ses yapısının kısmen farklılaşmasına neden olmuştur.

Mevlânâ'nın beyti, iç paralellik, redif kullanımı ve zıtlıklar üzerine kurulu bir ahenk yapısına sahiptir. Mevlânâ'nın beytinde ilk mısırda “zehir ve tiryak” zıtlıkları bir arada kullanılmıştır. “Ki dîd” redifi ile ahenk güçlendirilmiştir. Nâhîfî, Mevlânâ'nın beytindeki simetriyi kısmen korumuştur. Ancak kaynak beyitteki tekrar ve redifin verdiği fonetik vurgu kaybolmuştur. Ancak “zehr ü tiryâk/dem-sâz ü müştak” yapılarıyla simetri korunmuştur. “Olamaz” kelimesi, redif olarak ahenk oluştursa da Mevlânâ'daki fonetik paralelliğe ve tekrarın etkisine ulaşamamıştır. Böylece anlam korunmuş ancak fonetik ahenk ve simetrik yapı zayıflamıştır. Mehmed Şâkir, Mevlânâ'nın beytindeki anlamı farklı bir söz dizimiyle aktarmıştır. İlk mısırda “ney ki zehr old” ve “hem tiryâkdır” ifadesiyle kaynak beyitteki zıtlık korunmuştur. Beyitteki ahenk “tiryâkdır/müştâkdır” kafiye+redifiyle sağlanmış ancak ses yapısı olarak kaynak beyitten ayrılmıştır. Nazmî Mehmed'in çevirisinde ise Mevlânâ'nın zıt unsurları “zehr/tiryâk” ve “demsâz/firâk” kelimeleri muhafaza edilmiştir. “Tiryâk/firâk” kafiyesiyle ses uyumu oluşturulmuştur. Ayrıca “ney gibi kim gördü” ifadesinin tekrarı, kaynak beyitteki “hemçü ney ki dîd” ifadesinin fonetik etkisini sürdürmüştür. Bu açıdan hem fonetik ve anlamsal olarak Mevlânâ'ya oldukça yakın bir çeviridir.

Tablo 24: Sessiz Harf Tekrar Tablosu

Harf	Mevlânâ	Nâhîfî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
n	2	2	1	2
y	3	3	2	3
r	2	3	5	5
d	5	1	5	3
m	4	4	3	3
h	3	1	3	1
k	4	2	3	4
z	2	4	2	2
t	2	2	2	1





Nazmî Mehmed'in çevirisi; anlam bütünlüğü, ses uyumu ve simetrik yapı açısından Mevlânâ'nın beytine en sadık kalan çeviri olarak öne çıkmaktadır. Çeviri, hem zıt anlamlı kavramların hem de yapısal paralelliğin korunması açısından kaynak beyte güçlü bir bağlılık sergilemektedir. Nâhîfî ise anlamı başarılı şekilde yansıtmış olmakla birlikte, ses dengesi ve redif yapısı bakımından Mevlânâ'nın fonetik ve yapısal özelliklerinden kısmen sapmıştır. Özellikle redifin değiştirilmesi, kaynak beyitteki ritmik simetriyi zayıflatmıştır. Mehmed Şâkir'in çevirisi ise anlam açısından tutarlılığını korumakla birlikte, biçimsel sadakatten uzaklaşıp daha serbest bir şiirsel yapı ortaya koymuştur. Bu yönüyle, anlam aktarımı öne çıkarken kaynak beytin ses ve yapı özellikleri ikinci planda kalmıştır.

Ney hadîs-i râh-ı pür hûn mîkuned/Kıssahâ-yı ışk-ı Mecnûn mîkuned¹⁵
(Mevlânâ)
Ney virir bir râh-ı pür-hûndan haber/Aşk-ı Mecnûn kıssasın takrir ider
(Nâhîfî)
Râh-ı pür-hûnun sözün söyler müdâm/Aşk-ı Mecnûn kıssasın virür peyâm
(Mehmed Şâkir)
Ney haber verir reh-i pür-hûndan/Kıssa-ı aşk-ı dil-i mecnûndan (Nazmî Mehmed)

Mevlânâ'nın beytinde "i/ı" ve "u" seslerinin belirgin kullanımı beytin ses yapısını oluşturan temel unsurdur. Çeviriler arasında bu yapıya en yakın çeviri, tüm sesli harfleri dengeli bir biçimde koruyan Nazmî Mehmed'in çevirisidir. Özellikle "i/ı", "a" ve "e" seslerindeki uyum ile "u" sesinin dengeli kullanımı kaynak beytin ses yapısını yansıtmaktadır. Buna karşılık, Mehmed Şâkir'in çevirisi, "i" ve "e" gibi ince seslerin azalmasıyla birlikte Mevlânâ'daki ses yapısından ayrışarak daha kalın ve vurgulu bir tona kaymıştır. Bu nedenle, fonetik açıdan en çok farklılaşan çeviridir. Nâhîfî çevirisi ise "i" ve "e" seslerini korusa da "u" sesindeki düşüş ve "a" sesindeki artışla kısmi bir farklılaşma göstermiştir.

Tablo 25: Sesli Harf Tekrar Tablosu

Sesli Harf	Mevlânâ	Nâhîfî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
e	4	4	3	5
i/ı	9	9	6	7
a	4	6	5	5
ü/u/o	5	3	6	3

Mevlânâ'nın beytinde "n", "h" ve "k" sesleri öne çıkmaktadır. Nâhîfî çevirisi, özellikle "n", "k" ve "h" seslerini koruyarak Mevlânâ'ya en yakın ses yapısını sunmaktadır. Sadece "m" sesinde azalma ve "r" sesinde belirgin bir artış dikkat çeker. Mehmed Şâkir'in çevirisi de "n" ve "m" seslerini büyük ölçüde korumuştur ancak "h" ve "k" seslerinde düşüş vardır. Buna karşın "s" ve "r" seslerinin artışı, metne farklı bir ses yapısı kazandırır. Nazmî Mehmed'in

15 Ney kanlı yolu anlatıyor; Mecnun'un aşk hikâyelerini anlatıyor (Karaismailoğlu, 2017: 45).





Manzum Tercüme Geleneğinde Ahenk Unsurlarının Aktarımı: Mesnevî'nin Manzum Tercümeleleri Üzerine Bir İnceleme

çevirisi ise Mevlânâ'nın ses yapısından en uzak örnektir. “n” sesi sabit kalmasına rağmen “m”, “y” ve “k” gibi temel seslerde belirgin düşüş görülür.

Mevlânâ'nın beytinde ahengi sağlayan unsurlardan biri simetrik yapıdır. “Mîkuned” redifi de ahengi destekler. “Hadîs/kıssa” ve “râh-ı pür hûn/ışk-ı Mecnûn” kelimelerindeki ses uyumu beytin ahengine katkı sağlamaktadır. Nâhifî çevirisinde, kaynak beyitteki anlam büyük ölçüde korunmuş fakat simetrik yapı kısmen değiştirilmiştir. Kaynak beyitteki önemli ahenk unsuru olan *redif* terk edilmiştir. “Haber/ider” kafiyesi, Mevlânâ'daki ses yapısından uzaklaşmıştır. Böylece Nâhifî, anlamı başarılı biçimde aktarırken fonetik ve simetrik ahenk açısından kaynak beyitten uzaklaşmıştır. Mehmed Şâkir, Mevlânâ'nın beytindeki simetrik yapıyı kısmen korumuştur. İlk mısradaki Mevlânâ'nın “mîkuned” redifinin anlamı muhafaza edilmiş ancak *redif* kullanımı değiştirilmiştir. “Müdâm/peyâm” kafiyesiyle ahenk sağlanmışsa da Mevlânâ'nın beytindeki *simetri* ve *tekrar* ahenginden uzaklaşmıştır. Anlam bakımından başarılı bir aktarım sağlansa da fonetik ahenk ve simetri açısından kaynak beytin ahenginden belirgin bir ayrışma söz konusudur. Nazmî Mehmed'in çevirisinde, “hûn/mecnûn” kafiyesi, fonetik ahenk sağlayarak beyitteki ahengi destekler. Mevlânâ'nın “mîkuned” redifinin yerine “dan” redifi ikame edilmiştir. Böylece Nazmî Mehmed hem anlam bütünlüğü hem de ahenk açısından kaynak beyte yakın bir çeviri ortaya koymuştur.

Tablo 26: Sessiz Harf Tekrar Tablosu

Harf	Mevlânâ	Nâhifî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
n	6	6	6	6
r	2	9	5	5
k	4	3	2	2
s	3	3	5	2
d	3	2	1	3
m	3	1	4	1
h	4	3	2	3
y	2	1	2	1

Nazmî Mehmed'in çevirisi, ses dengesi, anlam bütünlüğü ve yapı uyumu bakımından kaynak beyte en yakın çeviri olarak öne çıkmaktadır. Nâhifî, anlam aktarımında güçlü olmasına rağmen yapısal ve fonetik düzlemde kısmi sapmalar göstermektedir. Mehmed Şâkir ise daha özgün bir ses düzeni kurarak anlamı muhafaza etmiş ancak ahenk ve simetriden belirgin şekilde ayrılmıştır.

Mahrem-i îh hûş cüz bîhûş nist/Mer zebân-râ müşterî cüz gûş nist¹⁶ (Mevlânâ)
Bî-dilândır mahrem-i esrâr-ı hûş/Yok zebâna müşterî illâ ki gûş (Nâhifî)

16 Bu anlayışın sırrı, idraksizdir ancak. Dilin müşterisi, kulaktır ancak (Karaismailoğlu, 2017: 45).





Böyle aşkın mahremi bî-hûşdur/Müşterisi her lisanın gûşdur (Mehmed Şâkir)
Mahremi bu huşun erbâb-ı cünûn/Müşteridir dile gûş-ı tâlibûn (Nazmî Mehmed)

Mevlânâ'nın beytinde "i" ve "u" seslerinin birlikte ince-kalın ses dengesi, şiirin ahengini belirlemektedir. Bu ses yapısını en başarılı şekilde yansıtan çeviri, Nazmî Mehmed'e aittir. "i" ve "e" ve "u" seslerini kısmen koruyarak Mevlânâ'daki yapıya sadık kalmıştır. Nâhifî çevirisi, "i" ve "e" seslerini korusa da "a" sesinin artışı ve "u" sesinin azalmasıyla Mevlânâ'daki ses derinliğinden uzaklaşmış, fonetik açıdan en çok farklılaşan çeviri olmuştur. Mehmed Şâkir'in çevirisi ise genel olarak dengeli bir dağılım sunsa da "i/ı" sesindeki azalma, kaynak beyte göre kısmi bir sapmaya neden olmuştur.

Tablo 27: Sesli Harf Tekrar Tablosu

Sesli Harf	Mevlânâ	Nâhifî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
e	4	4	4	4
i/ı	6	8	7	7
a	3	6	3	3
ü/u/o	6	4	5	8

Mevlânâ'nın beytinde, "r", "m", "n" ve "ş" gibi sessiz harfler dengeli bir şekilde kullanılarak fonetik simetri ve ritmik yapı sağlanmıştır. Nâhifî çevirisinde "r" ve "m" harfleriyle bu denge korunmuş ancak "n" ve "h" seslerinde azalma olmuştur. Mehmed Şâkir'in çevirisi de "r", "m" ve "ş" seslerini Mevlânâ ile uyumlu tutmuş fakat "n" sesi kısmi olarak azalmıştır. Nazmî Mehmed'in çevirisinde "b" sesinin artışı dikkat çekerken "s" sesinin eksikliği kaynak beyitteki bazı fonetik özelliklerin kaybına sebep olmuştur. Genel olarak "r", "m" ve "ş" sesleri çoğu çeviride korunmuş ancak "n", "h" ve "s" seslerinde çevirmenlerin dil tercihleriyle farklılıklar görülmüştür.

Mevlânâ'nın beytinde "cüz ... nîst" *redif* fonetik simetri sağlar. "Hûş/bîhûş" ve "zebân/gûş" arasındaki anlam ve ses ilişkileri, beyte hem ahenk katmaktadır. Nâhifî çevirisinde, kaynak beytin simetrisinde kısmi değişiklikler yapılmıştır. *Redif* yapısının terk edilmesi ahengi zayıflatmıştır. Mevlânâ'nın *simetrik* ve *tekrarlı* yapısı tam olarak sürdürülememiştir. Mehmed Şâkir'in çevirisinde, kaynak beyitteki *simetrik* yapıdan kısmen farklılaşmıştır. İkinci mısırda "müşterisi her lisanın gûşdur" ifadesiyle anlam derinliği sağlanmıştır ancak kaynak beyitteki "cüz ... nîst" redif yapısı yerine "dur" kullanılmıştır. Fonetik olarak "hûş/gûş" kafiyesiyle ahenk oluşturulmuş olsa da kaynak beyitteki *redif* ve *simetrik* yapıdan farklılaşma olmuştur. Böylece anlam açısından başarılı, fonetik açıdan ise farklı bir yapı ortaya çıkmıştır. Nazmî Mehmed'in çevirisinde, Mevlânâ'nın beyti farklı bir üslupla yeniden yorumlanmıştır. İlk mısırda "erbâb-ı cünûn" ifadesiyle kaynak beyitteki "bîhûş" anlamı vurgulanmış, ikinci mısırda ise "gûş-ı tâlibûn" ifadesiyle kaynak beyitteki





Manzum Tercüme Geleneğinde Ahenk Unsurlarının Aktarımı: Mesnevî'nin Manzum Tercümeleri Üzerine Bir İnceleme

“gûş” anlamı genişletilmiştir. Ancak Mevlânâ'nın *redif* yapısı terk edilerek “cünûn/tâlibûn” kafiyesiyle ahenk sağlanmıştır.

Tablo 28: Sessiz Harf Tekrar Tablosu

Harf	Mevlânâ	Nâhifî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
n	4	2	3	4
r	4	5	5	4
h	3	2	3	2
s	2	1	2	–
m	4	3	3	3
b	2	2	2	4
ş	4	3	4	3

Nazmî Mehmed'in çevirisi anlam derinliği ve sembolik genişletme bakımından öne çıkarken Mehmed Şâkir'in çevirisi fonetik uyumu koruyan dengeli bir örnek sunmakta, Nâhifî ise dildeki klasik yapıyı sürdürmekle birlikte ses ve yapı açısından kaynak beyitten en çok uzaklaşan çeviri olarak dikkat çekmektedir.

Der gam-ı mâ rûzhâ bîgâh şüd/Rûzhâ bâ sûzhâ hemrâh şüd¹⁷ (Mevlânâ)
 Derdimizden rûzlar bîgâh olur/Rûzlar çok sûz ile hemrâh olur (Nâhifî)
 Derdimizle nice gün bî-gâhdır/Nice gün şûriş ile hem-râhdır (Mehmed Şâkir)
 Gamda günler olmada bî-vakt u ân/Günler oldu yanmalara hem-zebân
 (Nazmî Mehmed)

Mevlânâ'nın beytinin ses yapısı “a” ve “u” sesleri üzerine kurulmuştur. Nazmî Mehmed'in çevirisi, “a” sesini belirgin biçimde artırarak Mevlânâ'nın ses yapısından ayrılmış; daha tok, baskın ve kalın sesli bir yapı kurmuştur. Bu nedenle, fonetik açıdan en fazla farklılaşan çeviri olmuştur. Mehmed Şâkir'in çevirisi, “i/i” sesinde büyük bir artış göstermiş buna karşılık “a” ve “u” seslerinde önemli azalmalar olmuştur. Bu durum, çevirinin kaynak beyitteki ses yapısından uzaklaşmasına yol açmıştır. Nâhifî çevirisi, “i/i”, “e” ve “u” seslerinde artış gösterirken “a” sesinde düşüş yaşamıştır. Bu değişim ses tonunu daha hafif ve serbest hâle getirirken Mevlânâ'daki güçlü “a” vurgusunun geride kalmasına neden olmuştur. Ancak genel dağılım açısından bakıldığında görece en dengeli ve Mevlânâ'ya en çok benzeşen çeviri Nâhifî'ye aittir.

Tablo 29: Sesli Harf Tekrar Tablosu

Sesli Harf	Mevlânâ	Nâhifî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
e	2	4	6	4

17 Kederimizde günler vakitsiz oldu. Günler, yanışlarla yoldaş oldu (Karaismailoğlu, 2017: 45).





i/ı	2	4	9	2
a	8	4	2	11
ü/u/o	5	8	3	5

Mevlânâ'nın beytinde özellikle "h" ve "r" sesleri öne çıkarak bir ses yapısı oluşturur. Nâhifî çevirisi, "r" sesini belirgin biçimde artırarak farklı bir ahenk kazandırmış ancak "h" sesindeki azalma ses yapısını kaynak beyitten uzaklaştırmıştır. Mehmed Şâkir'in çevirisi, "d" ve "r" sesleriyle kaynak beyte yakın bir ses yapısı kurarken "h" ve "m" seslerinde daha sınırlı bir kullanım göze çarpar. Bu çeviri, genel olarak Mevlânâ'nın fonetik yapısına kısmen sadık kalmıştır. Nazmî Mehmed'in çevirisi ise "m" sesini öne çıkarıp "h" sesini belirgin bir şekilde azaltarak daha farklı ve sade bir ses yapısı oluşturmuştur. Bu yönüyle, kaynak beytin fonetik yapısından en çok uzaklaşan çeviri olarak değerlendirilebilir.

Mevlânâ'nın beytinde "bîgâh/hemrâh" ve "rûzhâ/sûzhâ" kullanımları simetrik yapı oluşturur. "Şüd" redifiyle oluşturulan tekrar ayrıca "Bîgâh/hemrâh" kelimelerindeki *kafiye* ve *ses* tekrarları fonetik bir ahenk oluşturmuştur. Nâhifî'de "rûz/sûz" ve "bîgâh/hemrâh" ikameleriyle benzer simetrik yapı oluşturulmuştur. Ancak "şüd" redifi terk edilmiş, yerine "olur" ikamesiyle fonetik yapı değiştirilmiştir. Mehmed Şâkir'in çevirisinde kaynak beyitteki "sûzhâ" kelimesinden kısmen farklı biçimde yorumlanarak "şûriş" kelimesi kullanılmıştır. Fonetik olarak "bî-gâhdır/hem-râhdır" *kafiyesi* ahenk sağlamış olsa da Mevlânâ'nın "şüd" redifi terk edilmiştir. Nazmî Mehmed'in çevirisinde, "bî-vakt u ân" ile kaynak beyitteki "bîgâh" ifadesinin anlamı açıklanırken ikinci mısradaki "yanmalara" ifadesiyle Mevlânâ'nın "sûzhâ" kelimesi anlamca korunmuş ancak fonetik yapı değiştirilmiştir. "ân/zebân" kafiyesi fonetik ahenk sağlar ancak Mevlânâ'nın beytindeki "şüd" redifi ve *paralel* tekrar yapısı terk edilmiştir. Böylece fonetik paralellik açısından kaynak beyitten belirgin biçimde uzaklaşmıştır.

Tablo 30: Sessiz Harf Tekrar Tablosu

Harf	Mevlânâ	Nâhifî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
m	3	2	2	4
r	4	8	5	3
h	6	3	3	1
ş	2	–	2	–
z	3	4	1	1
b	2	1	1	2
d	3	3	4	3

Kaynak beyitteki fonetik yapıyı en iyi koruyan çeviri Nâhifî'ye, yeni ama dengeli bir yapı kuran çeviri Mehmed Şâkir'e, anlamı korurken ses yapısını en çok dönüştüren çeviri ise Nazmî Mehmed'e aittir.





Manzum Tercüme Geleneğinde Ahenk Unsurlarının Aktarımı: Mesnevî'nin Manzum Tercümeleri Üzerine Bir İnceleme

Rûzhâ ger reft gû rev bâk nîst/Tû bimân ey ânki çun tû pâk nist¹⁸ (Mevlânâ)
 Gam değildir günler eylerse güzër/Sen hemân bâkî ol ey pâkize-ter (Nâhîfî)
 Rûzların gitdiyse gitsün bâk yok/Sen kal işte sen gibi bir pâk yok (Mehmed Şâkir)
 Günlerimiz gitti ise bâk yok/Bize sen kal ey senin tek pâk yok (Nazmî Mehmed)

Mevlânâ'nın beytinde "e" ve "i" sesleri dengeli biçimde kullanılırken "a" ve "u" sesleri bu yapıyı tamamlamaktadır. Bu yapıya en yakın çeviri Mehmed Şâkir'e aittir, sesli harf dağılımı genel ses düzenini korumuştur. Nâhîfî çevirisi, "e" sesinin fazlalığı ve "u" sesindeki düşüşle kaynak beytin ahenginden en çok uzaklaşan metindir. Nazmî Mehmed'in çevirisi ise "i" ve "e" seslerinde artış gösterse de "a" ve "u" seslerindeki azalmayla kısmen benzer ama belirgin ses değişimleri içeren bir çeviridir.

Tablo 31: Sesli Harf Tekrar Tablosu

Sesli Harf	Mevlânâ	Nâhîfî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
e	4	11	4	7
i/ı	4	4	7	7
a	5	4	4	3
ü/u/o	5	3	4	3

Mevlânâ'nın beytinde ses düzeni "t", "n", "r" ve "k" sessizleri üzerine kurulmuştur. Nâhîfî çevirisi, "r" sesini korusa da "t" sesinin ciddi biçimde azalması ritmik yapıyı zayıflatmıştır. Diğer sesler daha dengeli kullanılmış olsa da genel ses örgüsü kaynak beyitten ayrılmıştır. Mehmed Şâkir'in çevirisi, "k", "n", "s" ve "g" sesleriyle kısmi bir ahenk sunmaktadır. "t" ve "r" sesleri azalmış olsa da genel ses yapısı Mevlânâ'nın yapısına en yakın çeviridir. Nazmî Mehmed'in çevirisinde ise "k" sesi belirgin biçimde öne çıkmış buna karşılık "r" sesi oldukça sınırlı kalmıştır. Bu durum, ses dengesi açısından kaynak beyitten belirgin bir farklılaşmaya yol açmıştır.

Mevlânâ'nın beytinde iç simetri ve tezat yapısıyla sağlanan bir ahenk görülmektedir. "Nist" redifi ses açısından ahenk sağlamakta ve anlamı pekiştirmektedir. Ayrıca "bâk/pâk" kafiyesiyle simetri sağlanmıştır. Nâhîfî'nin çevirisinde, ahenk yapısı farklılaştırılmıştır. İlk mısra da Mevlânâ'nın tezatlı ve tekrarlı ifadesinden uzaklaşmıştır. Kaynak beyitteki "nist" redifi terk edilmiştir. Fonetik olarak "güzër/pâkize-ter" kafiyesi sağlanmış ancak Mevlânâ'nın simetrik ve tekrarlı yapısından uzaklaşmıştır. Mehmed Şâkir'in çevirisinde, "bâk/pâk" kafiyesi kaynak beyitteki fonetik uyumu ve tezatlı yapıyı sürdürmüştür. Kaynak beyitteki "nist" redifi yerine "yok" kelimesi kullanılmış, fonetik ahenk açısından oldukça yakın bir yapı elde

18 Günler giderse gitsin, korku yok. Sen kal. Ey, kendisi gibi pâk bulunmayan (Karaismailoğlu, 2017: 45).





edilerek anlam ve ses uyumu birlikte korunmuştur. Nazmî Mehmed'in çevirisinde "bâk/pâk" kafiyesi ile kaynak beytin yapısını korumuştur. Kaynak beyitteki *simetrik* ve *tezatlı* yapı korunmuştur. Kaynak beyitteki "nist" redifi yerine "yok" ifadesi ikame edilmiş olsa da anlam ve ses açısından Mevlânâ'nın yapısına oldukça yakın bir çeviri yapılmıştır.

Tablo 32: Sessiz Harf Tekrar Tablosu

Harf	Mevlânâ	Nâhîfî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
r	4	5	3	1
g	2	3	3	2
t	5	1	3	3
k	3	2	5	6
n	5	3	4	4
b	2	1	3	2
s	2	2	4	3

Fonetik ve yapısal sadakat açısından bakıldığında Mehmed Şâkir ve Nazmî Mehmed çevirileri, Mevlânâ'nın kaynak beytindeki şiirsel uyumu büyük ölçüde koruyan örnekler olarak öne çıkarken Nâhîfî'nin çevirisi ses yapısı ve simetri açısından kaynak beyitten uzaklaşmıştır.

Her ki cüz mâhî zi-âbeş sîr şüd/Her ki bîrûzîst rûzeş dîr şüd¹⁹ (Mevlânâ)
 Mâhîyi bahr olamaz sirâb saz/Rûz-i bî-rûzî olur gâyet dirâz (Nâhîfî)
 Suya pek muhtâc olan nev'-i semek/Rızkî tengin günü uzar yek-be-yek (Mehmed Şâkir)
 Suya balık olmayanlar sîr olur/Dâim olanın nehârî dîr olur (Nazmî Mehmed)

Mevlânâ'nın beytinde "i" sesinin yoğun kullanımı, beyte ince ses yapısını hâkim kılmıştır. "e", "a" ve "u" sesleriyle sağlanan denge ise ses çeşitliliğini artırmıştır. Nâhîfî çevirisinde "a" ve "i" seslerinin yoğunluğu dikkat çekerken "e" ve "u" sesleri azalmış ve ses yapısında değişiklikler olmuştur. Mehmed Şâkir'in çevirisi, sesli harflerin dağılımı açısından Mevlânâ'ya en yakın yapıyı sunar. "e" sesinin baskın olduğu ve diğer seslerin dengeli dağıldığı bu çeviri, sesli harf yapısı bakımından kaynak beyte sadık kalmıştır. Nazmî Mehmed'in çevirisinde ise "a" sesinin artışı ve diğer seslerin azalması kaynak beytin ses örgüsünden uzaklaştırmıştır.

Tablo 33: Sesli Harf Tekrar Tablosu

Sesli Harf	Mevlânâ	Nâhîfî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
e	4	1	8	1
i/ı	8	7	5	6
a	2	8	4	8

19 Balıktan başkası suya doyar. Rıziksız olanın günü uzar (Karaismailoğlu, 2017: 45).





İnceleme

ü/u/o	5	5	5	7
-------	---	---	---	---

Tablo 34: Sessiz Harf Tekrar Tablosu

Mevlânâ'nın beytinde "r", "z", "d" ve "h" sesleri öne çıkarken Nâhîfî çevirisi bu sesleri büyük ölçüde korumuş ve kaynak beytin fonetik yapısına en yakın olmuştur. Mehmed Şâkir'in çevirisinde "k" sesi belirgin biçimde artarken "r" ve "z" gibi ahengi sağlayan temel harfler azalmış, bu da ses yapısını değiştirmiştir. Nazmî Mehmed'in çevirisinde "r" ve diğer temel sesler korunmuş ancak "z" sesi tamamen terk edilmiştir. Böylece Nâhîfî ses tekrarlarında kaynak beyte en sadık kalan çeviriyi sunarken diğer iki çeviri ses örüntüsünde belirgin değişiklikler içermektedir.

Mevlânâ'nın beytinde simetrik yapı ve zıtlıklar üzerine kurulu ahenk dikkat çeker. Mısralar arasındaki simetri "şüd" redifiyle kuvvetlendirilirken "mâhî/âb" ve "bîrûzî/rûz" kelimeleri arasında anlam açısından tezat oluşturulmuştur. Nâhîfî'nin çevirisinde, "saz/dîrâz" kafiyesiyle ahenk oluşturulmuş olsa da Mevlânâ'nın beytindeki "şüd" redifi terk edilmiştir. Fonetik ve simetrik ahenk açısından kısmi sapma görülmektedir. Mehmed Şâkir'in çevirisinde, anlam farklı bir üslupla yansıtılmıştır. "Semek/yek-be-yek" kafiyesi, kaynak beyitteki fonetik paralellikten ve rediften farklılaşmış ve "şüd" redifi terk edilmiştir. Nazmî Mehmed'in çevirisinde, Mevlânâ'nın beyti daha sade bir üslupla çevrilmiştir. "Sîr/dîr" kafiyesi ve "olur" redifleriyle kaynak beyitteki yapıya yakındır ve fonetik simetri korunmuştur. Ancak kaynak beyitteki anlam kısmen değiştirilmiş, "bîrûzî" yerine "dâim olan" ifadesi kullanılarak anlam farklılaşmıştır. Böylece fonetik ahenk başarılı şekilde korunurken anlam açısından kaynak beyte göre kısmi farklılaşma olmuştur.

Harf	Mevlânâ	Nâhîfî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
r	6	6	2	6
b	2	3	1	1
z	4	5	2	–
s	2	2	2	2
k	2	–	5	1
d	3	1	–	2
h	3	2	1	1

Nâhîfî, fonetik ses örgüsünü korumada başarılı ancak simetri ve redif kullanımında eksik kalmıştır. Mehmed Şâkir anlam ve ses yapısında belirgin bir sapmaya gitmiş, Nazmî Mehmed ise fonetik ahenk açısından başarılı olurken anlam düzeyinde belirgin farklılıklar oluşturmuştur.





Der ne-yâbed hâl-i puhte hîç hâm/Pes sühan kûtâh bâyed vesselâm²⁰
(Mevlânâ)

Puhte hâlin hîç fehmi itsin mi hâm/İhtisâr üzre gerek söz vesselâm (Nâhîfî)

Anlamaz hîç puhtenin hâlini hâm/Böyle ise sözi kasr it ve's-selâm (Mehmed Şâkir)

Anlaya mı suhte hâlin hîç hâm/İhtisâr eyle kelâmı vesselâm (Nazmî Mehmed)

Mevlânâ'nın beytinde "e" ve "a" gibi geniş ünlüler yüksek tekrar sıklığıyla öne çıkarken "u" sınırlı düzeyde, "i/ı" ise en az kullanılan ses olarak yer almaktadır. Mehmed Şâkir'in çevirisi, "a" ve "i" seslerini artırmış, "e" ve "u" seslerinde azalma göstermiştir. "i" sesindeki artış, kaynak beyte göre belirgin bir farklılık oluşturmakta, buna rağmen diğer seslerde genel yapı korunmuştur. Nazmî Mehmed'in çevirisi, "a" ve "i" seslerinde artış, "u" sesinde düşüş göstermiştir. Nâhîfî çevirisi ise "e" ve "i" seslerini artırmış, "a" ve "u" seslerinde düşüş göstermiştir. Bu değişim, kaynak beyitteki yapısından belirgin bir farklılaşmaya yol açmıştır.

Tablo 35: Sesli Harf Tekrar Tablosu

Sesli Harf	Mevlânâ	Nâhîfî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
e	8	7	5	6
i/ı	2	6	7	5
a	7	4	7	8
ü/u/o	3	2	1	1

Mevlânâ'nın beytinde "h" sesi 6 kez tekrar edilerek dikkat çeker. Bu durum çevirilerin tümünde benzer düzeyde korunmuştur. "s", "t" ve "m" harfleri de genel olarak çevirilerde benzer sıklıklarla kullanılmış, ses düzeninin büyük ölçüde muhafaza edildiği görülmektedir. Ancak "l" harfinin Mevlânâ'da yalnızca 2 kez geçmesine karşın Mehmed Şâkir ve Nazmî Mehmed çevirilerinde belirgin şekilde artması metnin ses yapısında fark oluşturmaktadır. "y" sesi ise yalnızca Nâhîfî çevirisinde hiç kullanılmamış, diğerlerinde düşük yoğunlukta yer almıştır. Genel olarak çevirilerdeki sessiz harf örüntüsü Mevlânâ'nın beytine büyük ölçüde yakındır. Yalnızca bazı harflerde vurgu kaymaları gözlemlenmektedir.

Mevlânâ'nın beytinde zıtlık ve simetrik yapı dikkat çeker. Nâhîfî'nin çevirisinde, Mevlânâ'nın beytindeki "hâm/vesselâm" kafiyesi aynen korunarak fonetik ahenk devam ettirilmiştir. Mevlânâ'daki *simetrik* yapı ve ses *tekrarları* korunmuş, kaynak beyte oldukça yakın bir fonetik ahenk sağlanmıştır. Mehmed Şâkir'in çevirisinde "puhte/hâm" zıtlıkları ve "hâm/ve's-selâm" kafiyesi kaynak beytin ses yapısını koruyarak *fonetik* ve *simetrik* açıdan Mevlânâ'nın beyit yapısına oldukça yakın bir çeviri ortaya koymuştur. Nazmî Mehmed'in çevirisinde, Mevlânâ'nın beytini daha sade bir ifadeyle yeniden kurgulamıştır. İlk mısradaki

20 Olgunun hâlini, ham kişi anlamaz. Öyleyse söz kısa olmalı, vesselâm (Karaismailoğlu, 2017: 45).





Manzum Tercüme Geleneğinde Ahenk Unsurlarının Aktarımı: Mesnevî'nin Manzum Tercümeleri Üzerine Bir İnceleme

“puhte” yerine benzer anlam ve ahenkteki “suhte” kelimesi kullanılmıştır. “Hâm/vesselâm” kafiyesi kaynak beyitteki şekliyle tekrar edilerek ahenk korunmuştur.

Tablo 36: Sessiz Harf Tekrar Tablosu

Harf	Mevlânâ	Nâhifî	Mehmed Şâkir	Nazmî Mehmed
h	6	6	4	5
l	2	2	4	5
m	2	4	3	4
n	2	2	4	2
s	3	5	5	4
t	2	3	2	2
y	2	–	1	2

Nâhifî ve Mehmed Şâkir'in Mevlânâ'nın beyit yapısını ve ses örgüsünü büyük ölçüde muhafaza ettikleri, Nazmî Mehmed'in ise özgün fonetik yapıyı daha esnek biçimde yeniden kurduğu görülmektedir.

Sonuç

Manzum çeviri geleneği kendi içerisinde farklı hususiyetleri ve dinamikleri olan bir sahadır. Bu saha dairesinde Osmanlı döneminde Arapça ve Farsçadan çok sayıda eserin manzum çevirisi kaleme alınmıştır. Çalışmada Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sine; Nâhifî, Mehmed Şâkir ve Nazmî Mehmed tarafından kaleme alınan manzum çevirilerinin ilk 18 beyitlik kısımları üzerinden ahenk unsurlarının aktarımı karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Değerlendirmede çevirilerin biçimsel ve estetik yapısını oluşturan cinas, redif, kafiye, ses ve kelime tekrarları, simetrik düzenlemeler ve tezat gibi unsurlara odaklanılmıştır. Böylece, çevirilerin hem içerik düzeyinde hem de şiirsel ahenk açısından bütüncül bir bakışla ele alınması hedeflenmiştir.

Yapılan inceleme neticesinde her çeviride farklı bir yaklaşım sergilendiği gözlemlenmiştir. İlk beyitteki; ses dengesi, cinaslı ve ritmik ahenk üç çeviride de büyük ölçüde korunmuştur. Nâhifî, ince seslerin yoğunluğu ve yapısal uyum açısından kaynak beyte en yakın çeviriyi sunarken Mehmed Şâkir ve Nazmî Mehmed genel ses yapısını korumakla birlikte fonetik açıdan kaynak beyte daha sınırlı bir sadakat göstermiştir. İkinci beyitte, Nazmî Mehmed'in çevirisi, sesli ve sessiz harf dağılımıyla kaynak beyte en yakın yapıyı sunmaktadır. Ancak, Nâhifî ve Mehmed Şâkir'in çevirilerinin ses tercihlerinde belirgin sapmalar olmuştur. Üçüncü beyitte, Nâhifî'nin çevirisinde ses tekrarlarını ve ses paralelliklerini korumasıyla öne çıkmış lakin anlam açısından kimi uzaklaşmalar yaşanmıştır. Mehmed Şâkir sessiz harflerin yansıtılması hususunda başarılı olmasına rağmen iç kafiye sistemini ihmal etmesi sebebiyle





ahenk yapısından uzaklaşmıştır. Nazmî Mehmed ise hem anlam aktarımında hem de kafiye yapısını korumasıyla kaynak beytin ses örgüsüne en sadık çeviriyi ortaya koymuştur.

Dördüncü beyitte, Nâhifî, tok ve yuvarlak ses örgüsünü en iyi koruyan çeviriyi sunarken Nazmî Mehmed ve Mehmed Şâkir çevirileri anlamı korumakla birlikte biçimsel ve fonetik düzeyde kaynak beyitten ayrılmıştır. Beşinci beyitte Nâhifî; anlam, ses ve yapısal simetri açısından kaynak beyte en yakın çeviriyi sunmuştur. Nazmî Mehmed, zıtlığı ve yapı simetrisini sürdürerek başarılı bir uyarlama sunarken Mehmed Şâkir anlamı korumakla birlikte zıtlık yapısını terk etmiştir. Altıncı beyitte Nazmî Mehmed; yapı, anlam ve ses uyumu bakımından en yakın çeviriyi sunarken Nâhifî ve Mehmed Şâkir daha serbest bir yaklaşım sergilemiştir.

Yedinci beyitte Nâhifî; ses yapısı, kafiye uyumu ve anlam bütünlüğü açısından en yakın çeviriyi sunarken Nazmî Mehmed ve Mehmed Şâkir çevirileri kaynak beyitten uzaklaşmıştır. Sekizinci beyitte, genel değerlendirmede Nâhifî; fonetik ve yapısal açıdan en yakın çeviriyi sunmuştur. Dokuzuncu beyitte, Nazmî Mehmed; anlam, fonetik yapı ve simetrik ahenk bakımından en yakın çeviriyi sunarken Nâhifî ve Mehmed Şâkir bazı sapmalar göstermiştir. Onuncu beyitte Nâhifî simetrik yapıyı muhafaza etmiş lakin redif kullanımını terk etmesi sebebiyle fonetik ahenkten uzaklaşmıştır. Mehmed Şâkir, anlam ve yapı paralellliğini büyük ölçüde korumuş lakin redif yapısında değişikliğe gitmiştir. Nazmî Mehmed ise hem simetrik yapıyı hem de ses yapısını en başarılı şekilde aktaran çeviriyi ortaya koymuştur.

On birinci beyitte Mehmed Şâkir, sesli/sessiz harflerin dengeli kullanımıyla en yakın çeviriyi ortaya koymuştur. Buna karşın Nazmî Mehmed ve Nâhifî çevirilerinde kimi farklılaşmalar göstermiştir. On ikinci beyitte, Nazmî Mehmed; anlam bütünlüğü, ses uyumu ve simetrik yapı bakımından kaynak beyte en yakın çeviri olarak görülmektedir. Nâhifî ile Mehmed Şâkir'in çevirilerinde ise kaynak beytin ses ve ahenk yapısından farklılaşmalar gözlemlenmektedir. On üçüncü beyitte Nazmî Mehmed, ses benzerliklerini ve anlam bütünlüğünü korumasıyla öne çıkmaktadır. Lakin Nâhifî ile Mehmed Şâkir'in çevirilerinde, kaynak beyitten farklılaşmalar daha fazla olmuştur. On dördüncü beyitte, Nazmî Mehmed anlam derinliğini daha başarılı bir şekilde yansıtırken Mehmed Şâkir ve Nâhifî çevirilerinde kaynak beyitten uzaklaşmalar gözlemlenmiştir.

On beşinci beyitte Nâhifî, fonetik yapıyı en iyi koruyan çeviriyi sunarken Mehmed Şâkir ve Nazmî Mehmed'in çevirileri farklılıklar göstermiştir. On altıncı beyitte, Mehmed Şâkir ve Nazmî Mehmed çevirileri; şiirsel ahengi koruyan örnekler olarak öne çıkarken Nâhifî'nin çevirisi kaynak beyitten uzaklaşmıştır. On yedinci beyitte, Nâhifî, fonetik ses örgüsünü korumada başarılı olurken Mehmed Şâkir ve Nazmî Mehmed'in çevirileri kaynak beyitten uzaklaşmıştır. Son olarak on sekizinci beyitte Nazmî Mehmed, çevirisinde özgün





fonetik yapıyı yeniden kurgulamıştır. Nâhifî ve Mehmed Şâkir ise Mevlânâ'nın beyit yapısını ve ses örgüsünü büyük ölçüde korumuşlardır.

Genel bir değerlendirme yapıldığında her üç çeviri de anlam bütünlüğünün korunması hususunda başarılı olmuştur. Ancak ses örgüsü, ritmik yapı ve diğer ahenk unsurlarının aktarımı açısından farklı düzeylerde başarı göstermişlerdir. Nâhifî, klasik şiir diline sadık kalarak Mevlânâ'nın beyitlerindeki ses, kafiye ve redif yapısını büyük oranda muhafaza etmiş ve anlam derinliğini korumuştur. Ancak bazı beyitlerde fonetik yapı ve simetrik ahenkten sapmalar görülmüştür. Mehmed Şâkir ise anlam aktarımı konusunda tutarlı bir yaklaşım sergilemiş ancak ses örgüsü ve yapısal ahenk açısından daha serbest bir çeviri yöntemi benimsemiştir. Bu durum, özellikle kaynak beyitteki ritmik düzenin zayıflamasına yol açmıştır. Nazmî Mehmed ise fonetik yapı ve simetrik ahenk açısından başarılı bir çeviri ortaya koymuştur. Bazı beyitlerde Mevlânâ'nın beytine en yakın çeviriyi sunmuştur. Ancak bazı beyitlerde anlamın sadeleştirilmesi, kaynak beytin ahenginden uzaklaşılmasına sebep olmuştur. Çevirilerde ses ve anlam unsurlarının muhafaza edilmesi konusunda farklı yaklaşımlar, çevirilerin biçimsel ve içerik olarak kaynak beyitlerden ayrışmasına sebep olmuştur. Öte yandan genel olarak Nâhifî'nin çevirileri, Mevlânâ'nın beyitlerindeki ahengi en iyi koruyan çeviridir. Nazmî Mehmed'in çevirilerinde, ses ve yapı uyumu farklı bir yorumla yeniden inşa edilmiştir. Mehmed Şâkir'in çevirilerinde ise anlam aktarımına odaklanarak daha serbest bir çeviri anlayışı benimsenmiştir.

Elde edilen bulgular; Osmanlı manzum tercüme geleneğinin sadece anlam odaklı bir aktarıma dayanmadığını, şiirin estetik dokusunu, ses örgüsünü ve biçimsel yapısını yeniden inşa etmeye yönelik çok katmanlı bir faaliyet olduğunu göstermektedir. Bu açıdan çalışma, manzum çeviri yapan çevirmenlerin salt dilsel aktarımı sağlayan kimseler olmayıp bilakis kaynak beytin şiirsel dokusunu edebî hassasiyetle yeniden inşa eden sanatkârlar olduklarını ortaya koymaktadır. Diğer taraftan Osmanlı manzum tercüme geleneğinin tek bir kalıba indirgenemeyeceği ve dönemin çeviri anlayışına göre anlam aktarımı, ahenk ve diğer estetik unsurların aktarımı arasında bir dengenin gözetildiği gözlemlenmiştir.

Sonuç olarak bu çalışma, Osmanlı manzum tercüme geleneğinde ahenk unsurlarının aktarımına dair sınırlı sayıdaki araştırmalardan biridir. Manzum çeviri geleneği hakkında gelecekte yapılacak olan araştırmalarda bu eserlerin içerik incelemelerinin yanı sıra ritim, fonetik ve biçimsel yapı gibi ahenk unsurlarının da incelenmesi, Osmanlı manzum çeviri geleneğinin daha kapsamlı bir şekilde anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

Kaynakça

- Akkuş, Muzaffer. 2004. *Elvân-ı Şirâzî'nin Gülşen-i Râz Tercümesi (İnceleme - Metin - İndeks - Tıpkıbasım)*. Niğde: Niğde Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Aksan, Doğan. 1999. *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*. Ankara: Engin Yayınevi.





- Andı, Muhammed Fatih. 2014. "Türkçe'de Rubâiyyât-ı Hayyâm Tercümelere". *İlmi Araştırmalar*, (7), 9–29.
- Avcı, İsmail. 2016. "Mehmed Bahâeddin'in Hayyam'dan Serbest Tarzda Yaptığı Manzum Rubâî Çevirileri". *Sosyal ve Beşerî Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 17(38), 77–94.
- Ayan, Gönül. 1996. *Tebrizli Ahmedî – Esrâr-nâme (İnceleme – Metin)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Ayçiçeği, Bünyamin. 2024. "Bûsîrî (ö. 696/1297?)'nin Kasîdetü'l-Bürde'sinin Ahmed Arîf (ö. 1186/1772-73'ten sonra) Tarafından Yapılan Manzum Tercümesi." *Journal of Turkish Studies*, 59(59), 65–93. <https://doi.org/10.15247/devdergisi.1494966>
- Bassnett, Susan. 1980. *Translation Studies*. London: Methuen.
- Bektaş, Ekrem (haz.). 2009. *Muhammed Nazmî-i Halvetî: Sırr-ı Ma'nevî (İnceleme-Metin)*. Konya: Selçuk Üniversitesi Mevlâna Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları.
- Beyatlı, Yahya Kemal. 1990. *Edebiyata Dair*. 3. baskı. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Büyüker, Nilgün. 2017. "16. Yüzyıl Şairlerinden Rumelili Za'îfî ve Manzum *Bûstân* Tercümesi: Kitâb-ı Bağ-ı Behişt (Metin-Nesre Çeviri-İnceleme)". Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Büyükkarcı Yılmaz, Fatma. 2001. "Za'îfî'nin Manzum Gülistan Tercümesi: Kitâb-ı Nigârîstân-ı Şehristân-ı Dirâştîstân-ı Sebzîstân Cilt I". Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Can, Yusuf Kenan. 2009. "Nazmî Mehmed Efendî'nin Mesnevî Tercümesi". Yüksek Lisans Tezi, Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ceylan, Tüba. 2007. "Tebrizli Ahmedî'nin Esrâr-nâme Tercümesi". Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Cunbur, Müjgan. 1952. "Mantık-ı t-Tayr Tercümesi". Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Çakıcı, Bilal. 2008. "Mehmed Şâkir'in Manzum Mesnevî Tercümesi". *Erdem*, (50), 51–58.
- Çalık, Pınar. 2018. "Yemezzâde Süleyman Rüşdî ve Pend-i 'Attâr Tercümesi". Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çelebioğlu, Amil (haz.). 1967. *Mesnevî-i Şerîf: Aslı ve Sadeleştirilmişiyile Manzum Nahîfî Tercümesi (Hz. Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî)*. İstanbul: Sönmez Neşriyat.
- Çelebioğlu, Amil. 1998. "Türk Edebiyatında Manzum Dinî Eserler". *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları*, ss. 350–360. İstanbul: MEB Yayınları.
- Çelebioğlu, Ayşe. 2011. "Huzûrî ve Manzum Esrâr-nâme Tercümesi". Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Çelik, Aysun. 2015. "Hasan Rızâyî'nin 'Cûy-ı Rahmet' Adlı Gülistân Tercümesi." *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 33, 211–216. <https://doi.org/10.21497/sefad.90971>
- Dilçin, Cem. 1968. "Gülşen-i Sîmurg". Yayınlanmamış Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Doğan Averbek, Güler. 2017. "Fedâyî Mehmed Dede, Mantık-ı Esrâr Adlı Manzum Mantık-ı t-Tayr Tercümesi ve Otofraf Nüshası." *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 6(3), 1490–1506. <https://doi.org/10.14222/Turkiyat3964>





Manzum Tercüme Geleneğinde Ahenk Unsurlarının Aktarımı: Mesnevî'nin Manzum Tercümeleri Üzerine Bir İnceleme

- Donuk, Suat. 2018. "Feyzî-i Kefevî'nin Manzum Kırk Hadis Tercümesi." *Journal of Ottoman Legacy Studies*, 5(11), 47–69. <https://doi.org/10.17822/omad.2018.83>
- Doruk, Muhammed. 2017. "Emre'nin Terceme-i Pend-nâme-i Attâr'ı Üzerine Bir Dil İncelemesi". Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Efe, Zahide. 2021. "Mehmed Bosnevî'nin Manzum Kırk Hadis Tercümesi". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, 25(1), 24–42. <https://doi.org/10.26650/T>
- Eliaçık, Muhittin. 2009. "Şemsî Paşa'nın Manzum ve Muhtasar Vikâyetü'r-Rivâye Tercümesi". *Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi*, 2, 16–35.
- Eliot, Thomas Stearns. 1983. *Edebiyat Üzerine Düşünceler*. Çev. Sevim Kantarcıoğlu. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ferîdî. 2019. *Tercüme-i Dîvân-ı Hâfız* (Emrullah Yakut, ed.). İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Genette, Gérard. 1997. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Çev. C. Newman ve C. Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press. (İlk basım: 1982)
- Gıynaş, Kamil Ali. 2012. "Hilâlî'nin Manzum Kırk Hadis Tercümesi". *Turkish Studies*, 7(1), 1133–1157. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.2764>
- Gök, Taner. 2017. "Şârihin manzum tercümesi: Şem'î'nin Terceme-i Kasîde-i Emâlî'si". *FSM İlmi Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 10, 171–204. <https://doi.org/10.16947/fsmia.372623>
- Gökdemir, Atila. 2022. "el-Emâlî'nin manzum Türkçe tercümelerine bir örnek: Hâfız Refî' Efendi'nin Kasîde-i Emâlî Tercüme-i Manzûmesi". *Turkish Studies – Religion*, 17(4), 379–409. <https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.63785>
- Güler, Mehmet. 2022. "Sâbir'in Manzum Kasîde-i Emâlî Tercümesi: Subha-ı Sıbyân." *Korkut Ata Türkîyat Araştırmaları Dergisi*, 9, 239–261. <https://doi.org/10.51531/korkutataturkiyat.1183416>
- Gültekin, Gül. 2024. "Terceme-i Esrâr-nâme (Giriş-İnceleme-Metin-Dizin)". Doktora Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Gümüş, Mustafa Yunus, İdris Söylemez. 2019. "16. Yüzyıl Şairlerinden Vahdetî'nin Manzum Kırk Hadis Tercümesi". *Kalemname*, 4(8), 332–358.
- Hamada, Reda. 2014. "Siyâhîzâde Alî Efendi ve Gülşen-i Ahbâr Adlı Pend-i 'Attâr Tercümesi". Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Holmes, James Stratton. 1988. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.
- İlhan, Mevlüt. 2017. "Na'îmî'nin Manzum Kasîde-i Bürde Tercümesi". *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 3(4), 42–61. <https://doi.org/10.20322/littera.338362>
- Jakobson, Roman. 1959. "On Linguistic Aspects of Translation". R. A. Brower (Ed.), *On Translation* içinde (ss. 232–239). Cambridge: Harvard University Press.
- Kaplan, Yunus. 2011. "Mehmed Sa'îd Efendi'nin manzum Kasîde-i Emâlî tercümesi: Tevhîdnâme." *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 26, 1–8. <https://doi.org/10.70911/kulturk.1492428>





- Kaplan, Yunus. 2021. "Fazlî ve Manzum Kasîde-i Bürde Tercümesi." *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, 25(1), 66–89. <https://doi.org/10.53372/turkoloji.944393>
- Kaplan, Yunus. 2021. "Muhlisî'nin Manzum Kırk Hadis Tercümesi". *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5(1), 171–194. <https://doi.org/10.34083/akaded.880160>
- Kaplan, Yunus. 2022. "Sayrafi ve Manzum Kasîde-i Bürde Tercümesi." *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, 9(24), 309–338. <https://doi.org/10.17822/omad.2022.215>
- Karadağ, Selman. 2018. "Türk Edebiyatında Manzum Mesnevî Tercümeleri ve Mehmed Şâkir Efendi'nin Mesnevî Tercümesi (İnceleme-Metin)". Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Konar, Aişe Handan. 2010. "Hasan Şu'ûrî Efendi'nin Pend-nâme-i 'Attâr Tercümesi: Metin ve inceleme". Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Koşık, Halil Sercan (haz.). 2021. *Tercüme-i Manzûme-i Pend-i Attâr (İnceleme-Metin-Sözlük-Tıpkıbasım)*. Âlî (Mehmed bin Seyyid Mehmed el-Muhterem el-Hasenî). İstanbul: DBY Yayınları.
- Kristeva, Julia. 1986. "Word, Dialogue and Novel". T. Moi (Ed.), *The Kristeva Reader* içinde (ss. 34–61). New York: Columbia University Press.
- Kuru, Elif. 2021. "Mahmud bin Kadî-i Manyas'ın Manzum Gülistan Tercümesi (İnceleme-Metin-Dilbilgisel Dizin)". Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Lefevere, André. 1975. *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Assen: Van Gorcum.
- Macit, Muhsin. 2005. *Divan Şiirinde Âhenk Unsurları*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Mersin, Tuba. 2004. "Gelibolulu Huzûrî'nin Tercüme-i Esrâr-nâme Adlı Mesnevîsi". Yüksek Lisans Tezi, Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Mevlânâ. 2018. *Mesnevî*. Çev. Adnan Karaismailoğlu. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özcan, Ayşe. 2019. "Nazîfî İsmail Akhisârî ve Manzum Kasîde-i Bür'e Tercümesi: İklîdü's-Saâde". Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Özdemir, Mehmet. 2016. "Muhyî'nin Manzum Hadîs-i Erbaîn Tercümesi". *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 2(1), 323–342. <https://doi.org/10.20322/lt.77607>
- Özdemir, Mehmet. 2011. "Türk Edebiyatında Gülistan Tercümeleri ve 17. Yüzyıl Yazarlarından Hoca-zâde Es'ad Mehmed Efendi'nin Gül-i Handân (Terceme-i Gülistan)'ı". Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özkul, Yavuz. 2009. "Lübbü'l-Lübâb (Manzum Mesnevî Tercümesi)". Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Özpehlivan Anaçoğlu, Ebru. 2019. "Mahmud bin Kadî-i Manyas'ın Manzum Gülistan Tercümesi (Vr. 1b–100b)". Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özok, Gamze. 2022. "Derviş 'Alî Yazıcıoğlu'nun Mantıku't-Tayr adlı eseri (Giriş-İnceleme-Metin-Dizin)". Doktora Tezi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.
- Özuygun, Ali Rıza. 1993. "Za'îfî Pîr Mehmed Gülşen-i Sîmurg (Metin-İnceleme)". Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.





Manzum Tercüme Geleneğinde Ahenk Unsurlarının Aktarımı: Mesnevî'nin Manzum Tercümeleri Üzerine Bir İnceleme

- Saraç, Yekta. 2007. "Klasik Edebiyat Bilgisine Göre Divan Şiirindeki Ahenk Ögeleri". *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 37, 105-136.
- Selçuk, Bahir. 2009. "Divan Şiirinde Ses ve Ahenkle İlgili Sanatlara Genel Bir Bakış". *Ulusal Eski Türk Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri* (1 Ocak 2010), 483-491.
- Sever, Ali. 2018. "Malkaralı Şair Nev'î'nin Manzum Kırk Hadis Tercümesinin Neşri ve Tahlili". *Tasavvur/Tekirdağ İlahiyat Dergisi*, 4(1), 219-256.
- Sevindik, Hakan. 2014. "Türk Edebiyatında Bostan ve Abdî'nin Manzum Bostan Tercümesi (İnceleme-Metin)". Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Sönmez Usta, Elif. 2021. "Âlî (Seyyid Muhammed Hüseyinî)'nin Pendnâme Tercümesi (İnceleme-Metin)". Yüksek Lisans Tezi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Tokat.
- Söylemez, İdris. 2019. "Kur'ân Sûrelerine Dair Yazılmış Manzum Bir Örnek: Şeyhülislâm Yahyâ Efendi'nin Tertîb-i Süverî'l-Kur'ân'ı". *Universal Journal of Theology*, 4(1), 1-14.
- Taşdelen, Damla. 2020. "Zâtî'nin Manzum Kasîde-i Bürde Tercümesi". *Türkiyat Mecmuası (TUDED)*, 60(1), 113-152. <https://doi.org/10.26650/TUDED2020-0026>
- Şimşek, Tacettin. 1993. "Fedâyî Dede, Mantık'ı'l-Esrâr: Tenkidli Metin-İnceleme". Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Tegün, Özlem. 2008. "Tebrizli Ahmedî-Esrâr-nâme (Metin - Açıklamalı Dizin)". Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.
- Tuncer, Eda. 2021. "Gülşehrî'nin Mantık'ı't-Tayr'ı (İnceleme-Metin-Bağlamalı Dizin ve İşlevsel Sözlük)". Doktora Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Türkoğlu, Serkan. 2018. "Türk Edebiyatında Pendnâme-i Attâr'ın Manzum Tercümeleri ve Seyyid Ali Rızâ'nın Riyâzü'r-Rızâ'sı." *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22(Özel Sayı), 671-692. <https://doi.org/10.34083/akaded.897538>
- Türkoğlu, Serkan. 2023. "Âlî bin İsmâîl Babadağî'nin manzum Kasîde-i Bürde tercümesi." *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 13, 374-397. <https://doi.org/10.51531/korkutataturkiyat.1390412>
- Türkoğlu, Serkan. 2024. "Muallim Feyzî'ye Atfedilen Manzum Gülşen-i Râz Tercümesi". *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (41), 465-488. <https://doi.org/10.5281/zenodo.13337705>
- Uğurlu, Süreyya. 2012. "Gülistan'ın İki Tercümesi Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme: Mahmud b. Kadî-i Manyas'ın Eski Anadolu Türkçesi ve Hikmet İlaydın'ın Türkiye Türkçesi Çevirisi". Yüksek Lisans Tezi, Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aydın.
- Uzun, Salih. 2021. "Mehmed Sâmî'nin Gül-Efşân Adlı Gülistan Tercümesi (İnceleme-Metin)". Yüksek Lisans Tezi, Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Manisa.
- Ülken, Fatih. 2002. "Elvân-ı Şîrâzî'nin Gülşen-i Râz Tercümesi: İnceleme-Metin". Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.
- Wellek, Rene ve Warren, Austin. 1993. *Edebiyat Teorisi*. Çev. Ö. Faruk Huyugüzel. İzmir: Akademi Kitabevi.





- Yakut, Emrullah. 2015. *Ferîdî'nin Manzum Hâfız Dîvânı Tercümesi (İnceleme-Metin)*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yakut, Emrullah (ed.). 2019. *Tercüme-i Dîvân-ı Hâfız*. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Yavuz, Kemal. 2007. *Mu'înî'nin Mesnevî-i Murâdiyye'si Mesnevî Tercüme ve Şerhi* (Cilt I-II). Konya: Selçuk Üniversitesi Mevlâna Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları.
- Yazar, Sadık. 2018. "Amasyalı Seyyid Hüseyin Efendi ve Manzum Kasîde-i Bürde Tercümesi". *ASOBİD – Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(3), 145–187.
- Yazar, Sadık, Erbil, E. 2024. "Koçhisârîzâde Süleymân Tâlib'in Manzum Kasîde-i Bürde Tercümesi". *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 32, 853–902.
<https://doi.org/10.15247/devdergisi.1494966>

