

asobid

Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi

Amasya University Journal of Social Sciences

ISSN: (Print) 2548-0480

ISSN: (Online) 2602-2567

**Yılda 2 sayı yayımlanır.
Biannualy**

Sayı/Issue 5

Amasya

Haziran/June 2019

asobid

Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi

Amasya University Journal of Social Sciences

ISSN: (Print) 2548-0480/(Online) 2602-2567

Sayı/Issue 5 • Haziran/June 2019

Editörler/Managing Editors

Dr. M. Fatih KÖKSAL

Dr. Mücahit KAÇAR

Sekretarya/Secretariat

Arş. Gör. Mevlüt İLHAN

E-mail: ilhanmevlut@gmail.com

Mizanpaj/Layout

Arş. Gör. Mevlüt İLHAN

Amasya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi İpekköy/AMASYA

Tel: 0(358) 242 16 13-14

Fax: 0(358) 242 16 16

E-mail: asobid@amasya.edu.tr

Web: <http://dergipark.gov.tr/asobid>

asobid

Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi

Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisinin (ASOBİD) temel amacı sosyal bilimler alanında bilimsel normlara ve yayın etiğine uygun, nitelikli ve özgün çalışmaları yayımlayarak alanın ilgililerine ulaştırmaktır. Düzenli aralıklarla yayımlanan, bilimsel ve hakemli bir dergi olma prensibiyle yayın hayatına başlayan ASOBİD, sosyal bilimler alanında saygın, tercih ve takip edilen, uluslararası itibarı olan bir dergi olmayı amaçlamaktadır.

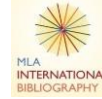
Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisinde (ASOBİD) Türk Dili ve Edebiyatı, Tarih, Sanat Tarihi, Felsefe, Sosyoloji, Arkeoloji, İktisadî-İdari Bilimler ve Coğrafya alanlarındaki bilimsel makalelere yer verilmektedir.

ASOBİD şu dizinler tarafından taranmaktadır:

Google Scholar



MLA International Bibliography



İslam Araştırmaları Merkezi



Eurasian Scientific Journal Index



Root Indexing,
Journal Abstracting and Indexing Service



Bielefeld Academic Search Engine



CiteFactor
Academic Scientific Journals



Directory of Open Access
Scholarly Resources



asobid

Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi

ISSN: (Print) 2548-0480/(Online) 2602-2567

Sayı/Issue 5 • Haziran/June 2019

Sahibi/Owner

Fen-Edebiyat Fakültesi Dekanlığı Adına
On Behalf of the Deanery of Science and Literature Faculty

Prof. Dr. M. Fatih KÖKSAL

Yayın Kurulu/Editorial Board

Dr. Cengiz Alyılmaz

Uludağ Üniversitesi, Türkiye
Uludağ University, Turkey

Dr. Edith Gülçin Ambros

Viyana Üniversitesi, Avusturya
Wien University, Austria

Dr. Dimitar Atanassov

Bulgar Bilimler Akademisi, Bulgaristan
Bulgarian Academy of Science, Bulgaria

Dr. İhsan Bulut

Akdeniz Üniversitesi, Türkiye
Akdeniz University, Turkey

Dr. Mustafa Çolak

Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Türkiye
Gaziosmanpasha University, Turkey

Dr. Nihada Delibegović Džanić

Tuzla Üniversitesi, Bosna Hersek
Tuzla University, Bosnia & Herzegovina

Dr. Gisela Procházka-Eisl

Viyana Üniversitesi, Avusturya
Wien University, Austria

Dr. Mehmet Evsile

Amasya Üniversitesi, Türkiye
Amasya University, Turkey

Dr. Zafer Gölen

Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Türkiye
Mehmet Akif Ersoy University, Turkey

Dr. Osman Horata

Hacettepe Üniversitesi, Türkiye
Hacettepe University, Turkey

Dr. Kamibek Isakov

Oş Devlet Üniversitesi, Kırgızistan
Osh State University, Kyrgyzstan

Dr. M. Fatih Köksal

Amasya Üniversitesi, Türkiye
Amasya University, Turkey

Dr. Ludmila Dmitrevna Lebedeva

Moskova Pozitif Teknoloji ve Danışma
Enstitüsü, Rusya

Dr. Ema Miljkovic

Belgrad Üniversitesi, Sırbistan
University of Belgrade, Serbia

Dr. Benedek Péri

Eötvös Loránd Üniversitesi, Macaristan
Eötvös Loránd University, Hungary

Dr. Kemal Polat

Amasya Üniversitesi, Türkiye
Amasya University, Turkey

Dr. Nadija Rebronja

Novi Pazar Devlet Üniversitesi, Sırbistan
State University of Novi Pazar, Serbia

Dr. M. Saffet Sarıkaya

Süleyman Demirel Üniversitesi, Türkiye
Suleyman Demirel University, Turkey

asobid

Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi

ISSN: (Print) 2548-0480/(Online) 2602-2567

Sayı/Issue 5 • Haziran/June 2019

Danışma Kurulu/Advisory Board

Dr. Anna Alexieva

Sofya Üniversitesi, Bulgaristan
University of Sofia, Bulgaria

Dr. Hasan Babacan

M. Akif Ersoy Üniversitesi, Türkiye
M. Akif Ersoy University, Turkey

Dr. Salahaddin Bekki

Ahi Evran Üniversitesi, Türkiye
Ahi Evran University, Turkey

Dr. Faik Bilgili

Erciyes Üniversitesi, Türkiye
Erciyes University, Turkey

Dr. Bernt Brendemoen

Oslo Üniversitesi, Norveç
University of Oslo, Norway

Dr. Eva Csaki

Pázmány Péter Katolik Üniv., Macaristan
Pázmány Péter Catholic Uni., Hungary

Dr. Özkul Çobanoğlu

Hacettepe Üniversitesi, Türkiye
Hacettepe University, Turkey

Dr. Masoumeh Daei

Tabriz Payame Noor Üniversitesi, İran
Tabriz Payame Noor University, Iran

Dr. Mehmet Demiryürek

Hitit Üniversitesi, Türkiye
Hitit University, Turkey

Dr. Marija Djindjic

Bilimler ve Sanatlar Akademisi, Sırbistan
Serbian Academy of Sciences & Arts, Serbia

Dr. İlhan Ekinci

Ordu Üniversitesi, Türkiye
Ordu University, Turkey

Dr. Gürer Gülsevin

Ege Üniversitesi, Türkiye
Ege University, Turkey

Dr. Osman Köse

Polis Akademisi, Türkiye
Police Academy, Turkey

Dr. Yıldırım Özbek

Akdeniz Üniversitesi, Türkiye
Akdeniz University, Turkey

Dr. Oqtay Quliyev

Azerbaycan Devlet İktisat Üniv., Azerbaycan
Azerbaijan State Uni. of Economics, Azerbaijan

Dr. Marijan Premović

Montenegro Üniversitesi, Karadağ
University of Montenegro, Montenegro

Dr. İbrahim Şahin

Osmangazi Üniversitesi, Türkiye
Osmangazi University, Turkey

Dr. Burhan Varkıvaç

Akdeniz Üniversitesi, Türkiye
Akdeniz University, Turkey

Dr. Vachkov Igor Viktorovich

Moskova Eğitim ve Psikoloji Üniv., Rusya
Moscow City Uni. of Psyc. and Edu., Russia

Dr. Nagima Zhaulibaykızı

Al Farabi Kazak Devlet Üniv., Kazakistan
Al- Farabi Kazakh National Uni., Kazakhstan

asobid

Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi

ISSN: (Print) 2548-0480/(Online) 2602-2567
Sayı/Issue 5 • Haziran/June 2019

Bu Sayının Hakemleri/Referees of This Issue

Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Doç. Dr. Mustafa ALİCAN
Muş Alparslan Üniversitesi

Prof. Dr. Ahmet BOZDOĞAN
Sivas Cumhuriyet Üniversitesi

Prof. Dr. Yakup ÇELİK
İstanbul Kültür Üniversitesi

Prof. Dr. Nurullah ÇETİN
Ankara Üniversitesi

Doç. Dr. Erkan GÖKSU
Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç. Dr. Turgut KOÇOĞLU
Erciyes Üniversitesi

Prof. Dr. Rıfat KÜTÜK
Atatürk Üniversitesi

Prof. Dr. Victoria ROWE HOLBROOK
İstanbul Bilgi Üniversitesi

Prof. Dr. Süheyla YÜKSEL
Sivas Cumhuriyet Üniversitesi

Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (ASOBİD) yılda iki defa yayımlanan hakemli bir dergidir. ASOBİD’de yayımlanan yazıların, dil, bilim ve hukuk bakımından bütün sorumluluğu yazarlarına, yayın hakları ASOBİD’e aittir. Yayımlanan yazılar yayıncının yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen herhangi bir şekilde basılamaz, çoğaltılamaz. Yayın Kurulu dergiye gönderilen yazıları yayımlayıp yayımlamamakta serbesttir.

Amasya University Journal of Social Science (ASOBID) is a peer-reviewed twice a year journal. Authors bear the sole legal responsibility for their published works in ASOBID. Amasya University Journal of Social Science (ASOBID) has the sole ownership of copyright to all published works. No part of this publication shall be produced in any form without the written consent of the ASOBID. The Editorial Board makes the final decision to publish articles.

EDİTÖRDEN...

ASOBİD, elinizdeki 5. sayısıyla 3. yılına başladı. İlk çıkışımızda koyduğumuz hedeflere doğru emin adımlarla ilerliyoruz. Kısa sürede birçok saygın dizin tarafından taranmaya başlanan dergimiz TR Dizin tarafından da izleme sürecine alınmıştır.

Dergi yönetimi olarak uluslararası bilimsel dergi standartlarına uygun olarak her sayıda -özel sayılar hariç- makul sayıda makale ve sayfa aralığında bir dergi öngörmüştük. Bu hedeften sapmadan devam ediyoruz.

ASOBİD'in bir başka iddiası, Amasya Üniversitesi'nin yayın organı olmak hasebiyle yerel konulara da dergi sayfalarında yer vermekle birlikte konu ve yazar ağırlığını ulusal ve hatta uluslararası düzeyde tutmaktı. Nitekim bu sayıyla birlikte dergimizde yayımlanan toplam 35 makaleden 8'i Amasya Üniversitesi mahreçlidir. Kalan 27 makalenin 7'si yurt dışındaki üniversitelerden ve/veya Türkiye'deki yabancı akademisyenlerin gönderdikleri çalışmalardır. Bu dağılıma bakıldığında henüz başlangıç evresinde olan dergimizin bu bağlamda da iyi bir yolda olduğunu söyleyebiliriz.

İlk beş sayıda, sözünü ettiğimiz 35 makale, 39 yazar tarafından kaleme alınmıştır. Yazarların akademik unvanlarının dağılımı da ASOBİD'in ileride ciddi bir çekim merkezi oluşturacağını habercisi gibidir. Mezkûr makalelerde Prof. Dr. unvanlı 9, Doç. Dr. unvanlı 9, Dr. unvanlı 7, doktora veya yüksek lisans öğrencisi konumunda 14 isim bulunmaktadır. Dergimizin henüz rüştünü ispat etmediği bir dönemde (ki reşitlik ispatının salt "üç yıl", "beş yıl" çıkmış olmak gibi nicel değerlendirmelere yapılmasının ne kadar isabetli olduğu tartışılır) ulaştığı bu doğal dağılımın da altını özellikle çizmek istedik.

İlk beş sayıda yayımladığımız makalelerin anabilim dallarına göre dağılımına göz attığımızda Türk Dili ve Edebiyatı ve akabinde Tarih konulu yazıların ağırlıkta olduğu dikkat çekiyor. Bununla birlikte dergimizde sosyal bilimlerin başka alanlarında da yazılara yer verilmiştir.

Bütün bu istatistiksel veriler; bugüne kadar olduğu gibi bundan sonraki yayın hayatında da ilkelerden ve hedeflerden taviz verilmeden devam ettirildiği takdirde, ASOBİD'in Türk sosyal bilimler dergiciliğinde hatırı sayılır bir yer işgal edeceğinin habercisi olarak değerlendirilebilir.

ASOBİD'in yılda iki sayı yayımlanan bir dergi olması hasebiyle bundan önce çıkan sayılarımızda her yılı bir "cilt" olarak kabul etmiş, sayıları da ardışık numaralamıştık. Dergipark'ın "cilt" tanımlaması yapıldığı takdirde her sayıda sayfa numaralarının birbirini takip etmesi gerektiği yolundaki uyarısı üzerine bu sayıdan itibaren "cilt" tanımını kaldırıyor, sadece sayı sırasıyla neşre devam ediyoruz.

Dergimizin bundan sonraki sayısını, 100. yılı münasebetiyle AMASYA TAMİMİ ağırlıklı olarak çıkarmayı planlıyoruz. Bu sayımızın, konuyla ilgili önemli bir başvuru kaynağı olacağı temennisıyla konuya dair araştırması olan akademisyenlere birikimlerini bu özel sayıda değerlendirmeleri için çağrı yapıyoruz.

Üniversitelerde sirkülasyon eksik olmuyor. İlk dört sayımızın editörlerinden Sayın Doç. Dr. İbrahim Serbestoğlu başka bir üniversiteye nakloldu. Kendisine şimdiye kadarki hizmetleri dolayısıyla teşekkür ederiz.

Bu vesileyle, bugüne kadar dergimize her aşamada destek veren eski Rektörümüz Sayın Prof. Dr. Metin Orbay'a, emek ve mesai harçayarak yazıları değerlendirme lütfunda bulunan saygıdeğer hakemlerimize ve yazarlarımıza bir kez daha medyun-ı şükrân olduğumuzu ifade etmek isteriz.

Prof. Dr. Mehmet Fatih KÖKSAL

asobid

Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi

ISSN: (Print) 2548-0480 (Online) 2602-2567
Sayı/Issue 5 • Haziran/June 2019

İÇİNDEKİLER

Gülay ARIK Attilâ İlhan'ın Son Dönem Şiirlerinin Söz Varlığı	1-22
Hatice DEMİR Eski Türklerde Su Kültü ve Anadolu Selçuklu Mimarisi Üzerindeki Etkileri	23-46
Talha DİLBEN İbni Yahyâ ve <i>Hikâyât-ı Avrat</i> Adlı Manzum Eseri	47-77
Didem KARAYAKUPOĞLU Orhan Veli Kanık'ın <i>Hoşgör Köftecisi</i> Adlı Hikâye Kitabı Üzerine Bir İnceleme	79-93
Benedek PÉRI The Persian Imitation Gazels (Nazires) of Kanuni Sultan Süleyman "Muhibbi" (1520-1566) as They are Preserved in a Hitherto Unnoticed Early Copy of His Divan	95-120
Yayın İlkeleri ve Yazım Kuralları	123

ATTİLÂ İLHAN'IN SON DÖNEM ŞİİRLERİNİN SÖZ VARLIĞI VOCABULARY OF THE LATEST POEMS BY ATTIILA ILHAN

Yüksek Lisans Öğ. Gülay ARIK*
Hacı Bayram Veli Üniversitesi
arikgulay86@gmail.com

Öz

Attilâ İlhan, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında şair, romancı, eleştirmen, senaryo ya-zarı, gazeteci ve düşünce adamı olarak çeşitli türlerde eserlere sahip bir edebiyatçıdır. Çok yönlü bir edebiyatçı olsa da Attilâ İlhan'ın şairliği daima ön planda olmuştur.

Attilâ İlhan günlük hayatında halkın içinde yaşamayı tercih etmiş; oldukça sade bir ya-şamı seçmiş ve bunu da eserlerinde ustalıklı yansıtmıştır. Son dönem şiirlerinde bu etki çar-pıcı biçimde gözler önüne serilir. Şair kimliği ile Attilâ İlhan, duygu dünyasını eserlerine yansıtırken yerelle modernliği, sadelikle ihtişamı harmanlamayı başarabilmiş bir şairdir. Özellikle çocukluk yıllarında tanıştığı şiirle hayatının ilerleyen döneminde bağıni daha da güçlendirmiş ve eşsiz eserler ortaya koymuştur.

Türk edebiyatına 12 şiir kitabı kazandıran şair, zihni ve hissi anlayışını döneminin ruhu ile yoğurarak sunmuştur. *Korkunun Krallığı (1987)*, *Ayrılık Sevdaya Dahil (1993)*, *Kimi Sevsem Sensin (2002)* şairin son dönem şiir kitaplarıdır. Çok yönlü bir perspektife sahip bu şiirler incelendiğinde, kelimeler evren / zaman, bitki, hayvan, insan, maddi kültür ve manevi kültür olmak

* ORCID: orcid.org/0000-0001-2345-6789

üzere altı kategoride tasnif edilmiştir. Tasniflenen kelimeler şiirdeki bağlamı-la semantik açıdan incelenmiştir. Attilâ İlhan'ın son dönem şiirlerinden hareketle şairin duygu ve düşünce dünyasına ulaşmak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Attilâ İlhan'ın şiirleri, söz varlığı, anlam bilim.

Abstract

Attilâ İlhan is a literary writer who has works in various genres as poet, novelist, critic, wri-ter-writer, journalist and thinker. Although he was a versatile literary writer, Attilâ İlhan's poetry was always at the forefront.

Attila İlhan preferred to live in public in his daily life; He chose a very simple life and reflected this in his works. This effect is striking in its recent poems. With his identity as a poet, Attilâ İlhan is a poet who has managed to blend locality with modernity, simplicity and glory while reflecting the world of emotion. Especially in his childhood, he improved his ties with his poetry and produced unique works.

The poet, who provided 12 books of poetry to Turkish literature, presented his mind and sentience concept by kneading with the spirit of his period. *The Kingdom of Horror (1987)*, *Seperation Belongs to Love (1993)*, *Whoever I Love it's You (2002)* is the poet's recent po-etry books. When these poems with a multifaceted perspective are examined, the words are classified in six categories as universe / time, plant, animal, human, material culture and spiritual culture. The classified words are examined from the semantic point of view in the poem. Attilâ İlhan's poems of the last period of the poet's movement and the world of thought was intended to reach.

Keywords: Poems of Attila İlhan, vocabulary, semantics.

Giriş

Söz varlığı, bir dilin seslerinin bir araya gelmesiyle kurulan simgeler, kodlar ya da dilbilimindeki göstergelerin zemininde o dili konuşan toplumların kavramlar dünyası, maddi ve manevi kültürün yansıtıcısıdır. Temel sözvarlığının iskelet sistemini kelimeler oluşturur. Ancak bir milletin hafızasının bütünü olup psikolinguistik, sosyo dilbilim, dil felsefesi, anlam bilim, tarihsel dilbilim, etimoloji, göstergebilim, davranış dilbilim, metin dilbilim gibi birçok alanı içine alan oldukça kapsamlı bir alandır ve

dolayısıyla kelimeler bulunduğu dönemin şartlarından uzak yorumlanamaz.

Sözcükler canlı varlıklardır; sözcükler, dil bilgisi kurallarının kendileri için kesinleştirdikleri sınırları aşar; çağların, yerin, söyleyenin, kaynaştığı sözcüklerin, bulunduğu cümlenin, söylenişin etkisine; hatta söylenişteki sesin perdelenişine göre yeni, değişik anlam, duygu ve imge değerleri kazanır (Gencan, 2001: 537-538).

Bu araştırmada Attila İlhan'ın şiir kitaplarından son dönemde yazılan *Korkunun Krallığı* (1987), *Ayrılık Sevdaya Dahil* (1993), *Kimi Sevsem Sensin* (2001) adlı kitaplar seçilmiştir. Bu konuda bugüne kadar herhangi bir çalışmanın yapılmamış olması, bu araştırmayı yapmamızda etkili olmuştur.

Kelime dünyası dilin iskelet sistemini oluşturmakta olup kelimelerin kavram alanları şiirde yer aldığı bağlamda farklı tasniflere tabi tutulmuştur. Özellikle araştırmaya ilk olarak kelimelerin tespiti ile başlanmış, inceleme sözcüklerin kavram alanlarına göre tasniflenip tablolastırılmasıyla devam etmiştir. Semantik açıdan kavram alanına dahil edilen kelimeler, daha sonra şiirlerin manası bakımından incelenerek farklı bir bakış açısıyla tekrar yorumlanmıştır. İncelememizde şairin hayatına ve eserlerine sıkça başvurulmuştur. Attila İlhan'a dair bilgiler şairin en yakın çevresinden alınmıştır. Şairin duygu ve düşüncesine dair daha önce gün yüzüne çıkmamış bilgilere ulaşılmıştır. Bu bilgiler araştırmamızda paylaşılmıştır.

Şair Kimliğiyle Attilâ İlhan

Attilâ Hamdi İlhan, 15 Haziran 1925'te İzmir-Menemen'de doğmuştur. İlhan, orta boylu, dalgalı gür saçlı, güler yüzlü, esmer birisidir. Gözlüklü olmasıyla ve şapkasıyla 'kaptan' diye anılmaktadır.

İlhan, Kars kökenli *Muharrem Bedrettin İlhan*'ın ve Şam kökenli *Perihan Memnune Hanım*'ın oğludur. Attilâ İlhan'ın babası *Muharrem Bedrettin Bey*, Sivas-Gürün'de dünyaya gelmiştir. *Mehmet Hamdi Efendi*'nin babası İsmail Hoca Kafkas kökenlidir. Gürün kadısı olan dedesi Mehmet Hamdi Efendi Gürün Camii'nde bulunmakta olan kendi el yazması Kuran-ı Kerim'de İsmail İlhanî

adı ve mührü vardır. Ailenin İlhan soy isim kaynağının bu mühür olduğu bilinmektedir. Soyunun İlhanlılara uzandığı söylenir. Şairin resmi kayıtlardaki ismi 'Attilâ Hamdi İlhan' olarak geçer. Şair, şiirlerinde mahlas kullanmayı tercih eder. Özellikle, gözlük kullanması sebebiyle 'Gözlüklü Hamdi' mahlasını kullanır. Sinema senaryoları ve romanlarında ise 'Ali Kaptanoğlu'nu kullanır. Eleştiri yazılarında ise *Abbas Yolcu*, *Ömer Haybo* ve *Tila Han* adlarını kullanır. Şair, şiir yazarken genellikle şiirlerini bir taslak biçiminde yazmıştır. Ön hazırlık yapmaya özen göstermiştir. Daha sonra bu taslak üzerinde oynar; onu en iyi hale getirene kadar düzenlemiştir. Ölmeden önce taslak halinde bulunan şiirlerinin gerekli düzenlemeyi yapamadığı gerekçesiyle yayılmasını arzu etmemiş; ölümünden sonra vasiyeti üzerine bu şiir taslakları yok edilmiştir (S. İlhan, Kişisel İletişim, 12 Nisan 2017).

Şiir yazabilmeyi hatta güzel ve kalıcı şiirler yazmayı hüner sayan Attilâ İlhan, gerek kullandığı imgelerle gerekse oluşturduğu mecazlarla özgün bir tarza ulaşır. Farklı edebi türlerden yetkin örnekler verse de şiir onun için daima ön plandadır. Bu bağlamda bir nevi diğer edebî türlere ulaşmada şiir temel zemini oluşturur.

Geleneksel Türk şiirinin Türk musikisinden geldiğini düşünen şair, şiirlerini alaturka müzik makamlarıyla yazar. Şiirlerini Batı edebiyatının incelikleriyle dokurken aynı zamanda şiirlerinde Anadolu kültürünü de aynı özenle yansıttığını görürüz. Eserlerinde halkın konuştuğu dili yakalayabilmeyi başarabilmiş bir entelektüeldir.

Nazım Hikmet, Necip Fazıl, Yahya Kemal gibi edebiyatımızın önemli isimlerini şiir için düstur kabul eder. Yalnızca hayatı basite alan Garipçiler ve ikinci yenicilerin ürünlerini şiirin ruhuna uygun bulmaz. Bu şiirler İlhan'a göre 'çeviri şiir' dir. Bunu şiirin ruhuna aykırı bulur. Şiirin estetiği dikkate alınmadan yazılanlar şiir kabul edilemez. Bu sebeple 'Mavi Hareketi' ni başlatır. Bu yüzden Garip hareketinin aksine, imajları ve muhtevayı bütünleştirir, toplumsal mesajları estetik bir süzgeçten geçirerek sunar (Çelik, 2007: 23).

Şaire göre, şiirde muhteva ve biçim birbirini tamamlayıcı iki önemli unsurdur. Dolayısıyla biri diğerinden üstün olamaz. Attilâ İlhan ilk dönem şiirlerinde 'ben' in ön plana çıktığını görürüz. Özellikle 'aşk, aşkın halleri ve imkansız aşk' bireyci şiirinin

merkezinde yer alır. Bunun yanı sıra 'cinsellik, aşk, korku, yalnız kalma endişesi, gerilim, ölüm korkusu, kaçış' son dönem şiirlerine damga vuran temalardır. Toplumcu çizgide oluşturduğu şiirlerinde ise 'savaş, özgürlük, işçi sorunları, geçim sıkıntısı' şiirlerinde çıkış noktasını meydana getirir. Paris'te kavradığı 'Toplumcu Gerçekçilik' anlayışına uygun şiirler oluşturmuş ve bu bağlamda şiirleri politik bir düzleme doğru evrilmiştir.

Şiir ve diğer edebî türlerdeki eserleriyle döneminin siyasi anlayışını ve iktidarın uyguladığı kısıtlayıcı yöntemleri oldukça ağır bir dille eleştirmiş; yanlış olduğuna inandığı her türlü uygulamanın cesurca karşısında durmayı başarabilmiş bir aydındır. Döneminin koşulları gereği bunu başarabilmek oldukça önemlidir.

Sosyal hayattaki her şey şair için birer ilham kaynağıdır. Zaten İzmir doğumlu olan şair, babasının görevi gereği doğduğu topraklardaki köy hayatını tecrübe etme fırsatı bulmuştur. Bu durum onun şiirlerini besleyen bir kaynak olmuştur. Çocukluğundan itibaren Ankara ve İstanbul'da da yaşayan şairi tek bir mekânla ve tek bir alanla sınırlamak yanlıştır. İlhan gittiği şehirlerden edindiği gözlemleri eserlerine yansıtmıştır. Özellikle 'kaçış, bunalım, gerilim, imkânsız aşklar' gibi konuların merkezinde toplum dışına itilmiş insan tipini anlatır.

Günlük hayatı belirli bir düzen içinde yaşamayı seven şair, her gün saat 10'da İstanbul Taksim'deki 'Divan' denilen mekânda bulunmakta ve aynı masada edebiyat severleri beklemektedir. Şair, özellikle gençlerle edebiyat hakkında konuşmayı çok sevmektedir. İstanbul'un gözde merkezlerinden kabul edilen 'Suna Pastanesi, Osmanbey, Beyazıt Marmara, Baylon' gibi mekânlar Attilâ İlhan'ın edebiyat severler ile görüşüp edebî sohbetler yaptığı alanlar haline gelmiştir. Daha sonra bu görüşmeler bir gelenek haline almış, farklı şehirlerde bu durum kabuk değiştirerek devam etmiştir. Hayatının son dönemlerinde Taksim'de yer alan 'The Marmara' adlı mekânda bu geleneği Şair daima halkın içinde olmuştur. Evinden Taksim'e oradan Dolmabahçe'ye yaptığı yürüyüşlerde İstanbul şairin şiirlerinin ruhuna işlemiştir. İlhan, her gün bir iki saat yaptığı gezilerle doğayı ve insanları gözleme fırsatı bulmuş; bunu şiirlerine

ustalıkla yansıtmıştır. Özellikle şair için İstanbul'da boğaz turu yapmak, sütlaç yemek ve denize nazır çay içmek en büyük tutkudur. Hayatı olağan akışıyla yaşayan Attilâ İlhan'ın eserlerinin temelinde bu sadelik yatar (İ. Sürücüoğlu, Kişisel İletişim, 12 Nisan 2017).

Eserlerinde de sıkça buna vurgu yapmaktadır. O her zaman halkına duyarlı bir aydındır. *'Bir ülkenin gerçek yaşantısı, ancak şairlerin prizmasından geçerek, halkına yansırsa, beşerî ve sosyal düzeyde gerçek anlam kazanır.'* (İlhan, 2015: 26) sözleri bunun apaçık göstergesidir.

Attilâ İlhan'ın kendine özgü bir tarzı vardır. Ancak; gençlik döneminden başlayan süreçte şiir üslûbunun oluşmasında çok farklı alanlardan kişilerden etkilenmiştir. Kitaplarında bu duygu ve düşüncenin etkisi ön plana çıkar. Özellikle *'Duvar'* şiir kitabında Nazım Hikmet'in yanı sıra halk edebiyatının önemli isimlerinden *Dadaloğlu, Dertli, Köroğlu, Karacaoğlan, Pir Sultan Abdal, Gevheri'* nin izleri gözlemlenmektedir. Ayrıca; şiir dünyasının önemli isimlerinden *Faruk Nafiz Çamlıbel* ve *Ahmet Muhip Dranas'*ın romantizmi de görülür. Yurt dışında kaldığı dönemlerde farklı alanlardan insanları tanıma fırsatı bulan İlhan, 1951 yılında yönünü Batı'ya çevirir. Rus yazarlardan *Lermontov, Mayakovski, Plakhaniv, Sultan Galiyev'*de onun duygu ve düşünce dünyasını beslemiştir. Attilâ İlhan, bu geniş çerçevede, şiire *Nazım Hikmet* etkisiyle oluşmuş toplumcu çizgide başlar. *Duvar'*da *'Hürriyet Yürüyor, Karanlıkta Kaynak Yapan Adam'*; *Sisler Bulvarı'*nda, *'Yer altı Ordusu, Barakmuslu Mezarlığı, Bursa'dan Yaylımateş'*; *Yağmur Kaçağı'*nda *'Acı Ninni'* bu damarın ürünleridir. 1940'lı yıllarda halk şiiri kaynaklarını kullanma eğilimi, biraz da resmî ideolojiden kaynaklanmıştır. Halkevleri ve köy enstitüleri bu ideolojinin kurumlarıdır (Çelik, 2007: 23). Şair yazdığı şiirlerde gözlem ve muhakeme yeteneğini gözler önüne serer.

Şiirinin ana damarını oluşturan yapı, içine öyküler yerleştirerek oluşturmuştur. Kurduğu uzun uzun dizeler neredeyse düz yazıya yaslanan anlatı dilini taşıyabilsin diye aralara serpiştirilmiş izlenimi doğuran çarpıcı imgelerle sürdürmeyi yeğlemiştir. Halk şiirinin dilimize, şiirsel akışkanlığımıza kazandırdığı birikimlerden o günün şairleri gibi yararlanmış şiirine varsıllık

kazandırdığı umuduyla neredeyse türkülerden dizeleri olduğu gibi almıştır. Şiirde halkçı yaklaşım ön plandadır. 1960'lı yıllarda devrimci halk şiirinin temsilcisidir ve divan şiirini benimsemiş olsa da zaman zaman halktan kopuk saydığı için eleştirmiştir.

Şairin hayatında *müzik* oldukça önemlidir. Attilâ İlhan için şiir, bir *musikidir*. Bilhassa bu sebepten '*Garip*' akımının serbest şiir tarzını eleştirmiş ve şiirin aruzuyla vezniyle müzikâliteyi yakalaması gerektiğini savunmuştur. Bu anlayışla *Yahya Kemal*'in eski şiir anlayışından oldukça etkilendiği gözlemlenir. Zaten babası *Muharrem Bedrettin Bey*, divan şiiri sever. Bu sebeple İlhan çocukluk dönemi itibarıyla şiir zevkini bu damardan beslemiştir. Derin bir müzik kültürüne de sahip olan İlhan, şiir kitaplarında müzik makamlarına yer vermiş hatta '*Korkunun Krallığı*' ve '*Tutuklunun Günlüğü*' isimli kitaplarının '*İncesaz*' bölümlerinde çeşitli makamlara şiirler yazar. Şairin şiirleri '*Şehnâz*, *Hüzzam*, *Acemaşirân*, *Hisarbuselik*, *Şetâraban*, *Sûz-i dil-ârâ*, *Bestenigâr*' makamlarına yazılan şiirler yeniden bestelenmiştir sürdürmüştür (Y. Çelik, Kişisel İletişim, 12 Nisan 2017).

Özellikle *Şehnâz şiirinde 'Korkunun Krallığı'nda* yer alan '*İncesaz*' bölümü, '*Yasak Sevişmek'teki 'Şehnâz' fash*, '*Tutukluğun Günlüğü'ndeki 'İncesâz*' bölümleriyle aynı damardan ortaya çıkmaktadır. Zaten şiirlerin ilk yayınlandığında *İncesâz / 2* adıyla çıkması da bunu göstermektedir (İlhan, 1986: 41-43).

Şairin şiirleri farklı türde müzik yapan birçok sanatçı tarafından kendi tarzlarında müzikâl olarak tekrar yorumlanmıştır. Bu etki günümüzde de devam etmektedir. Şairin birçok şiiri bestelenmiştir.

İnsanı ilgilendiren her şey şairin şiirinin konusu olmuştur. '*Cinsellik*' de bunlardan biridir. Ona göre cinsellik, nasıl yaşıyorsa öyle anlatılmalı ancak; şiirin ruhuna uygun estetik olmalıdır. İlhan'a göre dil kültürdür. Öncelik Türkçe' de olmak koşuluyla farklı diller öğrenilmeli hatta değişik kültür ve medeniyetler Türk kültürüyle zenginleştirilmelidir. Sonuçta, Türk kültürü çağlar boyunca Batı ve Doğu medeniyetlerinin dil ve kültür anlayışından etkilenmiştir. Şaire göre bu kaçınılmaz bir durumdur. Dil öğrenmek zarurettir.

Tasavvuf, şair için oldukça önemlidir. Tabiatı farklı bir gözle değerlendirir. Tabiat ve tasavvufu harmanlayan *'Ne kadınlar sevdim zaten yoktular'* şiirinde görünüşte bir kadına hitap ettiği düşünülse de özü itibariyle bu şiir tasavvufun *'varlıkta birlik'* anlayışına vurgu yapar. Şiirin temelinde *'hiçlik'* vardır. İlhan şiirlerin derinliği şairin sahip olduğu derin tasavvuf anlayışından kaynaklanmaktadır.

Şair, şiirlerinde mesaj kaygısı çeker. Her şey onun için *'insan'* ı anlama ve onun insana ait olanları bulup çıkarma düşüncesinden kaynaklanır. Değişik kültürlerle ruhî ve hissî dünyasını besleyen şair için eserlerinde ulaşmaya çalıştığı asıl amaç her zaman *'halka ulaşabilmek'* olmuştur. Ona göre, *'Kültür Emperyalizm'*den kurtulma reçetesi Mustafa Kemal Atatürk'ün ilke ve inkılapları'dır. Atatürk onun için bağımsızlığın ve Türklüğün sembolüdür. Ulu Önder'e duyulan bu hayranlık şairin hemen hemen bütün eserlerinde gözlemlenmektedir.

Attilâ İlhan' ın kardeşi Çolpan İlhan ve eniştesi Sadri Alışık Türk sinemasının önemli değerlerindedir. Bir sanatçı için en elverişsiz mesleğin gazetecilik ve televizyon dünyası olduğunu düşünen şair, bu alanlardan uzak durması gerektiğine inandığı için kardeşinin sinema dünyasına girmesini istemese de daha sonra yazdığı senaryolarla Çolpan İlhan'a destek olmuş kendi de bu dünyanın içine girmiştir. 1970'lerden itibaren senaryo yazarlığı da yapan İlhan, bu dönemde *'Sekiz Sütuna Manşet, Kartallar Yüksek Uçar, Yarın Artık Bugündür, Yıldızlar Gece Büyür, Tele Flaş, Baykuşların Saltanatı'* dizilerinin senaryolarını yazmıştır. Yazdığı senaryolar ünlü isimler tarafından film yapılmıştır. 1993 yılında ise TRT'de ilk talk-show programı olan Çalar Saat'i hazırlamış ve sunmuştur. Bunda başka magazin sekreterliği, politika yazarlığı, genel yayın müdürlüğü ve başyazarlık görevinde bulunmuştur.

1973 yılında *Bilgi Yayınevi* editörlüğünü yapmış ve bu süre Ankara'da yaşamıştır. *Attilâ İlhan'ın Defteri* serisinde şiir, roman ve araştırma kitaplarını yayımlamıştır. *'Yeni Ortam'* gazetesinde de köşe yazıları çıkar. Bir müddet sonra ayrılır. 1981 yılında Attilâ İlhan *'Fena Halde Leman'* adlı romanını yazar. Kısa bir süre sonra İstanbul'a yerleşir. Daha sonra *Milliyet, Güneş, Meydan ve Cumhuriyet* gazetelerinde makale yazarlığı yapmıştır.

Şair, ilklerin öncüsü olmuştur. Her şiir kitabının sonuna 'Meraklısı İçin Notlar' ve 'Meraklısı İçin Ekler' bölümleri eklemiştir. Bu açıdan İlhan'ın şiirleri kadar, şiirinin hesabını vermeye çalışması da önemli bir tutumdur. Onun şiirleri bizim de dünyayla, başkalarıyla ve aynı zamanda kendimizle yüzleşmemize, hesaplaşmamıza yol açan şiirlerdir. Başka bir yenilik de *Sisler Bulvarı*'nda yaşanmış; geleneksel imla terk edilmiştir. Bunu Fransız tecrübesiyle izah edebiliriz. Şairin düşüncesi, şiirin istenildiği gibi okuyup yorumlanması, okuyucunun özgür bırakılması, yönlendirilmek istememesi olarak değerlendirilebilir. Daha sonra bu tarz diğer edebiyatçılar tarafından da kullanılmış ve yaygınlaşmıştır.

8 Ocak 1968 yılında Biket İlhan ile evlenir. Eşi Biket Hanım lisede İngilizce öğretmenliği yapar. Biket Hanımla 15 yıl evli kalmış; ardından ayrılmışlardır. Biket Hanım Attilâ İlhan'dan ayrılmış olmasına rağmen onunla olan gönül bağına hiç koparmamış sürekli iletişim halinde olmuştur.

Attilâ İlhan'ın ölümünden kısa bir süre önce yaşadığı bir anıyı şöyle ifade eder:

Attilâ'yla yaşadığım, onun sevdiği, inandığı, önemseydiği ve gurur duyduğu, üstelik kitabını (Sırtlan Payı) ithaf ettiği bir kadın olduğum için çok şanslıyım. Aramızdan ayrılmadan önce, iyi, kötü ne çok şey yaşamış diye bir söz sarfedecek oluyorum, beni hemen susturuyor... Asla... diyor... Seninle yaşadığım kötü hiçbir anımı hatırlamıyorum...Attilâ İlhan'la beraberliğimizi, yine onun beni müthiş etkileyen bu sözleri ne kadar güzel ve doğru anlatıyor (Çelik, 2006: 29).

15 Haziran 1925'te İzmir-Menemen'de başlayan hayat macerası 10 Ekim 2005'te İstanbul /Kanlıca'daki evinde kalp krizi sonrasında son bulur. Ölüm kaydı 11 Ekim 2005'tir. Aşiyân Mezarlığı'na defnedilir.

*'...an gelir Attilâ İlhan ölür'.
Görünmez bir mezarlıktır zaman
Şairler dolaşır safsaf
tenhalarında şiir söyleyerek.
Kim duysa ... Korkudan ölür
- tahrip gücü yüksek -
saatli bir bombadır ... Patlar
An gelir*

Attila ölür...'

(Elde Var Hüzün, 2001: 68)

Avukat olan ağabeyi *Cengiz İlhan* ve sanatçı kardeşi *Çolpan İlhan*, onun adını ve eserlerini yaşatmak için İstanbul'da '*Attilâ İlhan Bilim Sanat ve Kültür Vakfı*'nı kurmuştur. 2007 yılında faaliyete geçen vakıf, her yıl '*Attilâ İlhan Edebiyat Ödülleri*' vermekte olup faaliyetlerine devam etmektedir.

B) Şairin Son Dönem Şiirlerindeki Söz Varlığı

Attilâ İlhan'ın son dönem şiirlerinin yer aldığı *Korkunun Krallığı (1987)*, *Ayrılık Sevdaya Dahil (1993)*, *Kimi Sevsem Sensin (2001)* adlı şiir kitaplarındaki kelimelerin kavram alanlarına göre sınıflandırılması sonucunda **evren, zaman, bitkiler, hayvanlar, insan, maddi kültür ve manevi kültür** ana başlıklarıyla 7 kategoriye ulaşılmıştır. Bu kategoriler kendi içinde alt başlıklar halinde incelenmiştir. Ayrıntılı incelemesini, aynı adı taşıyan yüksek lisans tezimizde yaptığımız için burada konuyla ilgili başlıca hususların özetlenmesiyle yetinilmiştir.

1. Evren

Evren kavram alanı Dünya, Gökyüzü, Tabiat ve Hava Olayları, Doğal Afet, Isı ve Aydınlanma, Madenler, Deniz ve Denizcilik Kavramları ve Yeryüzü Şekilleri şeklinde alt başlıklarda incelenmiştir. Kelimelerin semantik açıdan verdiği mesajlar, şairin duygu ve düşünce dünyasına dair izler taşımaktadır. Bu bağlamda deniz, şairin hayatında önemli bir yere sahip bir kelimedir. Deniz ve deniz ile ilgili her şey şairin ilgi alanıdır. *Boğaz, dalga, deniz, denizkızı, gemi, güverte, havuz, iskele, kaptan, kayak, körfez, kumsal, liman, plaj, sahil, sandal, vapur, yelkenli* kelimeleri ön plana çıkar.

Gökyüzü ve tabiat olayları ise dönemin ağır havasını olduğu gibi yansıtan kelimeler içerir. Özellikle; *sis, şimşek, gök gürültüsü, yıldırım, pus, kar, gölge* gibi kelimeler, mutluluk ifade eden *gökkuşağı, güneş, sıcak* kelimelere nazaran daha yoğun kullanılır. Şair için huzur veren gök cismi yıldızdır.

Doğal afet başlığı altında *depem, yangın, göçük, felaket* kullanılır.

Isı ve aydınlanma alt başlığında *alev, ampul, ateş, aydınlık, elektrik, fener, Japon fenerleri, ışık, kıvılcım, lamba, kor, mum, parlamak, yalaz, yanmak* kelimeleri kullanılmıştır.

Madenler alt başlığı içinde *altın, arsenik, bakır, barut, billûr, bubî, cam, çelik, cıva, demir, elmas, giyotin, gümüş, katran, kehribar, kurşun, neon, nikelaj, porselen, siyanür, sülfirik Asit, sülfür, tunç, yakut, zümrüt* kelimeleri yer almaktadır.

Yeryüzü Şekilleri alt başlığı içinde *Akdeniz, bataklık, çevre, çöl, dağ, göl, ırmak, nehir, mağara, taş, tepe, toprak, uçurum, yanardağ, yeraltı, yeryüzü, yokuş* kelimeleri karşımıza çıkar.

2. Zaman

Zaman kavram alanı üç alt başlıkta incelenmiştir.

Kutlama ve özel günler başlığı altında kullanılan kelimeler oldukça sınırlıdır. Burada dikkat çeken 23 Nisan kutlamalarıdır. İstanbul'daki askeri öğrencilerin kutlamasını şiirleştirmiştir. Bunun dışında *balo, cümbüş, eğlence, şehrâyin, yılbaşı* kullanılmıştır.

Mevsim kategorisinde ön plana çıkan kelime *sonbahar* olmuştur. Buradan hareketle, şairin son döneminde *yalnızlık ve ölüm* duygusunun hâkim olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Buna paralel olarak *zaman gün ay yıl* kavram alanı içerisinde de başka bir olumsuzluğu duyguyu çağrıştıran *gece* kelimesi sıkça vurgulanmıştır.

3. Bitkiler

Bitkiler kavram alanı içerisinde *ağaçlar, çiçekler ve yabani bitkiler* olmak üzere üç alt başlık yer almaktadır. Farklı coğrafyaları ve iklimleri görme fırsatı bulan şair, şiirlerinde bunu ustalıkla kullanır.

Yabani bitkiler alt başlığında *bozkır, diken, meyan, ot, sazlık* gibi sözcükler ön plana çıkar.

Ağaçlardan Ege ve Akdeniz'in iklimini taşıyan *erguvan, ihlamur, manolya ağacı* ve özellikle yazlık bölgelerde sıkça karşımıza çıkan *akasyalar, palmiye ağacı ve karabiber ağaçları* da yaşanan ortamların doğal güzelliklerini sunmakta ve şiirlere ayrı bir güzellik katmaktadır.

Çiçeklerden *nergisler, akşam sefalari, zambaklar, güller, karanfiller* ve daha birçok çiçeğe yer verilmiştir.

4. Hayvanlar

Hayvanlar kavram alanı içinde *yabani hayvanlar, deniz canlıları, kuşlar, memeli hayvanlar, böcekler* olarak beş alt bölüm oluşturulmuştur. Yabani hayvanlar kavram alanı içinde *çakal, sansar, yılan* gibi düşmanlık ve nefret uyandıran hayvanlara daha fazla yer verdiği görülmüştür. Deniz canlılarından *balık* ön plana çıkar.

Tam bir deniz tutkunu olan şair için *martı* da şaire ilham verir. Bundan *başka atmaca, bülbül, baykuş, leylek, kuğu* gibi kuş isimleri daha çok benzetme unsuru olarak kullanılmıştır.

Memeli hayvanlar kavram alanı içinde *at; böcekler* alanında da *örümcek, sinek, tırtıl* kullanımı gözlemlenmiştir.

Böcekler kavram alanı içinde *arı, böcek, haşari, kelebek, örümcek, sinek, tırtıl* yer almaktadır.

5. İnsan

İnsan kavram alanı tek boyutta algılanamayacak çok geniş bir alandır. Bu sebeple alt başlıklar oldukça geniş tutulmuş ve 10 alt başlık elde edilmiştir.

İnsan vücudu kavram alanı içinde *ağız, ayak, baş, burun, dudak, kan, yüz, kulak, yürek* gibi kelimeler kullanılmış ama ön plana çıkan kelime *göz* olmuştur.

Vücudun duyuları, beş duyu kavram alanı içinde *görme, tatma, işitme, dokunma, konuşma* gibi beş duyuya da yer verilmiştir. *Görme* ve *bakma* duyularının ön plana çıktığını görürüz. *Cellat, ceset, idam, merhum, mezar, intihar* gibi sözcükler bize şairin yaşadığı dönemi fazlasıyla hissettirir. Özellikle insan hayatında bir bitişini temsil eden *ölüm* şiirlerde sıkça yer alır.

Doğum, Ölüm kavram alanı içinde *cellat, ceset, doğmak, idam, intihar, merhum, mezar, öldürmek, ölüm, pîr-i faniler, sağ* gibi kelimeler yer almaktadır. Doğum, ölüm kavram alanı içinde karamsar duyguları ön plana çıkaran kelimelerin vurgulandığı görülmektedir.

Hayat ve Hayatın Çağları kavram alanı içinde *anı, büyüme, can çekişmek, çocuk, çocukluk, doğum, genç, gençlik, hayat, ihtiyar, kader, mukadder, oğlan, ömür, ömr-i zerefsan, yaş, yaşam, yaşlı, yaşlanmak* kelimeleri yer almaktadır. Attilâ İlhan, yaşlılık döneminde ölüm ve yalnız kalma korkusunu derinden hisseder. Özellikle şairin son dönem şiirlerinde öne çıkan bu duygular şairin çocukluk ve gençlik yıllarına özlem duymasına sebep olmuştur. Bu duygular şairin söz varlığında da yer alır.

Hastalık kavram alanı içinde ise *kanser, bronşit, miyop, bulantı, verem* gibi devası olmayan hastalıklar kullanılmıştır.

Bağımlılıklar ve zararlı maddeler kavram alanı içinde *alkol, sigara, içki, esrar, eroin* gibi kelimeler kullanılır. Şairin dostlarıyla buluştuğu sofralardaki içeceği genellikle alkollü içeceklerdir.

Sağlık kelimeleri *zehir, iğne, serum, eczane, şurup, aşı, acil servis, yoğun bakım* şeklindedir. Bu kelimelerin de olumsuz ifadeler olduğu ve ölümü çağrıştırdığı açıktır.

Evlilik, aile, akraba kavram alanı içinde özellikle *anne* kelimesi, şiirlerde sıkça kullanılmıştır.

İnsan Karakteri alt başlığı içinde kullanılan sözcükler oldukça fazladır. Bu kavram alanı içinde *alaycı, alıngan, cana yakın olmak, cefakar, ciddi, derbeder, donuk, durgunluk, edepsiz, esrarlı, hırçın, ikircikli, inat, iyimser, karakter, insan, karamsar, kötümser, marifet, mazlum, meraklı, mevzun, müşfik, nobran, özgün, sinsî, soğuk, soğukkanlı, uysal olmak, uyumsuz, ürkek, zeki, zurefa-yı kirâm* yer alır. Son dönem şiirlerinin söz varlığını incelediğimizde olumsuz çağrışımlar uyandıran sözcüklerin ön plana çıktığı görülür.

Cinsiyet alanında *kadın* ön plana çıkar. Şair özellikle bakımlı, güzel, cezbedici ve hafif meşrep kadınları konu alır. *Adam* kullanımı sınırlı olmakla birlikte genellikle *uzun boylu* olmalarıyla dikkat çeker.

Kişi adları ve unvanlar kavram alanı içinde şairin hayatına dokunan onun zihnî ve hissî dünyasını besleyen kişi adları fazlasıyla yer bulur. Şüphesiz bunlardan en önemlisi *Gazi Mustafa Kemal Atatürk'* tür. Diğer bir isim de Türk edebiyatının önemli şair ve düşünce adamlarından *Nazım Hikmet'* tir.

Lakap ve isimlendirmeler kavram alanı içinde *tutuklular, yalnızlar, ölü* kelimelerine ulaşılır. Bu kelimeler dönemin ruhunu açıkça ortaya koymaktadır.

6. Maddi Kültür

Maddi Kültür kavram alanı içerisinde oldukça fazla alt başlığa yer verilmiştir. Bu durum şairin kelime dünyasındaki zenginliğin bir göstergesidir.

Besinler; *yiyecek* ve *içecek* olarak iki bölümde incelenmiştir; yiycekler kavram alanı içinde *ayva, böğürtlen, ceviz sucukları, çilli kayısı, dut pekmezi, çikolata, incir, ekmek, karabiber, karpuz, kuru üzüm, lahmacun, kelle şekeri, peynir, turunç, yağ, lokma, meyve* gibi kelimeler yer almaktadır. İçecek kavram alanı içinde ise *su, çay, kahve* ve soğuk ve uzun kış günlerinde vazgeçilmez bir içecek olan *sahlep* kullanılmıştır. Ayrıca; *şarap, viski, votka, bira* gibi alkollü içeceklerin de şiirlerde yer aldığını görürüz.

Giyimler kavram alanı içinde şair için önemli bir eşya olan *kasket* ön plana çıkmaktadır. Bununla birlikte *şapka, sarık, bere, bluz, ceket, gömlek, kürk, kravat, pabuç, pelerin, cübbe, blucin pantolon* gibi kelimeler de yer alır. Takı kavram alanı içinde ise *gözlük* ve *çanta* kullanılır.

Ev kavram alanda *apartman* sıkça kullanılırken; insanlara özgür bir yaşam alanı sunan *köşk, konak* gibi konutlar da yer alır. Ev ve mutfak eşyaları kavram alanındaysa *boy aynaları, konsol aynaları, sedirler, gece lambaları, şaşalı kristal vitrinler, gümüş semaverler, cumbalar* ve *bizlere* muhteşem bir görüntü sunan *avizelere* de yer verilmiştir.

Adres ve konaklama kavram alanı içinde şiirlerde *sokak* kelimesi oldukça fazla yer alır.

Aletler, eşyalar kavram alanındaysa *silah, pipo, siren, nargile, puro, ustura, tığ, steteskop*; eşyalar kavram alanı içinde *bavul, ayna, cam anlamındaki billûr, ip, düğme, kapı, kepenk, radyo antenleri, tesbih, korkuluk, kilit, daktilo, mermi, kürsü, yelpaze, zil, pencere* gibi daha birçok kelime karşımıza çıkar. Bununla birlikte bu dönemde gerçekleştiren ağır işkencelere işaret eden *Yağlı Kemend* de şiirlerde sıkça kullanılan bir kelimedir.

Ülke, şehir kavram alanı içinde şairin gözlemleme fırsatı bulduğu yurt içi ve yurt dışı birçok ülke ve şehir adına rastlanmaktadır. Farklı kültürlerle iletişim halinde olmayı seven şair, çeşitli kültürlerden edindiği kazanımları şiirlerine ve hayatına uygulamıştır. Özellikle; Anadolu başta olmak üzere şiirlerde *İzmir, Ankara ve İstanbul* vurgusu dikkat çeker.

Yer, mekân ve yapılar kavram alanı içinde Osmanlı mimarisini yansıtan *camiiler, çeşmeler, saraylar, köprüler, kubbeler, fıskiyeler* vb. yapılar şiirleri süsleyen unsurlardır. Bununla beraber edebî toplanma alanları olan *Pastaneler, hoteller, fakülteler, kıraathaneler; Gülhane Parkı, han, Dolmabahçe, Haydarpaşa, Heybeliada* gibi oldukça fazla yer ismi ortaya çıkar. Özellikle siyasi suçluların sorgusunun yapıldığı *Sansaryan Hanı, hapishane* ve aynı anlam dairesi içindeki *Mahpushane, tecrit, zindan, mahkeme, avlu* da yer alır. Özellikle; Nazım'ın şiirlerinde yer alan *Serez çarşısı* da mısralarda karşımıza çıkar.

Ticaret, iş, para, ekonomi, maliye işleri kavram alanı içinde iki kategori yer alır. Ticaret, iş kavram alanı içinde *gece vardiyası, ithal etmek, kefil, simsar*; Hristiyan ticaret adamları olan *Lövantenler, ihracatçı, hizmet* yer alır.

Para, ekonomi, maliye işleri kavram alanı içinde ekonomi alanında kullanılan *çek, senet, dolar, mark, Türk Lirası, nafaka, borsa, bilanço, harçlık, fiyat* gibi kelimeler karşımıza çıkar. İnsanların mali durumuna işaret eden *yoksul* ve *zengin* sözcükleri de şiirlerde oldukça sıkça kullanılır. Meslekler kavram alanı içinde çok çeşitli meslek grupları yer alır. *Amele, tornacı, biletçi, avcı, basın, garson, berber, sendikacı, şair, sermuaharrir, tıbbiyeli, vekilharç, müdür, polis* gibi kelimeler kullanılmıştır.

Dil, şive, lehçe kavram alanı içinde şairin şiirlerde betimlediği farklı kültürdeki kişilerin konuştuğu diller incelendiğinde *Almanca, İbranice, Rumca, Rusça'nın* yer aldığı görülür.

Tarım, bahçecilik kavram alanı içinde *bahçe, ırgat*; ürün anlamındaki *mahsul, tohum* gibi ziraat alanında sıkça karşımıza çıkan kelimeler kullanılmıştır.

Etnik/etnisite bölümünde *Çerkes, İngiliz, Macar, Tatar, Türk, İtalyan* gibi milliyet isimlerinden başka, bir dönem var olan *Nazi* ler ve bir kabile olan *yamyamlar* da karşımıza çıkan kavramlardır.

Teknik, iletişim kavram alanı içinde yer alan kategorilerde İletişim ve iletişim araçları'ndan *gazete, televizyon, telsiz, posta, yayın, tefrika, röportaj ve telefon* gibi kelimelere ek olarak *Ulak* yer alırken; teknoloji ve teknolojik aletler kavram alanı içinde *flash-Back* ve *projektor* yer alır. İletişim ve iletişim araçları kavram alanı içinde şairin yazılarının yayınlandığı *Cumhuriyet* ve *İfam gazetesi* de yer almaktadır.

Güzel sanatlar kavram alanı içinde *müzik; yazma sanatı, edebiyat; resim, fotoğraf ve tezhip, sinema* gibi çeşitli alt başlıklarla sunulan bölüm sanatsal derinliğe sahip Attilâ İlhan için hassasiyetle üzerinde durulan bir alandır. Şairin birçok şiiri bestelenmiş ve çeşitli sanatçılar tarafından seslendirilmiştir. Bunlardan en meşhuru *Mahur*'dur. Bu kavram alanı içerisinde *Türk musikî makamları* ve kullanılan *enstrümanlar*'a da yer verilmiştir. Şiirle birleşen müzik makamları şairin şiirlerine ayrı bir anlam ve doku katar. Bu bağlamda birçok kelime kullanılmıştır.

Yazma Sanatı, edebiyat kavram alanı içinde edebî türlerin çeşitliliği karşımıza çıkar. Özellikle; Divan Edebiyatı şiir geleneğini yansıtan *Kaside, gazel, manzume, muhammes, murabba*'nın yanı sıra *Elyazması Divan, Esericedit'* de yer alır. Ayrıca; *mektup, nokta, mısra, şiir ve roman* şiirleri zenginleştirir. Attilâ İlhan şiirlerinde *yazım kurallarını* reddederek kitaplarında kullanmamıştır. Büyük harf-küçük harf; virgül, nokta vb. kavramlar şiirlerde yer almamaktadır. Bu anlayışla şair kuralları yıkarak kendine daha özgür bir alan yaratma peşindedir.

Fotoğraf ve tezhip kavram alanı içinde *resim ve tablo* yer alır.

Şairin kız kardeşi *Çolpan İlhan (Alışık)* 'ın sinema alanında çok başarılı olması sebebiyle sinemanın estetiğine vakıf olan şair sinema için senaryolar yazmış birçok eseri dizi ve film yapılmıştır. Şiirlerinde sinema zevkini yansıtan birçok farklı kelimeye de yer verilmiştir. Bu anlayışla sinemaya dair *film, Fransız Filmleri, video* yer alır. Özellikle; *Fransız Filmleri* şairin film zevkini ortaya koyar.

Toplum ilişkiler, eğlenceler kavram alanı içinde *halk, millet, misafir, toplantı, ziyaret*; sporlar, oyunlar kavram alanı içinde *sürek avı, voleybol takımı*; oyunlar ve yarışlar kavram alanı içinde *bricç, kumar, tavlâ, saklambaç* kullanılmıştır.

Yol, yolculuk, ulaşım kavram alanı içinde *asphalt, gar, demiryolu geçiti, kaldırım, ray, viraj, yol, tünel, sürücü, peron*; bu alana dahil edebileceğimiz *Katar'* da Eski Türkçe'de *tren* manasında olup özellikle *Marşandiz Katarı* adıyla söz varlığı içerisinde yer almıştır. Trafik ve taşıtlar kavram alanı içinde çok çeşitli *Alman Şilebi, araba, bisiklet, atlı tramvay, direksiyon, dolmuş, hız, helikopter, itfaiye sirenleri, lastik, otobüs, tekerlek, tren, uçak gemisi* gibi kelimeler yer alır.

Deniz ve denizcilik ile ilgili olan *vapur, gemi, tekne* gibi deniz araçları fazlaca kullanılır.

Mesafe ve ölçü kelimelerinden özellikle *Uzak* vurgulanmıştır. Bu kelime şairin artık çok uzakta kalan eski günlere duyduğu özlemi vurgulamaktadır. Bundan başka *derin, dip, metre, ölçü, geniş, kalın, ince, litre, eksik, fazla, yüksek, uzun, kısa* gibi sözcüklerde şiirlerde karşımıza çıkar.

Hükümet, siyaset kavram alanı içinde *cumhuriyet, seçim, meclis, kurultay, hürriyet, istiklâl, parti, sağcı, solcu, vekil, hükümet, teşkilât-ı mahsusa'* ya ek olarak dönemin siyasi zihniyetini yansıtan *devrimci, komünist* ifadeler de yer verilir.

Bildiri ve ferman kavram alanı da Bildiriler ve belgeler kavram alanı içinde sunulmuştur. Yasama ve hukuk, güvenlik, şiddet ve suç kavram alanı içinde *hak, duruşma, kanun, mahkeme, sanık*; güvenlik sözcüğü kavram alanı içinde *alarm, kelepçe, sorgu, kelepçe, fedai, nöbet, devriye'* yer alır.

Şiddet ve suç kavram alanı içinde *mermi, kurşun, mevkuf, cezaevi, barut, bıçaklı, namlu, örgüt, tehdit, sabika kaydı, yasak* yer alan bazı kelimelerdir. Ayrıca; *darağacı, asılmak, derdest eylemek, sürgün* kelimeleri de şiirlerde fazlaca kullanılmıştır.

Ordu, savaş kavram alanı içinde ise siyasi politik süreçlerini sunan *asker, harp, hassa subayları, divan-ı harbi, sırma apolet, kılıç, ordu, mızrap, paşa, rütbe, savaş, subay, süvari, zırh, sırma apolet, kolağası, miralay* gibi Osmanlı askerî sistemine ilişkin kelimelerin

de yer aldığı çok kapsamlı bir alandır. Hatta *Dnieperopetrovsk Garnizonu* kelimesiyle İkinci Dünya Savaşı öncesi Rusya'nın Almanlarla yaptığı savaşa dikkat çeker.

Eğitim alanında *defter, mektep, kitap, okul, sınıf, tebeşir, öğrenci, kalem, ilkokul, lise* ön plana çıkarken; Alışveriş kavram alanı içinde günlük hayatta karşımıza çıkan *çarşı, esnaf, müşteri, pasaj* gibi kelimeler yer alır. El Sanatları kavram alanı içinde *dantel, el örgüsü, örgü, işleme* kullanılmıştır.

Renk kavram alanı içinde *ak, sarı, mavi, beyaz, ela, gri, fushia, kahverengi, kırmızı, mor, pembe, lacivert, turuncu, yeşil, siyah, eflatun* gibi ana renklerin dışında *bal sarısı, ayışığı mavisi, cam yeşili, civciv sarısı, dolar yeşili, gece mavisi, alaca, gümüş karanlık, kızıl, parlak yeşil* gibi çok sayıda renk adı karşımıza çıkar. Tabiatı ve günlük hayatı çok iyi gözlemleyen şair için bu renk çeşitliliğinin olması olağan bir durumdur.

Sayı kavram alanı içinde ön plana çıkan kelimeler *beş, binlerce, bir buçuk, çift, doksan üç, dokuz yüz kırk bir, ilk, kalabalık, kırk, on, on sekiz, rakam, iki, yarım, yetmiş beş, yedi, üç, üç buçuk, yirmi* yer almaktadır.

Matematiksel işlemler ve semboller kavram alanı içinde şairin şiirlerinde hiç de azımsanmayacak sayıda kelime kullanılmıştır. *Artı, çember, çizgi, eksi, sonsuz*; geometrik şekiller kapsamına da dahil edebileceğimiz *labirent* ve *yamuk* sözcükleri şiirleri zenginleştiriren unsurlardır.

Duyusal ve işitsel kavram alanı içinde *cızırtı, çingirak, çınlamak, dokunmak, ecza kokusu, feryat, cıtırdamak, çan, çağrı, gümbürtü, koku, kırpıntı, okşamak, küt sesi, ıslak, ıslık, morsalkım kokuları, nal sesleri, şarıltı, şakırtı, tıslamak, titreşim, sinyal vermek, uğultu, ses, tat* gibi *görme, dokunma, tatma* ve *duyma* duyulara ilişkin pek çok sözcük yer almaktadır.

Kozmetik kavram alanı içinde *allık, boya, sürme, ruj, rimel, parfüm* gibi malzemeler yer alır. Sayı alanında farklı birçok kelime yer alır. Duyusal ve işitsel kavram alanı içinde insan duyusuna hitap eden fazlaca kelime yer alır. Bunlardan öne çıkan *ağrı, boğuk, çağrışım, yumuşak, ipek yumuşaklığı, koku, ses, tat, vızıltılar, yankılı, uğultu, titreşim* kelimelerden bazılarıdır.

Yönler kavram alanı içinde *arka, alt, aşağı, yukarı, içerde, sağ, sol, üst, zemin, ön, orta* gibi birçok farklı yön kelimelerine yer verilmiştir.

Argo ve kaba sözler günlük hayatta da kullanılan *ulan, zula, destur, bela* gibi kelimeler yer alır. Ayrıca; *kurnaz, sinsi* anlamındaki *atmaca, çakal, panter, yılan, sansar, kurt, it, kartal, sırtlan, kirpi* gibi çok sayıda hayvan ismi, şiirlerde insanların karakteristik özellikleriyle ilişkilendirilerek benzetme unsuru olarak kullanılmıştır.

Günlük iletişim ve seslenme sözleri söz varlığı içerisinde Kalıp Sözler olarak da bilinen ve günlük hayatta sıkça başvurulan kelimelerdir. *Hoş geldin, hadi canım, pardon, selam-üs-salat, tamam, peki, neme lazım, heyhat, sana ne?, hay Allah, heyhat, aman, yok canım, bendeniz, elbette, canım efendim, vallahi, boşversene* kelimeleri karşımıza çıkar. Ayrıca; *Nida (Seslenme)* sözcüklerinden *Ah!* ve *Ey* gibi kelimeler şiirlerde yer alır.

Toplumsal İlişkiler kavram alanında *halk, millet, milliyet, toplantı, ziyaret* yer almaktadır.

Sporlar ve ödüller kavram alanı içinde şair için önem arz eden sürekle avı, voleybol takımı yer alır.

Oyunlar ve yarışlar kavram alanı içinde günlük hayatında yer alan *bric, düşes, kumar, saklambaç, tavla, rakip* ve *yarış* yer almaktadır.

7. Manevi Kültür

Manevi Kültür kavram alanı içerisinde yer alan kelimeler 3 alt başlık altında değerlendirilir.

Birinci bölümde yer alan Dinler, İnançlar kavram alanı içinde *Allah, Tanrı, Tanrıça, Cehennem, Cennet, Azrail, Nur, Ezan, Sala, Mübarek, Mü'min, Mevlevî, Erenler, Günah, Dua, Mezmur, İlahiri, Kafir, Şehit, Şehit-i Hürriyet, Şeytan*; din ile ilgili genel kelimelerden başka ibadetleri içeren *Namaz, Sahur vb* sözcüklerde söz varlığı içerisinde yer alır. Dinler kavram alanı içinde *Yahudiler* ve kutsal kitapları olan *Tevrat*; *Hristiyanlık* dinine mensup kişilere verilen isim olan *Hristiyan* ve onlarla özdeşleşen *Haç* ve İslamiyetle ilgili kelimelerin sayıca daha fazla olduğunu gördüğümüz şiirlerde kutsal kitabımız *Kur'an* ve *Kur'ân-ı azîm-üş-şân'* da yer alır.

İkinci bölümde yer alan Soyut Terimler 'in söz varlığı içerisinde *Anlam, bilinç, bilinçaltı, fikir, hafıza, şuur, sonsuzluk* kelimeleri kullanılmıştır.

Felsefî Kavramlar kavram alanı içinde *diyalektik, mutlak, varlık, varoluş* gibi felsefî terimlere yer verilmiştir. Özellikle; *Korkunun Krallığı* kitabında yer alan *Serbest Gazeller* bölümünde *Diyalektik Gazel* adıyla bir şiire yer verilmiştir.

Metafizik Kavramlar kavram alanı içinde *büyü, cin, hayalet, ruh, rüya, serap, uyku* yer alır. Hayal dünyasını besleyen bu kelimeler şiirlerde kullanılmıştır.

Olağanüstü ve fantastik kavramlar kavram alanı içinde *canavar, ejderha, falcı, sihir, sihirli küre, vampire, vahşi* gibi kelimelere ek olarak savaşıcı kadını işaret ettiği *Zorro / Kamçılı Kadın* şiirine yer verir.

Üçüncü bölümde Değerler, Erdemler ve Kusurlar kavram alanı içerisinde *doğru, şeref, yanlış, kusur, özgürlük, kusur, şan, kimlik, yalan, yüceltmek* gibi kelimeler kullanılmıştır. Müstehcenlik kavram alanı içinde *cinsellik, çıplak, fahişe, şehvet, şımarık, şûh, yosma, sevişmek, pavyon, porno* gibi kelimeler yer almaktadır.

Sonuç

Sonuç olarak, özellikle Attilâ İlhan'ın son dönem şiirleri, şairin düşünce dünyasının *bireysel* anlayıştan sıyrılarak *toplumsal* bir bakış açısına doğru evrildiğini gösterir. Şiirlerde şair kendi duygu ve düşünce dünyasını yansıtırken aynı zamanda bulunduğu döneme dair bilgilere de yer vermekte ve bunu da estetik bir biçimde yapmaktadır.

Attilâ İlhan yaşadığı süre içinde dönemin siyasi anlayışının adaletsizliklerine maruz kalmıştır. İlhan'ın şiirleri, dönemin bu ağır ve baskıcı tutumunu aynen yansıtır. Bu sebeple, şiirlerin söz varlığı incelendiğinde *korku* temasının ön plana çıktığı görülür. Ayrıca; *yalnızlık ve ölüme yaklaşma duygusu* da onu tedirgin eder. Şair yaşadığı bu dönem *Korkunun Krallığı (1987), Ayrılık Sevdaya Dahil (1993), Kimi Sevsem Sensin (2001)* adlı kitaplarına *psikolojik bunalımlar* ve *kişisel gelgitler* şeklinde sirayet eder. İlhan, bu zaman diliminde eskiye dönüş yaşar. Geçmişte yaşadığı güzel

günlere dönmek ister. Günün koşullarından her fırsatta şikâyet eden şair için bu dönem adeta hayatının sonbaharıdır.

Kasketli şair, kaptan, yalnız şövalye, büyük yolların haydutu, Gözlüklü Hamdi, Ali Kaptanoğlu, Abbas Yolcu, Ömer Haybo ve Tila Han gibi birçok şekilde adlandırılan *Attilâ Hamdi İlhan*, Türk edebiyatının duygu ve düşünce dünyasını derinden etkilemiş ve adeta kendinden sonraki kuşaklara da ekol olmuştur. Entelektüel birikimini farklı türde eserler üreterek sunan şair, edebiyatımıza ve özellikle Türk Edebiyatı'na, Türk Şiiri' ne damgasını vurmuştur.

Kaynakça

- Çelik, Yakup (2006). *Attilâ İlhan Armağanı Kaptan'a Saygı ile...*, Ankara: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Çelik, Yakup (2007). *Şubat Yolcusu-Attila İlhan'ın Şiiri*, Ankara: Akçağ Yayınevi.
- Gencan, Tahir Nejat (2001). *Dilbilgisi*. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- İlhan, Attilâ (1993). *Hangi Edebiyat*. İstanbul: Bilgi Yayınevi
- İlhan, Attilâ (1993). *Korkunun Krallığı*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınevi.
- İlhan, Attilâ (1994). *Ayrılık Sevdaya Dahil*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınevi.
- İlhan, Attilâ (2001). *Elde Var Hüzün*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınevi.
- İlhan, Attilâ (2001). *Kimi Sevsem Sensin*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınevi.
- İlhan, Attilâ (2002). *Tutuklunun Günlüğü*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınevi.
- İlhan, Attilâ. (1986). "İncesâz 2, hüzzâm, sûz-ı dil-ara, hisar buselik, şetârabân, acemaşirân, bestenigâr, şehnâz". *Sanat Olayı*. S:53, s. 41-43.

Kaynak Kişiler

İlhan, Solmaz. (12 Nisan 2017). *Attilâ İlhan'ın Hayatı ve Şairliği Hakkında*. Attilâ İlhan Bilim Sanat Kültür Vakfı, Sıraselviler Caddesi Katip Mustafa Çelebi Mahallesi Billurcu Sokak No:26 kat:2 Taksim Beyoğlu / İstanbul

Sürücüoğlu, İsmail. (12 Nisan 2017). *Attilâ İlhan'ın Hayatı ve Şairliği Hakkında*. Attilâ İlhan Bilim Sanat Kültür Vakfı, Sıraselviler Caddesi Katip Mustafa Çelebi Mahallesi Billurcu Sokak No:26 kat:2 Taksim Beyoğlu / İstanbul

Çelik, Yakup. (12 Nisan 2017). *Attilâ İlhan'ın Hayatı ve Şairliği Hakkında*. Yıldız Teknik Üniversitesi-Davutpaşa Kampüsü-Fen-Edebiyat Fakültesi\Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul.

Demir, Hatice (2019). "Eski Türklerde Su Kültü ve Anadolu Selçuklu Mimarisi Üzerindeki Etkileri". *Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (ASOBİD)*. S. 5, s. 23-46.

ESKİ TÜRKLERDE SU KÜLTÜ VE ANADOLU SELÇUKLU MİMARİSİ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ THE ANCIENT TURKISH WATER CULT AND ITS INFLUENCES ON ANATOLIAN SELJUK ARCHITECTURE

Öğr. Gör. Dr. Hatice DEMİR*
Kastamonu Üniversitesi
haticedemir99@hotmail.com

Öz

Bu çalışmada; Eski Türklerle ait su kültürünün, Anadolu Selçuklu mimarisi üzerindeki etkileri incelenmiştir. Su; eski Türklerde, inançtan günlük hayata kadar, birçok alanda önemli bir yer tutmuştur. Eski Türkler arasında inanç sistemi, Gök-Yer/Su-Atalar-Tabiat kültürü şeklinde gelişmiştir. Gök Tanrı inancı, gökle özdeşleştirilmiş ve evrenin gökte oturan yaratıcısı olarak algılanmıştır. Orta Asya'da, özellikle Altay ve Yenisey çevrelerinde Gök-Tanrı inancı zamanla yerini Ülgen'e bırakmıştır. Altay Türklerinin inanç sistemlerinde, "yer-su tanrıları" önemli bir yer tutmuştur.

İslam inancında ise su, diğer birçok kült ile birlikte gelişmiştir. Su, çok tanrılı inançlarda olduğu gibi tek tanrılı dinlerde de hayatın başlangıcı ve kaynağıdır. Dolayısıyla kutsaldır. İslam toplumlarında su çok önemli bir yere sahip olmuştur.

Orta Asya'da İslam'ı kabul etmeye başlayan Türkler, 1071 Malazgirt Zaferi ile Anadolu'ya yerleşmeye başlamışlardır.

* ORCID: orcid.org/0000-0002-5801-5841

Anadolu'ya ilk yerleşmeye başladıkları dönemde, eski inançlarının etkisi ile birlikte, Anadolu'yu İslamlaştırmaya çalışmışlardır. Türklerin Anadolu'da inşa ettikleri birçok yapıda, Orta Asya inancı etkileri gözlemlenir. Çörten, havuz, selsebil ve avlu plan düzenlemelerinde yer alan su yapı öğeleri ve su ile özdeşleşen mitolojik hayvanlar, Orta Asya inancı izleri taşır.

Anahtar Kelimeler: Orta Asya, Türk, Selçuklu, Mimari, Mitoloji.

Abstract

In this study; the influence of ancient Turkish water cult on Anatolian Seljuk architecture were examined. Water has important places in beliefs, everyday life of ancient Turks. The beliefs of ancient Turks developed in the form of the cult of the Sky-Earth / Water-Ancestor-Nature. Tengri was identified with the sky and accepted as the creator of the universe who was sitting in the sky. In Central Asia, especially in the milieu of Altai and Yenisei, the belief of Tengri was replaced by Ülgen. In the belief systems of the Altai Turks, the earth and water gods occupied an important place.

Turks, who converted to Islam in Central Asia, began to settle in Anatolia with the 1071 Malazgirt Victory. During their settlement to Anatolia, they tried to Islamize Anatolia together with the influence of their old beliefs. In many architectural constructions which were built by Turks in Anatolia, the influence of Central Asian beliefs can be observed. The water structure elements such as; penstock, pool, selsebil and courtyard plan arrangements carry Central Asian belief traces with some mythological animals which were very important for old Turks.

Keywords: Central Asia, Turk, Seljuk, architecture, mythology.

Giriş

İnsanoğlunun su ile olan ilişkisi, uygarlık tarihi kadar eskidir. Su tesisleri, yaklaşık 6000 yıl öncesinde kurulmuştur ve suyla gelen medeniyet ilk olarak; Nil, Fırat, Dicle, İndüs ve Huang-ho nehirlerinin geçtiği alanlarda başlamıştır. M. Ö. 3200 tarihli Mısır'da bulunan ve üzerinde sulama ile ilgili bir töreni gösteren vazo, günümüze gelen su kültürünün ilk izlerini taşır. Anadolu'da ise su ile ilgili yapıların tarihi; Hititler, Frigler'e kadar uzanmaktadır (Doğan, 2004: 1; Önge, 1997: 1).

Tüm potansiyel güçleri özünde toplayan su/hayat suyu, yaşamın simgesidir. Tüm üretken güçleri temsil eden bir *fons* ve

origo, ölümsüzlük iksiri olan bir *amrita*, her biçimin *öncülü*, her yaratının *desteğidir*. Ölümden hayat, hayata da ölüm getiren bir güçtür (Eliade, 2003: 196; Ögel B., 1993: 107; Ögel B., 2000: 135-136). Su; giyilemeyen bir akışkan, kullanımı ile bozulamayan bir maddedir. Hayatın içinde ve her evresinde olduğu için canlıdır. Hayatın başlangıç noktası “özsuyu” olabileceği gibi seller, tufanlar ile birlikte yıkıcı etkisiyle hayatın sonu da olabilir. Çinlilere göre sürekli hareket halinde olan kâinat; ying-yang ve beş elementin (ateş-toprak-ağaç-maden-su) etkileşimi ile gerçekleşirken, Eski Türklerde dört unsur (*Anâsır-ı Erbaa*); toprak-su-ateş-ağaç, torak-su-ateş-ağaç/demir, toprak-su-ateş-ağaç/rüzgâr şeklinde beşli unsurlar olarak kendini gösterir. Ancak görüldüğü üzere su, bütün gruplarda önemli bir yere sahiptir.

Mitler ve semboller, insanın hayat-ölüm, sıradan-kutsal, helal-haram ile ilgili kavramları anlamasında çıkış noktasıdır. Bu bağlamda su, insanın hazırlamış olduğu ruhani takvimler ya da ayinlerde kendisini tanımasına yardımcı olur.

Su; Türklerde hemen hemen tüm dönemlerde kutsal kabul edilmiştir. İlahi bir niteliğe sahip olduğu kabul edilen ataların ve önemli sultanların, su ile kutsandıklarına inanılırdı. Bu nedenle su, ulaşılması zor olan bir yere sahip olmuştur. Örneğin bazı Altay efsanelerinde hayat suyu, göğün on ikinci katı boyunca yükselen bir kayın ağacının kökünde yer alır ve bu suyun başında ise “*Tata*” isminde bir bekçi bulunurdu (Ögel, 1993: 107). Diğer taraftan su kaynakları için Kutadgu Bilig “*Bulak*” kelimesi ile; “*Ne kadar söylersen söyle, söz tükenir. Sen, dinmeden akan bulaklar ara*” sözüyle suyun sonsuz hayat kaynağı olduğunu ifade etmiştir (Ögel, 2000: 136-138).

1. Eski Türklerde Su Kültü

Eski Türkler arasında inanç sistemi, *Gök-Yer/Su-Atalar-Tabiat* kültürü şeklinde gelişmiştir. Bu bağlamda su kültürü, tabiat kültürüne bağlı olarak ortaya çıkmıştır (Çoruhlu, 2002: 16; Ocak, 2005: 62-69; Oymak, 2010: 38).

Orta Asya Türk inanç sistemi, zamana ve bölgelere göre farklılıklar göstermektedir¹. Araştırmacı Eliade'e (2003: 99-103) göre; Gök Tanrı inancı, gökle özdeşleştirilmiş ve evrenin gökte oturan yaratıcısı olarak algılanmıştır. Gök Tanrı zaman içerisinde göğe çekilmiş ve temsilcilerini yeryüzüne göndermiştir. Eski Türklerde "*tangrı, tenri, tengere, ture, tenegere*" gibi ifadeler hem göğü hem de Gök Tanrı inancını temsil etmektedir ve hükümdar Gök Tanrı'nın yeryüzündeki en önemli temsilcisidir (Çoruhlu, 2002: 19-20).

Orta Asya'da, özellikle Altay ve Yenisey çevrelerinde Gök-Tanrı inancı zamanla yerini Ülgen'e² bırakmıştır. Başlangıçta Gök-Tanrı daha sonra Ülgen şeklinde gelişen tanrıların yanı sıra bu tanrılar tarafından görevlendirilen çeşitli ruhlarda eski Türk İnanç sisteminin bir parçasıdır. Bunlardan *Yayıık, Suyula, Karlık* isimindeki ruhlar insanları kötülükten korumakta, diğer ruhlar ise *Yer-Su (Orta Dünya ve Aşağı Dünya) ile Yeraltı (Aşağı Dünya)* ruhlarından oluşmaktaydı (Çoruhlu, 2002: 18-32).

Çin ve eski Türklerde, "*yer-su*" kutlarının açık havada yaşadığına inanılır, onların heykel ve kitabeleri bir dağ, nehir yahut ağaç veya orman ile birlikte takdis edilir ve bu yerlerde büyük ayinler yapılırdı. Hükümdar savaşa giderken, geçtiği yerleri yeni yurtları olarak kabul eder ve bu yeni yurtlarının "*yer-su*"larına kurbanlar verirdi. Yeni yurt kurma ayinlerinde özellikle "*yere gömmek*" ve "*sularda boşmak*" su ile ilgili ayinler olduğu için, çalışma konusu açısından önemlidir (Esin, 1979: 80-81). Dolayısıyla Eski Türk inanç sistemi içerisinde "*su*" bir kült olarak

¹ Türklerin ilk yaratılışına dair bir efsane şu şekildedir; ilk çağda yağmurdan meydana gelen seller Karadağcı denilen bir mağarada, insana benzeyen yarıklara dolar, kadın rahmi vazifesi gören bu yarıklarda toprak ile su bir süre kalır ve güneşin yardımıyla bu yarıklardaki su ve toprak pişer. Dokuz ay esen rüzgârdan sonra insan ortaya çıkar. Ortaya çıkan bu ilk insan "*Ay Atam/Ay Baba*" isimleri ile anılır. Seller ikinci kez bu yarıklara dolduğunda ise "*Ay-va*" meydana gelir. *Ay-Baba* ile *Ay-va* evlenir ve insanoğlunun atası olurlar (İnan, 2006: 20-21).

² Altaylarda "*Kayra Han*" ilk olarak "*merhametli sema*", daha sonra ise Kazaklar ve Kırgızlar tarafından "*büyük*" "*ulu*" anlamında kullanılmıştır. Birçok araştırmacıya göre Bay Ülgen'in, Gök Tanrı tarafından yeryüzü tanrısı olarak kullanıldığı iddiası mevcuttur (Çoruhlu, 2002: 26-27).

gelişmiştir. Örneğin, İrtiş boyunda yaşayan Kimekler, İrtiş ırmağını ulu kabul edip, ona tapıp, secde de bulunurken, Barshanlı Türkleri Isıkgöl'ü kutsal kabul eder, gölü dolaşarak takdis ederlerdi. Altay Türklerinin inanç sistemlerinde ise, “*yer-su tanrıları*” insanların yaşadığı muhitlere yakın yerlerde yaşar ve onlara bereket getirirlerdi (İnan, 1953: 249).

Ayinler, Eski Türk inanç sisteminin vazgeçilmez bir parçasıdır. Ayinlerde; yılan, timsah, ejderha ve diğer birçok yaratığın birleşmesinden meydana gelen “*Luu*” su ve bolluğun sembolüdür ve bazı mevsimlerde kuş olup uçuşa yetisine sahiptir. Mücevherleri olan Luu'ya, yağışların ve bereketin simgesi olan bahar aylarında, ayinler yapılırdı (Esin, 1970: 161-165; Ocak, 2005: 232).

2. İslamiyet'te Su Kültü

Kur'an da “*kutsal*” yerine kullanılan bazı ifadeler mevcuttur. “*mukaddes, haram ve kuds*” bunlardan bazılarıdır. “*Kuds*” Allah'ın isimleri arasındadır ve Allah Kur'an inancında bütün kutsallıkların tek kaynağıdır. Diğer tek tanrılı dinlerde olduğu gibi İslam'da da kutsal, daha ziyade metafizik âlemi kapsar. Tanrı; cennet, cehennem gibi kavramlar aracılığıyla “*kutsal*” olarak kabul edilir. Kutsala ilişkin anlatılar bilim dünyasında özellikle batı literatüründe “*mitos*” ve “*myth/mit*” terimleriyle ifade edilir. Yunanca kökenli bu terimlerin anlamı “*söylenti*”dir. Mitos yani söylencenin Arapça karşılığı “*ustûre*”dir. *Ustûre* kelimesinin çoğul hali “*Esatir*”dir ve Kur'an da birkaç yerde geçer³. İslam inancında kutsala ilişkin anlatıları ifade eden söylentiler, zaman ve çeşitli kültürler içerisinde değişiklikler gösterir. Böylece insanın yaşadığı evreni algılamasına, metafizik âlem ile irtibat kurmasına yardımcı olmaya çalışır (Gündüz, 2009: 9-26).

Su, hemen hemen bütün semavi dinlerde bir kutsal kült olarak ifade edilmektedir. İslam inancında ise su, diğer birçok kült ile birlikte gelişmiştir. Kur'an'da 63 yerde su ile ilgili ifadeler yer alır. Tek tanrılı dinlerin peygamberlerinin mucizevi bir yetenek göstermeleri su aracılığıyla olmuştur. Bunlara örnek verecek

³ Geniş bilgi için bk. Enfal Sûresi 31. ayet, Nahl Sûresi 24. ayet, Neml Sûresi 68. ayet.

olursak; Kitab-ı Mukaddes'te, Musa'nın kehanet göstermesi "Çıkış" bölümünde şu şekildedir:

Ve İsrailoğulları, Sin Çölü'nde konaktan konağa göç edip, "Refidim"de kondular. Ancak orada içecek su yoktu. Musa'ya, "Bize içecek su ver" diye çıktılar. Musa, "Niçin bana çıkışıyorsunuz?" dedi, "Neden Rabbi deniyorsunuz? "Âmâ halk susamıştı. "Niçin bizi Mısır'dan çıkardın?" diye Musa'ya söylendiler, Bizi, çocuklarımızı, hayvanlarımızı susuzluktan öldürmek için mi?" Musa, "Bu halka ne yapayım?" diye Rab'be feryat etti, "Neredeyse beni taşılayacaklar. "Rab, Musa'ya: "Halkın önüne geç" dedi, "birkaç İsrail ileri gelenini ve Nil'e vurduğun değneği de yanına alıp yürü." "Ben, Horeb/Tur Dağı'nda, bir kayanın üzerinde, senin önünde duracağım. Kayaya vuracaksın, halk içsin diye su fışkıracak." Musa, İsrail ileri gelenlerinin önünde, denileni yaptı. 17:1-4 (Kitab-ı Mukaddes, 2012: 73-74).

İsrailoğullarının Hz. Musa'dan kehanet beklentisi ile kâfirlerin Hz. Muhammed'den kehanet beklentisi, hemen hemen aynıdır. Kâfirler, Hz. Muhammed'e ancak su ile ilgili kehanetlerde bulunduğu inanacaklarını şu ayetde ifade etmektedirler;

"Dediler ki: 'Sen bizim için yerden bir kaynak fışkırtmadıkça sana asla inanmayacağız.'" "Veyahut hurmalıklardan ve üzümlüklerden senin bir bahçen olsun da ortasından nehirler akıtmalısın..." İsrâ Sûresi, 90-91. ayetler ⁴.

Su, çok tanrılı inançlarda olduğu gibi tek tanrılı dinlerde de hayatın başlangıcı ve kaynağıdır. Dolayısıyla kutsaldır. Örneğin İncil'de "Yaratılış" ve "Levetikus" bölümlerinde su, "Tanrı'nın lütfü" olarak ifade edilirken, Kur'an da ise suyun yaratılışın ana maddesi olduğu aşağıda verilen Sûre ve ayetlerde şu şekilde ifade edilir.

"İnsan türünü sudan yaratıp onların arasında soy ve sihriyet bağı kuran O'dur. Rabbin üstün kudret sahibidir." Furkân Sûresi, 54. ayet ⁵.

"İnkar edenler, gökler ve yer bitişik iken onları ayırdığımızı ve her canlıyı sudan yarattığımızı görmezler mi? Hâlâ inanmıyorlar mı?" Enbiya Sûresi, 30. ayet ⁶.

⁴ bk. <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/%C4%B0sr%C3%A2-suresi/2119/90-93-ayet-tefsiri>

⁵ bk. <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Furk%C3%A2n-suresi/2909/54-55-ayet-tefsiri>

⁶ bk. <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Enbiy%C3%A2-suresi/2513/30-ayet-tefsiri>

Bundan sonra kalpleriniz yine katılaştı; artık kalpleriniz taş gibi, hatta daha katıdır. Taşın öylesi var ki ondan ırmaklar kaynar; öylesi de var ki çatlayıp bağrından su fışkırır; bazı taşlar da var ki Allah korkusuyla yuvarlanıp düşer. Allah, yapmakta olduklarınızdan habersiz değildir.” Bakara Sûresi, 74. ayet ⁷.

“Allah hareket eden her canlıyı bir sudan yarattı. Kimi karnı üzerinde sürünür, kimi iki ayak üzerinde yürür, kimi de dört ayak üzerinde yol alır. Allah dilediğini yaratıyor, Allah her şeye kadirdir.” Nûr Sûresi, 45. ayet ⁸.

“Yine O’nun kanıtlarındandır ki, korku ve ümit vermek üzere size şimşegi gösteriyor, gökten su indirip ölümünün ardından yeryüzünü onunla canlandırıyor. Gerçekten bunda, aklını kullanan kimseler için elbette ibretler vardır.” Rum Sûresi, 24. ayet ⁹.

“İnsan neden yaratıldığına bir baksın. O atılan bir sudan yaratıldı.” Târik Sûresi, 5-6. ayetler ¹⁰.

“Allah gökten su indirip onunla ölmüş toprağa hayat vermektedir. Kuşkusuz bunda dinlemesini bilen bir topluluk için açık delil vardır.” Nahl Sûresi, 65. ayet ¹¹.

“Ey insanlar! öldükten sonra dirileceğinizden kuşku duyuyorsanız şunu unutmayın ki, biz sizi topraktan, sonra nutfeden, sonra bir alakadan, belli belirsiz bir et parçasından yarattık ki size (kudretimizi) açıkça gösterelim öte yandan yeryüzünü kupkuru ve cansız görürsün; üzerine yağmur indirdiğimizde ise (bir de bakarsın) canlanıp kabarıp ve her cinsten güzel bitkiler çıkarır.” Hac Sûresi, 5. ayet ¹².

Su, hayatın kaynağı olabileceği gibi özünde mevcut olan güçle birlikte sonu belirleyen ezici güç de olabilir. Bu yönleriyle ilahi bir niteliğe sahiptir. Bu özelliği ile su; hem yaratılışı, hem de sonu belirler.

⁷ bk. <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/Bakara-suresi/81/74-ayet-tefsiri>

⁸ bk. <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/N%C3%BBR-suresi/2836/45-46-ayet-tefsiri>

⁹ bk. <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/R%C3%BBm-suresi/3433/24-ayet-tefsiri>

¹⁰ bk. <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/T%C3%A2r%C4%B1k-suresi/5936/5-8-ayet-tefsiri>

¹¹ bk. <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/Nahl-suresi/1966/65-ayet-tefsiri>

¹² bk. <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/Hac-suresi/2600/5-7-ayet-tefsiri>

“Bir zamanlar sular coştığı vakit sizi gemide kuşkusuz biz taşıdık.”
Hâkka Sûresi, 11. ayet ¹³.

“Onu yalanladılar. Biz de onu ve onunla beraber gemide bulunanları kurtardık; âyetlerimizi asılsız sayanları da suda boğduk. Çünkü onlar kör bir kavimdi” Araf Sûresi, 64. ayet ¹⁴.

“Sonra ‘Ey toprak suyunu yut! ‘ Ey gök sen de tut!’ denildi. Ve su çekildi; hüküm yerini buldu; gemi, Cudi’nin üzerine oturdu; ‘Zalimlerin topunun canı cehenneme!’ denildi.” Hûd Suresi 44. ayet ¹⁵.

Görüldüğü üzere su, Kur’an’da çok önemli bir yere sahiptir. Dolayısıyla İslam inancında su ile ilgili olarak birçok kült gelişmiştir. Birçok inanç ise Kur’an da geçen ayetler ile ilintilidir. Gerek Anadolu’da ve gerekse diğer İslam toplumlarında suya ithaf edilen kutsiyetle birlikte hayatın birçok noktasında su çok önemli olmuştur. Örneğin Anadolu’nun birçok yerinde pınarlara, akarsulara verilen önemin kökeninde İslam inancının izleri mevcuttur. Birçok memba, içme ve akarsuya hayatın kaynağı olma anlamı yüklenmiştir.

3. Anadolu’da İslamiyet ile Birlikte Ortaya Çıkan Su Kültü

Orta Asya’da İslam’ı kabul etmeye başlayan Türkler, Seyhun sahasından Maverâünnehir ve İran’da bir müddet kalmış ve 1071 Malazgirt Zaferi ile Anadolu’ya yerleşmeye başlamışlardır. Anadolu’ya ilk yerleşmeye başladıkları dönemde, eski inançlarının etkisi ile birlikte, Anadolu’yu İslamlaştırmaya çalışmışlardır (Köprülü, 2000: 44-45).

12. ve 13. yüzyıla gelindiğinde, Orta Asya’da başlayan Moğol baskısı sonucu Anadolu’ya yerleşmeye başlayan Türkmen boyları ile birlikte “baba” olarak anılan garip kıyafetli, kerametleri ve meczubâne yaşayışları olan ilk dönem İslam sûfilere, İslamiyet’i Anadolu’da geldikleri coğrafyadaki eski ananelerine göre telkinlerde bulunmuşlardır (Köprülü, 2000: 48-49; Ocak, 2011;

¹³ bk. <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/H%C3%A2kka-suresi/5332/9-12-ayet-tefsiri>

¹⁴ bk. <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/A'r%C3%A2f-suresi/1018/64-ayet-tefsiri>.

¹⁵ bk. <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/H%C3%BBd-suresi/1517/44-ayet-tefsiri>.

127-128). Dolayısıyla Anadolu'da Şamanizm etkili bir İslam inancı ve bunun sonucu olarak yine Şamanist motifler taşıyan bir sanat ortaya çıkmıştır. Sonuç olarak Ortaçağ Anadolu Selçuklu sanatında başka hiçbir İslam bölge sanatında rastlanılmayacak oranda figürlü ve ikonografik süsleme hâkim olmuştur (Ocak, 2005: 54-61; Öney, 2006: 413).

Türklerin Orta Asya'dan getirdikleri su kültü ritüelleri, Anadolu'da da devam etmiştir. Örneğin Başkurtlar bir gölde veya ırmakta ilk kez yıkandıklarında suya kıyafetlerinden bir parça atarlardı. Düğünlerde gelinler, düğünün ilk gününde “*hu köründürü/su gösterme*” denilen bir törenle bir göl ya da nehir kenarına götürülür, gelinin üzerinden bir eşya suya atılır ve yaşlı bir kadın; “*ataylardan kalgan hu, ineylerden kalgan hu/babalardan kalan su analardan kalan su*” diyerek tören tamamlanırdı. Bu adet günümüzde halen Hıdırellez günlerinde dileklerin kâğıtlara yazılıp suya bırakılması ile devam etmektedir (İnan, 1953: 250-251).

4. Anadolu Türk Mimarisinde Su Kültünün Yansımaları

İnsanoğlunun inançları, hayatının her aşamasını şekillendirmede başat rol üstlenmiştir. İnanç sistemi, sadece bireyin toplum içerisindeki yerini, kişisel gelişimini ve diğer insanlarla ilişkilerini belirlemede değil, toplumun sosyolojik şekillenmesine de katkıları olmuştur. Bu çalışmada, sanat tarihi çerçevesinde toplumsal gelişim üzerinde durulmuştur.

İnsanoğlu, içinde yaşadığı mekânlar ile evren arasında sıkı bir bağlantı kurmuştur. Gök kubbe altında inşa ettiği yapılar evrenin akislerinden ibarettir. Örneğin Türkler Orta Asya'da, göçebe bir hayat devam ettirirken, içinde yaşadıkları çadırlar “*küçük evreni*” temsil ediyordu. Anadolu'ya geldiklerinde benimsedikleri yeni dinleri İslam ile birlikte daha gelişmiş, organize ve büyük ölçekli yapılarda, evren imgesini yansıtmaya devam etmişlerdir (Ögel, 1994: 64).

Mimaride, kurguda, biçimde ve süslemede kozmosun etkisini hemen hemen her alanda görmek mümkündür. Ancak bu çalışmada su kültünün mimarideki yansımaları değerlendirmeye alınmıştır.

Ortaçağ Anadolu Türk mimarisinin her türünde (dini, sivil, ticari, eğitim) suyla ilgili strüktürel ve ikonografik öğeler bulmak mümkündür. İslam mimarisinde, suyun fonksiyonel olarak kullanılmasını birkaç nedenle açıklayabiliriz. İlk olarak İslam'ın yayılma alanı bulunduğu coğrafyanın sıcak bir iklime sahip olması nedeniyle *serinlemek*, ikincil olarak ise İslam'da *temizlenmeyi* hem bedensel hem de ruhani önemini vurgulama amaçlı olarak açıklanabilir.

Su; mimaride çok çeşitli kullanım yerleri bulmuştur. Dini yapılarda temizlenmek amacıyla cami ve medreselerin ön cephelerine yerleştirilen çeşmelerin; özellikle açık avlulu medreselerin avlu eksenini merkezine yerleştirilen şadırvanlı ya da şadırvansız havuzların; genelde medrese ana eyvanda yer alan selsebillerin; camilerin orta sahnına yerleştirilmiş ve üzeri bir aydınlanma kubbesiyle kapatılmış havuz ya da kuyuların; ticari yapılar olarak nitelendirdiğimiz hanların özellikle büyük ölçekli kervansaraylarda yapının bünyesinde bulunan hamamların; çoğu günümüze gelememekle birlikte, genelde nehir ve göl kıyısında kurulan Selçuklu sarayları ve bu sarayların yine avlularında yer alan şadırvanların ve eyvanlarındaki selsebillerin, hemen hemen bütün yapıların dört cephelerinde yer alan çörtlenlerin, hem fonksiyonel hem de ikonografik yaklaşımları söz konusudur.

Yukarıda bahsi geçen mimari elamanların ikonografik yaklaşımları aşağıda gruplandırılarak ele alınmıştır.

Çeşmeler; Anadolu'da ilk çeşme ve havuz örnekleri Yunan dönemine kadar uzanır. Bergama'da M. Ö. 2. yüzyıla ve Efes'te M. Ö. 3 ve 2. yüzyıllara ait iyonik düzendeki süslü çeşmeler, ilk örnekler arasında yer alır (Önge, 1997: 3). Anadolu Türk döneminden günümüze gelebilen en erken tarihli örnekler 13. ve 14. yüzyıllara aittir. 13. yüzyıl Anadolu Selçuklu dönemine ait toplam 13 çeşme günümüze gelebilmiştir. Bunlar arasında; Ağızkara Han (1204), Tokat Pazar ilçesindeki Hatun Han (1239), Mazgirt Elti Hatun (1252), Kayseri Sahabiye Medresesi (1266), Sivas Gök Medrese (1271), Afyon/Çay Medrese (1278) çeşmeleri en önemlileridir (Önge, 1997: 12-16).

13. ve 14. yüzyıllar arasında Anadolu'da çeşmeler; "göz" manasına gelen "ayn" ismi ile anılırdı. Bu ifadeden de anlaşılacağı

üzere çeşmelere, “*hayat pınarı*”, “*suyun gözü*” anlamı yüklenmiştir. Bu nedenle çeşmelerin ve özellikle çeşme lülelerinin biçimleri konu kapsamı adına önemlidir.



Resim 1: Hunad Hanı Çeşmesi Ejder Başlı Lülesi
(<https://islamansiklopedisi.org.tr/cesme>)

Anadolu’daki ilk çeşmeler, fonksiyonel olarak bir su yapısı olduğu için ikonografik göndermeler daha çok süsleme programında görülür. Örneğin özellikle Selçuklu döneminden başlayarak, Osmanlı döneminde de görülen bazı madeni çeşme lülelerinde, ejder figürüne rastlanır.

Orta Asya Türk inancında; yılan ve ejder uğur, sıhhat ve bereketin sembolüdür. Özellikle ejder motifi birçok Orta Asya inanışında suyla özdeşleştirilmiş ve suyu temsil etmiştir. Hatta eski Çin-Uygur takviminde bol şifa ve bereket getirdiğine inanılan yağışlı Nisan ayı, ejder-yılan motifi ile sembolize edilmiştir. Ejder, aynı zamanda evreni sembolize etmesi bakımından da önemlidir.

Bir Orta Asya geleneği ve inancı olan bu kült, Anadolu’da mimariye yansımıştır. Örneğin Ortaçağ Selçuklu sarayı ve siyasi hayatı için çok önemli bir isim olan İbn Bîbî; bu evreni

Nihang/Timsah olarak betimler (Esin, 1970: 172-176; Ocak, 2005: 226-236). Bu bağlamda, bu evren semavi evreni yani sonsuzluğu temsil eder.

Bolluk ve bereketin sembolü olarak İslamiyet öncesi Türk inanışında önemli bir yeri olan ejder motifinin çeşme motiflerinde yer alması, bu bağlamda tesadüf olmamalıdır. Ejder; çeşme lülesinde yerini alarak, hayatın kaynağı suyu; hem bereketlendirmekte hem de korumaktadır.

Anadolu'da Ortaçağ dönemine ait iki önemli ejder lüleli örnekten biri, I. Alâeddin Keykûbad'ın eşi Hunad Hatun tarafından oğlu II. Gıyâseddin Keyhüsrev döneminde inşa edilen Hatun Han'ın (1239) çeşme lülesinde, bir diğeri ise Kastamonu İsmail Bey Hanı (XV. yüzyıl) avlusundaki havuzda görülür (Önge, 1970: 183-185) (Resim 1).

Selsebiller; hayır amaçlı yol üzerlerinde kurulan su yapıları olan "*Sebiller*", Arapça maddi ve mecazî manada "*yol*" anlamında kullanılmaktadır (Önge, 1997: 6). Şakûlî vaziyette büyük bir çeşme aynası olup üzerinde çeşitli yalaklar bulunan ve suyun birbirinden geçip aşağıya kadar inerek teknelere akması yoluyla oluşan selsebiller ise fonksiyonel yapı olmaktan daha ziyade dekoratif amaçlı kullanılan su yapılarıdır. Selsebil Arapça'da "*tatlı ve hafif su*" manasında kullanılır. Ayrıca cennette bir pınara verilen isimlerden biridir (Önge, 1997: 6-9).

Selsebil ifadesi, Kur'an-ı Kerim İnsan/Dehr Suresi 17. ve 18. ayetlerde geçmekte ve cennette bulunan bir pınar olarak ifade edilmektedir¹⁶. "*Orada kendilerine, katkısı zencefil olan içeceklerle dolu bir kâseden içirilir. Orada bir pınar ki ona "selsebil" adı verilir.*" İnsan/Dehr Suresi 17-18. ayetler¹⁷.

Yukarıda da belirtildiği gibi, Anadolu Türk mimarisinde selsebiller, daha çok dekoratif olarak karşımıza çıkmaktadır. Anadolu'da 13. ve 14. yüzyıllara ait dini ve sivil mimari yapılarda selsebiller; avlu ve eyvanlarda karşımıza çıkar. Diyarbakır ve

¹⁶ İslam ansiklopedisinde selsebil; cennetteki pınarın sıfatı ve güzelliğinden dolayı bu isimle anıldığını söyler. Bazı görüşlere göre de selsebil bu pınarın özel adıdır. <https://islamansiklopedisi.org.tr/selsebil--cennet>.

¹⁷ bk. http://www.kuran.gen.tr/?x=s_main&y=s_middle&kid=1&sid=76

Mardin ili cami ve medrese örneklerinde yer alan selsebillere; kuzey eyvan cephesinden başlayıp avluya kadar uzanan taş mozaik döşeli Mardin Marufiye, Mardin Şehidiye ve Mardin İsa/Zinciriye Medresesi kuzey eyvanlarında yer alanlar örnek verilebilir. Ayrıca bir saray yapısı olarak kazılar sonucunda ortaya çıkartılan Diyarbakır Artuklu sarayının havuzlu sofasında yer alan selsebil örneğini de bu gruba ekleyebiliriz (Altun, 1978: 143, 152, 171; Aslanapa, 2010: 142-144; Önge, 1997: 26) (Resim 2).

Özellikle dini ve dini eğitim veren mimari yapılara eklenen selsebiller aracılığı ile hem fonksiyonel olarak sıcaktan serinleme elde edilmiş hem de ikonografik olarak cennet pınarı yapıya taşınmıştır.

Çörtener; Yukarıda belirtildiği gibi, su kutsal bir nitelik taşıdığı için hep önemli bir yere sahip olmuştur. Dolayısıyla efsanevi/mitolojik varlıklar tarafından hep korunmuştur. Efsanevi bir kuş olan ejderler bunlardan biridir. Ortaçağ Anadolu Türk mimarisinde, su ile ilişkilendirilen bu hayvanların yansımalarını, yapıların damlarında yer alan ve yağmur suyunu boşaltmak için kullanılan çörtenerde görebiliriz. Divriği Ulu Camii (1228) ve Karaman Arapzade Camii (1374) ejder başlı çörtenerleri olması adına önemlidir (Öney, 2010: 422-423).

Diğer taraftan Anadolu ortaçağ Türk mimarisinde sıklıkla kullanılan aslan motifi de, Türk mitolojisinde önemli bir yere sahiptir. Eski Türk inancında ve mitolojisinde aslan; güç, kudret, zafer, iyilik, esenlik gibi birçok önemli ve olumlu anlam ile ilişkilendirilmiştir (Çoruhlu,2002: 136; Güvenç ve Tansü, 2015: 15).

Aslanın, iyilik ve bolluk ifade etmesi bakımından, yağmur suyu çörtenerinde ve havuzlarda yer alması bilinçli bir tercih olmalıdır. Aslan; diğer taraftan Selçuklu mimarisinde, birçok mimari öge üzerinde, süsleme amaçlı kullanılmıştır. Su ile bağlantılı olarak aslan¹⁸ figürü, en çok çörtenerde karşımıza çıkar. Hunad Hatun

¹⁸ Başka bir örnekte ise, İbn Batuta'nın bize aktardığına göre, Birgi Aydınogulları sarayında havuz ortasında aslan başlı bir çeşme bulunmaktadır (İbn Battuta, 1999: 31).

külliyesinde yer alan yüksek kabartma tekniğindeki çörten örnekleri bu bağlamda önemlidir¹⁹ (Resim 3).



Resim 2: Mardin Şehidiye Medresesi, Selsebilli Eyvan ve Avlu Aksında Yer Alan Havuz (Çağlayan, 2017: 637).

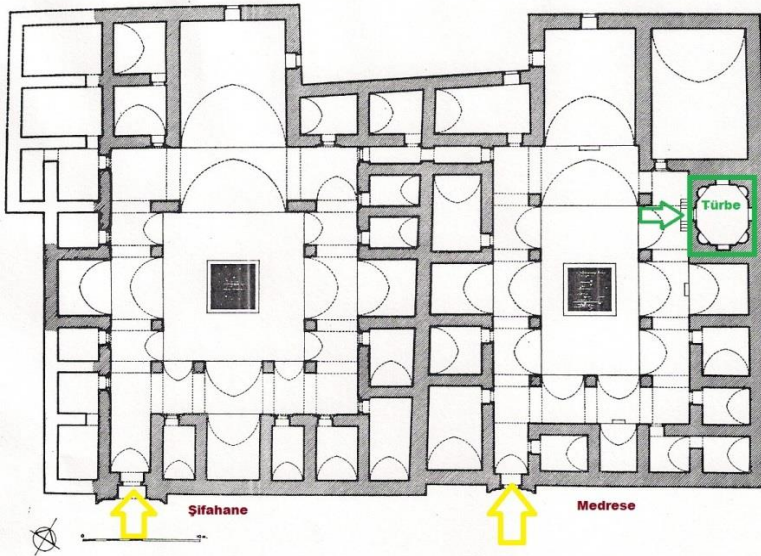


Resim 3: Hunad Hatun Külliyesi, Aslan Formlu Çörten (Hatice Demir Arşivi).

Mimaride havuz; İslam mimarisinde eyvan, avlu, havuz gibi mimari öğeler fonksiyonel olduğu kadar sembolik anlamlarda taşımaktadır. Örneğin dört eyvan geleneği, Büyük Selçuklu Devleti

¹⁹ Diyarbakır surları Doğu Kapı yönünde; aslan, boğa motifleri yer almaktadır. Mitolojik birçok tema ile bu iki figürün surlarda yer alması bilinçli bir tercih olmalıdır. Geniş bilgi için bk. (Parla, 2015:1-3).

zamanında İsfahan (12. yüzyıl), Ardistan (12. yüzyıl) ve Gülpayegan Mescid-i Cuma'ları (12. yüzyıl) ile başlamış ve Anadolu'da Kayseri Gevher Nesibe (1205-6), Sivas Keykavus şifahaneleri (1217), Sivas Gök (1271), Sivas Buruciye (1271) ve Erzurum Çifte Minareli (13. yüzyıl son çeyreği) medreselerde devam etmiştir. Dört eyvan, mimari kurgu olarak kozmik bir anlam içermektedir. Dört ana yönü, birbiriyle dik açı yapacak şekilde kesen vurgulu eyvanların merkezinde genelde bir havuz mevcuttur. Bu plan şemasının kökeninin Budizm Mandala'sından²⁰ geldiğini savunan araştırmacılar vardır. Her şeyin başı ve sonu olan sonsuz bütünü temsil eden daireden ibaret olan mandala kare ve dikdörtgen formları da özünde barındırmaktadır. Dolayısıyla dört eyvanlı plan şeması evreni temsil etmektedir (Peker, 1993: 201-203; Ögel, 1994: 65-67) (Resim 4).



Resim 4: Kayseri Gevher Nesibe Şifahane ve Medrese Planı (Kayseri Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi).

²⁰ Araştırmacı Edinger; araştırmalarında ilk insana dair yapmış olduğu çalışmada Platonik mite göre insanın ilk şeklinin Mandala gibi yuvarlak olduğundan bahseder. Dolayısıyla mandala şekil olarak evrenin insanda yansıma şekillerinden biridir (Edinger, 1972: 8).

Yukarıda da belirtildiği gibi çadır imgesi, evreni temsil etmektedir. Eski Türk inancına göre, çadırın ekseninde var olduğuna inanılan direk, aynı zamanda evrenin de eksenini temsil eder. *Hayali eksen*, evreni temsil eden üç önemli öğeyi yeri-göğü-yer altını simgeler. Eksen, hem şamanın/kamın ruhani yolculuğuna hem de yeraltı ve gök tanrıları ve ruhların yeryüzünde insanla temasını sağlamaktadır. Şamanist inanç sisteminde bir yerin kutsiyet kazanması, o yerin doğaüstü nitelikler taşıyan güçlerle kendini ifade etmesine bağlıdır. Bu kaynak, bahsi geçen yeryüzü mekânın ötesinde bir âlemdir. Bu nedenle yeraltı ile bağlantı kuran havuz, doğaüstü farklı bir âleme gönderme yapar. Havuz; bu bağlamda kutsal kabul edilen yeraltı ile yeryüzü arasında bir geçiş ya da köprü niteliği taşır (Akın, 1990: 153; Peker, 1993: 200-201). Evrenin yeryüzündeki yansıması olarak kabul bulan dört eyvan plan şemasının merkezinde bulunan havuz böylece yeraltı dünyası ile bağlantı sağlamaktadır.

Sonuç olarak; dört ana yön; dünyayı, açık avlu; gök kubbeyi ve merkezde bulunan havuz; yer altını sembolize ederek evrenin bir bütün yansıması şeklinde tek bir mimari yapıda toplanmıştır. Kayseri Çifte Medrese/Gevher Nesibe Darüşşifa ve Medresesi (1205-6), Sivas Gök Medrese (1271) avlularında yer alan havuzlar bu plan şeması ile evren sembolündeki yerini almıştır (Akın, 1990: 153; Ögel, 1994: 69; Aslanapa, 2010: 144-148).

Sadece dini ve eğitim yapılarında değil, sultanın mutlak otoritesini saraylarda da havuzlar sembolik bir anlam taşır. Saraylarda havuz yukarıda da ele alındığı gibi, kutsal âlem ile yeryüzünün hükümdara bahşedilmesinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Orta Asya Türk inancında, kutsal imgenin yeryüzündeki temsilciliği hükümdarlara su aracılığı ile verildiği gözlemlenir. Bu gelenek; Göktürkler arasında gözlemlenen kutsal kağanlık inancına göre, kağanın göl tanrıçasıyla olan ilişkisine dayanır²¹ (Şayhan, 2018: 86-87).

²¹ Divitçioğlu; Kök Türkler'in beşinci ayın ortada kalan on gününde T'ojen ırmağında toplanarak Gök Tanrısına kurban sunduklarını şu ifadeler ile belirtir; "*üze türk tengrisi türk ıduq yir subı ança itmiş/Üstte Türk Tengrisi ve Türk İduk Yerleri-Suları böyle örgütlenmiş*", "*üze tengri, ıduq yir sub eçim qağan qutı*

Ötüken bölgesinde olduğu düşünölen *İduk Baş* bu bağlamda hükümdarlık göstergesi bir pınar olma özelliği taşıyordu. Dolayısıyla hemen hemen bütün saray yapılarında su, merkezi planı belirler ve mutlak otoriteyi simgeler. Bu nedenle, saray havuzları hem kurgusal hem de süsleme olarak diğer yapıardan daha özeldir. Günümüze gelen örnekleri olmamakla birlikte, Diyarbakır Artuklu sarayındaki selsebilin mozaik süslemesi, hükümdara bahşedilen ayrıcalıklı gücü göstermesi bakımından önemlidir (Akın, 1990: 154). Bu örneklere; Konya Selçuklu (1156-1192) ve Aydınoğulları Birgi Sarayı havuz örneklerini de eklemek mümkündür (Akın, 1990: 158; İbn Battuta, 1999: 31).

Günümüze gelemeyen bir başka saray yapısı olan Kayseri Keykubadiye Sarayı için dönemin önemli ismi İbn Bîbî şu ifadeleri kullanır; “...Orada öyle bir saray vardır ki, alanında güneş ve ay, yüz taraftan görünüyordu. Keyvan’ın hayran kaldığı o yerde **hayat suyu** akıtılan bir **çeşme** vardı. O çeşmeyle dünyanın gözü aydınlanmıştı. Çevresi bambaşka gül bahçesi idi. Onun önünde güzel bir yeşil deniz vardı...” (İbn Bîbî, 1996: 322). Bîbî’nin yukarıdaki tasvirinden de anlaşılacağı üzere, su ile ilintili bir yapı olan saray havuz ve çeşmelerinin betimlemesi, cennete benzetilerek yapılmıştır.

Ortaçağ Anadolu Türk mimarisinde, Selçuklu bahçeleri en az saraylar kadar önemsenmiştir. Cennet bahçelerinden esinlenerek kurgulanan bahçeler, etimolojik olarak da ilginç noktalar ortaya koyar. İngilizce “paradise” “cennet” kelimesinin kökeni Farsça “pairi” den gelmektedir. “Pairi”; “çevre” ya da “duvar” anlamına gelmektedir. Bu bahçelerin ilk örnekleri olan Orta Doğu bahçeleri duvarlarla çevrilidir (Abbas ve diğerleri, 2015: 152). Sembolik olarak cenneti temsil eden bu bahçeler, çölden duvarlarla ayrılmıştır. Çölün burada cehennemide temsil ettiği söylenebilir.

taplamadı/Üstte Tengri ve İduk Yer-Su amcam kağanın kutunu onaylamadı”, “İduq ötüken yış budıtı bardığ/İduk Ötüken Ormanına budun vardı.” Geniş bilgi için bk. (Divitçioğlu, 1999: 58-59).



40

Resim 5: Isfahan Chahar-Bagh/Cennet Bahçesi Tasvirli Bir Halı, 17. yüzyıl.
http://www.electrummagazine.com/wpcontent/uploads/2011/07/Isfahan_Garden_carpet.jpg

Cennet bahçeleri olarak kurgulanan ilk bahçe örnekleri; doğrusal aks üzerinde uzanan, merkezde bir havuz ve havuz etrafında dört yönde bağlantılı su kanalları etrafında gelişmiştir. Bu plan şemasına Farsça'da "dört/cennet bahçesi" anlamına gelen "chahar bagh" denmektedir (Resim 5). İkonografik olarak bu plan şemasında, merkezdeki havuz hayatın güçlendirici yaşam kaynağı, suyolları ise cennet bahçesinin dört nehrini temsil eder. Erken dönem örnekleri günümüze ulaşmamıştır ancak geç dönem örneklerinden, en önemli örnek Taç Mahal'in havuzlu bahçe düzenidir (Hunt, 2011: 1-23). Bu plan şemasına ait örnekler, Ortaçağ Selçuklu bahçelerinde de görülür ancak Selçuklu saray ve bahçelerinin hiçbiri günümüze gelememiştir. Kaynaklardan edinilen bilgilere göre; Alâeddin Keykûbad döneminde Alanya'da, birçok avlanma ve konaklama amaçlı bahçe inşa edilmiştir. Bu bahçelerden Sugözü'nde bulunan bahçenin etrafı yine bir duvarla kuşatılmış merkezde bir su deposu ve dört yönde sulama kanalı mevcuttur. Bu plan şemasında da yine Kur'an-ı Kerim'de geçen

dört nehir ve “*kavtar havuzu*” sembolize edilmiştir (Redford, 2008: 67).

Dört ana yöne yönelmeyi ifade eden başka bir mimari uygulama ise dört eyvan plan şemasına aittir. Kervansaraylarda ise tek dört eyvan örneği Burdur yolundaki Evdir Han’da (1210-1219) görülür. Büyük kervan yolları üzerinde inşa edilen büyük ölçekli kervansarayların, “*sultan hanı*” olarak anılan örnekleri avlularında, sultanların konaklaması için inşa edilen köşk mescitlerin altında şadırvanlar bulunmaktadır (Ögel, 1994: 70). Merkeze yerleştirilen köşk mescit ve şadırvanlar bu bağlamda, yukarıda da ele alındığı gibi Göktürklerle başlayan suyla gelen iktidar geleneğinin bir başka yorumunun Anadolu’da devamı niteliği taşır.

Kuyular; Kuyular, yer altı sularının, yeryüzüne çıkış noktasını belirler. Örneğin, Eski Mezopotamya ve İslam sonrası dönemde Kubbet-üs Sahra’nın yeraltı sularının ağzının bulunduğu yer olarak kabul edilirdi (Peker, 1993: 202). Bu bağlamda bir dini yapı bünyesinde kutsal su imgesi olarak kabul edilen, yukarıdaki Kubbet-üs Sahra örneği ile kısmen de olsa, bazı Anadolu Selçuklu dönemi cami örneklerini ilişkilendirebiliriz.

Kayseri Ulu cami (1134-1143)²² ve Kayseri Kölük (1210-1211) örneklerinde, orta sahnin ekseninde günümüze ulaşamayan su kuyuları mevcuttur ve bu kuyuların üzeri bir aydınlatma penceresiyle kapatılmıştır (Eravşar, 1998: 166, 235; Yurdakul, 1996: 51). İslam inancında çok önemli bir yere sahip olan cami merkez aksında yer alan bu kuyular ve üzerinde bulunan aydınlatma penceresi ile yine eski Türk inancı arasında bir bağlantı kurmak mümkündür. Cami bu bağlamda, üç ana alem; yeraltı-yer-gökyüzü arasında önemli bir köprü kurar.

Süsleme; Özellikle 1243 Köseadağ Savaşı sonrası Şaman inancına bağlı Moğolların Anadolu’ya yerleşmeleriyle birlikte mimari süslemede Orta Asya inanç etkileri görülür. Bu etki büyük programlı mimari yapıların hemen hemen hepsinin ön cephe

²² Araştırmacı Eravşar; Kayseri Hunad Hatun külliyesinde orta sahnin ekseninde yer alan iç avlu/aydınlatma penceresinin altında kuyu yerine bir havuz bulunduğunu belirtmektedir (Eravşar, 1998: 189).

düzenlemesinde, anıtsal taç kapılarında yer alır. Bu örneklerde; havyan figürlerinden su ve bereket ve sağlık ile özdeşleştirilen ejder, yılan figürlerinin tasvirleri sıklıkla karşımıza çıkar. Bu hayvanların efsanevi özelliklerini de göz önünde bulunduracak olursak, hayat ağacı motifleri etrafına yerleştirilmiş hayvanlar ile yapıların girişi olan taç kapıların kutsandığını farz edebiliriz²³. Hayat ağacında yer alan; siren-ejder, aslan-ejder, kartal-ejder ikili motiflerinde karşıt güçlerin mücadelesi canlandırılmış olmalıdır. Özellikle hayat ağacı ile birlikte ejder motifi Anadolu mimari bezemesinde fazlasıyla karşımıza çıkar. Erzurum Çifte Minareli Medrese (13. yüzyıl), Karatay Han (1240-1241), Kayseri-Sivas yolu Sultan Han (1232-1236) taçkapılarında ejder motifleri görülür.

Sonuç

Eski Türklerdeki Su Kültü ve Anadolu Selçuklu Mimarisi Üzerindeki Etkileri başlıklı bu çalışmada, İslamiyet öncesi Türklerde mevcut olan su ile ilintili inanışların, Türklerin Müslümanlığı kabul ettikten sonra, yapmış oldukları mimari yapılardaki izleri üzerinde durulmuştur.

Orta Asya inanç sistemi içerisinde su, hep başat bir rol üstlenmiştir. Yaratılışla başlayıp, kutsiyet ile devam eden bu inanç, hükümdarla bile anılacak noktada geniş bir yelpazede yayılım alanı bulmuştur. Bu bağlamda su; bolluk, refah, bereket ile özdeşleşmiştir.

Anadolu'ya geldiklerinde ise su; hayatın kaynağı, iyileştirici, arındırıcı²⁴ özelliklerinden dolayı Müslüman Türkler için kutsal bir yere sahip olmuştur. Bu nedenle Anadolu'da kutsal mekânlar ile su arasında hep bir ikonografik bir ilişki bulunmuştur. Su aracılığı ile kutsalla bütünleşme çabaları olmuştur. Şifa verdiği ve dileklerin kabul edildiğine inanılan su kaynakları, pınarlar, akarsuları yakınlarında bir şehit, veli gibi kutsiyet arz eden kişilerin mezar ve türbeleri bulunması bu noktada tesadüf olmamalıdır.

²³Çin sanatında ejder, suyun ve sıvının kudretini simgeler.

²⁴ Eski Türklerde suyun iyileştirici olma özelliği için bk. (Şayhan, 2018: 92-94).

Fırat nehri kenarındaki Dumlu Sultan Zaviyesi, Malatya Merkez Konak kasabasındaki Horata Suyu'nun yanındaki Horasan Baba Türbesi, Malatya Darende yakınlarındaki Somuncu Baba Dergâhı bu kutsiyet ve su kültü ile bağlantılıdır (Ocak, 2005: 273-275; Oymak, 2010: 44-47).

Müslüman Türklerin Anadolu'da inşa ettiği yapılarda, Eski Türk inanç sistemi çerçevesinde, su ile ilintili öğeleri yapılara taşımışlardır. Böylece Anadolu'da Şamanizm ve Gök Tanrı inancı etkisi gösteren ibareler en çok mimaride kendini göstermiştir.

Bu çalışmada, mitoloji-kült-inanç etkisinin bir kültürel köprü işlevi üstlendiği ve sanatın ve özellikle mimarinin ise bu kültürün bir gösterge görevi üstlendiği üzerine bir incelemede bulunulmuştur.

Kaynakça

- Abbas, Mohamed Yusoff, Nafisi Nazanin, Nafisi Sara (2015). Persian Garden, Cultural Sustainability and Environmental Design Case Study Shazdeh Garden. *ASLI QoL2015, Annual Serial Landmark International Conferences on Quality of Life ASEAN-Turkey ASLI QoL2015*. s. 510-517.
<https://core.ac.uk/download/pdf/82326070.pdf>. (E.T.: 12.10.2018).
- Akın, Günkut (1990). *Asya Merkezi Mekân Geleneği*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Altun, A. (1978). *Anadolu'da Artuklu Devri Türk Mimarisi'nin Gelişmesi*. İstanbul: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- And, Metin (2007). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aslanapa, Oktay (2010). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Çağlayan Murat (2017). Mardin Şehidiye Medresesi ve Onarım Uygulamaları. *International Conference on Multidisciplinary, Science, Engineering and Technology (IMESET'17 Bitlis)*. Bitlis. s. 633-640.

- Çoruhlu, Yaşar (2002). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Divitçioğlu, Sencer (1999). *Kök Türkler (Kut, Küç, Ülüg)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Doğan, Sabri M. (2004). *İslam Su Medeniyeti ve Konya Suları*. Konya: Nüve Kültür Merkezi Yayınları.
- Edinger, F. Edward (1972). *Ego and Archetype*. New-York: G. P. Putnam's Sons.
- Eliade, Mircea (1993). *Dinler Tarihine Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Erayşar, Osman (1998). *Ortaçağda Kayseri Kent Dokusunun Gelişimi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Esin, Emel (1970). Selçuklu San'atı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Meşe'leri. *Selçuklu Araştırmaları Dergisi I*, 161-181.
- Esin, Emel (1985). *Türk Kültür Tarihi, İç Asya'daki Erken Safhalar*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Gündüz, Şinasi (2009). Kutsal Hakkında Konuşmak: Dinsel Söylemde Mitos. *Milel ve Nihal, C.6 S.1*, s. 9-26.
- Güvenç, Baran ve Tansü, Yunus Emre (2015). Eski Türk Mitolojisinde Hayvan Motifleri. *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi, S.218*. s. 1-15.
- Hunt, Patrick (2011). Persian Paradise Gardens: Eden and Beyond as Chahar Bagh. *Electrum Magazine*. (Erişim Tarihi: 10.09.2018).
<http://www.electrummagazine.com/2011/07/paradise-gardens-of-persia-eden-and-beyond-as-chahar-bagh/>
- İbn Batuta (1999). *İbn Batuta Seyahatnamesi'nden Seçmeler*. (Haz. İsmet Parmaksızoğlu). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- İbn Bîbî (1996). *El Evamirü'l-Ala'iyе Fi'l-Umuri'l-Ala'iyе (Selçukname) I*, (Haz. Mürsel Öztürk). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- İnan, Abdülkadir (2006). *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Kitabı Mukaddes (2012). *Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit*. İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi.
- Köprülü, Fuat (2000). *Anadolu'da İslamiyet*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Ocak, Ahmet Yaşar (2005). *Alevi ve Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ocak, Ahmet Yaşar (2011). *Ortaçağ Anadolu'sunda İslam'ın Ayak İzleri*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Oymak, İskender (2010). *Anadolu'da Su Kültünün İzleri. Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 15 S.1, s. 35-55.
- Ögel, Bahaeddin (1993). *Türk Mitolojisi I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ögel, Bahaeddin (2000). *Türk Kültür Tarihine Giriş II*. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ögel, Semra (1994). *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi*. İstanbul: Akbank Kültür Yayınları.
- Öney, Gönül (2008). *Selçuklu Figür Dünyası. Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Uygarlığı 2*. (Ed. Ali Uzay Peker, Kenan Bilici). Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları. s. 199-206.
- Önge, Yılmaz (1997). *Türk Mimarisinde Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerinde Su Yapıları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Önge, Yılmaz (1970). *Anadolu'da Ejder Başlı Madenî Çeşme Lüleleri*. *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, I, s. 183-185.

- Parla, Canan (2015). Diyarbakır Dağ Kapı' sının Figürlü Kabartmaları. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Y. 3 S. 12, s. 1-18.
- Peker, Ali Uzay (1993). Selçuklu Anıtsal Mimarisinde Kozmolojik İmgeler: Evren Simgesi Olarak "Kutsal Ağaç" Kompozisyonu. I-II. *Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyet Semineri. Ankara Bildiriler*. Konya. s. 199-206.
- Redford, Scott (2008). *Anadolu Selçuklu Bahçeleri*. İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Şayhan, Fatih (2018). Altay Türklerinin İnanmalarındaki Su Kültünün Mitsel Okuması. *Bilig, Sonbahar*, 87. S. 83-100.
- Turan, Osman (1969). *Türk Cihân Hâkimiyeti Mefkûresi Tarihi I*. İstanbul: Turan Neşriyat Yurdu.
- Yurdakul, Erol (1996). *Kayseri-Külük Camii ve Medresesi*. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- <https://islamansiklopedisi.org.tr/selsebil--cennet>
- <https://islamansiklopedisi.org.tr/cesme>

İBNİ YAHYÂ VE HİKÂYÂT-I AVRAT ADLI MANZUM ESERİ IBNI YAHYA AND HIS POETIC WORK "HİKÂYÂT-I AVRAT"

Yüksek Lisans Öğ. Talha DİLBEN*
Bursa Uludağ Üniversitesi
dilbentalha@gmail.com

Öz

Anadolu'da özellikle XIV. ve XV. yüzyıllarda birçok dinî mesnevi kaleme alınmıştır. Epik ve didaktik yönleri olan bu dinî mesneviler çoğunlukla Süleyman Çelebi'nin *Vesîletü'n-Necât* adlı mevlidine iliştilerle "destân, dâsitân, hikâye" gibi başlıklarla sayılarını tespit etmenin neredeyse imkânsız olacağı kadar fazla çoğaltılmış ve halk tarafından sevilerek okunmuşlardır. Bu mesnevilerin birçoğunun müellifi bilinmemekte veya bir müellif karmaşası yaşanmaktadır. Anadolu'da XIV. ve XV. yüzyıllarda yazılmış bu mesnevilere nispeten benzeyen *Hikâyât-ı Avrat* adlı manzum bir eser vardır. Müellifi İbni Yahyâ olan ve yazılış tarihi bilinmeyen bu eser, erkeğin kadın üzerindeki haklarını anlatan ve birçok nüshası bulunan mensur metinlerin manzum bir varyantıdır. İbni Yahyâ, erkeğin kadın üzerindeki haklarıyla ilgili olan mensur metinleri görmüş ve eseri nazma çekmiş olmalıdır. Bu konudaki bütün mensur ve manzum eserlerde, Mirâc-nâmelerde yer alan, Hz. Muhammed'in Mirâc gecesi cehennemdeki kadınları görmesi ve onların durumlarını anlatması olayı önemli bir yer tutmaktadır. Ayrıca anlatılanlar hadis-i şeriflere dayandırılmakta, rivayet eden kişinin ise Hazret-i Ali olduğu belirtilmektedir. Bu eserler yoluyla toplumda, aile içerisinde kadın ve erkek arasındaki ilişkilerin

* ORCID: orcid.org/0000-0002-4434-9859

düzenlenmeye çalışıldığı, buna yönelik mesajlar verildiği açıktır. İbni Yahyâ tarafından yazılan manzum *Hikâyât-ı Avrat*'ın, biri Çorum Hasan Paşa İl Halk Kütüphanesi'nde 19 Hk 3206/1 yer numarasıyla kayıtlı olan, diğeri de özel kitaplığımızda bulunan iki yazma nüshası vardır. Makalede, eserin mensur varyantlarla ilişkisi ele alınmış, Çorum Hasan Paşa İl Halk Kütüphanesi'nde bulunan nüsha daha düzenli bir nüsha olduğundan esas alınarak imlâ ve dil özellikleri verilmiş, çeviriyazılı metin oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: İbni Yahyâ, *Hikâyât-ı Avrat*, manzum, mirâc-nâme.

Abstract

Particularly in the 14th and 15th centuries, numerous religious mathnawis were written in Anatolia. These religious mathnawis with epic and didactic qualities were mainly attached to Suleyman Celebi's *Vesîletu'n-Necât*. They were reproduced under titles such as "destân, dâsitân, hikâye" in such a great amount that it would almost be impossible to determine their number; and they were fondly read by people. Authors of many of these mathnawis are either unknown or there are confusions about the authors. There is a poetic work titled *Hikâyât-i Avrat*, which relatively resembles the mathnawis written in the 14th and 15th centuries. It was written by İbni Yahya at an unknown date. It is the poetic form of the numerous prose texts that were written to describe the rights of men on women. İbni Yahya had probably seen these prose texts about men's rights on women and turned them into poetic form. Prophet Muhammad's seeing the women in hell on the day of Miraj and his description of their situation, as stated in Mirac-names, takes an important place in all prose and poetic works on this subject. Furthermore, the things described are based on hadiths and Ali is referred as the narrator. It is clear that these works were written with the intention to organize the relationship between men and women in family and in society and to give messages accordingly. İbni Yahya's poetic work *Hikâyât-i Avrat* has two manual copies. One of these is registered at Çorum Hasan Paşa Public Library with No 19 Hk 3206/1 and the other one is maintained in our special library. In this article, the work is studied with respect to its correlation with various prose forms. The copy available in Çorum Hasan Paşa Public Library was taken as basis since it is tidier. Spelling and grammatical features were given to create a transcription text.

Keywords: İbni Yahyâ, *Hikâyât-i Avrat*, poetic form, mirâc-nâme.

Giriş

Anadolu'da özellikle XIV. ve XV. yüzyıllarda benzer özelliklere sahip birçok mesnevi yazılmıştır. Derviş şairler tarafından, genellikle aruz vezniyle yazılan bu mesnevilerde hikâyeler sarsıcı, etkileyici olaylara dayandırılmış ve bu etkileyici olaylar yoluyla okuyuculara öğretici mesajlar verilmesi amaçlanmıştır. Söz konusu mesneviler çoğunlukla aruz vezniyle yazılmış olsalar da derviş şairler, halkın hassas duygularını kuvvetlendirecek bir araç olarak edebiyatı kullanmışlar ve bu mesnevileri, halkın İslam dinine olan bağlılığını güçlendirmek amacıyla yazmışlardır. İçinde olağanüstülüklerin bulunduğu, bazılarında din serveri Peygamber'in yaşadığı zorlukların, etkileyici olayların anlatıldığı bu mesneviler, başından sayısız hadise geçen, Anadolu'da uzun bir müddet boyunca bir taraftan Bizans ve Haçlılarla mücadele ederken diğer taraftan da Moğol baskılarıyla oldukça zor günler yaşamış olan Müslüman Türk halkı için âdeta mübarek metinler hâlini almış, çok sayıda nüshaları oluşturulmuştur. *Kesik Baş, Ejderha, Geyik, Güvercin, Kız, İbrahim* gibi metinler, bazen destân, bazen hikâye gibi başlıklar kullanılarak defalarca çoğaltılmıştır.

Vasfi Mahir Kocatürk, Anadolu'da yazılan manzum dinî destanları yazıldıkları dönem edebiyatı için en karakteristik, en bol mahsüller olarak değerlendirmekte ve bu eserlerin, İslami bilgisi geniş olmasa da, saf ve samimi bir iman taşıyan Türk halk kitleleri tarafından büyük bir ilgiyle takip edildiğini, "*devrin Müslüman misyonerleri*" olarak tanımladığı fakihlerin, şeyyâdların, meddahların da halkın bu ilgisinden faydalanarak, genellikle Arap kaynaklı olan bu eserleri meydana getirdiklerini söyler (Kocatürk, 2018: 115). Siyerlerde ve özellikle mevlitlerde görülen bu tarz, daha kısa anlatılar hâlinde, makamla okunan, kolay ezberlenebilen şekillere dönüşmüş, destan adı altında ve genellikle aruzla yazılmış küçük mesneviler şeklinde ortaya çıkmıştır (Aslan, 2006: 190). XIV. yüzyıl veya XV. yüzyılın ilk yarısında yaşamış olduğu tahmin edilen Kirdecî Ali (Argunşah, 2002: 10) bu tarz mesnevi yazan en önemli müelliflerden biridir.

Çalışmaya konu edilen *Hikâyât-ı Avrat* adlı manzum eser, mesnevi nazım şekliyle yazılmış olmasa da olayı hikâyeye etme ve öğretici amaçlar taşıması bakımından Anadolu'da XIV. ve XV.

yüzyıllarda yazılan dinî mesnevilere benzemektedir. Ancak eserde epik bir tavır söz konusu değildir. Öğretici amaçlarla ve nasihat verme amacıyla yazılmış bir metindir. Bu yönüyle metin, halk için yazılmış bir nasihatname özelliği de taşımaktadır.

Klasik Türk Edebiyatında manzum metinleri mensur hâle getirmek ve mensur metinleri manzum bir şekilde yeniden yazmak anlamlarına gelen (Türkoğlu, 2015: 81) *akd ü hal* geleneği vardır. İbni Yahyâ'nın *Hikâyât-ı Avrat* adlı manzum eseri de, aynı konudaki mensur eserlerden nazma çekilmiş olduğu anlaşılan, *akd* geleneğinin ürünüdür.

1. İbni Yahyâ ve Manzum *Hikâyât-ı Avrat* Hakkında

1.1. İbni Yahyâ

Hikâyât-ı Avrat adlı manzum metnin içerisinde adı geçen müellif İbni Yahyâ hakkında kaynaklarda herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır. Ömer bin Mezîd'in *Mecmûa'tü'n-nezâ'ir*'inde Yahyaoğlu mahlaslı bir şairin dört adet şiiri (Canpolat, 1995: 367) bulunmaktadır. Ancak bir divan şairi olduğu anlaşılan Yahyaoğlu ile erkeğin kadın üzerindeki haklarını konu edinen mensur metinlerin manzum bir varyantı olan *Hikâyât-ı Avrat*'ı yazan İbni Yahyâ'nın farklı kişiler olması muhtemeldir.

Manzum *Hikâyât-ı Avrat* metninde İbni Yahyâ'nın adı, Çorum Hasan Paşa İl Halk Kütüphanesi'nde 19 Hk 3206/1 yer numarasıyla kayıtlı olan nüshada bir defa, özel kitaplığımızda bulunan nüshada ise iki defa geçmektedir. Müellif hakkındaki bilgiler bu az sayıdaki beyitle sınırlıdır. Metnin 86. beyitinde İbn-i Yahyâ, adını zikrederek eseri yazanın kendisi olduğunu söylemektedir. Ayrıca bu beyitle İbn-i Yahyâ'nın *meşâyiḥ yolu* olarak zikrettiği herhangi bir tarıkata da mensup olduğu ve hadis kitapları konusunda bilgili olduğu anlaşılmaktadır:

İbni Yahyâ ḥakîr dürdi meşâyiḥ yolına girdi
Ḥadîṣ-i nebevî gördi kitâbındaki deresâtı (A/B: 86)

Metinde İbni Yahyâ'nın adı geçen bir diğer beyit de 95. beyittir:

İbni Yahyâ dün ü günü tefekkür eylesem cânı
Tamâm yüz beyt-ile bunı bu kez kıldı[m] tamâmâtı (B: 95)

Bu beyitlerden anlaşıldığı kadarıyla İbni Yahyâ, bir tarıkata mensup olan, hadis alanındaki kimi kitapları bildiği ve okuduğu

anlaşılan, bildiklerine ve okuduklarına dayanarak insanları bilgilendirmek amacıyla öğretici, nasihat verici eser veya eserler yazan bir müelliftir. Metne B nüshasından eklenen 95. beyitte eserin yüz beyitten oluştuğu belirtilse de elde bulunan nüshalarda eksiklik söz konusudur.

1.2. Manzum *Hikâyât-ı Avrat*'ın Nüshaları

İbni Yahya tarafından yazılan manzum *Hikâyât-ı Avrat*'ın iki yazma nüshası tespit edilmiştir.

1.2.1. Çorum Hasan Paşa İl Halk Kütüphanesi 19 Hk 3206/1 (A Nüshası)

Nüshada *Hikâyât-ı Avrat*, matbu bir eserin arasına yerleştirilmiştir. *Risâle-i eriñ 'avrat üzerindeki hakları* şeklinde sonradan yazılmış olduğu anlaşılan bir başlık yer almakta ve ardından Besmele ile metin başlamaktadır. Nüshanın çeşitli yerlerinde Ahmed Feyzî'nin vakıf mührü bulunmaktadır. Şair, âlim, müderris ve müftü Ahmed Feyzî Çorumî, 1253/1837 yılında Çorum'da doğmuştur (Erkoç, 2008: 355). Çorum medreselerinde okuduktan sonra İstanbul'a gitmiş ve Bayezid Medresesi'nde müderrisliğe başlamıştır. Babasının ölümünden sonra Çorum'da müftülük yapmıştır (Ercan, 1991: 172). Ayrıca Çorum'da Kurtoğlu Medresesi'nde müderrislik yaptığı dönemde bir kütüphane kurmuş, kütüphanesindeki eserleri iki cilt olarak deftere kaydetmiştir. Bu eserler, üzerindeki mühürden kolayca tanınmaktadır (Erkoç, 2008: 356-357). İşte *Hikâyât-ı Avrât*'ın hem mensur hem manzum varyantlarının bir arada bulunduğu nüsha da Çorumlu müftü Ahmed Feyzî Efendi'nin kütüphanesinde yer alan eserlerdendir.

Nüsha 6 varaktan ibarettir ve beyitler hâlinde yazılmıştır. Devamında hikâyenin 4 varak hâlinde mensur varyantı da bulunmaktadır. Harekeli nesih yazıyla cedîd kağıda yazılmış nüshanın müstensihi bilinmemektedir ve ketebe kaydı bulunmamaktadır. Yazı ve kağıt özelliklerinden hareketle nüshanın XIX. yüzyılın ikinci yarısında istinsah edildiği ihtiyatla söylenebilir. Nüshada bulunan Müftü Ahmed Feyzî Efendi'nin mühründe ise (1)296/1878 tarihi yazılıdır.

1.2.2. B Nüshası

Manzum *Hikâyât-ı Avrat*'ın ikinci nüshası özel kitaplığımızda bulunmaktadır. Başka manzum eserlerin de bulunduğu bir cilt birliğinden kopup ayrıldığı anlaşılmaktadır. Nüshada *temmetü'l-kitâb bi-'avni'llâhi'l-meliki'l-vehhâb şâhib Monla 'Alî İbni Hasan* şeklinde bir kayıt yer almakta ancak tarih bulunmamaktadır. 7 varaktan ibaret olan nüsha dörtlükler hâlinde yazılmıştır. Yazı ve kağıt gibi özellikleriyle daha eski bir nüsha olduğu izlenimini verse de birçok ekin yazımında Osmanlı Türkçesi imlâsını taşıması dolayısıyla Osmanlı Türkçesi döneminde istinsah edildiği anlaşılmaktadır.

Harekeli nesih yazıyla yazılmış olan nüshada, A nüshasında yer alan bazı mısraların atlandığı, birçok yerde de kelimelerin anlam göz ardı edilerek yazıldığı veya unutulduğu anlaşılmaktadır. Bu nedenlerle A nüshasına göre daha düzensiz olan nüsha, metin oluşturulurken esas alınmamış fakat gerekli görüldüğü durumlarda başvurulmuştur. A nüshasında bulunmayan bazı beyitleri barındırması bakımından önemlidir.

1.3. Manzum *Hikâyât-ı Avrat*'ın Konusu ve Yapısı

Hikâyât-ı Avrat adlı manzum metinde, Hazret-i Muhammed'in ve Hazret-i Ali'nin olduğu bir meclise bekâr bir kadın gelir, selam verir ve bir erkekle evlenmek istediğini, bunun bir sevabı olup olmadığını Hazret-i Peygamber'e sorar. Ayrıca metnin ilk beyitinde, olayın Hazret-i Ali'den rivayet edildiği bildirilmektedir:

*Rivâyet kıldılar ğâlib ezelden bu hikâyâtı
'Alî İbni Ebî Tâlib cün itdi bu rivâyâtı (A: 1)*

*Didi bir gün otururdık Muhammed birle tururduk
Katımızda hazır gördük çıka geldi bir 'avrâtı (A: 2)*

*Selâm virdi 'ibâdu'llâh 'aleyke dir Habîbu'llâh
Didi-kim yâ Resûla'llâh işit benden su'âlâtı (A: 3)*

*Ere varmak dilerim ben ne dirsîñ yâ Muhammed sen
Sevâbı var mıdur virsen bu su'âle cevâbâtı (A: 4)*

Hazret-i Muhammed, kadının selamını alır ve ardından erkeğin evli olduğu kadın üzerinde bazı hakları olduğunu, kadının bu sorumlulukları yerine getirmediği takdirde ahirette cezalandırılacağını söyler:

*Resûlu'llâh didi anda ere varsañ bu gün bunda
Eriñ 'avrat üzerinde ki vardur nice haqqâtı (A: 5)*

...
*Bunı didi Resûlu'llâh ki yüz egseñ ere bi'llâh
Naşîb itmez saña Allâh yarın 'uqbâda cennâtı (A: 10)*

Eserin 35. beyitinde Hazret-i Muhammed Miraç gecesini anlatmaya başlar. Hazret-i Muhammed, Miraç gecesini cehennemde gördüğü ve çeşitli şekillerde cezalandırılan bazı kadınlardan bahseder:

*Şu Mi'râc gicesi durdum yürüyüp tamuya vardım
Bir bölük 'avratı gördüm çekerler yüz delâlâtı (A: 35)*

Hazret-i Muhammed'in Miraç gecesini cehennemde gördüğü, işledikleri günahlar nedeniyle cezalandırılan kadınları anlatması, Miraç-nâmeler için de konu olmuştur. Koca sözü dinlemeyen kadınların katrana daldırılıp ateşte yakılması, ateşli topuzlarla dövülmeleri, ellerinin zincirlenmesi (Akar, 1987: 289) gibi tasvirlerden manzum *Hikâyât-ı Avrat*'ta da esinlendiği açıktır. Miraç anlatısından sonra, sorular soran ve tüm bu anlatılanları dinleyen kadın, evlenmenin oldukça zor olduğunu anladığını ve evlenmekten vazgeçtiği söyler. Bunun üzerine Hazret-i Muhammed, kadın ile erkeğin evlilikte bazı koşulları sağlaması durumunda büyük sevaplar kazanacağını anlatmaya başlar:

*Resûlu'llâh didi andan işit-ki bir dahı benden
Ere varsañ bu kez bundan ziyâdedür şevâbatı (A: 46)*

Bu beyitlerden sonra Hazret-i Muhammed'in Hazret-i Fatma'ya verdiği yine benzer konularda bazı nasihatler anlatılmaktadır. Metnin sonunda da İbni Yahyâ kendi adını zikretmekte, Allah'a dua edip Hazret-i Muhammed'den şefaât istemekte ve metnin beyit sayısını da zikrederek eseri tamamlamaktadır.

Hikâyât-ı Avrat'ın yapısında, özellikle Yûnus Emre'nin şiirlerinde karşılaşılan nazım birimi problemi vardır. Eserin bilinen iki nüshasından Çorum Hasan Paşa İl Halk

Kütüphanesi'nde bulunan nüsha beyit nazım birimiyle musammat kaside şeklinde yazılmışken kitaplığımızda bulunan nüsha dörtlük nazım birimiyle murabba şeklinde yazılmıştır. Metinde Çorum Hasan Paşa İl Halk Kütüphanesi'nde bulunan nüsha esas alındığından, metin beyitler hâlinde oluşturulmuştur. Metin *mefâîlün/mefâîlün/mefâîlün/ mefâîlün* vezniyle yazılmış olsa da edebî bir amaç taşımadığından birçok yerde vezin problemi bulunmaktadır. Ayrıca metin *aa, ba, ca, da...* şeklinde bir kâfiye örgüsüne sahiptir ve *-âtı* rediflidir.

Eserin Eski Anadolu Türkçesi döneminde istinsah edilmiş manzum veya mensur bir nüshası tespit edilememiş olsa da, kimi eklerin yazımında Eski Anadolu Türkçesi imlâsının muhafaza edilmesi, *em-* anlamına gelen *sor-*, *el kaldır-* anlamına gelen *götür-* gibi arkaik kelimelerin kullanılması, eserin telif tarihini Eski Anadolu Türkçesine biraz daha yaklaştıran deliller olarak göze çarpmaktadır.

1.4. Erkeğin Kadın Üzerindeki Haklarını Ele Alan Mensur Metinler ile Manzum *Hikâyât-ı Avrat*'in İlişkisi

54

Yazma eser kütüphanelerinde erkeğin kadın üzerindeki haklarını konu edinen birçok mensur yazma eser vardır. Bu metinlerde ele alınan konu bazı farklar dışında birbirine yakındır. Metinlerdeki en önemli ortak nokta, anlatılan olayın dayandığı hadis-i şerifi rivayet eden kişinin Hazret-i Ali olmasıdır. Bu da metinlerin büyük oranda benzer kaynaklara dayandığını göstermektedir. Ancak yine de *Hikâyât-ı Avrat*'in mensur nüshaları içerik özelliklerinin benzer ve farklı yönleri bakımından iki grupta toplanabilir. Buna göre, manzum *Hikâyât-ı Avrat* yazılırken neredeyse birebir esas alındığı anlaşılan, bekâr bir kadının Hazret-i Peygamber'in ve Hazret-i Ali'nin bulunduğu bir meclise gelerek evlenmek istediğini söylemesi olayıyla başlayan mensur metnin olduğu grup ve Hazret-i Ali ile Hazret-i Fatma'nın, Hazret-i Muhammed'i ağlar bir hâlde bulmaları, Hazret-i Ali'nin bunun nedenini sorması, Hazret-i Muhammed'in de Mirâc gecesi cehennemdeki kadınları gördüğü için ağladığını belirtmesiyle başlayan mensur metnin olduğu grup şeklinde iki gruba ayrılabilir.

Hikâyât-ı Avrat'ın Çorum Hasan Paşa İl Halk Kütüphanesi'nde yer alan manzum nüshasının ardından, mensur varyantının da aynı nüsha içerisinde verildiği görülmektedir. Ayrıca Millî Kütüphane'de Ankara Adnan Ötüken İl Halk Kütüphanesi Koleksiyonu 06 Hk 149/2 yer numarasıyla kayıtlı olan nüshanın da İbni Yahyâ'nın *Hikâyât-ı Avrat* adlı manzumesinin bir diğer mensur nüshası olduğu tespit edilmiştir. Eserin aynı içerik özelliğindeki bir diğer mensur nüshası Millî Kütüphane'de 06 Mil Yz A 3531/1 yer numarasıyla kayıtlı *Hikâyet-i Avred* başlıklı metindir. Bu metin daha önce bir makaleye konu edilmiş, ancak diğer nüshalardan ve manzum bir varyanttan söz edilmemiştir. 1230/1814 yılında istinsah edildiği düşünülen nüshada Hz. Muhammed, Hz. Ali, Hz. Ayşe, Hz. Fatma, İmam-ı Azam, Hz. Eyüp gibi önemli dinî şahısların adı geçmektedir (Gürsoy, 2013: 102). Zikredilen bu üç mensur nüsha, pek çok yönüyle ortaktır. Bu nüshalarda olayı rivâyet eden kişinin Hazret-i Ali olduğu belirtilmekte ve ardından metin bekâr bir kadının Hazret-i Muhammed'in bulunduğu bir meclise gelerek evlenmek istediğini, bunun bir sevabı olup olmadığını sorması, Hazret-i Muhammed'in de cevaplar vermesi şeklinde gelişen diyaloglarla devam etmektedir.

Yazma eser kütüphanelerinde, buraya kadar zikredilen diğer mensur nüshalarla benzer olsa da içerik özellikleri bakımından bazı farklılıklar bulunduran nüshalar da vardır. Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi 1148 numarada kayıtlı *Kitâb-ı Hadîs-i Şerîf* başlıklı 79 varaklık manzum bir metnin son 8 varığında bulunan mensur nüsha (Zengin, 2014: 1), Millî Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu'nda 06 Mil Yz A 2165/5 yer numarasıyla ve *Risâle-i Ahvâl-i Avret* adıyla kayıtlı olan 1195/1780 yılında istinsah edilmiş nüsha, yine Millî Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu'nda 06 Mil Yz A 1251/7 yer numarasıyla kayıtlı olan, 1218/1803 yılında istinsah edilmiş nüsha, 06 Mil Yz FB 448/13 yer numaralı nüsha, Tokat Zile İlçe Halk Kütüphanesi Koleksiyonu'nda 60 Zile 388/2 yer numarasıyla kayıtlı nüsha, Adana İl Halk Kütüphanesi Koleksiyonu'nda 01 Hk 586/3 yer numarasıyla kayıtlı nüsha, Millî Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu'nda 06 Mil Yz FB 151/2 yer numarasıyla kayıtlı

nüsha, Samsun İl Halk Kütüphanesi Koleksiyonu'nda 55 Hk 458/2 yer numarasıyla kayıtlı olan 1188/1775 istinsah tarihli nüsha ve Millî Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu'nda 06 Mil Yz A 4546/7 yer numarasıyla kayıtlı nüsha *Hikâyât-ı Avrat*'ın, kendi içinde ortaklıklar barındıran diğer mensur grubunu oluşturur. Ayrıca Manisa İl Halk Kütüphanesi'nde 45 Ak Ze 359/6 yer numarasıyla, *Bu Hadîsler avretler Ahvâlin Beyâni Eder* başlığıyla kayıtlı olan, 1103/1691 istinsah tarihli nüsha ve Amasya Yazma Eser Kütüphanesi'nde 05 Ba 1519/6 yer numarasıyla ve *Bu Hadîsler Avretler Ahvâlin Beyâni Eder* başlığıyla kayıtlı olan, 1104/1692 yılında Osman b. Abdulgaffar tarafından istinsah edilen nüsha bu gruptaki nüshaların istinsah tarihi en eski olanlarıdır. Bu gruptaki mensur nüshalarda da olayı Hazret-i Ali rivâyet etse de, olay, Hazret-i Muhammed'in bulunduğu meclise bir kadının gelerek evlilik hakkında sorular sormasıyla değil, Hazret-i Ali'nin ve Hazret-i Fatma'nın, Hazret-i Muhammed'i ağlar hâlde görmeleri ve Hazret-i Ali'nin bunun nedenini sormasıyla başlar. Hazret-i Muhammed de buna cevap olarak Miraç gecesini cehennemde işledikleri günahlardan dolayı çeşitli azaplar çeken kadınları gördüğünü ve bu nedenle ağladığını söyler ve bu anlatılardan sonra çeşitli hadis-i şeriflerle, dinî bilgilerle ve bazı peygamberlerin bahisleriyle devam eder. Bu gruptaki mensur nüshalardan Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi 1148 numarada kayıtlı nüsha bir çalışmaya konu edilmiş, eserin pek çok Mirâc-nâme ve Kırk Hadis Kitabı ile ilgili olduğu (Zengin, 2014: 2) belirtilmiştir. Her iki gruptaki mensur *Hikâyât-ı Avrat* nüshalarının başka nüshalarının da bulunma ihtimali yüksek olmakla birlikte, burada genel olarak içerik ve istinsah tarihi gibi konularda bilgi veren nüshalardan bahsedilmiştir. Ayrıca manzum *Hikâyât-ı Avrat* yazılırken esas alındığı düşünülen ilk gruptaki mensur yazmaların daha az sayıda nüshası olması da dikkat çekicidir.

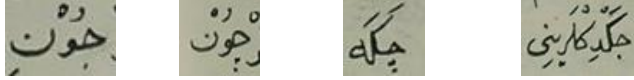
İbni Yahyâ tarafından nazma çekilen *Hikâyât-ı Avrat*'ın, yukarıda zikredilen mensur nüshaların ilk grupta yer alanlarıyla daha fazla ortak nokta taşıdığı ve bu tipteki bir mensur nüshadan nazma çekildiği anlaşılmaktadır. *Hikâyât-ı Avrat*'ın Çorum Hasan Paşa İl Halk Kütüphanesi'nde 19 Hk 3206/1 yer numarasıyla

kayıtlı olan manzum nüshasının ardından, 19 Hk 3206/2 yer numarasıyla kayıtlı mensur nüshası başlamaktadır. Bu mensur nüsha, Hazret-i Muhammed'e sorular soran kadının adının verilmesi dolayısıyla da önemlidir. Buna göre Hazret-i Muhammed'e evlenmek istediğini söyleyen ve bunun bir sevabı olup olmadığını soran kadının adı Meymûne'dir ve kaynaklara göre Hazret-i Muhammed'in son olarak evlendiği hanımı (Kandemir, 2004: 506) olarak bilinmektedir.

2. İmla ve Fonetik

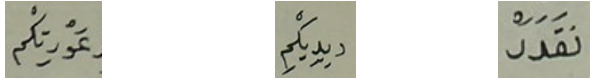
Hikâyât-ı Avrat adlı manzum metnin esas alınan nüshasının dil özelliklerine bakıldığında XIX. yüzyılda istinsah edildiği anlaşılmaktadır. Nüshada yoğun olarak Osmanlı Türkçesi imlâsı görülmesine rağmen kimi sözcük ve eklerin yazımında Eski Anadolu Türkçesi özelliklerinin de muhafaza edildiği görülmektedir. Nüsha harekeli yazıyla yazılmıştır.

Nüshada bazı sözcükler için iki farklı yazım söz konusudur. 54. beyitin ilk mısrasında hem c (cim) hem ç ile yazılmış *çün* edatında ve birkaç örnekte bu durum görülmektedir:



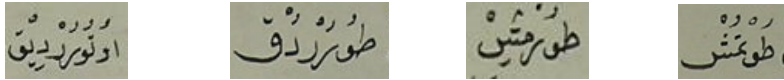
çün (54/1) çün (54/1) çeke (28/2) çekdiklerini (29/2)

Nüshada *kim* edatının çoğunlukla sözcüğe bitişik olarak yazıldığı görülmektedir. İki sözcüğün bitişik yazıldığı başka örnekler de mevcuttur:



'avrat-kim (16/1) didi-kim (45/1) ne-kaçar (70/2)

Telif tarihi bilinmeyen metnin esas alınan nüshasında bazı eklerde ikili yazım özelliği söz konusudur:



otururdık (2/1) otururdık (2/1) oturmuş (25/1) oturmuş (65/1)

Ünlüler

Eski Anadolu Türkçesi ve Osmanlı Türkçesi metinlerinde kapalı e sesini gösteren bir işaret bulunmamaktadır. Bu sesin bulunduğu

düşünülen sözcükler, metinlerde bazen y ile bazen y'siz yazılmıştır. İncelenen metinde bununla ilgili olarak bazı sözcüklerin yazımında ikili bir kullanım söz konusudur:

yitmiş (20/1) yetmiş (26/2) diyü (66/2) deyü (38/2)

Nüşhada vir-, it- eylemleri daima, di- eylemi ise sıklıkla y veya y'yi karşılayan hareke ile yazılmıştır:

virdi (3/1) didi (10/1) itmiş (65/2)

Ünlü Uyumları

Kalınlık incelik uyumu Türk dilinin genelinde olduğu gibi sağlanmıştır. Ancak düzlük yuvarlaklık uyumu Türk dilinde geç başladığı için incelediğimiz nüshada da düzlük yuvarlaklık uyumu konusunda bazı sözcüklerde uyumsuzluklar görülmektedir. Bu aykırılık bazen sözcük kök veya gövdesinde bazen de eklerden kaynaklı olarak görülmektedir:

otururdık (2/1) kaçıyup (9/1) koğusından (20/1) altun (65/2)

Ünsüzler

Eski Türkçedeki ñ sesi korunmuştur:

biñ (12/1) aña (55/2) Tañrı (67/1)

Metinde bazı sözcüklerde ve eklerde ç ünsüzünün c ile, p ünsüzünün b ile yazıldığı görülmektedir:

üç (14/2) aşup (17/1) çekdiklerini (29/2)

Ünsüz Uyumu

İncelenen metinde ötümlülük - ötümsüzlük uyumu Eski Anadolu Türkçesi metinlerinde olduğu gibidir:

صَوْتَقْدَه

وَارْمَقْدَن

قِيَامَقْدَن

اَوَّلْمَقْدَن

şoqakda (21/1) varmağdan (71/1) kıılmağdan (71/1) olmağdan (71/2)

3. Morfolojik Özellikler

3.1. Durum Ekleri

İlgi Durum Eki

İncelenen nüshada ilgi durum eki +(n)İñ şeklinde, düz ünlü ile gösterilmiştir:

اَرَكَ

اَنلَرِكُ

اَيَكْسِنِيكَ

اَيُّوبُكَ

eriñ (5/1) anlarıñ (12/1) ikisiniñ (40/2) eyyübüñ (69/2)

Yönelme Durum Eki

Yönelme durum eki olan +(y)A ünlü uyumlarına uygun bir biçimde kullanılmıştır:

اَرَه

دَوَشَكَه

طَامَعِيَه

ere (4/1) döşege (6/2) şamuya (35/1)

Bulunma Durum Eki

Bulunma durum eki +dA ünlü uyumlarına uygun ancak ünsüz uyumlarına aykırı biçimde kullanılmıştır:

تَمَزْدَه

صَوْتَقْدَه

كُنَاهَدَه

يَانِيَدَه

şatımızda (2/2) şoqakda (21/1) günâhda (24/2) yanında (77/1)

Ayrılma Durum Eki

Ayrılma durum eki +dAn ünlü uyumlarına uygun ancak ünsüz uyumuna aykırı bir biçimde gösterilmiştir:

زِنَادَن

كُنَاهَدَن

طَمُودَن

مَعُورَتَدَن

zinâdan (18/2) günâhdan (65/1) tamudan (78/1) 'avratdan (80/1)

Belirtme Durum Eki

Belirtme durum eki +(y)I ve +n biçiminde gösterilmiştir:

sökügüni (8/1) kirin (8/1) bitini (8/2) yârelerin (33/1) kıanın (33/1)

Araç Durum Eki

Nüşhada ile edatı araç durum eki görevindedir. Ek bazen sözcükle birlikte +IA şeklinde, bazen de sözcükten ayrı olarak yazılmıştır:

mıkrâş-ile (17/2) cin ile (20/2) atasıyla (25/1) elleri ile (59/2)

3.2. İyelik Ekleri

1. Teklik Kişi İyelik Eki

Esas alınan nüshada 1. teklik kişi iyelik eki +(I)m ve +(U)m şeklindedir:

ümmetim (34/2) kıulum (57/2) vaşıyyetim (73/1)

2. Teklik Kişi İyelik Eki

Nüşhada ada gelen 2. kişi iyelik eki bulunmamaktadır. Ancak iki örnekte kendisinden sonra iyelik eki alan -dlık sıfat fiiline gelmiş ikinci teklik kişi iyelik eki mevcuttur:

getürdigiñ (30/2) itdigiñ (79/1)

3. Teklik Kişi İyelik Eki

3. teklik kişi iyelik eki genelde +(s)I ve az sayıda örnekte de +U şeklindedir:

kıoşusından (20/1) atasıyla (25/1) hüyu (12/1) boynuzı (26/2)

1. Çokluk Kişi İyelik Eki

kıatımızda (2/2)

2. Çokluk Kişi İyelik Eki

Esas alınan nüshada ikinci çokluk kişi iyelik eki örneğine rastlanmamıştır.

3. Çokluk Kişi İyelik Eki

ğdälari (22/2)

tudadıqlari (36/)

nikâhlari (40/2)

namâzlari (42/1)

boğazladıkları (42/2)

3.3. Fiil İşletme Ekleri

Geçmiş Zaman

Görülen geçmiş zaman için -dI, öğrenilen geçmiş zaman için -miş ve -UpdUr yapısı kullanılmıştır:

kıldılar (1/1)

turmış (25/1)

gidüpdür (13/2)

Geniş Zaman

Geniş zaman eki olarak -(A)r, -(I)r, -(U)r biçimleri ve geniş zamanın olumsuzu -mAz biçiminin yanı sıra Eski Anadolu Türkçesinde geniş zaman eklerinden biri olan -(y)A eki de metinde kullanılmıştır. Eski Anadolu Türkçesinde -(y)A eki geniş zamanı gösterdiği gibi şimdiki zamanı da gösterebilir. Ayrıca gelecek zaman için de kullanılmakla birlikte, gelecek zaman için kullanıldığı yerleri tam olarak ayırabilmek güçtür (Gülsevin, 2011: 102).

toğurursa (18/2)

koymarlar (19/2)

virir (24/1)

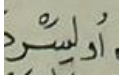
kılmaz (40/1)

sile (57/2)

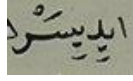
Gelecek Zaman

Eski Anadolu Türkçesi metinlerinde gelecek zaman eki olarak çoğunlukla -(y)IsAr eki kullanılmıştır (Şahin, 2014: 65). İncelenen metinde de gelecek zaman eklerinden biri olarak bu ek kullanılmıştır. Ancak bir örnekte -(y)IsAr şeklindeki ek -(y)UsAr

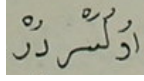
biçimindedir. Eski Anadolu Türkçesi metinlerinde gelecek zaman için kullanılan -sA gerek yapısı da metinde bulunmaktadır. Eski Anadolu Türkçesi ile ilgili bazı çalışmalarda bu yapının gereklilik için kullanıldığı söylense de, bu yapıya gereklilik bildiren kullanımlardan çok, gelecek zaman bildiren kullanımlarda rastlanır (Gülsevin, 2011: 103).



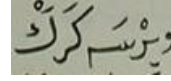
olusar (31/1)



idiser (48/2)

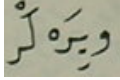


olusardur (22/2)



virse gerek (55/2)

İstek



vireler (12/2)



atalar (19/1)

Emir

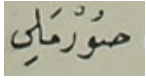


idiñ (73/2)

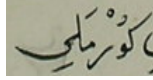
Esas alınan nüshada yer alan 86 beyit içerisinde +ğl emir kuvvetlendirme ekiyle yapılmış bir emir çekimi yoktur. Ancak diğer nüshadan eklenen beyitler arasında *şaklağıl* şeklinde bir kullanım söz konusudur.

Gereklilik

Esas alınan nüshada gereklilik çekimi için -mAll eki kullanılmıştır:

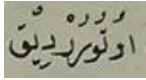


şormalı (6/1)

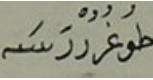


görmeli (6/1)

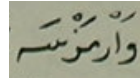
Fiillerde Birleşik Çekim



otururdık (2/1)



toğurursa (18/2)



varmazsa (47/1)

3.4. Ek Fiil

İ- fiili isimlerle birlikte kullanıldığında dört çekim ve gerundium şekliyle ortaya çıkar. Geniş zamanın ilk iki kişi çekimi

için müstakil kişi ekleri olmasına rağmen, 3. kişi için eksiz kullanım ya da tur- fiilinin geniş zaman çekiminden kalıplaşan +dUr ve +dUrUr eki kullanılır. (Şahin, 2014: 67). İncelenen metinde de ek fiilin geniş zamanda 3. kişi çekimi olan +dUr ve +dUr biçimleri önemli bir yer tutmaktadır:

cehennemdür (14/2) duranlardur (38/1) ziyâdedür (46/2) hâldir (37/1)

3.5. Fiilimsiler

İsim-Fiiller

görmek (83/1) sögmek (83/1)

Sıfat-Fiiller

olan (20/1) duranlardur (38/1) varanlardur (38/1) getürdigiñ(30/2)

itdigiñ (79/1)

Zarf Fiil

kaçıyup (9/1) kılınca (13/1) toymadan (16/2) varıp (17/1) aşıp (17/1)

oluban (56/2)

Metnin Neşrinde İzlenen Yol

1. Harekeli metinlerdeki imlâya sadık kalınmıştır.
2. Vezin ve anlam gereği metin tamirine başvurulmuştur. Köşeli ayraç içerisindeki ibareler metin tamiri yapıldığını gösterir: habîbüñ[den] (B: 92/2).

3. Metinde italik yazılan harfler zihaf ve imâle yapıldığını gösterir: Kâtimızda **hâzır** gördük çıka geldi bir 'avrâtı (A: 2/2); Eriñ hâlini şormalı **libâslarını** görmeli (A: 6/1).

4. Alt çizgiler, vezin gereği yapılan ünlü ulamasını belirtir: Hâk **Te'âlâ aña** virse gerek '**Āyşe ana** şevâbatı (A: 68/1).

5. Vezni kusurlu olan mısralar dipnot yoluyla belirtilmiştir.

6. Metinde anlam, vezin gibi hususlarda gerek görüldüğü durumlarda B nüshasındaki kullanımlar tercih edilmiş, A nüshasındaki kullanımlar dipnot yoluyla belirtilmiştir.

7. Metinde yaygın transkripsiyon sistemi kullanılmıştır.

4. Metin

[A1b]

Rivâyet kıldılar ki hikâyât-ı 'avrât ve-bihi nesta'în bi'l-ḥayr¹

Bismi'llâhi'r-raḥmâni'r-raḥîm

. --- / . --- / . --- / . ---

1. Rivâyet kıldılar gâlib ezelden bu hikâyâtı
'Alî İbni Ebî Tâlib çün itdi bu rivâyâtı
2. Didi bir gün otururdık Muḥammed birle ṭururduk
Kâtimızda hâzır² gördük çıka geldi bir 'avrâtı
3. Selâm virdi 'ibâdu'llâh 'aleyke dir³ Ḥabîbu'llâh
Didi-kim yâ Resûla'llâh işit benden su'âlâtı
4. Ere varmağ dilerim ben ne dirsiñ yâ Muḥammed sen
Şevâbı var mıdur virsen⁴ bu su'âle cevâbatı
5. Resûlu'llâh didi anda ere varsañ⁵ bu gün bunda
Eriñ 'avrât üzerinde ki vardur nice ḥaqqâtı

¹ A: Risâle-i eriñ 'avrât üzerindeki ḥaqları

² Metinde: hâzır

³ A: didi

⁴ B: aḥsen

⁵ B: varmağ

6. Eriñ hâlini şormalı libâslarını görmeli
Dağı⁶ bir sözle⁷ varmalı döşege⁸ itse da'vâtı
7. Bir 'avrat er hâlin şorsa ve hem libâsların görse
Eger bir sözle varmasa virilmeye murâdâtı
- [A2a]** 8. Dağı söküğüni dikmez kirin bitini arıtmaz
Yüce Allâh naşîb itmez aña cennetde hüllâtı
9. Bir 'avrat erine sögse kaçıyup yüzünü egse
Yarın cehenneme girse yüz egerler zebânâtı
10. Bunı didi Resûlu'llâh ki yüz egseñ⁹ ere bi'llâh
Naşîb itmez saña Allâh yarın 'uqbâda cennâtı
11. Ve hem¹⁰ namâzı terk itse eriyle döşege yatsa
O hâl üzre cimâ' itse işit ne ola hâlâtı
12. Yazıla biñ¹¹ günâh girü bu olsa anlarıñ hūyu¹²
Şu cehennem siziñ diyü vireler anda berâtı
13. Bir 'avrat namâz kılınca du'â itmez ere anca
Anıñ emekleri bunca gidüpdür boşa şalâtı
14. Bir 'avrat-kim dağı nitse varsa maħalleeye gitse¹³
İzinsiz uç adım atsa cehennemdür mekânâtı
15. Naşîhat eyleseñ tutmaz bu söze i'timâd itmez
Yarın anda temel tutmaz şırâţ üzre kademâtı

⁶ B: ki

⁷ B. söz ile

⁸ B: firâşa

⁹ A: egse

¹⁰ A: dağı

¹¹ B: kırk

¹² Metinde: hūyu

¹³ Mısranın vezni kusurludur.

- [A2b] 16. Bir 'avrat-kim dağı nitse eriniñ mālını alsa
Tıymadan illere virse iderse bu ııyānātı
17. Kaçan cehennemde varıp zebānīler anı aşıp
Elin miqrāş-ile¹⁴ kesüp ider dürlü 'azābātı
18. Bir 'avrat doymasa erden varsa nā-maħreme birden¹⁵
Zinādan qorqmayup iden toğurursa vilādātı
19. Atalar anı odlara cehennemdeki itlere
Şu āteşden tābūtlara qoyarlar al bu 'ibreti
20. Anıñ ferici qokusından yitmiş menzil¹⁶ olan yirden¹⁷
Duramaz cin ile insān idiserler kerāhātı
21. Bir 'avrat-kim dağı neyler şoqaqda koğcılıq eyler
Dün ü gün¹⁸ tırmayup söyler yalanlar ile ğıybeti
22. Nic'olur bunlarıñ ħāli tımu dibindedür yiri
Ĥinzīr eti ğıdāları olusardur müdāmātı
23. Bir 'avrat düğüne varsa eri aña izin virse
O düğünde çalarlarsa şu çalkular fesādātı
- [A3a] 24. O çalkuları hep görür aña dağı aqça virir
Günāhda berāber olur ider er 'avrat şirketi
25. Atasıyla bile varmış şu bāb-ı Ka'bede tırmış
Babasıyla zinā itmiş olur seb'ine kerrātı
26. O eriniñ ħāli nola o maħşer yirine gele
Yetmiş biñ boynuzı ola dinür seb'ine elfātı

¹⁴ B: maqāş-ile

¹⁵ B: bir dem. Mısranın vezni kusurludur.

¹⁶ A: yıllık

¹⁷ Mısranın vezni kusurludur.

¹⁸ Metinde:düni gün

27. Ki her boynuzu kâf tağı ve yetmiş biñ çatalcuğı
Ve her çatal uzunluğu ola seb'în zirâ'atı
28. Odur¹⁹ deyyûş didikleri yapuşa tamu itleri
Çeke her biri birleri ideler bu siyâsâtı
29. Kıyâmete değın sürsem bularıñ hâlini dirsem
Ne çekdiklerini yazsam olur bir kaç kitâbatı
30. Ki bir 'avrat dağı dursa erine la'net oğursa
Getürdigiñ ne az dirse işit ne ola hâlâtı
31. O 'avrat her ne kim dilek dilerse olısar helâk
Cemî'-i gökdeki melek iderler aña la'nâtı
- [A3b]** 32. Bir eriñ yâresi çıksa kanasa iriñi aksa
'Avratı ağzını dutsa yalasa hep cerâhâtı
33. Eriniñ yanına turup yaraların kanın şorup
Henüz yirine getirüp eri üstünde haqqâtı
34. Bir 'avrat-kim yüze tura müdâm erin azarlaya
Benim ümmetim olmaya virirse de şalavâtı
35. Şu Mi'râc gicesi durdum yürüyüp tamuya vardım
Bir bölük 'avratı gördüm çekerler yüz delâlâtı
36. Cümle saçından aşılmış tudacıkları kesilmiş
Dilleri gögsine inmiş gelür 'akreble hayyâtı
37. İşit imdi bu ne hâldir hâlleri pek mükedderdir²⁰
Eyâ mâlik bunlar kimdür diyü itdim su'âlâtı
38. Şol izinsiz duranlardur maħalleye varanlardur
Erin azarlayanlardur deyü virdi cevâbatı

¹⁹ A: oda

²⁰ Mısranın vezni kusurludur.

39. Er 'avrat bir yire gelse ikisi muḳābil olsa
Biri birisine şorsa şol ĩmānı kelāmātı
- [A4a]** 40. Biri bilüp biri bilmez ya bilüp tertīb kılmaz²¹
İkisiniñ daḫı olmaz nikāḫları şaḫīḫātı
41. Biri birine şormazsa ya ikisi de bilmezse
Çü tekmīl idemezlerse yıḫar dīni ḫarābātı
42. Bunlarıñ dīnleri olmaz namāzları ḫabūl olmaz
Boğazladıkları yinmez şaḫīḫ olmaz nikāḫātı
43. Cimā' itsele ol ḫālde zinā olur ḫamu ḫālde
Olur murdār be-her ḫālde daḫı diñle ḫadīṣātı
44. Resūlu'llāḫ didi bunı ol 'avrat diñledi anı
Tuṭuşdı derd-ile cānı işidüp bu naşīḫātı
45. Didi-kim yā Resūla'llāḫ ne güç işdir bize v'allāḫ
Ben ere varmazam b'illāḫ gerekmez baña zevcātı
46. Resūlu'llāḫ didi andan işit-ki bir daḫı benden
Ere varsañ bu kez bundan ziyādedür şevābātı
47. Ere varmazsa bir kişi hoş olmaz ḫiç anıñ başı
Dünyāda 'uḫbāda işi rāst gelmez müdāmātı²²
- [A4b]** 48. Bir 'avrat erine her dem muḫabbet eylese bir dem
Gökde melek yirde ādem idiser hep muḫabbātı²³
49. Bir 'avrat erine gülüp yüzini yüzine virüp
İkisine ola naşīb nice yüz biñ şevābātı

²¹ Mısranın vezni kusurludur.

²² Mısranın vezni kusurludur.

²³ Mısranın vezni kusurludur.

50. Buyurdu ol Resûlu'llâh er 'avrat şarıla li'llâh
İkisine vire Allâh çü 'ısrîne ḥasenâtı
51. Bular muḥabbet iderse ruḥların būs idüp dursa²⁴
Gerekdür anlara virse şelâşüne ḥasenâtı
52. Er 'avrat cem' ola anlar cimâ' idüp süre demler
O vaḳit ḳazana bunlar erba'üne ḥasenâtı
53. Bular ğusl eylese li'llâh şü damlasa murâdi'llâh
Ki yetmiş biñ melek Allâh yaradur külli ḳaṭrâtı
54. O yetmiş biñ melekler çün namâza şaf dururlar çün
İder tesbîḥ er 'avrat çün²⁵ ilâ yevmi'l-ḳıyâmâtı
55. O 'avrat ğusl idüp ṫursa erinden ḥâmile olsa
Yüce Allâh aña virse gerek biñ biñ şevâbâtı
- [A5a] 56. Ṭoğursa evlâdı ḥâmil anıñ şevâbını sen bil
Mücâvir oluban biñ yıl eylemişçe 'ibâdâtı
57. Nifâsdan arınup li'llâh günâhından yuna v'allâh
Velî ḳulum diyü Allâh sile andan ḥaṭıyyâtı
58. Şevâbın gör neye beñzer mişâli yâ neye beñzer
Şü Ḥavvâ anaya benzer ol 'avratıñ kerâmâtı
59. Bilemez bunu zamâne idiserler cezâ câna
Elleri ile yabana atdılar bu sa'âdâtı
60. Ṭoğururken daḥı nola eger ecel gelüp öle
Sebîli'llâh şehîd ola gerek yoḳ anda şübḥâtı
61. Zamâne hiç bunu bilmez şevâbın ğâzîler bulmaz
Şehîdlerde bile olmaz ol 'avratıñ fażîlâtı

²⁴ Mısranın vezni kusurludur.

²⁵ Metinde: için

62. Bir 'avrat duruban²⁶ kâ'im erine şu vire dâ'im
Oruç tutmuş gibi şâ'im olur aña şevâbâtı
63. Bir er 'avrata çağırsa o 'avrat da buyur dise
Yüce Allâh aña virse gerek biñ hac hasenâtı
64. Bir 'avrat erine tursa bapucın çevirüp tursa
[A5b] Ne-çadar şevâba girse gerek diñle hadîşâtı
65. Günâhdan arınup çıkmış meşâyih yolını tutmuş
Biñ altun şadağa itmiş olusardur nihâyâtı
66. Bir 'avrat erine cāndan tevāzu' eylese andan
Tañrı hōşnūd ola senden diyü itse kelāmâtı²⁷
67. Tañrı hōşnūd ola andan o kırtula dālâletden²⁸
Hem altmış yıl 'ibâdetden ziyâdedür fazîlâtı
68. Bir 'avrat erine nitse yavuzlığına şabr itse
Haç Te'âlâ aña virse gerek 'Âyşe ana şevâbâtı
69. Ger 'avrat eylese anı aña şabr itse er ya'nî
Şu Eyyübîñ şevâbını kazana hem ricâlâtı
70. Bir 'avrat-kim dağı tursa eriniñ başını yursa
Ne-çadar şevâba girse gerek diñle kitâbâtı
71. Yetmiş gâzâya varmağdan nevâfil anda kıлмаğdan²⁹
Hem anda şehîd olmağdan ziyâdedür şevâbâtı
72. İşt sen bir dağı benden gelüp Fâţıma ana andan
[A6a] Atası ol Muhammedden işitdi bu naşîhâtı

²⁶ A: oluban

²⁷ Mısranın vezni kusurludur.

²⁸ Mısranın vezni kusurludur.

²⁹ Mısranın vezni kusurludur.

73. Didi gözüm nûrı aña vaşiyetim ola saña
Ki secde idiñ insâna diseydi ol ğanı zâtı
74. Olaydı bu emir bize kulağ tut imdi bu söze
Ben emr eyler idim size ere siz idiñ secdâtı
75. Eriñ haqqını biliñiz güzel ri'âyet idiñiz
Ölüp kabre girersiñiz gele Münkir Nekîrâtı
76. Şorar aña ĩmânından ikincisi namâzından
Üçüncü eri haqqından idüpdürler su'âlâtı
77. Yanında şöyle dururlar eri haqqını şorurlar
Demir topuzla ururlar viremezse cevâbâtı
78. Tamudan açıla bâblar yanına saçıla odlar
Cehennemden gelür itler dolar 'akreble habbâtı
- [A6b]** 79. Anı şiddetle şoqarlar bu itdigiñ 'amel dirler
Qanın şorup etin yirler ilâ yevmi'l-kıyâmâtı
80. İşit ba'zı rivâyetden bu şadır olsa 'avratdan
Şu dört dürlü kabâhatden birini ir nikâbâtı
81. Budur evvelki yunmayup cenâbetden arınmayup
İkinci dağı kılmayup olursa terk-i şalâtı
82. Üçüncü yüze tırursa izinsiz taşra giderse
Bu dördüncü firâşa eger er itse da'vâtı
83. Bu dörtten birini görmek ve hem ta'zîr idüp sögmek
Olur vâcib anı dögmek ki oldur didi haqqâtı
- [B6b]** 84. *Bu dörtten ğayrısın idüñ erin tenbîhine gidüñ
Eger gitmez ise kendi gider sizden kabâhâtı
85. Hâdiş-i fahr-ı 'âlemdür kelâmın şadr-ı âdemdür
Tamâmın Tañrı a'lemdür tamâm itdüm naşîhâtı

86. İbni Yaḥyā ḥakīr dürdi³⁰ meşāyiḡ yolına girdi
Ḥadīs-i nebevī gördi kitābındaki deresātı
87. *Kāğıdın öñine koydı ḳalemin eline aldı
'Ulūm deryāsına daldı bu fikr-ile firāsātı
88. *Dürişdi derd ile cānı çalışdı nazm idüp anı
Götürdi Ḥaḳḳ'a elini diledi ba'zı ḥācātı
89. *İlāhī ḳullaruñ ebter ḥazretinden bular ister³¹
[B7a] Bize luṭf eyleyüp göster ṭarīḳ-ı müstaḳīmātı
90. *Şu vaḳtin 'Azrā'il gele bu cānımuza el vura
Yanında munṭazır dura şu şeyṭān-ı la'īnātı
91. *Anıñ ḥīlesine la'net bu imāna ola aḳhab
Şıgınuruz saña yā Rabb meded it ḳıl 'ināyātı
92. *İmānı şaḳlaḡıl anda refīḳ eyle bize sen de
Ḥabībūñ[den] ḳıyāmetde naşīb eyle şefā'ātı
93. *Ve hem dār-ı celālünde cemālūñ göreyüm anda
Resūlu'llāh civārında bize göster maḳāmātı
94. *İṭā'at gelmez elimden bu şādır oldı dilimden
Günāhkār 'aşī ḳuluñdan ḳabūl eyle münācātı
95. *İbni Yaḥyā dün ü günü tefekkür eylesem cānı
Tamām yüz beyt-ile bunı bu kez ḳıldı[m] tamāmātı

Sonuç

Yazma eser kütüphanelerinde erkeğin kadın üzerindeki hakları konusunda birçok farklı başlık altında yazılmış mensur eserler bulunmaktadır. Bu eserlerin bir kısmı, bekâr bir kadının Hazret-i

³⁰ A: bunı didi

³¹ Mısranın vezni kusurludur.

B nüshasından metne eklenen beyitlerin sol tarafına "*" işareti konulmuştur.

Muhammed'in bulunduğu bir meclise gelerek evlenmek istediğini söylemesiyle başlarken bir kısmı da Hazret-i Muhammed'in Miraç gecesi cehennemde gördüğü kadınları anlatmasıyla başlar. Birçok hadis kitabı ve Mirâc-nâme'lerden esinlenerek yazıldığı anlaşılan bu mensur eserlerin, İbni Yahyâ adlı bir müellif tarafından *Hikâyât-ı Avrat* başlığıyla nazma çekildiği ve eserin iki nüshası olduğu tespit edilmiştir. Bu yönüyle İbni Yahyâ'nın, mensur metinleri nazma çevirme işi olan *akd* geleneğinin bir temsilcisi olduğu görülmüştür. Müellifin hayatı hakkında kaynaklarda bir bilgiye ulaşılamasa da, *Hikâyât-ı Avrat*'ta verdiği bazı bilgilerden, onun bir tarikata mensup olduğu, bazı hadis kitaplarını bilip okuduğu ve bu doğrultuda halk için öğretici, nasihat verici eser veya eserler yazdığı anlaşılmıştır. Müellifin tespit edilebilen tek eseri olan *Hikâyât-ı Avrat*'ın Eski Anadolu Türkçesi döneminde istinsah edilmiş bir nüshası tespit edilememiş olsa da, mevcut nüshalarda yer yer Eski Anadolu Türkçesi imlâsına ve arkaik kelimelere rastlanmıştır. Tüm bu bilgiler ışığında *Hikâyât-ı Avrat*'ın müellifi İbni Yahyâ'nın, Eski Anadolu Türkçesi döneminde halk için öğretici manzum eserler yazan derviş şairlerle benzer özellikler taşıdığı sonucuna da varılmıştır.

Kaynakça

- Akar, Metin (1987). *Türk Edebiyatında Manzum Mi'râc-nâmeler*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Argunşah, Mustafa (1992). *Kirdecî Ali Kesikbaş Destanı*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Aslan, Namık (2006). Manzum Dini Hikâyeler ve Kirdecî Ali'ye Ait Olduğu Söylenen İki Hikâyeye Metni (Güvercin ve Geyik Destanları). *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C.1 S.20, s.189-207.
- Canpolat, Mustafa (1995). *Mecmû'atü'n-Nezâ'ir*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ercan, Abdullah (1991). *XIV. Yüzyıldan Günümüze Çorumlu Şairler*. İstanbul: Hitit Festivali Komitesi.
- Erkoç, Ethem (2008). Ahmet Feyzi Çorumi ve Feyzül-Vahib Finecat-i Ebi Talib Adlı Eseri. *Uluslararası Osmanlı'dan*

Cumhuriyet'e Çorum Sempozyumu. Çorum: Çorum Belediyesi Yayınları. s. 355-381.

Gülsevin, Gürer (2011). *Eski Anadolu Türkçesinde Ekler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Gürsoy, Aslı (2013). Hikâyet-i 'Avret; A Story About A Wife. *Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Kongresi, Bildiri Kitabı I*. Saraybosna. s. 101-110.

Kandemir, M. Yaşar (2004). Meymûne. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C.29. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 506-507.

Kocatürk, Vasfi Mahir (2018). *Büyük Türk Edebiyatı Tarihi: Başlangıçtan Bugüne Kadar Türk Edebiyatının Tarihi, Tahlili ve Tenkidi*. (Ed. Ömür Ceylan), 5.b., İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi.

Şahin, Hatice (2015). *Eski Anadolu Türkçesi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Türkoğlu, Serkan (2015). Divan Edebiyatında Mensur Metinlerin Manzum Olarak Yeniden Yazılması Ve Vakanüvis Raşid'in Sıhhat-abad Mesnevisi Örneği. *Asos Journal: The Journal of Academic Social Science*. C.3 S. 16, s. 80-96.

Yz. *Ahvâl-i Avred*. Millî Kütüphane: 55 Hk 458/2. vr. 46b-52b.

Yz. *Ahvâl-i Avred*. Millî Kütüphane: 06 Mil Yz A 4546/7. vr. 31b-35a.

Yz. *Avratlar Hâlin Beyan Eder*. Millî Kütüphane: 06 Mil Yz FB 448/13. vr. 117a-124b.

Yz. *Avretler Hâlin Beyâni İder Hadîsler*. Millî Kütüphane: 06 Mil Yz A 1251/7. vr. 118b-128b.

Yz. *Beyân-i Ahvâl-i Avret*. Millî Kütüphane: 01 Hk 586/3. vr. 68b-73b.

Yz. *Beyân-i Ahvâl-i Avret*. Millî Kütüphane: 60 Zile 388/2. vr. 133b-148a.

Yz. *Bu Hadîsler Avretler Ahvâlin Beyâni Eder*. Amasya Beyazıt İl Halk Kütüphanesi: 05 Ba 1519/6. vr. 71b-76a.

Yz. *Bu Hadîsler avretler Ahvâlin Beyâni Eder*. Manisa İl Halk Kütüphanesi: 45 Ak Ze 359/6. vr. 216b-220b.

Yz. *Bu Hadîsler Avretler Ahvâlin Beyânî Eder*. Millî Kütüphanesi: 06 Mil Yz FB 151/2. vr. 271a-280a.

Yz. *Erin Avrat Üzerindeki Hukuku*. Çorum Hasan Paşa İl Halk Kütüphanesi: 19 Hk 3206/2. vr. 7a-10b.

Yz. *Hikâyet-i 'Avred*. Milli Kütüphanesi: 06 Mil Yz A 3531/1. vr. 1b-8b.

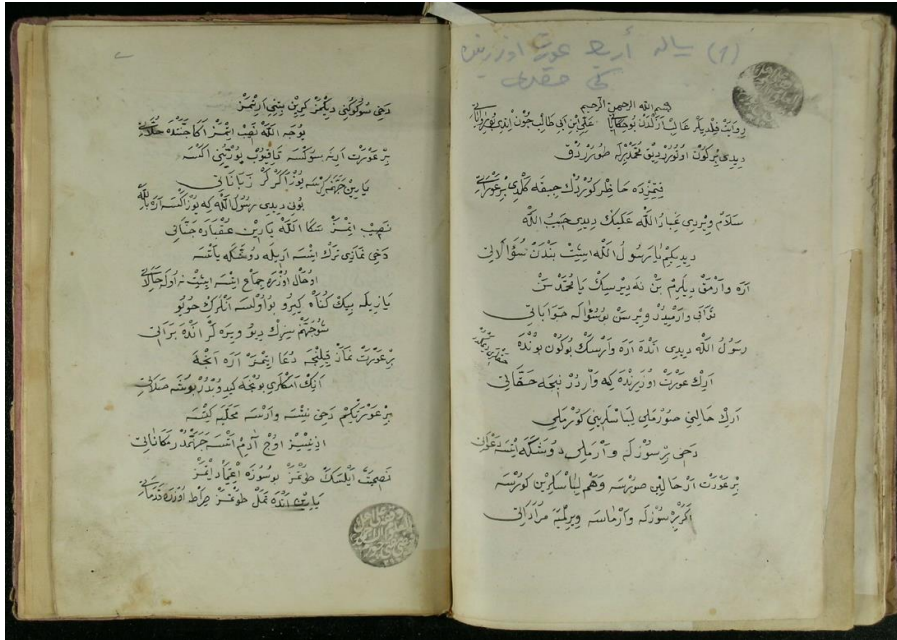
Yz. İbn-i Yahya, *Rivâyet kıldılar ki hikâyât-ı 'avrat ve-bihi nesta'in bi'l-hayr*. Talha Dilben Özel Kitaplığı. vr. 1a-7a.

Yz. İbn Yahyâ, *Erin Avrat Üzerindeki Hukuku*. Çorum Hasan Paşa İl Halk Kütüphanesi: 19 Hk 3206/1. vr. 1b-6b.

Yz. *Risâle-i Avret*. Milli Kütüphanesi: 06 Hk 149/2. s. 75b-79a.

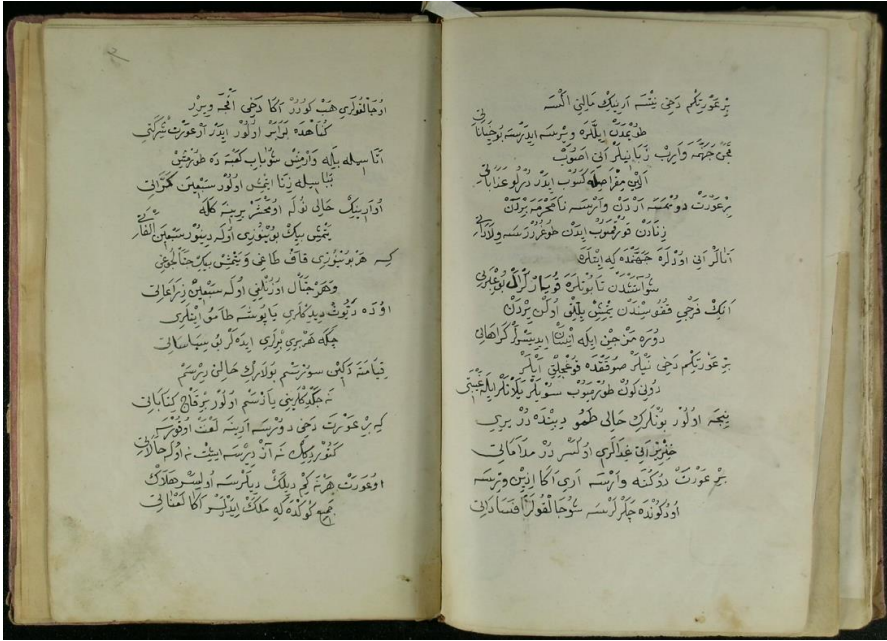
Zengin, Aslı (2014). *'Avratlar Ahvâlin Bildirir Hadîşler*. İstanbul: Anka Matbaa.

5. Fotoğraflar



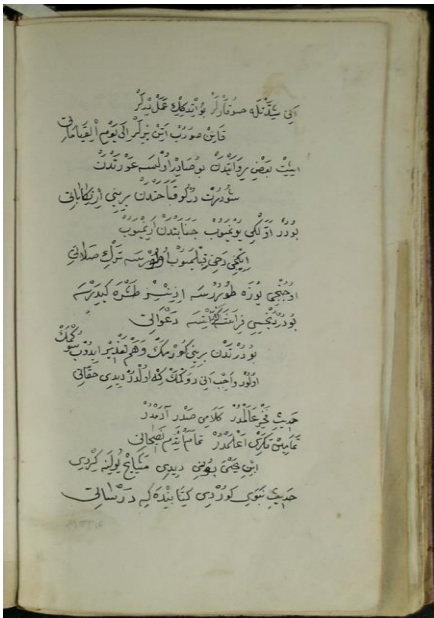
[A2a]

[A1b]



[A3a]

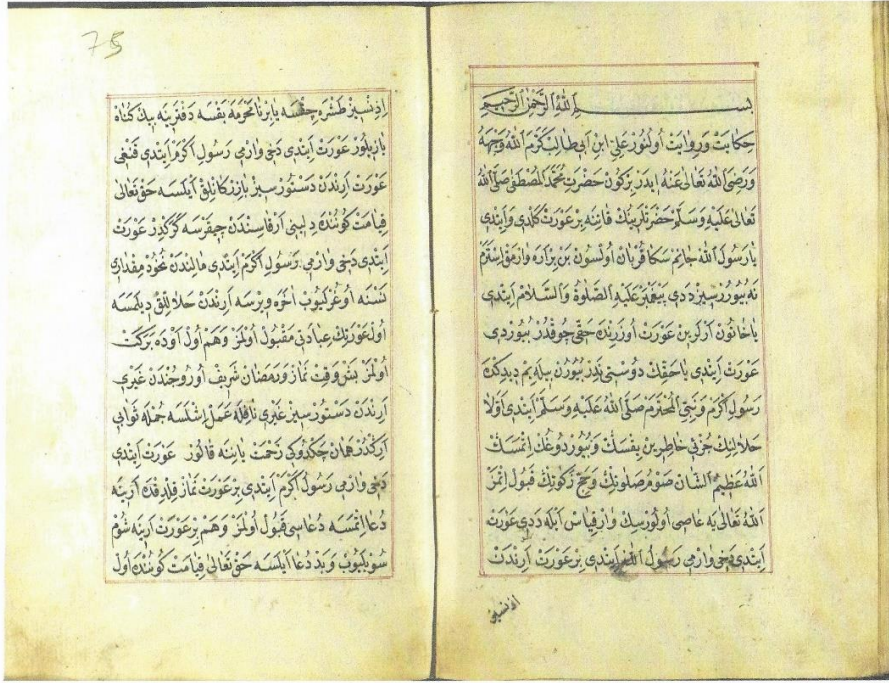
[A2b]



[A6b]



[B1a]



Hikâyât-ı Avrat'ın, İbni Yahyâ tarafından nazma çekilirken esas alındığını düşündüğümüz gruptaki mensur nüshalarından biri: Millî Kütüphane, Ankara Adnan Ötüken İl Halk Kütüphanesi Koleksiyonu'nda, 06 Hk 149/2 yer numarasıyla kayıtlı nüsha.

Karayakupoğlu, Didem (2019). "Orhan Veli Kanık'ın Hoşgör Köftecisi Adlı Hikâye Kitabı Üzerine Bir İnceleme". *Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (ASOBİD)*. S. 5, s. 79-93.

ORHAN VELİ KANIK'IN HOŞGÖR KÖFTECİSİ ADLI HİKÂYE KİTABI ÜZERİNE BİR İNCELEME STUDY ON ORHAN VELİ KANIK'S STORY BOOK "HOŞGÖR KÖFTECİSİ"

Öğr. Gör. Didem KARAYAKUPOĞLU*
SANKO Üniversitesi
dkarayakupoglu@sanko.edu.tr

Öz

Garip akımının öncülerinden olan ve daha çok şair kimliği ile tanınan Orhan Veli, şiirlerinde sıradan insanların kaygı ve endişelerini kaleme almış, şiiri şairane üslubundan çıkarmış, herkesin anlayabileceği ve kendinden bir şeyler bulabileceği anlama dayalı şiirler oluşturmuştur. Şiirlerindeki bu insanların günlük hâllerini ve olaylara bakışını başarılı bir şekilde işlemiştir. Şiirlerinin yanı sıra hikâye de kaleme almış olan sanatçının görece bakir bırakılan bu hikâyeleri üzerine bir çalışma yapılmaması ve edebiyat dünyasında hikâyeleriyle de var olan bir Orhan Veli anlatmak için bu makale kaleme alınmıştır. Şiirlerindeki aladelik ve sıradanlık sanatçının hikâyelerinde de görülür. Fakat bu sıradanlık hiçbir hikâyesine basitliğe sebep olmamış aksine temaları ince ve sık dokumasını sağlamıştır. Hikâyelerinin türü durum hikâyesi olmakla birlikte yaptığı insan tasvirleri ve bu insanların olay karşısında takındıkları tavır psikanalitik açıdan da incelenmeye değerdir. Bu makaledeki hikâyeler, alt başlıklara yer vermeden yapısal açıdan incelenmeye çalışılmıştır. Hikâyelerinin

* ORCID: orcid.org/0000-0002-8390-1407

çoğunda alt metin olarak işlediği sosyal mesajlar zamanın sosyal hayatı içerisinde değerlendirilmelidir. Güçlü gözlem yeteneği sanatçının hikâyelerini esprili bir dille anlatmasını sağlamış Toplumcu Gerçekçilerden temayı anlatmadaki üslubu yönüyle ayrılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Orhan Veli, hikâye, yapı, inceleme.

Abstract

Known as a poet, Orhan Veli, who is pioneer of literary movement called “Garip” drew up ordinary people’s anxiety and wrote understandable, narrative poems. He successfully demonstrated people’s daily life and their point of view. Besides his poems, he wrote stories but they have remained untouched and there are not any studies on these stories. That’s why this article was written to illustrate how Orhan Veli existed in literature as a story teller. Simplicity in his poems is easily seen in his stories. However, simplicity does not cause ordinariness, conversely it provides honorific theme. His works are case stories, though his portrait of people and these people’s attitudes toward events are worth searching in terms of psychoanalytic. The stories in this article have been tried to be examined structurally without subtitle. Social messages that he refers to as a subtext must be evaluated in its social life. His talent about observation provide him to tell the stories in a humoristic way. He is different from Socialist Realists in terms of his genre.

Keywords: Orhan Veli, story, structure, examination.

Giriş

Türk şiirindeki önemli yenileşme adımlarından biri olan Garip akımının kurucusu Orhan Veli, Cemal Süreya’nın dediği gibi “Türk şiirine kasket giydiren adam” (Süreya’dan aktaran Belge, 2018) dır. Şiirin dilini halkın anlayabileceği seviyeye indirgeyen, şiirde biçim, kafiye, uyak gibi belirleyici unsurları atan ve anlama önem veren sanatçı, “halka yönelmiş, halk bu edebiyatta küçük adam olarak ortaya çıkmıştır” (Belge, 2018: 214-215). Şiirdeki bu yenileşme hareketi edebiyat çevresi tarafından eleştirilmiş “Orhan Veli ve arkadaşlarının başlatmış oldukları bu hareket şiirin reddi gibi düşünülse de zamanla bu hareketin şiirin üzerindeki şairaneliği yıkarak gerçek şiire gitme çabası olduğu anlaşılmıştır” (Kaplan, 1973: 112).

Şiirlerinin dilindeki mizahi güç şairin hikâyelerinde de görülür. Dil basit, anlaşılır; anlam yüzeysel fakat boş değildir. Az sözle çok şey ifade etmiş, “Toplumcu Gerçekçilerin halkseverliği yeni bir görüntü kazanmış, bunun yanında ağdalı dil, yoğun imgeler, güç sorunlar, gözyaşartıcı yoksulluklar ortadan kalkmıştır” (Timuçin, 2003:198). Orhan Veli hikâyelerinde yoksulluk, eşitsizlik gibi konulara mizahi yönden değinmiş hiçbir zaman bildiri niteliğinde cümleler kurmamıştır. Bu da onu Toplumcu Gerçekçilerin üslubundan farklılaştırarak toplumsal sorunları esprili bir dille yazmasını sağlamıştır. Garip akımına gelen tepkiler şiir dilini ayağa düşürmesi üzerinedir. Türkiye’de bir ilk olan şiir dilindeki ve izlekteki bu değişim İkinci Yeni’ye de önyak olacaktır. “Sanatın hayatla olan bulanık ilişkisini yeniden kurma adına atılan bu adım şiire yeni bir nefes aldirmiştir” (Kolcu, 2009: 9).

Hoşgör Köftecisi adlı hikâye kitabında yedi hikâye bulunmaktadır. Bunlardan altısı kendine ait, son hikâye ise William Saroyan’dan çevrilmiş olan *Yaşasın Aşk* adlı hikâyedir. Bu makalede çeviri olan *Yaşasın Aşk* incelenmemiştir. Sadece yazarın kendi kaleminden çıkan hikâyeler ele alınmıştır.

Hoşgör Köftecisi¹

Orhan Veli’nin farklı dergilerde yer alan hikâyelerini bir çatı altında toplayan Yapı Kredi Yayınları, 2012 yılında yedi hikâyesini “*Hoşgör Köftecisi*” adıyla derlemiş ve hikâyeleri bir araya getirmiştir. Bu hikâyelerden biri olan *Hoşgör Köftecisi*, *Tanın* dergisinde 1947 yılında (Kanık, 2019: 11) yayımlanmıştır. Kısa bir durum hikâyesini olan eser, kahraman anlatıcının üç masalı bir balıkçı meyhanesinde gördüğü, şahit olduğu ve gözlemlediği bir dünyadan bahsetmek için bu eseri kaleme aldığını söylemesiyle başlar. Ortada neden sonuç gösteren ve bir olay örgüsüne bağlanan bir durum yoktur. Yazar bu dar kapılı küçük meyhanede sadece şahit olduğu ve duyduğu şeyleri anlatır. Yazar hikâyeyi kahraman anlatıcı gözünden anlatır. Ali İhsan Kolcu kahraman anlatıcı için şu ifadeleri kullanır:

¹ Orhan Veli’nin *Hoşgör Köftecisi* isimli hikâye kitabı Yapı Kredi Yayınları’nın 2019’da yayımladığı 11. baskısından okunup bu makalede incelenmiştir.

“Kahraman anlatıcı tipi öyküde yarattığı kahramanın gözünden, bakış açısından olayların anlatılmasıdır. Cereyan edecek olan olaylar kahraman etrafında döneceğinden ister istemez bu olayların merkezinde olacaktır” (Kolcu, 2015: 25).

Kahraman anlatıcı dışında hikâyede beş kişi daha vardır. Fakat bu beş kişiden sadece Muallâ abla ile diyalog sahnesi verilir. Diğer kişilerle ise kahraman anlatıcı onlarla dertleştiğini dile getirir. Mekân olarak sadece bir mekândan bahsedilir. Bu mekân fiziken dar ve kapalı olmasına rağmen kahraman anlatıcı için ferah, aydınlık bir yer olmakla birlikte mutlu olmak isteyenler için uğrak bir mekândır. Ramazan Korkmaz bu mekânları şöyle ifade eder:

“(…) anlatı paktının daha geliştiği kompleks bir yapı kazandığı dramatik karakterli anlatılardır. Bu tür metinlerde mekân kişinin iç dünyasını yansıtan, şekillendiren bir nitelik taşıdığı gibi aynı zamanda anlam üreten ve sürekli değişim /dönüşümü imleyen bir yerdir” (Korkmaz, 2015: 60).

Hikâyedeki mekân, yazarın mutlu olmasını, orada dostluklar kurmasını ve bir aile sıcaklığı bulmasını, fiziken kapalı bu yerin soyut anlamda yazara açık ve ferah bir ortam kurmasını sağlar.

82

Zaman konusunda Orhan Veli diğer hikâyelerinden olduğu gibi zamanın üzerinde durmaz, sadece bir meyhanede üç dört saat oturduğunu, dükkân sahipleri ile yakınlaşmak için birkaç defa oraya gittiğini dile getirir. Olayın anlatma zamanı hakkında bir ipucu yoktur.

Kahraman anlatıcı, ilk kısımda bilmediği bir yerde karnı açken dolaştığını ve bir lokanta aradığını o esnada bir meyhaneye rast geldiğini anlatır. Dükkandan içeri girerken dükkân kapısının dar olmasını eleştirdiği için dükkanda garson olduğunu düşündüren bir kadından azar işittiğini şöyle ifade eder:

“Daracık kapısından içeriye girerken aksi bir laf mı söylemişim nedir, ters bir müdahaleyle karşılandım. Bir ses: “Ne kafa tutuyorsun, otursana,” dedi. Üstelik bu sesin sahibi bir kadındı. Oturdum” (Kanık, 2019: 9).

Meyhaneye geçip oturan anlatıcı etrafını gözlemlemeye başlar. Dışarıda balık satan balıkçının balıkları satma gayretinden ve seslenişinden hoşlandığını dile getirir. Hikâyenin devamında balıkçı ile herhangi bir münasebete girmez. Sadece gözlemlerini dile getirir. Hikâyede merak unsuruna rastlanmaz. Eserin canlılığı

yazarın gözlem gücünün ve bunu aktarışının başarısından ileri gelir.

Hikâyenin ikinci kısmı diyebileceğimiz nokta herhangi bir kırılmanın yaşanmasından değil diyalog kısmına ilk defa geçildiği için bu kısmı ikinci kısım denilebilir. Kahraman anlatıcı dükkandan içeri girerken kendisini sert bir tavırla karşılayan kadınla sohbeete girişir. Ne içeceği sorulan kahraman anlatıcı bu garson kadının hareketlerini o kadar sevimli bulur ki ismini öğrenmek ister:

“Dükkanın havasına enikonu ısındığımı hissettiğim bir anda bu sevimli kadının ismini öğrenmek istedim: - İsmim bana bile lazım değil, sen ne yapacaksın? dedi” (Kanık, 2019: 10).

Bu beklemediği hamle sonrası, anlatıcı dükkândakilerle daha samimi olmak istese de aynı gün bunu başaramayacağını anlar. Birkaç defa gidip gelmeyle onlarla kaynaşır:

“Aileden olmaya başladığımı ancak Muallâ Ablayla “Fosforlu” şarkısını söyledikten, dükkân sahibi Etem Ağabeyle dertleştikten sonra anladım. Hatta o bile yetmedi. Dışarıdan durmadan “Liraya, buraya!” diye bağırın balıkçının sesi, tahta masalar, dar peykeler, çarpık iskemlelerle de akraba oldum. Takacı, motorcu, manavcı arkadaşlarımın dertlerini öğrendim. Rizeli Musa Kaptanın, Ömer’in, Papo’nun hikâyelerini dinledim” (Kanık, 2019: s.11).

Kahraman anlatıcı içindeki boşluğu, yalnızlığı yeni arkadaşlar edinerek, onlarla dertleşip sohbet ederek giderir. Yazar bu insanlardan hoşlanmış olmalı ki şu cümleleri sarf eder: “*O daracık dükkâna giderken kendimi seyahate, hem de büyük bir seyahate çıkan bir adam sanıyordum*” (Kanık, 2019:11). O dükkân anlatıcı için macera dolu bir yerdir. Hiç yerinden kalkmadan dostlarının anlattığı hikâyelerle bir diyardan bir diyara gider. Yazar bu hikâye ile dostluklara, çalışan insanlara, namuslu insanlara ne kadar hasret kaldığını ve onları ne derece kucakladığını anlatmak istemiştir. Hatta hikâyesini şöyle bir önermeyle bitirir: “*Güzel bir dünyada yaşamak istiyorsanız siz de öyle bir meyhane bulunuz*” (Kanık, 2019: 11).

Kan

Kan, ilk olarak *Seçilmiş Hikâyeler* adlı dergide 1947 (Kanık, 2019: 18) yılında yayımlanır. Hikâye Orhan Veli'nin diğer beş hikâyesinde olduğu gibi Çehov tarzında durum hikâyesi olarak

yazıldığı görülür. Bu hikâye önceden yaşanmış bir olayın sonucunda buldukları durumu ve kişilerin takındıkları tavrı anlatır. Açık uçlu bir şekilde sonlanan hikâyede geniş bir şahıs kadrosuna sahip olmamakla birlikte durum hikâyesinin gereği olan zaman kavramı üzerinde de pek durulmaz.

Hikâyede her ne kadar olay hikâyesinde olduğu kadar belirgin bir serim düğüm ve çözüm olmasa da kısmen bir olay örgüsüne sahiptir. Hikâyenin birinci kısmı mekân tasviri ile başlar. Yolculuk yapmakta olan beş kişinin bir dağ yolundan at arabasıyla geçmekte olduğunu ve beş kişinin silahlarla donatılmış olması her an bir çatışmaya girecekleri izlenimi verse de hikâyenin ilerleyen kısımlarında bir düğüne gittiklerini ve düğünün yapıldığı köyde belalı bir adam olduğu için hazırlıklı olduklarını gösterir. Anlatıcı hikâyenin kişilerinden biridir ve hikâye boyunca adı söylenmez. Hikâyeyi okuyanlar anlatıcı olan ve hikâyenin içinden biri olan kahraman anlatıcının gözünden görürler olayı. Hikâyede hasım güç olan Kara Hüsnü bir kan davası neticesinde bir çocuğu öldürmüştür. Üstelik bu kan davasının intikamı hikâye kişilerinden olan Hasan Gökbayrak'ın anlatımıyla altmış sene önceki bir davadan süregelmiştir. Kara Hüsnü altmış sene önce öldürülen bir yakınının intikamını şimdi alır. Dilden dile dolaşan bu kan davasının kahramanı Kara Hüsnü kahraman anlatıcı tarafından merak edilmektedir. Düğüne giden bu beş kişi olur da bir problem çıkar diye teçhizatlı gelmişlerdir. Kahraman anlatıcı bu durumu şöyle özetler:

“Bu kan hikâyesini, bu Kara Hüsnü hikâyesini bizim köyün kahvesinden dinleye dinleye hal olmuşum. İşte nihayet onların köyelerine, onların düğünlerine gidiyorduk. Gitmemek de vardı ama kabadayılık da büsbütün ölmedi ya! Birinin kolu giderse ötekinin gözü çıkar. Daha ötesi bir can... Hani şu Kara Hüsnü'yü merak etmiyor da değilim. On bir köyün bir belası ne biçim adamdır acaba diyordum” (Kanık, 2019: 13-14).

Anlatıcı, burada iç monolog tekniği ile “kendi kendisiyle konuşur, monolog yapar” (Ayyıldız, 2011: 185). Kahraman anlatıcının zihni bulanık bir su gibidir. Korkuyu, endişeyi, merakı ve heyecanı bir arada yaşar. Köye giden yolun çukurlu olması yine bu beş kişinin ruh hâllerindeki iniş ve çıkışları yani korku ve merakı anlatmak için yazılmış olabilir.

Hikâyenin ikinci kısmı fiziksel olarak kapalı bir mekân olan evde geçer. Anlatıcı okuyanlara ev ile ilgili birkaç tasvir yapar: “*Ev; her yanı toprak olan bir odadır*” (Kanık, 2019: 14). Köy evlerinin tipik bir özelliği olan toprak evler binlerce yıldır Anadolu halkının sığınağı olmuştur. Eve giren misafirler en sıcak şekilde karşılanır ve Türk misafirperverliğinin verdiği duyguyla bu kişiler sonradan gelmelerine rağmen başköşeye oturtulurlar. Köyün adetleri satır aralarında okuyucuya iletilir. Şarap dolu bir bakır bakracından aynı bardakla evdekilerin şarap içmesi ya da düğün alanına varmadan herkesin cebinden kağıt para çıkarması ve uzun bir değneğe bu paraları geçirmesi gibi. Hikâyenin bu kısmı dekoratif unsurların öne çıkarıldığı bir kısımdır. Yine dekoratif bir öge olarak ince çalgı düğünlerde çalınmasıyla bir adet olarak karşımıza çıkar. Kara Hüsnü'nün hikâyeye dâhil olması için ince çalgının onda olduğu ve vermek istemediği dile getirilir.

Hikâyenin üçüncü kısmı Kara Hüsnü'nün düğün evine gelmesiyle başlar. Teçhizatlı olduğu görülen Kara Hüsnü'nün düğün evine silahla girmesi merak unsurunu artırır. Anlatım tekniklerinden insan portresi kullanılarak anlatılan Kara Hüsnü şöyle betimlenir: “... kapı açıldı, kapının dışında, omzunda bir çifte, boynunda beyaz bir atkı, ağızında bir cıgara, esmer, dev gibi bir adam görüldü” (Kanık, 2019: 15). Kara Hüsnü fiziksel özelliği ile de korku salmış biri olarak anlatılır. Bu kısımda merak unsurunun dozu arttırılır. Kara Hüsnü hikâyenin kişilerinden olan Hasan'ı dışarı çağırır. Uzun bir süre dönmeyen bu ikili okuyucuda ve hikâyenin kişilerinde Kara Hüsnü'nün Hasan'a bir şeyler yaptığını düşündürür. Bir süre sonra Kara Hüsnü içeri tek başına girer, merak giderek artar. Hikâye kişilerinden Gümrükçü bir müddet sonra ayağa kalkarak “*Nerede Hasan, nerede Hasan be yahu!*” (Kanık, 2019: 16) diye sinirlenmeye başlar. Neyse ki korkulan olmaz Hasan sapsağlam odaya girer. Kara Hüsnü'nün dışarıda Hasan'a ne yaptığı ya da ne söylediği bir muammadır. Merak unsuru askıda kalır.

Hikâyenin son kısmı ise eğlence henüz bitmişken ve hava aydınlanmaya başlamışken Kara Hüsnü'nün hikâyenin kişilerini ava davet etmesiyle başlar. Yazar merak unsurunu devamlı canlı kalmasını istemesi hikâyenin sürükleyiciliği açısından önemlidir.

Yine bu kısımda da ava giden bu kişiler Kara Hüsnü ile bir çatışmaya girip girmeyeceği merak ögesidir. Kara Hüsnü'nün daveti üzerine ava gidenler mevkilerini alıp av hayvanının gelmesini beklerler. Birkaç el silah sesi kötü bir şeylerin olduğuna dair izlenimler yaratsa da hikâyenin kişilerine bir şey olmaz. Hatta kahraman anlatıcı hem alkolün etkisi hem de güneşin sıcağı ile olduğu yerde uyuyakalır. Sabah güneşi ile Hasan arkadaşlarını tek tek uyandırır ve hikâye son bulur. Açık uçlu bir hikâyedir. Çünkü sonuç kısmında Kara Hüsnü ile ilgili tek bir cümle edilmemiştir.

Anlatım tekniği bakımından birden çok teknikten yararlanılmıştır. Diyalog tekniği ile merak unsuru oluşturulmuş, tasvir tekniği ile hem mekân hem de insan anlatılmıştır.

Baharın Ettikleri

1948 yılında *Seçilmiş Hikâyeler* (Kanık, 2019: 23) dergisinde yayımlanmış olan bu eser hikâye olmaktan öte deneme tadında kaleme alınmıştır. Fakat yazar, güçlü gözlem gücünü kullanarak hem bir deneme hem de bir hikâye oluşturmuştur. Burjuvai hayat, fakirlik, açlık hakkında sosyal mesajlar içeren hikâyede şahıs kadrosu yazarın gözlemlerinde aktardığı kişilerdir. Bu kişilerle bir diyalog kurulmaz. Kahraman bakış açısıyla yazı yazmaya çalışan bir yazarın o anki ruh hâli, baharın üzerinde bıraktığı hafiflik ve boşvermişlik vardır. Orhan Veli'nin hikâyeciliğinde bir tarz olarak benimsediği durum hikâyeciliği bu yazısında da göze çarpar:

“Bu tarz öykülerde aksiyonun yerini durağanlık alır. Gerilimin dozu azaltılır. Olay öyküsünde olduğu gibi öykü, gücünü olaydan almaz. Hayatın ve insan davranışlarının bir kesitini sunduğu için kesit öyküsü de denir” (Kolcu, 2015: 73).

Yazar, bahar mevsiminin herhangi bir gününde bir yazı, makale ya da bir hikâye yazmak için kağıdı karalarken yazının ilk kısmında gözlemlendiğini düşündüğümüz çevredeki insanların birbirlerinden habersizce telaşlarını okurlara aktarır. Kahraman anlatıcı bir otelin taraça kısmında yazmaya uğraştığı yazı esnasında aklına takılan sorularla boğuşarak okurlara satır aralarında sosyal mesajlar verir.

“... Küçük burjuvanın hayatını anlatan, onun zaaflarını, adiliklerini dünyanın en büyük kahramanlıkları, en asil heyecanları gibi gösteren hikâyelerden illallah dedik artık. Bütün ıstıraplar aşktan doğuyor. Oysaki öte yandan milyonların, milyarların ıstırapı var.

Ama ne yazık ki biz o insanı tanımıyoruz. Girmişiz küçük burjuvanın içine, yuvarlanıp gidiyoruz” (Kanık, 2019: 19-20).

Kahraman anlatıcı otelin taraçasında yazmak istediği şeyi düşünürken fakirliği yoksulluğu, bu insanların zor hayatlarını hatırlar. Onları kağıda dökmenin tehlikeli olduğunu hatta bu yüzden “komünist damgası” yiyeceğini düşünerek suya sabuna dokunmadan bir şeyler yazmak istediğine karar verir. Yazar aslında Garip akımının eleştirilmesini üstü kapalı bir şekilde yanıt verir. Sıradan insanların kaygılarını kaleme alması ve bu tarzda şiirler ve hikâyeler yazmasının sebebinin açıklaması olur.

Konu bütünlüğü olmayan hikâyede yazar aklından geçenleri okurlara iletir. Kahraman anlatıcı realizm hakkında düşünmeye başlar. Okurlara, realizm hakkında bir şeyler yazacağını düşündürdüğü sırada etrafında gördüklerinin ilgisini dağıtması üzerine yazıyı bir kenara bırakır. Otelin önündeki apartmanın taraçasında bir kadının pirinç ayıkladığını, bahçede beş tane kedinin bir kedi etrafında dizildiklerini, sırtlarında küfe taşıyan iki çocuğun, bahçe sahibi tarafından bahçeye gelen misafirlerin ayakları çamur olmasın diye döktürdüğü kömürü ve bu kömürün çocuklar tarafından toplandığını anlatır. Kömürleri toplayan çocuklar üzerinden sosyal mesajlar vermeye devam eder:

“Bilmiyor bu çocuklar dünyanın nizamını. Bir yanda bir sürü insan soğuktan kırılır durur, öte yandan üç beş kişi kunduralarının kirlenmemesi için kömürü yerlere döker. Böyledir bu iş. Değişmez. Dünyanın her tarafı böyle” (Kanık, 2019: 21).

Bu iç monolog bile Garip akımını “İnönü diktası diye eleştiren hatta Garip akımını ve İkinci Yeni hareketini Toplumcu Gerçekçiliği engellemek için var olduğunu” (Akkanat, 2012: 93) söyleyen Attila İlhan’a bir yanıt niteliğindedir. Bu kısa iç monologda sosyal eleştirinin dozu Toplumcu Gerçekçilerde olduğu kadar yüksek olmasa da aynı kaygıları taşıdıkları aşikârdır.

Kahraman anlatıcı realizm ile romantizmin birbirlerine karıştırıldığını düşünürken karşı apartmanın taraçasındaki kadın, ne kömür çalan çocukların ne kedilerin homurtularının farkındadır. Kendi dünyasında o kadar kaybolmuştur ki pirinçleri yıkadığı suyu bahçeye bakmadan döker. O sırada kömür toplayan çocuklar ver mırıldanan kediler suyun sesiyle her biri bir tarafa dağılır. Yazarın bu hikâyesindeki şaşırtma unsuru kahraman

anlatıcının böyle bir olay yaşanmadığı, ne kadının ne kedilerin ne de çocukların var olmadığını, hepsini uydurduğunu söylemesi üzerinde yapılmıştır.

Görüldüğü üzere olay örgüsü oluşturabilecek herhangi bir vaka yoktur Yazar, bu hikâyesinde iç monolog tekniğini kullanmıştır. Çünkü bu yöntem ile yazar “okuyucuyu, kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya getirmiş, muhtemelen yorum ve açıklamalar okuyucuya bırakılmak istenmiştir” (Tekin, 2003: 264). Böylelikle hem bir tanım hakkında bilgi vermiş hem de sosyal hayattaki küçük insanların kaygılarını ya da kaygısızlığını dile getirmiştir.

Öğleden Sonra

Yazarın bu hikâyesi ise 1949 yılında *Yaprak* (Kanık, 2019: 31) dergisinde yayımlanır. Öykü, Üsküdar’da bir alamananın içerisinde rakı içen dört arkadaşın sohbetiyle başlar. Bu hikâyede de yazar, durumları kahraman anlatıcı ağzından anlatır. Anlatıcı sık sık çevresinde olup bitenleri paylaşarak hikâyeye ara verir. Durum hikâyesi tarzında kaleme alınan hikâyede çevrenin tasviri, balıkçının kızı kambur Ayşe’ye anlatıcının âşık olması iç monolog ve diyaloglarla desteklenerek ifade edilir.

Anlatıcı sıcak bir kış günü öğle arasında yaşadıklarını net ve canlı bir şekilde okurlara sunar. Gözlem ve tasvir gücü güçlü olan yapıtta hikâyede yazar, ortamın güzelliğini okura vermek için şu ifadelere yer verir: “*Karşıda pırıl pırıl parlayan Beşiktaş sırtları. O sırtlarla aramızda masmavi bir boğaz parçası vardı*” (Kanık, 2019: 25). Ardından alamanaya bitişik olan balıkçı dükkanında insanların balık ekmek almak için nasıl çabaladığını anlatır. Lokanta sahibinin kızı kambur Ayşe, anlatıcıyı etkiler ve anlatıcı iç monologlarla kambur bir kızdan nasıl hoşlandığını düşünür. Empati kurarak bir gün kaza geçirip kendinin de başına fiziken kötü bir şeylerin gelebileceğini söyler. Anlatıcı, okurlara balıkçının kızını şöyle tasvir eder:

“Güler yüzlü bir kızdı. Kapalı Çarşı zevkine göre, alafranga sayılabilecek bir entari giymişti” (Kanık, 2019: 26). “Aşkın insanı güzelleştirdiğini bilmediğini ama çalışan bir kişinin güzelleştirdiğini” (Kanık, 2019:27) söyler.

Şahıs kadrosu beş kişiyle sınırlı olan hikâyede olay denilecek tek bir nokta vardır. O da balıkçıya yanaşan kayıktan lokantaya

balık gelmesi ve bu balıkları Ayşe'nin taşırken düşürmesidir. Yazar hikâyenin belirli belirsiz anlarında ortam tasvirine dönerek hem etrafın güzelliği hem de hikâyedeki Ayşe'yi anlatır. Yazarın hikâyesine tema olarak seçtiği bir diğer konu fakirliktir. Nadir de olsa diyalogların yaşandığı bu kısımda anlatıcı sosyal meselelere parmak basar:

“Ne yaparsın, et yiyemiyoruz; fukaranın eti de balık. Bereket versin balığa. Balık da olmasa şu memlekette, vallahi bilmem ama, köpekler güler halimize. Hani demek isterim ki, ne hükümet var başımızda, ne belediye. Denim hakkı için kendimi düşünmüyorum. Memurlara acıyorum (...)” (Kanık, 2019: 28)

Yazarın kısa hikâyesinde iki temada az ama öz işlenmiştir. Bunlardan biri aşk diğeri de yoksulluk üzerinedir. Aşk temasında yazar iç monolog ile iç hesaplaşmaya döner. Yazar burada anlatıcının yoksul halktan biri olmadığını ifade eder. Hatta öyle olmamasını eleştirir:

“Ah, biz küçük burjuvalar, ne sahte, ne yaldızdan ibaret insanlarız. Her şeyimiz yalan. En küçük yalanı, düpedüz yalan söylediğimiz zaman söyleriz. Ya söylemediklerimiz? Korkunç” (Kanık, 2019: 31).

Şiirlerinde oluşturduğu derinlikli yapı hikâyelerinde de görülür. Sıradan insanların sıradan problemleri durum öyküsü içerisine başarılı bir şekilde yedirilmiştir.

İşsizlik

Yazarın 1949'da *Yaprak* (Kanık, 2019: 39) dergisinde yayımladığı bu hikâyesinde yazar hikâyeye kendi adıyla dâhil olur. Yani şair Orhan Veli Kanık olarak. Hikâyelerinde ve şiirlerinde sıradan insanların problemlerini konu alan Orhan Veli bu hikâyesinde kendi adını kullandığı için gerçek bir durumu mu paylaşmaktadır yoksa kendini dâhil ettiği kurmaca bir yazı kaleme almıştır tam olarak anlaşılmaz. Diğer hikâyelerinde olduğu gibi bu hikâyesi de olay örgüsünden yoksundur. Yazar, işsiz Orhan Veli'yi anlatırken kendisine teklif edilen petrol arama kampına gitmediği için pişmanlıklarını dile getirir. Eğer petrol arama işini kabul etmiş olsaydı neler olabileceğini okurlara anlatır. İşsizlikten ve yalnızlıktan sıkılan yazar bu kampa gitseydi en azından sohbet edeceği, karnını doyurabileceği ve para biriktirebileceğini söyleyip gitmediğini üzülen ifade eder.

Hiç gitmemiş olmasına rağmen kampa gitmiş gibi hayaller kurması hatta bu hayallerde hiç var olmayan kişileri yaratması yazarın hayal gücünün de bir göstergesidir. Yazar bu hayalindeki kişilerle oturup sohbet etmekte, sanat ve şiir ile ilgili konuşmaktadır. Hikâyede sosyal eleştiriler yapılır. Bunlar diğer hikâyelerinde olduğu gibi zengin kesime eleştiri üzerinedir. Hikâyenin bazı kısımlarında petrol, zeytin, zeytinyağı hakkında bilgi verir. Hayalindeki kişilerle yaşayacağı durumları anlatır. Anlattıklarının hayal mahsulü olduğu hatırlatmak için bir anda gerçek yaşama döner: “Bir kundura boyacısı geldi, gözü ayakkaplarımda, “Boyayalım, beyim!” dedi. “Eşşoğlu eşek! Ben şimdi boya mı düşünüyorum? Çek bakalım arabayı şuradan.” diyecektim; diyemedim” (Kanık, 2019: 35).

Şahıs kadrosuna bakıldığında, anlatıcı Orhan Veli'nin hayalinde kampta çalışan yaşlı muhasebeci Ethem Bey, mevkii şefi Erdoğan vardır. Hayalindeki bu kişilerden Erdoğan'la sanat anlayışları üzerine tartışmaya girer. Yazarın bu hikâyesi sanatını ve şiirlerini eleştirenlere yanıt niteliğinde olup zekice tasarlanmıştır. Petrol kampındaki mevkii şefi Erdoğan'ın şiire ilgisi vardır. Ahmet Haşim şiirlerini beğenmektedir. Bu beğenisini kahraman anlatıcı şöyle anlatır:

“Mesela şair olarak Haşim'i severdi. Hatta Haşim'i sevmeyi bir ilerilik bile sayabilirdi. Bense Nazım Hikmet'i severim; bir türlü anlayamadık. O bana “şiirle maddenin bağdaşamayacağını, şiirin görünmez parmakların içimizdeki tellerden çıkardığı ilahi nağmeler olduğunu” söylerdi. (...) Kendisini öğrendiklerinden geçirmeye gücüm yetmeyeceğini bildiğim hâlde onunla şiir tartışmalarına tutulmaktan da kendimi alamazdım. Benim şair Orhan Veli olduğumu da herhalde öğrenmemeliydi. Gözünden fena düşerdim yoksa” (Kanık, 2019:36).

Yazar ilerleyen kısımlarda Garip hareketine yapılmış eleştirileri yine Erdoğan'ın ağzından verir fakat kendini savunmaya da geçmez.

“(…) Desin ki: “Orhan Veli mi? Onlar da mı şair? Bırak şu bopsitilleri Allah aşkına! Bu türlü maskaralıklar Avrupa'da çoktan geçti. Yazsalar ya vezinli, kafiyeli doğru dürüst şiir. Sıkı mı? yazamayınca ne yapacaklar? Tabii böyle bin bir şaklabanlıkla nazar-ı dikkati celbetmeye çalışacaklar. Kolay iş bunlar, kardeşim, kolay iş. Halbuki sanat o kadar kolay değil” (Kanık, 2019: 36-37).

Yazar harekete yapılan bu eleştiriyi olgunlukla ya da takatsizliğinin ve ön yargıların verdiği duyguyla cevap bile vermez.

Birden fazla temi olan hikâye sosyal eleştiri, şiir anlayışlarına yapılan yergi ve onlara yanıt mahiyetindeki tavırları ve iş problem üzerine iç monologlarla hikâyeyi tamamlar. Gerçek hikâyesine dönerek insanların telaşlarını, kavgalarını, konuşmalarını okurlara sunar.

Denize Doğru

1950 yılında *Yaprak* (Kanık, 2019: 48) dergisinde yayımlanan bu yazının başlığından önceki satırda “Şairane bir yazı” (Kanık, 2019:41) ifadesi geçer. Bu yazı sebebiyle hikâye mi yoksa deneme mi kaleme alındığı okurda merak yaratır. Kahraman anlatıcının denize olan özleminin anlatıldığı hikâyede denizin ve yosunun anlatıcılığı çocukluğuna götürdüğü için en önemli iki imgedir.

“Bu kokuyu ilk olarak bir kara şehirde, bir bahar sabahı, okula giderken duymuşumdur. Bana daha küçüklük zamanlarımı hatırlatan bu kokuda birtakım somut hayaller de vardır. Bir Boğaziçi köyü, kolumda gene mektep çantam, sisli yahut güneşli bir sabah, bütün bir kışı kıyıda geçirmiş dalyan direkleri...” (Kanık, 2019: 41)

Deniz ve deniz ile ilgili unsurlara geniş bir yer verdikten sonra hikâyesini anlatmaya başlar. Bir müteahhidin yanında katiplik yapacağını düşünerek geldiği bu şantiye alanında hem denize olan hasretini dindirmeyi hem de para kazanmayı hayal eden bu genç adamın her iki arzusu da gerçekleşmemiştir. Kahraman anlatıcı bu bilgiyi başta vererek merak unsurunu ortadan kaldırır.

Müteahhidin başka bir iş için kısa süreliğine bir yere gitmesi, şantiye alanının denize uzaklığı anlatıcıda hayal kırıklığı yaratır. Fakat anlatıcı kararlıdır ve uzun mesafeyi aşarak denizi görmek ister. Yürürken etrafın ıssızlığından aklına Beyoğlu'nun kalabalığı gelir. Adeta o kalabalıklığı özler. Anlatıcı bu hikâyesinde çerçeve hikâye tekniği ile hikâye içinde yeni bir hikâye anlatır. Beyoğlu'nda yürürken kalabalıktan ötürü bir adama çarptığını ve ağız dalaşına girdikten sonra karakola gittiklerini hayal eder. Gerçekte böyle bir olay yaşanmamıştır. Bu, kahraman anlatıcının

kafasında tasarladığı bir hikâyedir. Bu hikâyesinde de satır aralarında sosyal eleştiriler yapar:

“Ben fakir bir aileden gelmişim, o zengin bir aileden. Ama benim okumuşluğum varmış da onun yokmuş; kimin umrunda? O işini biliyor, ben bilmiyorum. Madem ki biliyor, yaşamak da onun hakkı. Ben köylü çıgarası içemem; o isterse, viski içer; ben kahveye gidemem, o bara gider; ben tramvaya binemem, o otomobile biner, hakkı değil mi?” (Kanık, 2019:44)

Anlatıcı bata çıka denize ulaşmaya çalışır. Hatta bir ara bataklığa benzer bir çamura girer ve ölümü düşünmeye başlar:

“Ölümü düşündüm. Ölümün en kötüsü, bir bataklıkta, çırpına çırpına, ümidin her an biraz daha azaldığını göre göre ölmekmiş gibi duymuştum. (...) Deniz uğruna, denize el sürebilmek uğruna ölüm! İstemiyorum ölmek” (Kanık, 2019: 47).

Yazarın iç diyaloglarla beslediği bu hikâyede çerçeve hikâye haricinde herhangi bir diyalog yoktur. Anlatıcının denize olan hasretini ve ona ulaşmak için çabasını anlatılır.

Sonuç

Türk şiirinin mihenk taşlarından biri olan ve şiire tema, biçim açısından getirdiği yenilik ile Garip hareketinin kurucusu Orhan Veli'nin hikâyeci tarafı eserleriyle tanıtılmaya çalışılmıştır. Savunduğu davasını düzyazı alanında güçlü kalemiyle kanıtlamıştır. Hikâyelerini Çehov tarzında kaleme almış, olay örgüsü yaratmadan durum ve kişiler üzerinde güçlü tespitler yapmıştır. Bu kitaptaki ilk hikâyesinden son hikâyesine kadar benzer temalar üzerinde durmuş, yapmak istediği sosyal eleştirileri çoğu zaman kahraman anlatıcının ağzından söylemiştir.

Gözlem gücünün kuvvetli olması okurların da hikâyenin içerisinde bulunmasını sağlamıştır. Hikâyelerdeki merak unsurunu en aza indirgemesine ve tema açısından tekrara düşmesine rağmen hiçbir hikâyesi sıkıcı olmamakla birlikte herkesin kendinden bir şeyler bulabileceği öykülerdir. Basit ve küçük insanın alelade yaşayışı, Garip hareketinin öncül ilkeleri olmasının yanında Orhan Veli'nin bir tarafı da Toplumcu Gerçekçi denilebilir. Hikâyelerinin hemen hepsi tek bir tema üzerinde şekillenmemiş aynı anda; aşk, intikam, yoksulluk, burjuvai hayata eleştiri üzerinde durulmuştur. Mekân onun hikâyelerinde

üzerinden geçilen bir yer olmamış güçlü tasvirleri sayesinde mekânın kişiden ayrı bir şekilde tek başlarına düşünülebilecek kuvvetli bir sahaya dönüşmüştür.

Kaynakça

- Akkanat, Cevat (2012). *Gelenek ve İkinci Yeni Şiiri*. İstanbul: Okur Kitaplığı.
- Ayyıldız, Mustafa (2011). *Roman Tanım-Tarihçe- Teknik*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Belge, Murat (2018). *Şairaneden Şiirsele Türkiye'de Modern Şiir*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kanık, Orhan Veli (2019). *Hoşgör Köftecisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (1973). *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Kolcu, Ali İhsan (2009). *Orhan Veli'nin Poetikası*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Kolcu, Ali İhsan (2015). *Öykü Sanatı*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan (2015). *Yazınsal Okumalar*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Tekin, Mehmet (2003). *Roman Sanatı-1*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Timuçin, Afşar (2003). *Yeni Şiirimizin Kısa Romanı*. İstanbul: Bulut Yayınları.

Péri, Benedek (2019). "The Persian Imitation Gazels (Nazires) of Kanuni Sultan Süleyman "Muhibbi" (1520–1566) as They are Preserved in a Hitherto Unnoticed Early Copy of his Divan". *Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (ASOBİD)*. S. 5, s. 95-120.

THE PERSIAN IMITATION GAZELS (NAZİRES) OF KANUNİ SULTAN SÜLEYMAN "MUHİBBİ" (1520–1566) AS THEY ARE PRESERVED IN A HITHERTO UNNOTICED EARLY COPY OF HIS DIVAN
KĀNŪNĪ SULTĀN SÜLEYMĀN "MUHİBBĪ" DĪVANININ BİLİNMEYEN BİR NÜSHASI VE İÇİNDE BULUNAN FARŞÇA NAZİRELER

Prof. Dr. Benedek PÉRI *
Eötvös Loránd University
peribenedek@gmail.com

Abstract

Kānūnī Sultān Süleymān "Muhibbī" (r. 1520–1566) was one of the most important poets in the 16th century in period that could be rightly termed the golden age of Ottoman poetry with authors like Ḥayālī, Zātī and Bākī. Most Ottoman poets in this period composed poetry in Turkish, only a few of them felt the necessity to write poems in Persian. Though the majority of the poems of Sultān Süleymān are in Turkish he also composed poetry in Persian. His small Persian divan was first published in 1995 by Coşkun Ak who based his edition on two manuscripts. One of them is preserved in the Topkapı Palace Library, the other in the library of Istanbul University. The present paper besides introducing a hitherto unnoticed manuscript from Israel copied during Süleymān's life that contains the Persian divan as well also aims at giving a detailed analysis of Muhibbī's Persian imitation poems.

* ORCID: orcid.org/0000-0002-3415-5532

Keywords: Kānūnī Sulṭān Süleymān, Muḥibbī, Dīvān-i Muḥibbī, gazel, Persian divan, imitation, nazīre

Öz

Kānūnī Sulṭān Süleymān “Muḥibbī” (1520–1566) esasen Osmanlı divan edebiyatının altın çağı olarak adlandırılan ve Ḥayālī, Zātī, Bākī gibi usta şairlerin yaşadığı 16. yüzyılın en önemli şairlerinden biridir. Söz konusu dönemde Osmanlı şairlerinin çoğu Türkçe şiirler yazıyordu. Bu şairlerin sadece birkaçı edebi dil olarak Farsçayı tercih etmiştir. Eserlerinin çoğu Türkçe olarak yazılmış olmasına rağmen Muḥibbī'nin Farsça şiirleri de mevcuttur. Bu şiirleri içeren Farsça divanının Coşkun Ak tarafından hazırlanmış Türkiye kütüphanelerinde muhafaza edilen iki nüshaya dayalı birinci baskısı 1995'te neşredilmiştir. Yazma nüshaların biri Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde diğeri ise İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Nadir Eserler Bölümünde muhafaza edilmektedir. Aşağıdaki makale bilim dünyasında bilinmeyen, İsrail Millî Kütüphanesinde muhafaza edilen, Muḥibbī henüz hayatta iken istinsah edilmiş, şairin Farsça şiirlerini de ihtiva eden bir yazmanın tanıtımından sonra nüshada bulunan Farsça nazirelerinin detaylı bir analizini sunar.

Anahtar Kelimeler: Kānūnī Sulṭān Süleymān, Muḥibbī, Dīvān-ı Muḥibbī, gazel, nazīre, Farsça.

Introduction

Kānūnī Sulṭān Süleymān was one of the most prolific poets in a period often termed the golden age of classical Ottoman literature. (Çelebioğlu, 2017: 585) By the time of Süleymān's reign the classical Ottoman literary tradition was firmly established and the literary canon was in the process of constant development and increase. Contemporary literary anthologies (*tezkires*) indicate that poetry had become a public affair and people from all walks of life actively and enthusiastically took part in a social game of composing poetry.

Ottoman is a derived literary system modelled on the classical Persian tradition and though by the reign of Süleymān it had found his own voice, the Ottoman system remained in constant discourse with its Persian past. As it had never broken from its roots the oeuvre of the classics of Persian poetry served as reference points for many Ottoman poets who as the following

couplet by Muhibbî indicates had a never ending imaginary competition with their intellectual predecessors.

*Cāmī vü Hüsrev eger bulsa Muhibbî yeni cān
Bana taḥsîn ederdi işidüp bu gazelüm (Ak, 2006, 569)*

"If Cāmī and Hüsrev found a new life, Muhibbî
Listening to my gazel they would applaud it."

This virtual race for acknowledgement and poetic excellence, however, was in most cases ran in Turkish in Süleymān's reign and only a small number of poets tried their hands at composing poetry in Persian. Süleymān the Lawgiver who used the pen name Muhibbî in both his Turkish and Persian pieces was one of them.

Muhibbî's Persian poems were first edited by Kasim Gelen as an MA thesis at İstanbul Üniversitesi in 1989 (Gelen, 1989). Gelen mentions four manuscripts of Muhibbî's Persian divan (Gelen, 1989: 25–30). One of them is preserved in the Topkapı Palace Library (Revan 785), one in the Nadir Eserler Collection of the library of Istanbul University (Türkçe Yazmalar 5477) and two copies are kept in the Millet Kütüphanesi (Ali Emîrî 323, Ali Emîrî 322). Only one of them is dated. The Topkapı manuscript was copied during Süleymān's reign by Meḫmed Şerîf in 973/1565–66 (Gelen, 1989: 25).

Since Gelen thought that Ali Emîrî 322 was a copy of Ali Emîrî 323 he based his edition on three manuscripts. His work contains ninety-five gazels, twenty-two tetrastichs (*rubā'īs* and *kit'as*) and forty-three independent beyts (*müfred*). The most comprehensive of all the manuscripts is Ali Emîrî 323 that contains fifty-one gazels not found in any other manuscripts. Based on the volume's appearance Gelen supposed that the copy had been prepared for the Palace (Gelen, 1989: 27).

The first edition that appeared in print was compiled by Coşkun Ak in 1995 (Ak, 1995). The small volume was republished in 2006 (Ak, 2006a). This latter volume contains the text of forty-five gazels, twenty-two tetrastichs (*rubā'īs* and *kit'as*) and forty independent couplets both in Arabic and Latin script together with their translations. In his short preface to his edition Prof. Ak

claims that except for the two manuscripts he used, the Topkapı and the Istanbul University manuscripts, no other manuscripts contain Muḥibbī's Persian poems. (Ak, 2006a, v.).

One of latest contributions to the topic is Şadi Aydın's small volume on Turkish poets who produced a full divan in Persian which provides the reader with a detailed description of the same four manuscripts already described by Gelen (Aydın, 2010: 95–97).¹

Quite recently a hitherto unnoticed manuscript of Muḥibbī's divan has been discovered outside Turkey, which besides containing the Sultan's Turkish poems includes some of his Persian pieces as well. The volume is preserved in the Yahuda Collection of the National Library of Israel (Yahuda Ar. Ms. 1065). The manuscript is undated, the name of the scribe and the place of copying are unknown. The volume sized 266x163 mm and consisting of 291 numbered folios with an average of 13 lines on a page must have been made for a well-to-do customer. The text was copied in elegantly written and clear *nastalīk* by a master calligrapher on *zereḫşān* paper and the volume contains two nicely executed *şames* (fols. 3v–4r), an exquisite double frontispiece (fols. 4v–5r), two *ʿunvāns* (fols. 1v, 280v) and many decorated headings embellished with phrases of blessings written in white against a blue background and minutely painted floral patterns.

According to Prof. Efraim Wust's description of the volume available on the library's homepage the manuscript was copied around 960/1553 (Wust: E.T. 03.04.2019).² Though the exact date of copying is not known phrases used as headings like *ḥallada Allāhu taʿālā ʿumrahu wa abbada salṭanatahu* ("May Allah make his life eternal and make his sultanate last forever"; Muḥibbī:

¹ The comprehensive bibliography of research done on Muḥibbī's oeuvre compiled by Cihan Dadaş adds a further item to the list (Dadaş, 2018: 276). According to Dadaş an edition including both the Persian and Turkish divans were published in Iran in 2014. This publication proved unavailable for me. Dadaş also mention a fifth manuscript containing Persian poems (Dadaş, 2018: 271) but I was unable to verify his information.

² I am deeply grateful to Dr. Raquel Ukeles and Prof. Efraim Wust for their help in confirming the approximate dating of the manuscript.

19b), *tawwala Allāhu ʿumrahu wa rifʿatahu* ("May Allah lengthen his life and his exalted state"; Muhibbî: 27a), *ḥafazahu Allāhu min jamīʿi al-āfāti* ("May Allah protect him from all evil"; Muhibbî: 28a) make it certain that the volume was copied during Muhibbî's life time. Prof. Wust points out that an elegy (*mersiye*) composed in *murabbaʿ* commemorating the death of Şehzāde Mehmed (d. 1543) on fols. 260rv can help to narrow down the time frame of the possible date of copying (Wust: E.T. 03.04.2019). Though Coşkun Ak mentions a *murabbaʿ* written on the death of Şehzade Mehmed (Ak, 2016b: 36), the poem doesn't seem to be included in any of the critical editions of Muhibbî's divan. It contains the famous chronogram "*Şehzādeleḡ gūzīdesi Sultān Muḡammedūm* (The chosen one among the princes, my Sultān Muḡammed)" the gives the year 950/1543. (The text of the poem is included in the Appendix.)

Since research work on the manuscript has started and hopefully, a comprehensive edition will be published in the near future,³ the following short description serves only to give an idea of the manuscript's contents. The volume starts with a nicely decorated *ʿunvān* and a short chapter containing five gazels under the heading "*Calla calāluhu. Der mūnācāt-i k̄āzī al-ḡācāt ʿamma navāluhu* (Great be his glory. [Poems] praising the Judge of [our] needs. Magnificent be his bounty)". The first gazel is no. 1. in the edition of Kemal Yavuz and Orhan Yavuz (Yavuz and Yavuz, 2016: 129). The second *mūnācāt* is no. 2 in Ak's edition (Ak, 2006b: 41). The third poem is gazel no. 1752 (Yavuz and Yavuz, 2016: 931), the fourth is no. 1946 (Yavuz and Yavuz, 2016: 1022), the fifth one is no. 392 (Yavuz and Yavuz, 2016: 308–309) in the 2016 edition. The introductory chapter is followed by a double page containing two *şamses* surrounded by floral patterns painted in gold.

The *gazeliyyāt* chapter starts with a minutely decorated double frontispiece containing five couplets from poem no. 2 (*Āh kim vardur benūm başumda biḡ dürlü hevā*) of the aforementioned edition (Yavuz and Yavuz, 2016: 130). This section ends on fol. 256r and contains almost 940 poems some of which doesn't seem

³ The editing work is going to be done by Dr. Christiane Czygan and Dr. Benedek Péri.

to have been published yet. Fols. 256r–266v contains poems composed in various genres mainly *muḥammese*s and *murabbaʿ*s. The next section (fols. 267r–271r) contains tetrastichs followed by *kitʿas* and *müfreds* arranged in alphabetical order (fols. 271r–279r). The last section in the volume titled *Ġazaliyyāt al-Fārsī* contains Muḥibbī's Persian poems (fols. 280v–291r) including 38 gazels – one item occurs twice – 8 tetrastichs and two independent couplets.

Persian gazels are arranged in the following order:

1. *Dīda az ātaş-i dil ğarķa-yi āb-ast marā* (fol. 280v)
2. *Gah girih-hā zanī az nāz ḡam-i abrū-rā* (fols. 280v–281r)
3. *Har dam bi-man-aş caurī u har laḡza cafāy-ast* (fol. 281r)
4. *ʿĀşik-i dil-ḡasta-rā parvā-yi nang u nām nīst* (fols. 281rv)
5. *Tā çand kaşam dar ğam-i tu bār-i malāmat* (fol. 281v)
6. *Tīr-i turā kudām dil az cān nişāna nīst* (fols. 281v–282r)
7. *Vah ki zulf az dīdan-i rūy-i tu mārā māniʿ ast* (fol. 282r)
8. *Ay az nazāra-yi tu ḡacal āftāb-i şubḡ* (fol. 282r)
9. *Bi-man hargiz kasī hamdam na-gardad* (fol. 282v)
10. *Damī ḡvāham tu-rā bā sāġarī bī-hamdami digar* (fol. 282v)
11. *Tā kunam ruḡsār-i ān mah-rā tamāşā-yi digar* (fol. 283r)
12. *Çün man ma-bād kasī asīr-i balā-yi ğam* (fols. 283rv)
13. *Dard-i dil dāram u dil-dār na-dāram çī kunam* (fol. 283v)
14. *Dīda-hā sūy-i ğazab çīn abruvān andāḡtī* (fols. 283v–284r)
15. *Bāz āşufta-am az ḡayrat-i ʿanbar-mūy-ī* (fol. 284r)
16. *Ān parī az nāz-i hargaz na-şinūd zār-i kasī* (fol. 284v)
17. *Dilā dil-ḡasta-am darmān-i man çī-st* (fol. 284v)
18. *ḡāl ğūyam bā fiġān man bā dil-i nā-şād-i ḡud* (fol. 285r)
19. *Dil-hā ki asīr-i zulf-i yār-and* (fol. 285r)
20. *Ay dil u ārām-i cān az tu cudāyī çun kunam* (fols. 285rv)
21. *Dar hicr-i tu dar-mānda-am ki ġāh mārā yād kun* (fol. 285v)
22. *Ātaş-i dil zi dard-i miḡnat-i ū-st* (fol. 286r)
23. *Çün may ḡurī va rūy-i tu gardad cihān furūd* (fol. 286r)
24. *Şad āh bi-dil va zi muja ḡūn mī-guzarānam* (fol. 286v)
25. *Īn dam çu gul şikufta tamannā-yi may kunam* (fol. 286v)

26. *Kār-i ū dāyim cafā u caur bāşad dād az ū* (fols. 286v–287r)
27. *Nī dil u nī ‘aql u nī cān u cihān dāram havas* (fol. 287r)
28. *Zi had guzaşt gam-am vah ki nīst gam-ḥvārī* (fol. 287rv)
29. *Bī-yā ay Sāḳī-yi gul-ruḥ bahār-i sabza-pūş āmad* (fol. 287v)
30. *Dilā yak sâ‘atī bī-ḥvīştan şau* (fol. 288r)
31. *Ṭarāvāt-i saman-at dar ḳamar na-mī-yābam* (fol. 288rv)
32. *Giriftam hamçu Macnūn dah-rā bī-çāra-ī bāşad* (fol. 288v)
33. *Kār-i ū dāyim cafā u caur bāşad dād az ū* (fols. 288v–289r)
34. *Har kas zi yār agarçi vafā ārzū kunad* (fol. 289r)
35. *Mā mubtalā zi had bi-guzaşt ārzū-yi mā* (fols. 289rv)
36. *Dar sar-i zulf-i tu dil dar band-i zindānī ḥuş ast* (fol. 289v)
37. *Har kucā bīnad ma-rā ān çaşm ḥancar mī-kaşad* (fol. 289v–290r)
38. *Ān yār-i dil-navāz ki mastāna mī-rasad* (fol. 290r)

It’s difficult to decide the relationship of the Yahuda manuscript to the other three manuscripts Gelen used because at some points the text is identical with the text of the Topkapı and at other places resembles the University manuscript (Gelen, 1989: 32). The gazel starting with the line *Mā mubtalā zi had bi-guzaşt ārzū-yi mā* (“We are troubled our desire has exceeded all limits”) composed in the metre *recez-i müsemmen-i sālīm* (- - . - | - - . - | - - . - | - - . -) illustrates this point very well.⁴

According to Gelen’s edition only the Topkapı manuscript has *mubtalā* ‘afflicted’ as the second word in the first *mişrā‘*, in the other manuscripts it is replaced with *pā-futāda* ‘helpless’ which clearly violates the metre. The first hemistich of the second couplet is *Andar firāḳ-i hicr-i tu cānam bi-lab rasīd* “Your absence pushed my soul to the verge of departing” in the Yahuda manuscript. Only the University manuscript has the same wording. Instead of *hicr-i tu* ‘your absence’, the Topkapı manuscript has *hicr çu* ‘as absence’ and the Millet Kütüphanesi manuscript has *hicr* ‘absence’. The first *mişrā‘* of the third beyt is *Ḥū karda-īm ‘ays u şarāb u tarāna* “We got used to partying, to

⁴ Since I didn’t have access to the manuscripts the present analysis was done on the basis of Gelen’s critical edition.

wine and music". Instead of 'ays 'partying', the Topkapı manuscript has 'aşk 'love' and instead of *hū karda-īm* 'we have got used to', the University manuscript has *hū karda-am* 'I have got used to'. In order to discover the nature of the relationship between the manuscripts of the Persian divan further research is needed, which should include the comparative analysis of the Turkish texts as well.

Though a lot has been written on Muḥibbī's Turkish gazel poetry there is almost nothing on his Persian gazels. More than half of the poems contained in the Yahuda manuscript appear to be original (*muḥtara*) in the sense that the metre, rhyme, *redīf* combination they rely on wasn't used before by another poet. Some of these are very simple and flat pieces characterised by the lack of rhetorical figures and a narrow vocabulary. Compared to Muḥibbī's Turkish gazels they look as if they were composed by a beginner who was more of a versifier capable of arranging elements of the signifying universe of classical gazel poetry according to a given metre than a skilled poet able to fill his poem with poetic refinery.

Among the gazels in the Yahuda manuscript there are quite a few poems which seem to be poetic replies (*naẓīre, cevāb*). The following analysis concentrates on these poems and has a double aim. It tries to define the circle of Persian poets whose poems the Sultan chose as models and endeavours to showcase the various methods Muḥibbī used to compose his imitation poems.

The gazel starting with the hemistich *Īn dam u gul Őikufta tamannā-yi may kunam* "Now that the rose has blossomed I wish for wine" was composed using the metre *muẓārī^c-i aḥreb-i mekfūf-i maḥzūf* (- - . | - . - . | . - - . | - . - .), the rhyme *-ay* and the *redīf kunam* 'I am doing'. The same metre, rhyme and *redīf* combination was previously applied by Ḥāfiẓ (d. 1393; Ḥāfiẓ, 1382/2003: 232–233) and Nevāyī (d. 1501; Nevāyī, 1375/1996, 254–255). The poem of Nevāyī was meant as a poetic reply to the poem of Ḥāfiẓ. As intertextual allusions scattered in the text indicate Muḥibbī new both poems and though he borrowed several key motifs from the poem of Ḥāfiẓ the real model he closely followed and imitated was the gazel of Nevāyī.

All three poems start with an opening couplet (*maṭla'*) that has *may* 'wine' and *kay* 'when' as rhyming words but the notion of asceticism as the antithesis of wine drinking or music appears only in the poem of Hāfiz (couplet II) and Muhibbī (couplet I). Similarly, the name of three musical instruments within the same couplet occur only in the gazels of Hāfiz (*çang* 'harp', *barbat* 'lute', *nay* 'flute'; couplet II) and Muhibbī (*daf* 'drum', *çang* 'harp', *nay* 'flute'; couplet V).⁵

However there are lines in Nevāyī's gazel that were borrowed by Muhibbī almost word by word.

Nevāyī V.

Āyīna-yi Sikandar-am az cām-i may bi-dast⁶

Hvāhī ḥabar zi tāj-i Cam u taht-i Kay kunam

"I am the mirror of Iskandar and with a the goblet of wine that's in my hand,

If you wish, I give you information on the crown of Cam and the throne of Kay"

Muhibbī II.

Īn cām-i dast-i mā-st çu cām-i cihān-numā-st⁷

Hvāhī ḥabar zi Husrau u Kāvus u Kay kunam

"This is our goblet in our hands. As it can show the World

⁵ Coşkun Ak read and translated the couplet in the following way: *Çün cilve gerd şāh-i reyāhīn be bāğ u rāğ/Ān meh ki istimā'-i def ü çeng ü ney künem* "Bağ ve bahçede reyhanların şahı görününce/o ay yüzlü için ney tef ve saz sesleri işitilir" (Ak 2006a: 104). The text of the poem in the Yahuda manuscript suggest a better reading: *Çun cilva kard şāh-i rayāhīn bi-bāğ u rāğ/Ān gah istimā'-i daf u çang u nay kunam* "When the king of the herbs appears in full pomp in the garden and the meadow/That time I will be listening to [the music of] the drum, the harp and the flute".

⁶ Typographical devices are used to highlight the paralellisms in the couplets compared.

⁷ Ak reads the beginning of the first hemistich as *Īn cām dast-i māst* (Ak, 2016a: 34). Though the metre and metrical rules would allow an overlong syllable to be read after the word *cām* 'goblet', inserting an *izāfet* (*cām-i dast-i māst* 'the goblet of our hand') seems to give a better reading.

If you wish, I give you information on Hüsrau, Kāvūs and Kay”

As it is quite clear Muḥibbī not only produced a close copy the second hemistich of the couplet, he also borrowed a combination of some of the key elements present in the first *mişrāʿ* (*cām* ‘goblet’ and *dast* ‘hand’). Nevertheless, his intention might have been to produce a close and not an exact copy of Nevāyī’s couplet. The reason behind his decision to include the poetically neutral image of “a hand holding a goblet of wine” could have been that he wanted to avoid borrowing the semantically bonded word pair of *cām* ‘goblet’ and *Cem*, the king who according to Iranian lore invented wine and winemaking. However, the proper name *Cem* is a central element of Nevāyī’s *beyt* because through its semantic relations to the words *cām* and *Kay*, the name of a dynasty in Iranian mythology, it guarantees a strong poetic bonding between the first and the second hemistichs. With his choice to leave *Cem* out Muḥibbī manoeuvred himself into a poetically uneasy situation forcing him to take “emergency measures”. He added the phrase *cām-i cihān-numā* referring to the famous goblet of *Cem* to the first hemistich and he replaced *Cem*’s character in the second *mişrāʿ* with two other Iranian kings, Hüsrev and Kāvūs. The result is a rather awkward couplet that starts with a clumsy utterance, has a word repeated within one hemistich and lacks any poetic force binding the two *mişrāʿ*s together. Moreover, by erasing *Cem* from the couplet the *beyt* became rhetorically flat which is considered a major flaw in classical poetry.

The closing couplet (*maḳṭaʿ*) was created using almost the same method but the result is much better.

Nevāyī VI.

Hādī-st pīr-i dayr az ān ahl-i zuhd-rā

K-az rah futāda-and dalālat bi-vay kunam

“The elder of the convent is a guide for ascetics

Because they have swerved from the right path. I’ll show him the way.”

Muhibbî V.

Dar dayr raft çun ki Muhibbî kadaḥ bi-dast

*Har kas **zi rah futāda dalālat bi-vay kunam**⁸*

“Muhibbî went to the convent with a goblet in his hand

I’ll give directions to everyone who has swerved from the [right] path.”

Though Muhibbî borrowed almost a whole line here as well, he approached the first *mişrā’* in a more open minded manner. The backbone of Nevāyî’s couplet is the dichotomy of orthodox religious practices and the quest for a personal spiritual experience, a topos in classical poetry. From the perspective of true seekers of God, orthodoxy which is represented here by the phrase *ahl-i zuhd* ‘people of asceticism’ means a swerving from the path of leading to the Ultimate Truth. In the signifying universe (*mundus significans*) of the classical poetic tradition the sacred place where seekers congregate is the wine house, often termed *dayr* ‘convent’ where wine an entheogen used to open up the gates to the non-visible world is served. The sacred space of the tavern is managed by the *pīr* ‘elder’, who can guide seekers treading the path leading to God and the *sāḳī* ‘cupbearer’ a young and beautiful person who distributes wine a substance that can help to recognize the right spiritual path for true seekers.

Muhibbî slightly changed the meaning, still he quite successfully paraphrased Nevāyî’s couplet. He managed to include the dichotomy of orthodoxy versus real spirituality through adding a semantically suitable phrase to the first hemistich and thus he was able to preserve intact the semantic field of ‘spiritual quest’ that dominates the model beyt.

Textual evidence suggests that there is one more couplet in the poem that was inspired by a beyt in Nevāyî’s poem.

Nevāyî VII.

⁸ Ak erroneously reads the last three words of the second hemistich as *delālet-i būy kunam*.

Hastī miyān-i DILBAR u Fānī fikand bu'd

Īn rah çu barq-i bū ki bi-yak gām tay kunam

“Existence has created a distance between the beloved and Fānī
Like a lightning of fragrance I may traverse this road in one
step”

Muḥibbī IV.

Az mā bi-YĀR çūn ki masāfa ba'īd şud

Yak dam çu barq-i ḥātif-i īn rāh tay kunam

“The distance from us to our beloved became remote
[But] like the lightning of the divine messenger of this road I
traverse it in a minute.”

The influence of the model couplet is less evident here than it was in the previous two cases because Muḥibbī managed to reword his model in a successful way by using a basic imitation technique. His method was to keep some of the key elements and replace others with synonyms which he could do quite easily because, compared to his previous models, Nevāyī's *maḳta'* is a both poetically and rhetorically simple couplet lacking an elaborate and complex relationship binding together the key elements of the beyt. The cohesion between the two hemistichs is guaranteed by the meaning they convey which creates a wider space of action for the imitator to move freely around and supplies him with more options to choose from.

There is another poem among the Persian gazels of the Yahuda manuscript that shows the clear and direct influence of Nevāyī's Persian poetry on Muḥibbī's Persian gazels. The gazel composed in the metre *ḥafif-i müseddes-i maḥbūn-i maḥzūf* (. . - - or - . - - | . - - | . . - or - -) using the rhyme *-at*, the redif *-i ūst* 'is his/hers' and starting with the line *Ātaş-i dil zi dard-i miḥnat-i ū-st* “The fire in [my] heart is [comes] from the pain caused by his/her cruelty” is very similar to the previously analysed poem as it was inspired two gazels written by Ḥāfiẓ (Ḥāfiẓ, 1382/2003: 99) and Nevāyī (Nevāyī, 1375/1996: 101) respectively. According to a heading in

his divan Nevâyî's poem was meant as a poetic reply to the gazel of Hâfiz. Intertextual allusions, borrowed expressions and lines show that almost every line of Muhibbî's gazel was heavily influenced by either Hâfiz or Nevâyî.

Muhibbî I.

Âtaş-i dil zi dard-i miḥnat-i ū-st

Aşk-i çaşmam zi hicr-i firḫat-i ū-st

"The fire in [my] heart is [comes] from the pain caused by his/her cruelty

The tear[s] in my eye[s] [come] from his/her absence."

Nevâyî I.

Dar dilam âtaş-i maḥabbat-i ū-st

Âb-i çaşmam zi dūd-i firḫat-i ū-st

"There is fire in my heart that [comes] from the love I feel for him/her

The tear[s] in my eye[s] [come] from the smoke of his/her absence."

Muhibbî's technique of replacing key elements of the model couplet with synonyms is evident here and the problem with the result is the same as it was with the previously mentioned beyts. The poetic force binding the two *mişrâ*'s together in Nevâyî's couplet is provided by the semantic field of 'smoke' (*dūd*) represented by the words *âtaş* 'fire', *dūd* 'smoke' and *âb* 'water'. Smoke is a consequence of fire and the irritation it causes, makes human's eyes water. Nevâyî's *beyt* is a rhetorically complex couplet because, besides the *tenāsüb* 'congruency' created by the semantic relationship binding these words together, it also contains a *tezād* 'opposition' comprised of the two opposing notions of fire and water. Though Muhibbî manages to recreate the basic meaning of his model, by discarding the core element of the couplet *dūd* 'smoke' and replacing another key word *âb* 'water'

with the word *aşık* 'tear' he completely deprives his couplet of the rhetorical refinery present in Nevāyī's couplet.

Throughout the poem, except for the fourth couplet, Muhibbī uses the same technique to imitate the model couplet chosen from either the poem of Ḥāfiz or Nevāyī and the result in each case is a close copy or a line that comes very close to plagiarism.

Muhibbī II.

*Ġam ma-dār gauhar-i dāda kun nişār*⁹

Çün ki dil maḥzan-i maḥabbat-i ū-st

"Don't be full of sorrow. Scatter the gems of [your] eye[s]
Because the heart is the treasury of his/her love."

Ḥāfiz XI.

Faqr-i zāhir ma-bīn ki Ḥāfiz-rā

Sīna gancīna-yi maḥabbat-i ū-st

"Don't look at [his] apparent poverty, because Ḥāfiz's
Bosom is a treasury of his/her love"

Though the influence of Ḥāfiz is evident and moreover the second *mişrā'* appears to be a close copy of Ḥāfiz's second hemistich Muhibbī's couplet can be considered the example of a rather successful imitation. The way he worded the first hemistich, especially the inclusion of the word *gauhar* 'gem' secures the cohesion of the two *mişrā'*s through the semantic bonding between the words *gauhar* and *maḥzan* 'treasury'. In his model this cohesion is achieved in another way, through the appearance of two opposing notions *faqr* 'poverty' and *gancīna* 'treasury'.

Muhibbī III.

*Dar sar-i kūy-i ū zalīl mī-bīnam*¹⁰

⁹ The version in Ak's edition (Ak, 2006a: 8) reads: *Ġam meḥōr dürr-i dāde sāz nisār/Çünkü dil maḥzen-i maḥabbet-i üst.*

¹⁰ The first line in Ak's edition reads *Dar sar-i kūy-i ū zalīlam man.*

În mazallat ham maşiyat-i ũ-st

"I look despicable in his/her street
[But] this abject state is because of his/her will."

Nevāyî V.

Gar zālî-am bi-‘aşk u may ay şayḥ

În mazallat ham maşiyat-i ũ-st

"Love and wine made me despicable
[But] this abject state is because of His will."

The third couplet of Muḥibbî is less successful first of all because it borrowed the second hemistich word by word from Nevāyî and secondly because Muḥibbî couldn't preserve the spiritual content of his model. The appearance of the Shaykh a representative of religious orthodoxy in the context of classical poetry on the one hand and wine a substance used by seekers of God on the their spiritual quest on the other, are references to the well-known poetic topos mentioned before. They suggest here that the final goal Nevāyî wishes to reach through being in love and drinking wine is to get a personal spiritual experience of God. Though the next couplet elevates Muḥibbî's feelings to a celestial dimension the spiritual sentiments present in Nevāyî's *beyt* are missing from Muḥibbî's couplet.

Muḥibbî V.

Banda-yi pîr-i dayr-am in daulat

Hama bînî zi yumn-i himmat-i ũ-st¹¹

"I am the slave of the elder of the convent. This blessed state
[And] everything you see comes from the bliss of his grace"

Ḥāfiẓ IX.

Milkat-i ‘aşıḳî u ganc-i ʔarab

Har ʔi dāram zi yumn-i himmat-i ũst

¹¹ The line starts with the words *ki tu bînî* 'what you see' in Ak's edition.

“The kingdom of love and the treasure of joy
All I have come from the bliss of his/her grace”

Muhibbî VI.

*Gar malâmat şudî Muhibbî **çi bāk***

Ġaraż andar cihân salâmat-i ū-st

“You got scolded but it doesn’t matter Muhibbî
[Your] aim in the world is his/her well-being”

Ĥâfîz X.

*Man u dil gar fidâ şudîm **çi bāk***

Ġaraż andar miyân salâmat-i ū-st

“Me and [my] heart got sacrificed but it doesn’t matter
[My] aim here is his/her well-being”

Both of these Muhibbî couplets are rather well-done imitations perhaps because the models are void of complex systems of rhetorical figures.

As far as Muhibbî’s poem as a whole is concerned attention should be called to his technique of composing a *naẓîre*. In order to write his imitation poem he selected models from both the gazel of Ĥâfîz and the poem of Nevâyî. He considered the signifying universe of the two poems as one and from this set of poetic elements he selected key concepts, words, phrases which he included in his poem. All this means that his gazel wasn’t meant as a poetic reply either to the gazel of Ĥâfîz or to the poem of Nevâyî but it was composed as a reply to both or rather to the small paraphrase network consisting of both of them.

There are a relatively large number of allusions to the model poem in the gazel starting with the line *Bi-yâ ay Sākî-yi gul-ruĥ bahâr-i sabza-pûş âmad* “Come, rosy cheeked Cupbearer, the green-clad spring has come”. The gazel was composed in the metre *hezec-i müşemmen-i sâlim* (. - - - | . - - - | . - - - | . - - -) and relies on the rhyme *-ûş* and the redîf *âmad* ‘came’. Intertextual

allusions in the text suggest that the gazel was inspired by a poem of Nesīmī (d. 1417; Nesīmī, 1370/1991, 73–74).

The *maṭlaʿ* of a poetic reply is often used to inform the reader whose poem the author is going to try to imitate. For this purpose opening couplets can contain key elements, phrases, motifs, ideas the author of the *naẓīre* deemed characteristic of the model and chose to serve as a sort of "title" warning the reader supposedly well-versed in the classical poetic tradition how to interpret the poem. Intertextual allusions in a first beyt are often meant to show a poetic context facilitating the interpretation of the poem. These allusions occupy a prominent place in Muḥibbī's *maṭlaʿ*. The rhyming phrase at the end of Muḥibbī's first hemistich occupying exactly the same place where it is found in Nesīmī's poem and the second *mişrāʿ* contain two key phrases, one borrowed from the second hemistich of the second beyt (*ġanīmat dān* "take it as a gift") and one from the second hemistich of the fifth couplet in Nesīmī's poem (*bulbul bi-ḥurūş āmad* "the nightingale started wailing").

Nesīmī Ia.

Bahār āmad bahār āmad bahār-i sabza-pūş āmad

"The spring has come, the spring has come, the green-clad spring has come"

Nesīmī IIb.

Ġanīmat dān ki az ġayb-am saḡar-gāh īn bi-ġūş āmad

"Take it as a gift that at dawn this [revelation] came to my ears from the unseen [world]"

Nesīmī Vb.

Gul āvard ātaş-i Mūsā u bulbul bi-ḥurūş āmad

"The rose produced the fire of Moses and the nightingale started wailing"

Muḥibbī I.

Bi-yā sākī-yi gul-ruḥ bahār-i sabza-pūş āmad

*Ki in dam-rā ğanīmat dān ki bulbul bi-ḥurūş āmad*¹²

“Come, rosy-cheeked cupbearer, the green clad spring has come
The nightingale has started wailing, take this moment as a gift.”

The second *mişrā*‘ of the second *beyt* in Muḥibbī’s poem with the motifs of the rose and the wailing nightingale was modelled on Nesīmī’s hemistich Vb quoted above.

Muḥibbī IIb.

Naẓar kun dar gulistān z-ān ki bulbul dar ḥurūş āmad

“Look around in the rose garden; the nightingale has started wailing.”

Muḥibbī’s third *beyt* appears to be a close replica of Nesīmī’s fourth couplet. Both first *mişrā*‘s speak of the tavern as a place where an aching heart can find consolation and hope. As far as the second hemistichs are concerned Muḥibbī appears to have simply rearranged the words in Nesīmī’s line and added the word *çün* ‘because’ to meet the requirements of the meter.

Nesīmī IV.

Dilā daryūza-yi himmat zi bāb-i may-furūşān kun

Ki BŪY-i NAFḤA-yi Ğsā zi pīr-i may-furūş āmad

“O [my] heart, petition the gate of tavern keepers for favour

¹² Comparing the hemistich in the Yahuda manuscript with Gelen’s critical apparatus it seems that the text is very similar here to the version contained in the University manuscript (Gelen, 1989: 41). The version of the Topkapı manuscript published by Ak (Ak, 2006a: 22) is a close copy of Nesīmī’s *mişrā*‘ as it reads *Ki in dam-rā ğanīmat dān saḥar-gah in bi-gūş āmad* „This [revelation] came into [my] ears at dawn; take it as a gift”. The phrase *bulbul bi-ḥurūş āmad* „the nightingale has started” occurs twice in the the Yahuda manuscript both in the first and in the second *beyt*. Since the repetition of such a phrase in two consecutive *beyts* would count as a serious flaw, its appearance in the first *beyt* can be a copyist’s error.

Because the fragrance of the breath of Jesus comes from the tavern keeper."

Muhibbî

Dar-i may-ḥāna-rā himmat ṭalab kun ay dil-i pur-ḡam

Ki NAFĤ-i BŪY çün 'İsā zi pîr-i may-furûş âmad

"Seek favour from the door of the wine house, O sorrow-stricken heart

Because a puff of fragrance that Jesus has, comes from the tavern keeper."

A similarity between the key elements of the two couplets suggests that the inspiration for Muhibbî's fourth couplet came from the tenth beyt of Nesîmî's gazel. The poet addresses the Sâkî in both of the first *mişrâ*'s asking for wine as a medicine and gives an explanation for his request in the second. Though the poetic context of the two beyts and the message they convey is different, Nesîmî asks the cupbearer to give wine to a Sûfî who needs to be cured of his spiritual unripeness and Muhibbî wishes to heal his own heart, the two couplets, especially the second hemistichs share common elements like the figure of the Sâkî, the imperative of the verb *dādan* 'to give' (*dah* 'give!'), the phrase '*ilâc-i illet* and the noun *şarâb* 'wine'.

Nesîmî X.

Bi-şūfî may dah ay Sâkî ki dar dâr al-şifâ-yi mâ

'Ilâc-i illet-i ḥāmî-ra ŞARÂB-i puḥta cûş âmad

"O Sâkî, give wine to the Sûfî because in our hospital

As a remedy for the illness of [spiritual] unripeness ripe wine is fermented."

Muhibbî IV.

Ma-râ dah Sâkî sâgar darûnam dard parvardast

'Ilâc-i illet-i dil-râ ŞARÂB-i cām nûş âmad

"Sâkî, give us a goblet [of wine], I am nourishing pain in my soul

As a remedy for the illness of the heart the wine of [our] cup is consumed.”

A number of Muḥibbī's *naẓīres* are considerably different from the above mentioned gazels as they contain much less intertextual allusions and thus their relationship to their models is of another nature. While composing these gazels their author doesn't aim at creating a replica of his model or models. He simply uses them as sources of inspiration and thus the distance between a model and the poetic reply it inspired is greater than in the previous cases. These poems usually retain or in some cases slightly change the formal framework of the model poem and contain only a few textual elements that can be considered intertextual allusions.

The poem composed in the metre *hezec-i müseddes-i maḥzūf* (. - - - | . - - - | . - - -), using the rhyme *-ān*, the *redif -i man çī-st* 'what is my...' and starting the with the line *Dilā dil-ḥasta-am darmān-i man çīst* "[My] heart I am sick-hearted, what is my remedy?" seems to have been inspired by a gazel of Kāsim-i Anvār (d. 1433; Kāsim-i Anvār, 1337/1958: 83). Except for including four of the rhyming words Kāsim also used (*darmān* 'remedy', *cān* 'soul', *sar-gardān* 'stupified', *afġān* 'lamentation') and the short utterance, *bi-ḥūn āġuṣta-am* "I am smeared with blood" appearing in the first *miṣrā'* of Kāsim's and in the first hemistich of the fourth couplet in Muḥibbī's poem there aren't further allusions to Kāsim's gazel.

The case of the gazel composed in the meter *mujtaṣ-i müsemmen-i maḥbūn-i maḥzūf* (. - - - | . . . - - | . - - - | . . . - or - - -), relying on the rhyme *-ar*, the *redif na-mī-yābam* "I don't find" and starting with the *miṣrā'* *Ṭarāvāt-i saman-at dar ḳamar na-mī-yābam* ("I don't find the freshness of your jasmine in the new moon") is very similar. Except for the rare combination of metre, rhyme and *redif* and a few rhyming words, only a vague allusion in the text suggests that the poem was inspired by a gazel of Amīr Ḥusrau Dihlavī (d. 1325; Amīr Ḥusrau Dihlavī, 1361/1982: 439-440). The word *balā* 'trouble' occurs in both poems in the hemistich that includes the rhyming word *batar* 'worse'.

The gazel starting with the hemistich *Vah ki zulf az dīdan-i rüy-i tu mā-rā mānī' ast* "Alas, [your] curling locks prevent [me] from

seeing your face" uses the metre *remel-i müsemmen-i maḥzūf* (- . - - | - . - - | - . - - | - . - -), the rhyme *-i'* and the *redif* *-ast* 'is'. The poem is part of a small paraphrase network consisting of two poems one composed by Amīr Ḥusrau Dihlavī (Amīr Ḥusrau Dihlavī, 1361/1982: 69) and another by Kamāl-i Ḥucandī (d. 1400; Kamāl-i Ḥucandī, 1372/1993: 67). The previously mentioned gazel proves that Muḥibbī knew Amīr Ḥusrau's gazels and occasionally he found inspiration in his poetry. Nevertheless, unlike in a case mentioned earlier where he selected his model lines from the whole of the network in this case his gazel contains allusions only to Kamāl's gazel.

As it has been mentioned earlier, the first beyt in a nazīre can serve as a "title". In this case the first couplet of Muḥibbī includes a combination of key elements that can be considered intertextual allusions to Kamāl's poem. The first hemistich in both poems has a form of the verb *dīdan* 'to see' and the phrase 'your face' expressed with a noun phrase *rūy-i tu* and *rūy-at*. The second *miṣrā'* of Muḥibbī's poem contains a further reference to Kamāl's first hemistich, a combination of the rhyming word *kāni'* 'satisfied' and the concept of a 'vision' expressed by the noun *ḥayāl*.

Kamāl I.

DĪDA dar 'umrī zi rūyat ḥayālī kāni' ast

"Having seen only a vision of your face for all my life is enough for me"

Muḥibbī I.

Vah ki zulf az DĪDAN-i rūy-i tu mā-rā māni' ast

Z-ān dilam dar şām-i hicrān bā ḥayāl-at kāni' ast

"Alas, [your] curling locks prevent us from seeing your face

During the night[s] of [your] absence my heart is satisfied with your vision."

The second couplets of the two poems are also related. Both first *miṣrā'*s start, though in a different context, with the utterance

“the soul left/went...” (*cān ki raft...*; *cān-i man şud...*) and both second hemistichs contain a proverbial saying “everything returns to its roots”.

Kamāl II.

Cān ki raft az pīş-i mā ḥvāhad bi-an lab bāz gaşt

Çün bi-aşl-i ḥvīş har çizī ki bīnī rāci‘ ast

“[My] soul left me it’s going to return to those lips

Because everything you see returns to its roots [finally].”

Muḥibbī II.

Cān-i man şud sūy-i cānān u ma-rā şahā guzaşt

Z-ān ki aşyā cumla dar ‘ālam bi-aşl-aş rāci‘ ast

“My soul went towards [my] beloved and left me, O [my] Şāh

Because everything in the world returns to its roots finally.”

116

Muḥibbī’s gazel starting with the mişrā’ *Tā çand kaşam dar ğam-i tu bār-i malāmat* “How long shall I bear the burden of scorn because of the pain you caused?” is part of a small paraphrase network consisting of poems composed by Ḥāfiz (Ḥāfiz, 1382/2003: 113), Nevāyī (Nevāyī, 1375/1996: 107–108) and Kātibī (d. 1435; Kātibī, 1382/2003: 64). These gazels were composed in the metre *hezec-i müşemmen-i aḥreb-i mekfūf-i maḥzūf* (- - . | . - - . | . - - . | . - -) and they rely on the rhyme *-āmat*. Intertextual allusions in Nevāyī’s and Kātibī’s poem show that both of them were meant as poetic replies inspired by the gazel of Ḥāfiz. Muḥibbī’s poem is, however, very loosely related to the other three poems and except for the poetic framework, several rhyming words (*malāmat* ‘scorn’, *kiyāmat* ‘resurrection’, *nadāmat* ‘friendship’, *ikāmat* “stay”) and two phrases found both in Nevāyī’s and Ḥāfiz’s poem (*rūz-i kiyāmat* “the day of resurrection”, *cāy-i ikāmat* “place of stay”) doesn’t share common poetic elements with the three other poems.

The Yahuda manuscript contains only these poems that can be termed imitations. As a conclusion it can be said that Muḥibbī’s

poetic replies as they are preserved in the Yahuda manuscript were inspired mostly by poets whom Muhibbî mentioned in his Turkish gazels as his ideals in poetry. The exceptions are Kâsim-i Anvâr and Nesimî who are never referred to as role models in any of the last couplets of Muhibbî's gazels and thus their poems are not expected to be part of the list containing Persian gazels that inspired the Sultan to compose poetic relies. It should be added here that though several of Muhibbî's gazel mention Nevâyî (Ak, 2006b: 149, 244, 287), the fact that his Persian oeuvre was regarded part of the classical Persian literary canon and his Persian gazels were chosen as models by an Ottoman poet is more than interesting

As *maḳṭa*'s of Muhibbî's Turkish gazels often evoke the figure of Salmân Sāvācî (d. 1376) and Cāmî (d. 1492) one would expect to find their works on the list of model poems. The Yahuda manuscript contain a poem that might show the influence of gazels composed by Cāmî and Salmân. The gazel starting with the couplets *Tā kunam ruḥsār-i ān mah-rā tamāşā-yi digar* "Until I can get a glimpse of that Moon's cheeks again", however, contain only a few poetic elements that can be considered as very vague allusions to Cāmî's poem and thus it was not included in the analyses. As far as the influence of Salmân is concerned, though the Yahuda manuscript doesn't contain any poems modelled on Salmân's gazels, the manuscript Ak used for his edition preserved one such poetic reply (Ak, 2006a: 15). Numerous intertextual allusions indicate that the gazel starting with the line *Man nasim-i şubḥ-rā cān mī-daham bar būy-i dūst* "I'd give my life to the morning breeze in exchange for [my] friend's fragrance" was inspired by Salmân's poem beginning with the *mişrā*' *Muşg rīzān mī-cahad bād-i bahār az kūy-i dūst* "The spring wind blowing from the friends alley sprinkles musk" (Salmân, 1371/1992: 386-387).

The comparative analyses of Muhibbî's *naẓīres* highlighted the Sultan's various approaches and techniques he used when composing an imitation poem. These techniques represent all shades of imitations between the two extremes: producing a close replica of the chosen model by replacing its key elements with synonymous expressions and composing an emulation that is only

loosely related to the poem that inspired the poet to write a poetic reply to it.

Appendix

Elegy on the death of Şehzāde Meḥmed (fols. 260rv)

*Ey ka‘be-i bakāya giden mīr-i erşedüm
Ey salṭanat sipehrine mehtāb-i as‘adum
Ey tahtgāh-ı ḥulda emīr-i muḥallidüm
Şehzādeler güzīdesi Sulṭān-ı Muḥammedüm*

*Begler görüñ ki nitdi baña ṭālī‘-i siyāh
Ebr-i sefid içinde nihān oldı mihr ü māh
Cān gülşeninde ğonca iken ḥāka düşdi āh
Şehzādeler güzīdesi Sulṭān-ı Muḥammedüm*

*Cān u gönül vişālile şād-kām idi
Ṭursa otursa serv gibi hoş-ḥirām idi
Gelse maḳāla bülbül-i şīrīn-keḷām idi
Şehzādeler güzīdesi Sulṭān-ı Muḥammedüm*

*Nāgāh çekdi perdeye rüy-ı vişālını
Sem‘a erişmez eyledi şīrīn maḳālını
Eglence kovdı dünyede cānā ḥiyālını
Şehzādeler güzīdesi Sulṭān-ı Muḥammedüm*

*Gülberg-i büstān-i zemīn ü zemān iken
Gün gibi nūr-i dīde-i cān u cihān iken
Terk itdi tāc u tahtı henüz nevcivān iken
Şehzādeler güzīdesi Sulṭān Muḥammedüm
Niçe yanup yaḳılmayalar māder ü peder
Olmışdı ḥüsn ü ḥulḳla cān gibi mu‘teber
Didi Muḥibbi riḥleti tārīḥin āh ider
Şehzādeler güzīdesi Sulṭān Muḥammedüm*

Bibliography

- Ak, Coşkun (haz.) (1995). *Muhibbî. Farsça Dîvân (Metin-Çeviri)*. Bursa: Uludağ Üniversitesi.
- Ak, Coşkun (haz.) (2006a). *Muhibbî. Farsça Divan*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Ak, Coşkun (2006b). *Muhibbi Divanı*. Trabzon: Trabzon Valiliği.
- Ambros, Edith Gülçin (1989), "Nazîre", the will-o'-the-wisp of Ottoman "Dîvân" poetry. *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* S. 79, s. 57-83.
- Amîr Hüsrau Dihlavî (1361/1982). *Dîvân-i Kâmil*. Bi-ihitimâm-i Sa'îd Nafîsî. Tehrân: Intişârât-i Câvidân.
- Aydın, Şadi (2010). *Türk Edebiyatında Farsça Divânlar ve Divânçeler*. Ankara: İskenderiye Kitaplığı.
- Çelebioğlu, Âmil (2017). Turkish Literature of the Period of Sultan Süleyman the Magnificent I. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* S. 18, s. 563-623.
- Dadaş, Cihan (2018). Muhibbî Bibliografyası. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, C.2 S. 3, s. 266-287.
- Gelen, Kasim (1989). *Kânûnî Sultan Süleyman'ın Farsça Dîvanı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisan Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Hâfîz (1382/2003). *Dîvân*. Bi-ihitimâm-i Muḥammad Ḳazvînî va Ḳâsim Ğanî. Tehrân: Intişârât-i Ṭahûrî.
- Kamâl-i Hucandî (1372/1993). *Dîvân*. Bi-taşḫîḥ va muḳâbila-yi Aḫmad Karamî. Tehrân: Silsila-yi Naşriyat-i Mâ.
- Ḳâsim-i Anvâr (1337/1958). *Kulliyât*. Bâ taşḫîḥ u muḳâbila u muḳaddima-yi Sa'îd Nafîsî. Tehrân: Intişârât-i Kitâb-ḥâna-yi Sanâyi.
- Kâtibî, Nişâburî Turşizî (1382/2003). *Dîvân. Ğazaliyyât*. Taşḫîḥ-i Taḳî Vaḫîdiyân Kâmyâr, Sa'îd Hû Muḥammadî Muḫibbî. *Dîvân*. Israel National Library: Yahuda Ar. 1065.
- Nesîmî, Seyyid 'Imâd al-Dîn (1370/1991). *Dîvân*. Pişguftâr az Hüsân Âhî. Tehrân: Intişârât-i Furûġî.

Nevāyī, Amīr ‘Alī-şīr (1375/1996). *Dīvān*. Bi-sa‘ī u ihtimām-i Rukn al-Dīn Humāyūnfarruḡ. Tehrān: Instiṣārāt-i Asāṭīr.

Wust, Efraim (Erişim Tarihi 03.04.2019): “Dīvān Muḡibbī”, http://beta.nli.org.il/en/manuscripts/NNL_ALEPH003445080/NLI



**AMASYA ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ
(ASOBİD)**

YAYIN İLKELERİ

GENEL İLKELER

1. ASOBİD, akademik ve hakemli bir dergi olup yılda altışar aylık dönemler hâlinde [Haziran-Aralık] iki sayı olarak yayınlanır. Her sayıda yer alan makale sayısı 10'u geçmez. Bu bağlamda gönderilen makaleler hakem süreci tamamlanmış olması koşuluyla sıraya konulur ve sırası geldiği sayıda yayınlanır.

2. ASOBİD'de, sosyal bilimlerin Türk Dili ve Edebiyatı, Tarih, Sanat Tarihi, Felsefe, Sosyoloji, Arkeoloji ve Coğrafya alanlarında kaleme alınmış bilimsel makaleler yayınlanmaktadır.

3. ASOBİD'e gönderilen makaleler en az iki hakem tarafından değerlendirilir. İki hakemden de olumsuz rapor alan makaleler yayınlanmaz. Bir olumlu bir olumsuz rapor alınması durumunda makale üçüncü bir hakeme gönderilir. Üçüncü hakemin raporuna göre makalenin yayınlanıp yayınlanmayacağına karar verilir. Yazarlar, hakemlerin düzeltme ve yayımlamama kararlarına editör aracılığıyla itiraz edebilirler.

4. ASOBİD, Türkiye Türkçesi ve İngilizcede yazılmış yazıları kabul eder. Dergiye gönderilen makaleler, notlar, tablolar ve şemalar dâhil, 3,000 ve 10,000 kelime arasında olmalı ve blok alıntılarda kelime sayısı makalenin toplam kelime sayısının %10'unu geçmemelidir. Üç (3) satırdan fazla olan alıntılar blok alıntı şeklinde yazılmalıdır. Ön inceleme sonucunda ASOBİD Yazım ve Yayın İlkelerine uymayan çalışmalar, yazarı tarafından düzeltilmek üzere iade edilir.

5. Yazının ASOBİD'e gönderilmesi, yayınlanması için başvuru olarak kabul edilir. Yazılar için telif ücreti ödenmez. Gösterilen tüm özene

rağmen yayımlanan makalelerde herhangi bir kanuni takibat olması durumunda, tüm sorumluluk makalenin yazar veya yazarlarına aittir. Bu durumda gerekli maddi zarar, dava ve savunma masraflarını karşılamak da yazarların yükümlülüğündedir.

6. ASOBİD yayın kurulu makalelerin Türkçe ve İngilizce başlıklarının anlaşılmasını sağlamak için gerekli gördüğü değişiklikleri yapabilir. Yazarlar başlıkla beraber makalenin temel tezi ve alanına yaptığı orijinal katkıyı belirten bir özet ilave etmelidir. Başlık ve özet Türkçe ve İngilizce hazırlanmalıdır. Özetlerin her biri 150-300 kelime arasında hazırlanmalıdır.

7. Makalelerin indekslenmesi için yazarlar ayrıca 3-5 kelimelik Türkçe ve İngilizce anahtar kelimelere yer vermelidir.

8. Yazının başlığının altında yazar adı, unvanı, görev yaptığı kurum ve kendisine ulaşılabilir e-posta adresi gibi bilgilere yer verilmemelidir. Yazıların hangi akademisyen tarafından dergiye gönderildiği sistem yöneticisi tarafından zaten bilindiğinden, bu bilgiler, yazılar hakem sürecinden geçtikten sonra, yazıya editör tarafından eklenecektir. Dolayısıyla yazılar gönderilirken, gözden geçirilip yazara ait herhangi bir bilginin yazıda yer almadığından emin olunmalıdır. Bu husus, makaleyi inceleyecek hakemlere daha rahat hareket imkânı tanınması açısından önemlidir.

9. Yazı, dergimize gönderildikten sonra, düzeltmelerin yapılması için, hakemlerden raporların gelmesi beklenmelidir. Yazar, hakemlerin talebi doğrultusunda düzeltilmiş olduğu çalışmasını, dergi editörlerine iletmelidir.

10. Dergiye gönderilen yazıların daha önce başka bir yerde yayımlanmamış olması veya aynı anda başka bir yerde değerlendirme aşamasında olmaması gerekmektedir. Yayımlanmamış sempozyum bildirilerinin yayımı ise, bildirinin sunulduğu tarihin üzerinden beş (5) yıl geçmesi ve bu durumun belirtilmesi şartıyla mümkündür.

11. Yazılar aşağıda belirtilen ASOBİD yazım ve yayım ilkelerine uygun olarak gönderilmelidir. Sisteme bu formatta girilmeyen yazılar değerlendirmeye alınmayacaktır.

Sayfa Düzeni

1. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa ölçüleri aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kağıt Boyutu	A4 Dikey
Üst Kenar Boşluk	3 cm
Alt Kenar Boşluk	2.5 cm
Sol Kenar Boşluk	2.5 cm
Sağ Kenar Boşluk	2.5 cm
Paragraf Başı	0.5 cm
Blok Alıntı	Sol ve Sağ 3.5 cm
Yazı Tipi	Cambria
Yazı Tipi Stili	Normal
Ana Metin Boyutu	12
Blok Alıntı	10
Dipnot Metin Boyutu	10
Paragraf Aralığı	6 nk (sonra)
Satır Aralığı	Tek (1)
Metin İki Yana Yaslı Olmalı	

2. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılara yer verilmemelidir.

3. Makale içerisindeki başlıkların her bir kelimesinin sadece ilk harfleri büyük yazılmalı, başka hiçbir biçimlendirmeye, yer verilmemelidir.

4. İmlâ ve noktalama açısından, makalenin ya da konunun zorunlu kıldığı özel durumlar dışında, Türk Dil Kurumunun İmlâ Kılavuzu esas alınmalıdır.

ASOBİD TÜRKÇE KAYNAK GÖSTERME REHBERİ

ASOBİD Dergisi'ne gönderilen makalelerde kaynak gösterme konusunda APA sistemi benimsenmiştir. Bu sebeple, dergimize gönderilecek makalelerin aşağıdaki kaynak gösterme sistemine uygun olması gerekmektedir.

- **Kitaplardan Yapılan Alıntılarda**

Tek yazarlı

Metin içinde : (Köksal, 2016: 76)

Kaynakçada : Köksal, Mehmet Fatih (2016). *Yâ Kebîkeç*. İstanbul: Kesit Yayınları.

İki yazarlı

Metin içinde : (Açık ve Kaçar, 2013: 68)

Kaynakçada : Açık, Turan-Mücahit Kaçar (2013). *Nûr-nâme*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

İkiden fazla yazarlı

Metin içinde : (Okuyucu, vd., 2011: 103)

Kaynakçada : Okuyucu, Cihan-Ahmet Kartal-M. Fatih Köksal (2011). *Klasik Dönem Osmanlı Nesri*. İstanbul: Kesit Yayınları.

Birden fazla cildi olan kitaplar için

Metin içinde : (Develi, 2018: II, 127)

Kaynakçada : Develi, Hayati (2018). *Osmanlı Türkçesi Kılavuzu*. 2 Cilt. İstanbul: Kesit Yayınları.

- **Makalelerden Yapılan Alıntılarda**

Metin içinde : (Polat, 2013: 1059)

Kaynakçada : Polat, Kemal (2013). “Millî Bütünlüğümüzün Kaynakları: Türkistan’dan Anadolu’ya Gelenek ve İnanışlarımız”. *Yeni Türkiye Dergisi*. C. 9, S. 53, s. 1055-1066.

Metin içinde : (Serbestoğlu ve Açık, 2013: 170)

Kaynakçada : Serbestoğlu, İbrahim-Turan Açık (2013). “Osmanlı Devleti’nde Modern Bir Okul Projesi: Müze-i Hümayûn Mektebi”. *Gazi Akademik Bakış Dergisi*. C. 6, S. 12, s. 167-172.

- **Tezlerden Yapılan Alıntılarda**

Metin içinde : (Murad, 2015: 18)

Kaynakçada : Murad, Sibel (2015). *Tercüme-i Aynü’l-Hayat’ta Şekil ve Zaman Ekleri (Giriş-İnceleme-Metin-Dizinler)*. Doktora Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- **Editörlü Kitapta Bölümlerden Yapılan Alıntılarda**

Metin içinde : (Köksal, 2011: 125)

Kaynakçada : Köksal, Mehmet Fatih (2011). XVII. Yüzyıl Türk Edebiyatında Nesir. *XVII. Yüzyıl Türk Edebiyatı*. (Ed. M. A. Yekta Saraç-Muhsin Macit). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları. s. 122-144.

- **Editörü Belli Olmayan Kitap Bölümünde Yapılan Alıntılarda**

Metin içinde : (Parlatır, 2001: 435)

Kaynakçada : Parlatır, İsmail (2001). Bilimsel Yazıların Hazırlanmasında Uygulanacak Kurallar. *Türk Dili ve Kompozisyon Bilgileri*. Ankara: Yargı Yayınevi. s. 433-449.

- **Yazmalardan Yapılan Alıntılarda**

Metin içinde : (Hüseyin b. Mansûr Amâsî: 2a)

Kaynakçada : Hüseyin b. Mansûr Amâsî. *Menâkıb-nâme-i Meşâyih-i İzâm ve Tarik-i Erbab*. Amasya Yazma Eser Kütüphanesi: 05 BA 1179. s. 2a-34b.

- **Bildirilerden Yapılan Alıntılarda**

Metin içinde : (Bulut, 2015: 286)

Kaynakçada : Bulut, İhsan (2015). Anadolu'nun Kayıp Mirası Yüzen Adaların Korunmaları ile İlgili Sorunlar ve Çözüm Önerileri. *Ulusal Jeomorfoloji Sempozyumu UJES*, Samsun: 15-17 Ekim: s. 282-290.

- **Ansiklopedi Maddesinden Yapılan Alıntılarda**

128

Metin içinde : (Köksal, 2005: 262)

Kaynakçada : Köksal, Mehmet Fatih (2005). Mecma'u'n-nezâ'ir. *İslâm Ansiklopedisi*. C. 28. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 262-263.

- **Web/İnternet sitesi Alıntıları**

İnternet kaynaklarında parantez içine varsa yazar adı da belirtilerek web adresinin erişim tarihi yazılmalıdır. Web adresi yazılırken, sitenin genel sayfasının adresi değil, yazıya erişimi sağlanabilecek linkin verilmesine dikkat edilmelidir.

Metin içinde : (Bekiroğlu: E.T. 11.12.2016)

Kaynakçada : Bekiroğlu, Nazan (Erişim Tarihi: 11.12.2016). "Osmanlı'da Kadın Şairler", <http://www.milliyet.com.tr/ozel/edebiyat/kadinsair/osmanli.html>.

- **Yazarlı Gazete Yazısından Yapılan Alıntılarda**

Metin içinde : (Bardakçı: 28.10.2016)

Kaynakçada : Bardakçı, Murat (28.10.2016). “Yekta Hoca'nın ‘Osmanlı Müellifleri’”. *Habertürk*: 28 Ekim 2016.

- **Yazarsız Gazete Yazısından Yapılan Alıntılarda**

Metin içinde : (Milliyet: 21.09.2012)

Kaynakçada : *Milliyet* (21.09.2012). Katalonya'yı Bağımsızlık Ateşi Sardı.

- **Sözlü Kaynakların Gösterimi**

Sözlü kaynaklara derleme yapılan kişinin adı ve derlemenin yapıldığı tarih gösterilmelidir. Kaynakçada derleme yapılan kişiler “Kaynak Kişiler” başlığı altında sıralanmalıdır.

Metin içinde : (Ateş: 13.05.2016)

Kaynakçada : Ateş, Mehmet (13.05.2016). *Derleme Konusu*. Derleme yeri (Köy, İlçe, İl): Kaynak kişinin yaşı

Ateş, Mehmet (13.05.2016). *Derleme Konusu*. Helvacı Mah., Merkez, Amasya: 78.

- **Arşiv Kaynaklarının Kullanımı**

Başbakanlık Osmanlı Arşivi:

Metin içinde : (BOA. A. MKT. MHM. 439/79).

Kaynakçada : A. Başbakanlık Osmanlı Arşivi
Sadaret Mektubi Kalemî Mühimme Evrakı

Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi:

Metin içinde : (BCA, Yassıda Tutanakları “Vatan Cephesi”, 010.09/212.656.1, 10.05.1961).

Kaynakçada : B. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi

BCA: Yassıda Tutanakları “Vatan Cephesi.”

Not: Sadece arşiv kaynaklarının gösterimine mahsus olmak üzere dipnot sistemi kullanılabilir.

Aynı konu hakkında birden fazla kaynak gösterilecekse araya “;” (noktalı virgül) işareti konulur.

Çeviren (çev.), tashih eden (tsh.), hazırlayan (haz.) vb. durumlarda bu isimler yazılırken eser isminde sonra nokta konulur ve parantez içinde ilgili kısaltma yapılarak kişinin ismi verilir.