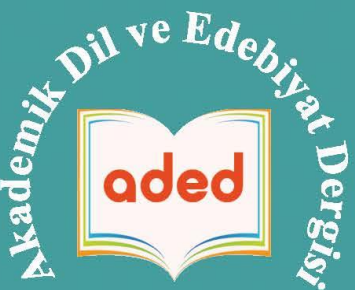


Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

2017
ISSN: 2618-6349

Journal of Academic Language and Literature

CİLT | VOLUME 6
SAYI | ISSUE 4
ARALIK | DECEMBER '22
21

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

BAŞ EDİTÖR/EDITOR IN CHIEF

Prof. Dr. Mehmet ÖZDEMİR
adeddergi@gmail.com

EDİTÖR KURULU/EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Ayşe YILDIZ
ayse.yildiz@hbv.edu.tr

Prof. Dr. Hacı İbrahim DEMİRKAZIK
ibrahimdemirkazik@hotmail.com

Dr. Öğr. Üyesi Arife Ece EVİRGEN
a.ecetombul@gazi.edu.tr

Dr. Öğr. Üyesi İsmail KEKEÇ
ismailkekec@yandex.com

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa DUMAN
m.duman66@gmail.com

Dr. Öğr. Üyesi Bilal GÜZEL
bilalguzel87@gmail.com

DİL EDİTÖRLERİ/LANGUAGE EDITORS

Dr. Öğr. Üyesi Esra BOZYİĞİT

Öğr. Gör. Dr. Özgür ÇELİK

Necmiye GÜNEŞ

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi TR Dizin ve MLA tarafından taranmaktadır.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi Creative Commons Atıf-GayriTicari-AynıLisanslaPaylaş 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

YAYIN KURULU/EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Gökhan TUNÇ | Anadolu Üniversitesi | Eskişehir | TÜRKİYE
Prof. Dr. Grażyna ZAJAC | Jagiellonian Üniversitesi | POLONYA
Prof. Dr. Yılmaz YEŞİL | Gazi Üniversitesi | Ankara | TÜRKİYE
Doç. Dr. Benedek PÉRİ | Eötvös Loránd Üniversitesi | MACARİSTAN
Doç. Dr. Edith Gülçin AMBROS | Viyana Üniversitesi | AVUSTURYA
Doç. Dr. Mehmet YASTI | Necmettin Erbakan Üniversitesi | Konya | TÜRKİYE
Dr. Öğr. Üyesi Halit BİLTEKİN | Anadolu Üniversitesi | Eskişehir | TÜRKİYE

DANIŞMA KURULU/ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Fatih SAKALLI | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi | Ankara | TÜRKİYE
Prof. Dr. Fatma Sabiha KUTLAR OĞUZ | Hacettepe Üniversitesi | Ankara | TÜRKİYE
Prof. Dr. Ferruh AĞCA | Eskişehir Osmangazi Üniversitesi | Eskişehir | TÜRKİYE
Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi | Ankara | TÜRKİYE
Prof. Dr. Nezahat ÖZCAN | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi | Ankara | TÜRKİYE
Prof. Dr. Ozan YILMAZ | Sakarya Üniversitesi | Sakarya | TÜRKİYE
Prof. Dr. Talip YILDIRIM | Uşak Üniversitesi | Uşak | TÜRKİYE
Prof. Dr. Zekerya BATUR | Uşak Üniversitesi | Uşak | TÜRKİYE
Doç. Dr. Adem KOÇ | Eskişehir Osmangazi Üniversitesi | Eskişehir | TÜRKİYE
Doç. Dr. Marufjon YULDASHEV | Özbekistan Devlet Sanat ve Medeniyet Enstitüsü | ÖZBEKİSTAN
Doç. Dr. Seadet SHİKHİYEVA | Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi | AZERBAYCAN
Dr. Bagdagul MUSSA | Jordan Üniversitesi | ÜRDÜN

HAKEMLER / REFREES
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Prof. Dr. Adem CEYHAN | Cumhuriyet Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet İÇLİ | Batman Üniversitesi
Prof. Dr. Akartürk KARAHAN | Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Prof. Dr. Beyhan KANTER | Mardin Artuklu Üniversitesi
Prof. Dr. Engin ÇETİN | Çukurova Üniversitesi
Prof. Dr. Gonca GÖKALP ALPASLAN | Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Halil ÇELTİK | Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Hasan YÜREK | Mersin Üniversitesi
Prof. Dr. Himmet KONUR | Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. İbrahim TAŞ | Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Prof. Dr. İsrafil BABACAN | Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Prof. Dr. M. Fatih KÖKSAL | İstanbul Kültür Üniversitesi

Prof. Dr. Muhammet Fatih ALKAYIŞ | İnönü Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa KARABULUT | Adıyaman Üniversitesi
Prof. Dr. Nazmi ÖZEROL | İnönü Üniversitesi
Prof. Dr. Nezahat ÖZCAN | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Nihal ÇALIŞKAN | Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Prof. Dr. Oğuz ÖCAL | Kırıkkale Üniversitesi
Prof. Dr. Tuncay BÜLBÜL | Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Prof. Dr. Yakup ÇELİK | Yıldız Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Bahar DERVİŞCEMALOĞLU | Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Bahar DERVİŞCEMALOĞLU | Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Bilal KOÇ | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Elif AYAN NİZAM | Hitit Üniversitesi
Doç. Dr. Elif ÖKSÜZ GÜNEŞ | Karadeniz Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Enes YILDIZ | Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi
Doç. Dr. Erdoğan ULUDAĞ | Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Doç. Dr. Erkan HİRİK | Samsun Üniversitesi
Doç. Dr. Ezgi DEMİREL KAMANLI | Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Doç. Dr. Ferda ATLI | İnönü Üniversitesi
Doç. Dr. Filiz Meltem ERDEM UÇAR | Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Güler DOĞAN AVARBEK | Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Hakan YALAP | Nevşehir Hacıbektaş Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Hamza KOÇ | Giresun Üniversitesi
Doç. Dr. Hüseyin YILDIZ | Ordu Üniversitesi
Doç. Dr. İsmail AVCI | Balıkesir Üniversitesi
Doç. Dr. Kadri H. YILMAZ | Nevşehir Hacıbektaş Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet Akif DUMAN | Necmettin Erbakan Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet Korkut ÇEÇEN | İnönü Üniversitesi
Doç. Dr. Mevlüt GÜLMEZ | Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Murat ÖZCAN | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Onur AYKAÇ | Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi
Doç. Dr. Pınar FEDAKAR | Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Sadık ARMUTLU | Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi
Doç. Dr. Sedat KARDAŞ | Muş Alparslan Üniversitesi
Doç. Dr. Serpil SOYDAN | Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Doç. Dr. Şahru PİLTEN UFUK | Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. Şerife AKPINAR | Necmettin Erbakan Üniversitesi
Doç. Dr. Şerife YALÇINKA | Ege Üniversitesi

Doç. Dr. Taner NAMLI | İnönü Üniversitesi
Doç. Dr. Tuba Onat ÇAKIROĞLU | Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Doç. Dr. Uğur BAŞARAN | Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Doç. Dr. Ulaş BİNGÖL | University of Emir Abdelkader/Constantine/Algeria
Doç. Dr. Ünsal Yılmaz YEŞİLDAL | Akdeniz Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet KARAMAN | İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Bilge GÖKTER GENÇER | Başkent Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Cafer GARİPER | Süleyman Demirel Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Duygu KAMACI GENCER | Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Esma ŞAHİN ÖZTAŞ | İstanbul Medeniyet Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fatih ODUNKIRAN | İstanbul Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fazile EREN KAYA | Hacettepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Gamze ÜNSAL TOPÇU | Bitlis Eren Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Gökçen BİLGİN AKSOY | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Gülsüm ATASOY KOLBAŞI | Toros Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Gülşah ŞİŞMAN | Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hatice ÖZDİL | Bitlis Eren Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İbrahim YILMAZ | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Kadriye HOCAOĞLU ALAGÖZ | Uludağ Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Muhammet İNCE | Karabük Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Munise KOÇ | Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Murat GÜR | Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nihal YAVUZ | Başkent Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nilay KINAY CİVELEK | Hakkâri Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Orhan KILIÇARSLAN | Düzce Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Osman ORUÇ | Bayburt Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özlem BATĞI AKMAN | Siirt Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Öznur ÖZDARICI | Kırıkkale Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Polat SEL | Trakya Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sena KÜÇÜK | Selçuk Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Şebnem Şerife ŞAHİNKAYA | Nevşehir Hacıbektaş Veli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Zafer ÖZDEMİR | Kırklareli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Zhanat KUANYSHBAYEVA | Ahmet Yesevi Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Emrah SEFEROĞLU | Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Fazıl ÖZDAMAR | Ege Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Mehmet Akif YALÇINKAYA | Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Osman KABADAYI | Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi

Arş. Gör. Dr. Aslıhan ÖZTÜRK DOĞAN | Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi
Arş. Gör. Dr. Bilge KARGA GÖLLÜ | Çukurova Üniversitesi
Arş. Gör. Dr. Fulya AKMAN | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Arş. Gör. Dr. Gülçin OKTAY | Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Arş. Gör. Dr. Hasan Ali GÜNEŞ | Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Arş. Gör. Dr. Sezin Seda ALTUN EVREN | İstanbul Medeniyet Üniversitesi
Arş. Gör. Dr. Zeynep ASLAN | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Dr. Atilla AKTAŞ | Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

DERGİ KÜNYESİ	i-v
İÇİNDEKİLER	v-ix
MAKALELER / ARTICLES	
Alî Şîr Nevâyî'nin Farsça Kasideleri-II *Persian Qasidas of Alî Şîr Nevâyî-II* Ahmet KARTAL - Saniye ERASLAN KALELİ	1102-1114
Rüşdî'nin *Menâkıb-ı Şeyh Ali* Adlı Eseri *Rushdi's Work Named "Menaqıb-ı Şeyh Ali"* Filiz KILIÇ - Şerife GÜZ	1115-1147
Tüketim Kültürünün Gölgesinde Mustafa Kutlu'nun Sır İsimli Hikâyesine Dair Bazı Tespitler *Some Findings About Mustafa Kutlu's Story Named Sir in The Shadow of Consumption Culture* Ayhan BULUT	1148-1166
Şefaat Muhtevalı Manzum Bir Hikâye: *Dâsitân-ı Masûmlar* *A verse story with the content of intercession: Dâsitân-ı Masûmlar* Duygu KAYALIK ŞAHİN	1167-1192
Ölümsüzlük Arayışında Bir Kahraman: Dede Korkut *A Hero in Search of Immortality: Dede Korkut* Yağmur ALKIR - Nagihan BAYSAL	1193-1207
Feminist Edebiyat Örneği Olarak *Füg* *Füg as an Example of Feminist Literature* Nuray KÜÇÜKLER KUŞCU	1208-1221
Kültürlerarası Bir İmgenin Yenidenyazımı: *Otuz Kuş* *Rewriting an Intercultural Image: Thirty Bird* Nagehan UÇAN EKE	1222-1243
Hemedan Âşıklık Geleneğinde Cönkler *Cönks in Hamadan Minstrelsy Tradition* Faruk GÜN	1244-1264

The Phenomenon of Beauty in Fairy-Tales within the context of Ethical-Aesthetical Conceptions *Masallarda Etik-Estetik Kavrayışlar Bağlamında Güzellik Fenomeni* Çiğdem AKYÜZ ÖZTOKMAK	1265-1281
Fodlacı-zâde Ahmed Râsim'in Şerh-i Sübha-i Sıbyân Adlı Eseri *The Work of Fodlacı-zâde Ahmed Râsim Titled* *Sübha-i Sıbyân* Hasan EKİCİ	1282-1302
Gogol'ün *Müfettiş* ve Orhan Kemal'in *Müfettişler Müfettişi* Adlı Eserleri Arasında Karşılaştırmalı Bir Çalışma *A comparatistic work on two different novels: Gogol's "Inspector" and Orhan Kemal's The Inspector of All* Şerefnur ATİK	1303-1324
Efendi-Köle Diyalektiği Bağlamında Orhan Kemal'in *Eskici ve Oğulları* Eseri *Orhan Kemal's "Eskici ve Oğulları" Work in The Context of Master-Slave Dialectic* Burak ARMAĞAN	1325-1337
Üç Şairin Sokağı: Modern Türk Şiirinde Sokak Metaforu *Street of Three Poets: The Street Metaphor in Modern Turkish Poetry* Gökhan TUNÇ	1338-1356
Bir Minyatür Ustası Bihzâd'ın Klasik Şiire Yansımaları *Reflections of a Miniature Master Bihzâd on Classical Poetry* Mutlu Muhammet AKTAŞ	1357-1375
Hüseyin Ferhad'ın Şiirlerindeki Mitolojik Göndermelerin Estetik Değeri *Aesthetic Value of Mythological References in Hüseyin Ferhad's Poems* Ahmet EVİS - Mustafa KARADENİZ	1376-1394
Vladimir Propp'un Yapısal Anlatı Çözümleme Yöntemine Göre Forsa Hikâyesinin İncelenmesi *Review of Forsa Story According to Vladımır Propp's Structured Narrative Analyıs Method* Gülsüm TARAKÇI	1395-1415

Türkiye Türkçesinde Koku Alanını İfade Etme Biçimleri: Eylemler
Forms of Expression the Domain of Olfaction in Turkish: Verbs 1416-1441
Fatma ÖZKAN KURT

Kazak Türkçesindeki "Bar" ve "Joq" İfadelerinin Türkiye Türkçesine Aktarımı Meselesi
The Problem of Transfering The Expressions "Bar" And "Joq" in Kazakh Turkish to Turkey Turkish 1442-1459
Serdar ÖZDEMİR

Eski Türkçe Tarım Terimlerinin Anadolu Ağızlarındaki Durumu
The Status of Old Turkic Agricultural Terms in Anatolian Dialects 1460-1486
Muhammet KAYA

Çağataycadaki Zamir+Edat Bağlantısında İlgi Durum Eki +nI:
Du'â-yı Habîb-nâme Örneği
The Genitive Suffix +nI in the Pronoun + Preposition Connection in Chagatai Turkish: The Case of Du'â-yı Habîb-name 1487-1506
Gökhan ÖLKER - Perihan ÖLKER

Azerbaycan Türkçesinde "dA" Bağlacının Çeşitli Anlamsal İşlevleri
Various Semantic Functions of "Da" Conjunction in Azerbaijani Turkish 1507-1518
Sultan ŞENÖDEYİCİ

Karahanlı Türkçesinde Öfke ve Nefret Duygusuna Ait Söz Varlığı Üzerine Bir Değerlendirme
An Evaluation of the Vocabulary of Anger and Hatred in Karakhanid Turkish 1519-1540
Berker KESKİN

Buddha Śākyamuni, Śāriputra ve Avalokiteṣvara: Muhtelif Meselelere İlişkin Eski Uygurca Fragmanlar
Buddha Śākyamuni, Śāriputra and Avalokiteṣvara: The Old Uyghur Fragments on Various Topics 1541-1570
Uğur UZUNKAYA

Berlin Devlet Kütüphanesi (Staatsbibliothek zu Berlin) Ms. Or. Oct. 3390 Numarada Kayıtlı Bir Şiir Mecmuasındaki Senâyî (Senâ'î) Mahlaslı Şiirler *Poems with the Penname Senâyî (Senâ'î) in a Poetry Collection Registered with the Number Ms. Or. Oct. 3390 in Berlin State Library (Staatsbibliothek zu Berlin)* Gülşah TAŞKIN	1571-1615
Eski Uygur Türkçesinde İstinsah / Kopya Etmek: kodtur- ~kotur- / kudtur- ~kutur- Eylemi *The Verb kodtur- ~kotur- / kudtur- ~kutur- : To Copy in Old Uyghur Turkish* Ceyda ADIYAMAN	1616-1639
Antepli Aynî İle İzzet Mollâ'nın "Şairlik İmtihanı"nda Müşaâreleri *Antepli Aynî and İzzet Mollâ's Revieews in the "poety Examination"* İ. Hakkı AKSOYAK	1640-1665
Bosnalı Âsım Dîvânı'ndaki Deyimler Üzerine Bir İnceleme *A Review on the Idioms in Bosnian Âsım Dîvân* Hatice GÜLPINAR	1666-1693
Şeyhülislam Muhammed Şerif Efendi İçin Tertip Edilmiş Şiirler Mecmuası *A Journal of Poems Organized for Şeyhülislam Muhammed Şerif Efendi* İbrahim KOLUNSAĞ	1694-1738
Celâlzâde Salih Çelebi'nin Dürer-i Nesâyih'i ve Şerhi *Celalzade Salih Çelebi's Dürer-i Nesayih and Its Commentary* Ümran AY SAY - Mustafa ÖZKAT	1739-1778
'Nev-Heves' Bir Şairin İlk Şiirleri: Dânişî-zâde Şevket Gavsî'nin 'Bahâr-ı Hevesim' Adlı Şiir Mecmuası *The First Poems Of The 'Nev-Heves' Poet: Dânişî-zâde Şevket Gavsi's Poetry Journal named 'Bahâr-ı Hevesim'* Hulusi EREN	1779-1807

İzzet Osman'ın Ramazaniyeleri Üzerine Değerlendirmeler *Evaluations on İzzet Osman's Ramazaniyes* Fırat SEVİNÇ	1808-1840
19. Yüzyıldan Tematik Bir Şiir Mecmuası (Milli Kütüphane 06 Mil Yz C 20) *A Thematic Poetry Collection from the 19th Century (The National Library 06 Mil Yz C 20)* Arzu ATİK	1841-1864
Ayfer Tunç'un "Doğru" Başlıklı Hikâyesinde Sözün ve Düşüncenin Temsili *Representation of Speech and Thought in Ayfer Tunç's Story Entitled "Doğru"* Ebru Özlem YILMAZ	1865-1884
Kırk Oda'da Ritmik Unsurlar *Rhythmıc Elements in the "Kırk Oda"* Yılmaz EVAT	1885-1916
Padişah Şairde Saltanat Alametlerinin Kullanım Alanları: Muhibbî Divanı Örneği *The Areas of Sultanate Symbols' Use in The Sultan Poet: The Case of Muhibbî's Divan* Belde AKA KİYAĞA	1917-1952
Klasik Türk Edebiyatı Şairlerinin Görev Yaptığı Şehirlere Dair Şikâyetler *Classical Turkish Literature Poets' Complaints About Cities Where They Serving* Gökçehan Aysel YILMAZ	1953-1971
İki El Yazma Nüsha Esasında İbrâhim Gülşenî'nin Arapça Dîvanı *The Arabic Diwan of Ibrahim Gulshanı on The Basis of Two Manuscript Copies* Feride SEYİTOVA	1972-1988
Adanalı Hoca Hayret'in Abdullah Hasîb'in İmruülkays Muallaka'sı Tercüme ve Şerhine Dair Eleştirileri *Khodja Hayret of Adana's Criticisms of Abdullah Hasib's Translation and Commentary on Imru'u'l-qays' Mu'allaqa* Ali BENLİ	1989-2004

Felek Tasavvuru Etrafında Necâtî Bey'in Gazellerinde "Güneş"
"The sun" In the Ghazals of Necâtî Bey Around the Imagination of Universe 2005-2030
Aslı AYTAÇ

KİTAP İNCELEME / BOOK REVIEW

Kılıçarslan, O. (2022). Eğridirli Hacı Kemâl Câmi'u'n-Nez'â'ir Eksik Şiirler Bâyezîd Nüshası No: 5782 (İnceleme-Metin-Tıpkıbasım). Grafiker Yayınları, 375 s. ISBN: 978-625-7305-74-7
Kılıçarslan, O. (2022). Eğridirli Hacı Kemal Cami'u'n-Neẓa'ir: Missing Poems Bayezid Copy No: 5782 (Review-Text-Facsimile). Grafiker Publications, 375 p. ISBN: 978-625-7305-74-7 2031-2037
Betül PAKSOY

Benli, Şeyma (2021). A Unique Maqâma in Ottoman Literature: Debate Between a Fluent Woman and an Eloquent Young Husband by Nev'îzâde Atâyî. Libra Kitap
Benli, Şeyma (2021). Osmanlı Edebiyatındaki Tek Makâme: Nev'îzâde Atâyî'ye Ait Fasîh Konuşan Kadın ile Belîğ Üslûplu Genç Kocanın Münâzarası. Libra Kitap 2038-2044
Seda KURT

Kolcu, H. (2021). Tezatların Şairi Tevfik Fikret. Platanus Publishing
Kolcu, H. (2021). The Poet of Contrasts Tevfik Fikret. Platanus Publishing 2045-2056
Gonca ARKON TELİNEL

YAYIN İLKELERİ, YAZIM KURALLARI VE ETİK KURALLAR 2057-2071

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Ahmet KARTAL
Prof. Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
ahmetkartal38@gmail.com

Saniye ERASLAN KALELİ
Araş. Gör., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
saniyeeraslan.se@gmail.com

https://orcid.org/0000-0001-8563-1589
https://orcid.org/0000-0002-0687-0707

Alî Şîr Nevâyî'nin Farsça Kasideleri-II

Persian Qasidas of Alî Şîr Nevâyî-II

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 14.11.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 06.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Kartal, A. ve Eraslan Kaleli, S. (2022). Alî Şîr Nevâyî'nin Farsça Kasideleri-II. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1102-1114. https://doi.org/10.34083/akaded.1204445

Kartal, A. & Eraslan Kaleli, S. (2022). Persian Qasidas of Alî Şîr Nevâyî-II. *Journal of Academic Language andLiterature*, *6* (4), 1102-1114. https://doi.org/10.34083/akaded.1204445

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
ThisarticlewascheckedbyiThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

Türk edebiyatının en velut isimlerinden olan Alî Şîr Nevâyî, Farsçanın edebî dil olduğu ve Türkçe eser vermenin küçümsendiği bir dönemde, eserlerini şuurlu olarak Türkçe kaleme almıştır. Aynı zamanda Nevâyî, bir dîvân tertip edecek kadar Farsçaya da hâkimdir. Onun Farsça Dîvân'ı; gazel, müseddes, terkîb-bend, rübâ'î, kıt'a, tarih, lugaz, muammâ, müfredler, Molla Câmî için yazılan mersiye ile "Sitte-i Zarûriyye" isimli kasidelerden oluşmaktadır. Ayrıca Nevâyî'nin Türkiye'de bulunan Farsça dîvânlarının yazma nüshalarında yer almayan ve "Fusûl-i Erba'a" başlığını taşıyan dört kasidesi daha mevcuttur. Fusûl-i Erba'a; dört mevsimden bahseden "Seretân", "Hazân", "Bahâr" ve "Dey" başlıklı dört kasideden oluşmaktadır. Nevâyî'nin kasidelerinin Türkçe tercümelerini ihtiva edecek olan bu çalışmanın ilk tefrikasında; Nevâyî'nin Türkçe ve Farsça eserler verme kabiliyetinden söz edilmiş, "Sitte-i Zarûriyye" ve "Fusûl-i Erba'a"da yer alan kasideler kısaca tanıtılmış ve sonunda da "Seretân" başlıklı kasidenin Türkçe tercümesine yer verilmiştir. Bu tefrika ise "Fusûl-i Erba'a"nın ikinci kasidesi olan "Hazân"ın Türkçe tercümesini ihtiva etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Nevâyî, Farsça Dîvân, kaside, Fusûl-i Erba'a, Hazân.

Abstract

Alî Şîr Nevâyî, one of the most productive names in Turkish literature, consciously wrote his works in Turkish at a time when Persian was the literary language and writing in Turkish was despised. At the same time, Nevâyî is also fluent in Persian enough to compose a divan. His Persian Divan; it consists of gazel, müseddes, terkib-bend, rübâ'î, kıt'a, tarih, lugaz, muamma, mufreds, an elegy written for Molla Câmî and eulogies named "Sitte-i Zarûriyye". In addition, Nevâyî has four more odes titled "Fusûl-i Erba'a" which are not included in the manuscripts of Persian divans in Turkey. Fusûl-i Erba'a; it consists of four odes titled "Seretân", "Hazân", "Bahâr" and "Dey", which talk about the four seasons. In the first episode of this study, which will contain the Turkish translations of Nevâyî's eulogies; Nevâyî's ability to produce works in Turkish and Persian is mentioned, the eulogies in "Sitte-i Zarûriyye" and "Fusûl-i Erba'a" are briefly introduced, and the Turkish translation of theeulogy titled "Seretân" is given at theend. In this serial, the Turkish translation of "Hazân", which is these condeulogy of "Fusûl-i Erba'a", is included.

Keywords:*Nevâyî, PersianDiwan, qasides, Fusûl-i Erba'a, Hazân.*

Giriş

Nevâyî'nin Farsça Dîvân'ında, "Sitte-i Zarûriyye" olarak isimlendirilen kasidelerinin dışında "Fusûl-i Erba'a" başlığını taşıyan ve mevsimlerden söz eden dört kasidesi daha mevcuttur. Türkiye'deki Farsça dîvân nüshaları içerisinde yer almayan bu "Fusûl-i Erba'a" kasideleri; "Seretân" (Nevâyî, 1395, s. 45-57; Rafiddinov vd., 2003, s. 289-293), "Hazân" (Nevâyî, 1395, s. 48-49; Rafiddinov vd., 2003, s. 298-300), "Bahâr" (Nevâyî, 1395, s. 50-52; Rafiddinov vd., 2003, s. 302-306) ve "Dey" (Nevâyî, 1395, s. 52-55; Rafiddinov vd., 2003, s. 311-315) başlıklı olup Sultan Hüseyn-i Baykara övgüsünde kaleme alınmıştır.

Tefrika olarak düşünülen bu çalışmanın ilkinde "Seretân Kasidesi"nin tercümesine yer verilmiştir (bak. Kartal ve Eraslan 2022). Bu çalışmada ise "Hazân Kasidesi" ele alınmıştır.

Hazân Kasidesi

"Fusûl-i Erba'a"nın ikinci kasidesi olan "Hazân", güneşin Terâzi/Mîzân burcuna girdiği sonbahar mevsimiyle ilgilidir. Aruzun "mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün" kalıbıyla yazılan kaside, 33 beyitten oluşmaktadır. Alî Şîr Nevâyî, kasidesinin 23. beytinde matla beytini yenilemiş ve yeni bir matla beyti söylemiştir. Dolayısıyla "tecdîd-i matla"ın yapıldığı bu kaside, "zâtü'l-metâli/zü'l-metâli kaside"ye örnek teşkil etmektedir. Klasik bir kasidede yer alan bölümlerin bulunmadığı kasidede, baştan sona sonbahar mevsimine yer verilmiş ve şiirsel olarak sonbaharın çeşitli özellikleri ile tabiatta oluşturduğu etkileri dile getirilmiştir. Nevâyî, Türkçe şiirlerinde göstermiş olduğu kudret, yetkinlik ve başarıyı Farsça kaleme aldığı bu kasidesinde de yansıtmıştır. Nitekim onun Farsçaya olan hâkimiyeti bu kasidede net olarak görülmektedir. Konunun hüviyetine uygun olarak başarılı ve edebî bir şekilde kullandığı teşbih, istiare ve mecazlar oldukça dikkat çekmektedir.

Nevâyî bu kasidesinde, sonbahar mevsiminin gece ve gündüz üzerindeki etkisinden; bu mevsimde gerek bahçe içinde gerekse bahçe dışında olan ağaçların yapraklarını dökmesi ve bundan dolayı sararıp dökülen yapraklar vesilesiyle tabiata sarı rengin hâkim olmasından; bulanan akarsular ile sonbaharda sararan ağaç yaprakları arasındaki ilgiden; çınar, servi, akkavak, dut, tuba, nar, sumak, asma, safran ve armut gibi ağaç ve bitkilere ya da onların yapraklarına sonbaharın etkisinin yansımasından çeşitli teşbih ve mecazlarla mübalağalı olarak söz etmiştir.

Özellikle sonbaharın, hoş ve güzel renkli yapraklarla bahçeye ayrı bir güzellik verdiği ve onu süslediği belirtilmiştir. Sakiden, hassaten mest olanların yüzüne çekici ve tatlı bir kızıllık veren, sonbaharla da uyumlu olan sarı şarap sunması istenmiştir. Bu mevsimde tertip edilen meclisin hüviyeti böylece ortaya konulmuştur. 29 ve 30. beyitlerde dolaylı olarak Sultan Hüseyn-i Baykara övgüsü hissedilmektedir.

فصول اربعه[1]

Dört Mevsim

خزان

Hazan Kasidesi

Vezin: mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

دگر شد بهر سنجیدن برابر عدل دوران را
ز کافور و ز مشک روز و شب دو پلّه میزان را

1. Devranın adaletini eşit olarak ölçmek için, artık terazinin iki kefesinden gündüz olanında kâfur, gece olanında da misk tartılmaya başlandı.[2]

ولیکن مشک افزون تر شود گرچه هوا از بَرد
کند کافور کاری هر نفس کوه و بیابان را

2. Her ne kadar hava/rüzgâr, taşıyıcı olarak daha çok miski yaysa da her nefeste çöllere ve dağlara kâfur saçar.

شد از یبسِ دماغ دهر سودا غالبش آن نوع
که سازد در سواد شب نهان اعضای عریان را

3. Dünya(nın) dimağının kurumasından dolayı sevdâ, o derece baskın oldu ki/üstün geldi ki, sanki açık azalarını gece(nin) karanlığında gizledi.[3]

---

[1] Bu tercüme yapılırken Sançârekî tarafından yapılan Kâbil baskısı esas alınmıştır (1395: 48-49). Gerektiğinde Taşkent baskısının hem metin hem de tercüme kısmından da istifade edilmiştir (Rafiddinov vd. 2003: 298-302).

[2] Güneş, hazân/sonbahar mevsimine denk gelen 21 Eylül-21 Ekim günleri arasında Mîzân/Terâzi burcunda kalmaktadır. 21-22 Eylül günleri, aynı zamanda gündüz ve gecelerin eşit uzunlukta olduğu zaman dilimidir. Beyitte, Terâzi'nin iki kefesinden birinde gündüz ile ilişkilendirilen "kâfur"un, diğer kefesinde de gece ile ilişkilendirilen "misk"in eşit olarak tartılmaya başlandığı tasvir edilmiştir.

[3] Ahlât-ı erbaa anlayışına göre; tabiat âlemindeki oluşma ve bozulmayı meydana getiren dört unsurun (su, ateş, toprak ve hava), insan bedeninde de dört sıvı (kan, balgam, kara safra ve sarı safra) hâlinde karşılığı bulunmaktadır. Bedeni dolaşan bu dört sıvıdan "kan", akıcı ve sıcak; beyinde saklanan "balgam", akıcı ve soğuk; dalak ve midede bulunan "kara safra (sevdâ)", kuru ve soğuk; karaciğerde saklanan "sarı safra" ise kuru ve sıcak bir hüviyete sahiptir. Eskilerin inancına göre; ilkbahar "kan"ı, yaz "safra"yı, sonbahar "sevdâ"yı, kış da "balgam"ı harekete geçirmektedir. Vücuda alınan besinler, bu dört maddeye dönüşmekte; hastalık, sağlık ve bunlar arasındaki denge veya dengesizlik durumu da bunlara bağlı oluşmaktadır. Mizaçların da bunların nispetine bağlı ortaya

نگر سودایی و مجنون شده هر سو شجر از چه
لباس از بر فکنده بر کشد از باد افغان را

4. Sevdalı/âşık ve mecnun olup her tarafa yayılan ağaçlara (bir) bak! Neden elbiselerini çıkarıp inleyerek esen rüzgârdan dolayı inleyip feryat ediyorlar?

به شوخان شجر بنگر که از بیماری مُفرط
عیان کردند هرسو زعفرانی رنگ بُستان را

5. Aşırı hastalıktan dolayı bahçenin her taraftan za'feran/sarı rengini ayan eden/gösteren ağaç dallarına bak!

به جویِ آب چون گِل خورد آن زردی ببینیا خود
فلک در آب افکندست عکس برگ اغصان را

6. Saf ve temiz ırmağın çamura bulandığında nasıl sarardığını kendin/bizzat gör! Sanki felek, ağaç dallarının yapraklarının aksini suya mı yansıtmıştır?

اگر گِل خوردنش خواهی که گردد بر دلت روشن
نشانه در لبش یابی گِلِ در کام پنهان را

7. Bulanıklaştıktan sonra gönlünün aydınlığını istersen, istek ve arzuda gizlenmiş gilin/çamurun nişanını onun dudağında bulursun.

همه زردی نکو کز روزِ بازار نشاط دی
خزان آراسته اجناس رنگارنگ دکان را

8. Bütün sarılıkların, Dey ayının[4] sevinç ve neşe (dolu) pazar gününden dolayı olduğunu zannetme. Zira sonbahar, (bütün) dükkânlarını rengârenk/çok çeşitli metalarla süslemiştir.

خزان نبود مگر شوخانِ گلشن را بهار آمد
که ظاهر کرده هر یک در لباس خویش الوان را

çıktığı düşünülmektedir ki böylece "demevî", "balgamî", "safravî" ve "sevdâyî" terimleriyle ifade edilen psikolojik tiplemelerin yanı sıra, "mahrûr" (sıcak tabiatlı), "mebrûd" (soğuk tabiatlı), "yâbis" (kuru tabiatlı) ve "mertûb" (yaş tabiatlı) şeklinde dört niteliğe dayalı karakter tasniflerine de gidilmiştir (bak. Demirhan Erdemir, 1989, s. 24). Bu beyitte Nevâyî, dünyanın dimağını "kuru" olarak nitelemiş ve "sevdâyî" mizacın galip geldiğini dile getirmiştir. Bu noktada "sevdâ"nın "kara/siyah" anlamına gelmesi de düşünülmelidir ki bu da gecelerin uzaması dolayısıyla sevdânın galip gelişi olacaktır.

[4] Şemsî yılın onuncu ayı, kış mevsimin ise ilk ayı (21 Aralık-21 Ocak).

9. Gül bahçesinin şuhları[5] dolayısıyla sonbahar değil, bahar gelmiştir. Çünkü (ağaç ve gülfidanlarından) her biri, kendi renkli/süslü elbisesini (yani çiçeklerini) ortaya çıkardı.

کف خود را حنا بسته چنار از محض رعنایی
کزین در اضطراب افکنده خوبان گلستان را

10. Çınar, kendi avuç içine hoşluk ve güzellik vermesi için kına yaktığından dolayı gül bahçesinin (cilveli ve işveli) güzellerini elem ve kedere düşürdü.

Görsel 1

شکسته سرو بهر دست او مانند مشّاطه
نگار از برگ و ظاهر کرده نقش و هیئت آن را

11. Kırılmış/dertli serv, onun eli için, tıpkı meşşata/gelin süsleyicisi gibi yapraktan desen/resim ve onun görünümünden de nakış ortaya çıkardı.

چنار آتش ازآن سازد عیان کز غایت شوخی
(که) از ترّی نگارِ بسته سازد خشک دستان را

12. Çınar, son derece şuh olduğundan dolayı (kendisinden) ateş gösterdi/çıkardı.[6] (Avuç içlerine) sürülmüş yaş kınayı (cismindeki ateş sebebiyle) kuruttu.

[5] Burada baharın gelmesiyle yetişen "yeşillikler" ve "açan çiçekler" kastedilmektedir.
[6] Burada çınar ağaçlarının içten içe yanmasına işaret edilmektedir.

سپیدار از حریر لیموی وز حلّهٔ اصفر
بسی شرمندگی آورده خورشید درخشان را

13. Akkavak, sarı ipek ve sarı elbise giydiği için parlak güneşi kendi durumundan dolayı utandırdı.

Görsel 2

نه برگ توت کز مومست کرده نخل بندی ها
ز صنعت نخل بندِ دهر زیب باغ و بستان را

14. (Bu), dut yaprağı değil, bilakis ağaç süsleyicilerin yaptığı bal mumudur. Dünyayı süsleyen (Tanrı'nın) sanatından/sanatıyla bağ ve bahçeler süslenmiştir.

بدان هیئت که طوبی را تو گویی برگ‌ها رُسته
ز شکل ثابت و سیّار حُسن باغ رضوان را

15. Sen Tuba ağacını yaprakları yeşermiş şekliyle görünce, cennet bahçesinin güzelliğinin sabit ve seyyar biçimde olduğunu bilirsin/anlarsın.

چمن از برگ رمّان شعله افروزد ولی سازد
در او اخگر مثالِ حقّه های لعل رمّان را

16. Çimenlik, nar yapraklarından alevler saçar. Ancak nar, sevgilinin la'l gibi kırmızı dudağına benzer ateş koru oluşturur.

به هر یک حُقّه بینی صد هزاران لعل رمّانی
اگر آری برون زان حقّه گوهرهای پنهان را

17. Eğer o hokkadan/nardan gizli gevherleri dışarıya çıkarsan, her bir hokkadan yüz binlerce nar la'lini/tanelerini görürsün.

ز رشک از قطره‌های خون که ظاهر کرد از او گردون
همانا گر همان دم کرده خون آلوده پیکان را

18. Felek, nardan çıkan kan katrelerini kıskanıp hemen o anda temrenin ucunu kana buladı.

سماق آتش زده در پشتهٔ خود تا که برهاند
ز سرما پشته پروازان اطراف کهستان را

19. Sumak, dallarında yuva kuran dağ kuşlarını soğuktan korumak için kendi dallarında ateş yaktı.

Görsel 3

در اوراق رزان نقّاش صنع از خامهٔ حکمت
به روی زر ورق از رنگ لعلی ریخت افشان را

20. Asma yapraklarından ezel nakkaşı hikmet kalemiyle altın yaprak üzerine la'l renginden şekiller yapıp süsledi.

Görsel 4

مگو لعلی مگر از بادهٔ لعل است آن افشان
پی ترغیب می در این چنین فصلی حریفان را

21. O dökülüp saçılan yapraklar, her ne kadar la'l gibi kırmızı şarap (renginde) olsa da sen ona la'lî, yani onun kırmızı olduğunu söyleme. Sohbet eden dostlar, böyle bir mevsimde şaraba rağbet etme peşindeler.

به باغ از بلبل دستان سرا گر چه اثر نبود
مغنّی کو بدین مطلع مزیّن ساز دستان را

22. Her ne kadar bahçede destan anlatıcısı bülbülden hiçbir iz olmasa da o muganni, destanı bu matla ile tezyin etti/süsledi.

مطلع دوّم

خزان زاوراق به ز اکنون که زینت داد بستان را
خوش آید سرخ رویی از شراب زرد مستان را

23. Sonbahar, şimdi hoş ve güzel renkli yapraklarıyla bahçeye (ayrı bir) ziynet verdi. Sarı şaraptan mest olanların yüzüne, tatlı kızıllık yakıştı.

بده ساقی می اصفر به رنگ شعلهٔ آذر
که باشد روشنایی ها می رنگین دهقان را

24. Ey sâkî! Ateş şulesi rengindeki sarı şaraptan ver. Çünkü renkli şarap, seçkin kişiler için aydınlık kaynağıdır.

عجب مدفون که از جوی زرش[7] دهقان چو بگشاید
ز خاک آرد برون گویی خواص آب حیوان را

25. Ne garip! Altın ırmağa defnedileni seçkin kimseler açınca, topraktan bengi su hassalarının ortaya çıktığını zannedersin.

چه زیبا بِکر شوخی کاو چو بیرون آید از پرده
در او صد پرده از کافروشی ها اهل ایمان را

26. Perdeden ortaya çıkan o şuh bakirenin, iman ehli için kâfir tarzı davranışların örtüldüğü/gizlendiği yüzlerce örtüyü kaldırması ne hoştur!

چه خورشیدی که چون از مشرق ساغر شود طالع
برافروزد به شام عیش صد شمع شبستان را

27. İşret akşamını yüzlerce şebistan mumu gibi aydınlatıp da kadeh maşrıkından doğan güneş, nasıl bir güneştir!

وگر از روی آتشناکش افتد پرتوی در دل
چو نار موسی افروزد دل ارباب عرفان را

28. Eğer onun ateşli yüzünden gönle az bir alev düşse, irfan erbabının gönlü Mûsâ'nın ateşi gibi yanardı.

وگر از لطف بنماید طریق مجلس‌آرایی
دهد آرایش فردوس اعلی بزم سلطان را

29. Eğer meclis yolunu süsleyici, lütuf gösterirse, sultanın meclisi de cennet-i âlâ gibi süslenir.

ولیکن نیک ناید جز به باغی کش خزان سازد
ز اوراق نجوم آساش روشن کاخ (و) ایوان را

30. Bir bahçeye güzellik, ancak sonbahar tarafından verilir. Onun eyvan ve köşklerinin parlaklığı, yıldızlar gibi olan (sonbahar) yapraklarındandır.

[7]Bu kelime, Kâbil baskısında "رزش" şeklinde geçmektedir.

به برگ زعفرانی آبکش خط‌های شنگرفی
نشان خون اشک افتد رخ عشّاق گریان را

31. Su taşıyan/biriktiren safranın yapraklarındaki kızıl çizgiler, sanki ağlayan âşıkların yanağına damlayan kanlı gözyaşından nişandır.

Görsel 5

کند برگ مرود از لعل فامی ناظران را هست
مگر می در کدو آورده بود آیین بستان را

32. Armut yaprağı, kırmızı rengiyle kendisine bakanları büyüledi. Meğer şarap, bostandaki meclis âdetine göre "kedû" içerisinde getirildi.

اگرچه نیست آن موسم که از گل‌ها شود گلشن
چه صورت‌خانهٔ مانی ظهور صنع یزدان را

33. Her ne kadar (sonbahar), gül bahçesinde güllerin açıldığı mevsim olmasa da Yaradan'ın sanatının gücü karşısında, Mani'nin resim atölyesi nedir ki!

Sonuç

Bu çalışmaya konu olan "Hazân Kasidesi"ne Nevâyî; gece ve gündüzün sonbahardaki durumunu tasvir ederek başlamıştır. Güneş, sonbaharda Terâzi burcundadır. Gece ve gündüzün eşit olduğu günlerde, Terâzî'nin iki kefesinden birinde gündüz ile ilişkilendirilen "kâfur", diğerinde ise gece ile ilişkilendirilen "misk" eşit olarak tartılmıştır. Sonrasında gündüzlerin kısalıp gecelerin uzamaya başladığı, yani "misk"in arttığı sanatlı bir dille ifade edilmiştir.

Bu mevsimde yapraklarını döken ağaçlar vesilesiyle tabiata sarı renk hâkim olmuştur. Bulanan akarsuların durumu; çınar, servi, akkavak, dut, tuba, nar, sumak, asma, safran ve armut gibi bitkilerin sonbaharın etkisiyle yaşadığı dönüşüm, Nevâyî tarafından oldukça sanatlı bir üslupla ele alınmıştır.

Sonbahar renkleriyle bezenen yapraklar, bahçelere ayrı bir süs ve güzellik vermiş; bunun etkisiyle sakiden de sonbaharla da uyumlu olan sarı şarap sunması istenmiştir. Böylece bu mevsimde tertip edilen meclisin hüviyeti de ortaya konulmuştur. 29 ve 30. beyitlerde dolaylı olarak Sultan Hüseyn-i Baykara övgüsü hissedilmektedir.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Dehhudâ, A. E. (1373). *Lugat-nâme*. C. 14, Muessese-i İntişârât-i Çâp-i Dânişgâh-i Tehrân.

Demirhan Erdemir, A. (1989). "Ahlât-ı Erbaa", TDV İslâm Ansiklopedisi, İstanbul, 2.cilt.

Enverî, H. (1382).*Ferheng-i Bozurg-i Sohen*. C. 8. Çâp-i devvom.

Kartal, A. & Eraslan, S. (2022). Alî Şîr Nevâyî'nin Farsça kasideleri-I, *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, c. 6, sy. 2, s. 415-436.

Mu'în, Muhammed (1371). *Ferheng-i Fârsî*. Şeş cild. Çâp-i heştum, Çâphâne-i Sipihr.

Nevâyî (1395). *Dîvân-i Emîr Nizâmüddîn Alî Şîr Nevâyî «Fânî»*. (be-tashîh-i Seyyid Abbâs Restâhîz-i Sânçârekî), Çâp-i evvel, İntişârât-i Emîrî.

Rafiddinov, S. & Tacıbayev, H. (2002-2003). *Mükemmel eserler toplamı: Farsça Divan*, 18-20. Ciltler, Özbekistan Fenler Akademisi Neşriyatı.

Şükûn, Z. (1984). *Farsça-Türkçe lûgat, gencîne-i güftâr ferheng-i Ziyâ*. C. 3. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

https://ganjoor.net/fani/divan/ghaside/4fasl/sh2

Görsel 1: [13 Kasım 2022] https://www.istockphoto.com/tr/foto%C4%9Fraflar/%C3%A7%C4%B1nar-a%C4%9Fac%C4%B1

Görsel 2: [13 Kasım 2022] https://www.istockphoto.com/tr/foto%C4%9Fraflar/titrek-kavak-a%C4%9Fac%C4%B1

Görsel 3: [13 Kasım 2022] https://www.botanikladin.com.tr/images/icerik/sumak-agaci.jpg

Görsel 4: [13 Kasım 2022] http://garova.blogspot.com/2010/12/sonbaharda-asma-yapraklar.html

Görsel 5: [13 Kasım 2022] https://tr.wikipedia.org/wiki/Safran

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Rüşdî'nin Menâkıb-ı Şeyh Ali Adlı Eseri

Rushdi's Work Named Menaqıb-ı Şeyh Ali

Filiz KILIÇ
Prof. Dr., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
filizkilic64@hotmail.com

Şerife GÜZ
Yüksek Lisans Öğr., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
srfeguz.4@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-6232-7223
https://orcid.org/0000-0001-8636-9906

Araştırma Makalesi/ResearchArticle
Geliş Tarihi/Received: 28.10.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 11.11.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Kılıç, F. ve Güz, Ş. (2022). Rüşdî'nin Menâkıb-ı Şeyh Ali Adlı Eseri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1115-1147. https://doi.org/10.34083/akaded.1196135

Kılıç, F. & Güz, Ş. (2022). Rushdi's Work Named Menaqıb-ı Şeyh Ali. *Journal of Academic Language andLiterature*, *6* (4), 1115-1147. https://doi.org/10.34083/akaded.1196135

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
ThisarticlewascheckedbyiThenticate.

* Bu makale *"Rüşdî'nin Şiir Külliyâtı (İnceleme-metin)"* başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

Menâkıbnâmeler İslam edebiyatlarında bir velinin hayatı çevresinde oluşmuş menkıbe yahut kerametleri anlatan dinî-tasavvufî eserlerdir. İslâmî-Türk edebiyatında ilk örneklerine XIII. yüzyılda rastlanan menâkıbnâmeler, günümüze kadar aralıksız devam eden türler arasındadır. Bu türün yeni bir örneği de klasik Türk edebiyatının son dönem şairlerinden olan Rüşdî'ye aittir.

Kaynaklarda hakkında herhangi bir bilgiye rastlanılmayan şairin; hayatı, eserleri, ailesi ve yaşadığı dönemle ilgili muhtelif bilgilere, Mehmet Fatih Köksal Kütüphanesi'nde yer alan ve şairin bilinen tek eseri, *Şiir Külliyâtı'ndan* ulaşılmıştır. Asıl adı Mustafa Rüşdî olan şair, farklı illerde görev yapmış bir muhasebe memurudur. Tekke çevresinde yetişmiş yazar-çizer zümresine dâhil edilen bir şairdir. Rüşdî, mensubu olduğu Kâdirîyye tarikatının adap ve erkânını bildirmek, Şeyh Ali namındaki şeyhinin menkıbevî ve tarihî hayatını nakletmek gibi amaçlarla müstakil bir manzum menâkıbnâme yazmıştır. Külliyât'ın 31-43. sayfaları arasında yer alan menâkıbnâme, 202 beyitten oluşan çok kısa bir metindir. Şair, menâkıbnâmesinde şeyhi ve yaşadığı dönemle ilgili kayda değer bilgilere yer vermiştir. Bu yönüyle de eser, hem biyografik hem de tarihî kaynak olarak Türk edebiyatı, tarihi ve kültürüne önemli katkılar sağlamaktadır. Eser, Şeyh Ali'nin ölümünden kısa bir süre sonra yazıldığı için sözlü kültür ortamında yayılmadan doğrudan şairin kaleminden çıkmıştır.

Bu çalışma aracılığıyla, Rüşdî'nin Şeyh Ali için yazdığı manzum menâkıbnâmesi, ayrıntılı bir şekilde tanıtılarak transkripsiyonlu metni yayımlanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Rüşdî, menâkıbnâme, Şeyh Ali Menâkıbnâmesi, inceleme-metin

Abstract

Menaqıpnames; are defined as a religious-mystical work in Islamic literatures describing the legends or miracles formed around the life of a saint. Menaquinones were encountered in 13th century and they are among the genres of that continue until today. A new example of this genre belongs to a poet with the Rushdi who is one of the late poets of classical Turkish literature.

Various information about the poet's life, the period he lived, family, and works, has been obtained from his only work, the "Şiir Kulliyâtı" which is in the Mehmet Fatih Köksal Library. The real name of the poet is Mustafa Rushdi and he is an accounting officer who worked in different provinces. He is a poet who is included in the writer-drawer group grew up around the dervish lodge. Rushdi, wrote an versified verse Menaqıpname for the purposes of informing the creed and rules of the Qadiriyya Tariqat of which he was a member, and also to convey the miraculousness and historical life of named Şeyh Ali. This Menaqıpname, which is located between pages 31-43 of the Kulliyât is a very short text consisting of 202 couplets. The poet has included important information about his sheik and the period in

which he lived in his Menaqıpname. With this aspect, the work provides important contributions to the history and culture of Turkish literature, both as a biographical and historical source. Since the work was written shortly after the death of the Şeyh Ali, it came directly from the poetsʾ pen without spreading in the oral culture environment. Through this study, Rushdiʾs verse menaqıpname, written for Şeyh Ali will be introduced in detail and its transcripted text will be published.

Keywords: *Rushdi, menaqıpname, Şeyh Ali Menaqıpname, review-text*

Giriş

Biyografik kaynaklarda hakkında herhangi bir malumat olmayan Rüşdî'nin hayatına dair bazı bilgilere, bilinen yegâne eseri *Şiir Külliyâtıʾndan* ulaşılmaktadır. Şiirlerinde Rüşdî mahlasını kullanan şairin asıl adı Mustafa Rüşdîʾdir. 311. sayfada ebced hesabıyla yapılan birtakım çıkarımlar arasında 1283 tarihinin yanına yazılı "tevellüd tarihi" ibaresinin müellifin kendisiyle ilgili olduğu düşünüyoruz. Bu tahminimiz doğruysa şair, Hicrî 1283(1866-67) senesinde doğmuş olmalıdır (Köksal, 2021: 73).

Şairin ölüm tarihi hususuna dair yine kaynaklarda herhangi bir bilgiye ulaşılmamıştır. Ancak s. 326ʾda iki beytin üzerinde yer alan "*12 Nîsân 1359 Târiḫinde Edirneʾde Selîmiyye Câmîʾ-i Şerîfi Müze-ḫânesindeki Bir Levḥadan Alındı*" ibaresinden hareketle Rüşdîʾnin 1359 (M.1943) tarihinde 77 yaşında olduğu anlaşılmaktadır. Bu verilerden hareketle Rüşdî, 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başlarında yaşamış bir şairdir. Yine bazı ipuçlarından hareketle Çorumlu olabileceğini ve muhasebe memuru olarak görev yaptığını da söylemek mümkündür.[1]

Külliyât; "Bir yazarın basılmış olan eserlerinin tamamı" (Doğan, 2011: 608) anlamındadır. Fars ve Türk edebiyatında örneklerine sıkça rastladığımız külliyâtlardan bazıları müellifin kendisi tarafından bazıları da vefatından sonra ailesi veya çevresi tarafından düzenlenerek derlenmektedir. *Külliyât-ı Dîvân-ı Fuzûlî, Külliyât-ı Eşʿâr-ı Rûhî-i Bağdâdî, Şair Eşref Külliyâtı, Külliyât-ı Ziyâ Paşa* edebiyatımızdaki meşhur külliyât örneklerindendir. Bir divan büyüklüğünde olan "*Rüşdîʾnin Şiir Külliyâtı*" ise klasik divan düzenine sahip olmadığı için divan yerine *Külliyât* olarak nitelendirilmiştir.

Son dönem tekke şairlerinin genelinde olduğu gibi Rüşdî de eserinde hem klasik Türk edebiyatı hem de halk edebiyatı nazım şekillerine yer vermiştir. 912 şiir, 2943 beytin bulunduğu eserde; mesnevi, gazel, kaside, kıta, musammat, nazm ve tuyuğ gibi birbirinden farklı nazım şekillerine; naat-ı şerif, menâkıbnâme, şefâatnâme, münâcât, mevlidü'n-nebî, tevhid, miʾrâciye, istihrâcnâme, şehrengiz, hicviye,

[1] Külliyâtıʾndan hareketle Rüşdî'nin hayatına ve şairliğine dair edinilen bilgiler hazırlamakta olduğumuz bir başka makalede değerlendirilecektir.

medhiye, şergüzeştnâme, letâifnâme, mersiye, hasbihâl, muamma gibi nazım türlerine yer verilmiştir.[2] Rüşdî'nin Şeyh Ali namındaki şeyhi için yazdığı "*Menâkıbnâme*"si bu çalışmanın konusunu teşkil edecektir.

Sözlükte "Din büyüklerinin veya tarihe geçmiş ünlü kimselerin yaşamları ve olağanüstü davranışlarıyla ilgili hikaye (Eren vd., 1988:1007)" manasına gelen menkabe/menkıbe kelimesinin çoğulu menâkıb kelimesidir. Menâkıbnâme ise "İslam edebiyatlarında bir velinin hayatı çevresinde oluşmuş menkıbe yahut kerametleri anlatan dinî-tasavvufi eser (Pala, 2020: 303)" olarak tanımlanmaktadır. Menâkıbnâmeler insanların, mensup oldukları tarikat kurumunu, bağlı oldukları mürşitleri ve diğer önemli dini şahsiyetleri anlama ve bilme isteğiyle ortaya çıkmıştır. Menkıbeleri anlatan ya da telif edenler, meziyet ve kerametlerini anlattıkları şahsiyetlerin müridi ve hayranıdırlar. Bu yüzden, söz konusu şahsiyetlerin benzer şahsiyetlerden üstün ve farklı olduklarını göstermeye çalışırlar (Kılıç vd., 2007: VIII).

İslam dünyasında IX. yüzyıldan itibaren tasavvuf cereyanının görülmeye başlandığı, XI. yüzyıldan beri de tarikatların teşekkül ettiği malumdur. Bu gelişmeye paralel olarak, bir velinin kerametlerini anlatan kısa hikâyeler demek olan menkabeler yavaş yavaş ortaya çıkmıştır. Bunlar ilk önce tasavvufî tabakat kitaplarında ve evliya tezkirelerinde yer almıştır. Muhtemelen XIII. yüzyıldan başlayarak, tek bir veli hakkındaki menkabeleri toplayan ve kendilerine Menâkıb, Menâkıbnâme veya bazen de Vilâyetnâme denilen müstakil eserler doğmuş, Arapça, Farsça veya Türkçe gibi çeşitli dillerde yazılıp İslam âleminin her tarafında okunur olmuşlardır (Ocak, 1983: 1).

Köprülü (1980: 164-165), menâkıbnâme geleneğinin Türk destan geleneğine paralel olarak ortaya çıktığını ve ilk örneklerinin de Karahanlılar dönemine ait olan "*Tezkire-i Satuk Buğra Han*" ile Ahmet Yesevî'nin menkabelerini içinde barındıran *"Cevâhirü'l-Ebrâr min Emvâci'l-Bihâr"* olduğunu dile getirir. Bunların dışındaki *Hacı Bektâş Velî, Velâyetnâme-i Abdal Musa, Velâyetnâme-i Hacım Sultan, Velâyetnâme-i Sultan Şücâeddin, Menâkıb-ı Kaygusuz Baba, Demir Baba Velâyetnâmesi ve Otman Baba Velâyetnâmesi* edebiyatımızın önemli menâkıbnâme örneklerindendir.

Menâkıbnâme/velâyetnâme geleneği, takip eden yüzyıllarda tarikat muhitlerinde önceki dönemlerdeki gücünü kaybederek devam etmiş, ancak tarikat tarihimizdeki gelişmelere paralel olarak, gittikçe daha küçük çapta eserlerle günümüze kadar devam etmiştir (Duran, 2007: 17). Rüşdî'nin Külliyâtı'nda yer alan menâkıbnâme tarzındaki şiiri de eski menâkıbnâme örneklerine nazaran çok daha küçük hacimlidir.

[2] Rüşdî'nin Külliyâtı hakkında ayrıntılı bilgi ve yapılan değerlendirmeler hazırlamakta olduğumuz makalede verilecektir.

I. Menâkıb-nâmeʾnin (Menâkıb-ı Şeyh Ali) Tanıtımı

Rüşdî tarafından kaleme alınan bu müstakil eser, Külliyât'ın 31-43. sayfaları arasında bulunmaktadır. 202 beyitlik bu *Menâkıbnâmeʾ*nin özel bir adı veya başlığı yoktur. Eserde Rüşdî'nin şeyhini, "Şeyh Ali" namıyla zikretmesinden hareketle metin, "Menâkıb-ı Şeyh Ali" olarak isimlendirilebilir.

Eserin yazılış tarihiyle alakalı herhangi bir ibare yer almasa da şairin ifadesine binaen, aşağı yukarı bir çıkarımda bulunulabilir. Rüşdî, Şeyh Aliʾnin Milli Mücadele dönemindeki Dörtyol Ermeni olaylarında şehit düştüğü bilgisini *Menâkıbnâme*'nin şu beyitlerinde kayda geçmiştir:

Anı bir Ermeni itmişdi şehīd
Bu yüce rütbe ile oldı ferīd (154)

Olıyor çünki o Dörtyolʾda şehīd
Gömilür Çardaġʾa ol şeyẖ-i ferīd (165)

Bu verilerden hareketle *Menâkıbnâmeʾ*nin 1918-1922 yılları arasında vuku bulan Dörtyol Ermeni olaylarından sonra yazıldığı anlaşılsa da tam tarihi tespit edilememiştir.

Eserin sebeb-i telifi, ayrı bir başlıkla belirtilmeksizin mukaddime kısmında bir bölüm olarak sunulmuştur. Rüşdî, Allah'ın ihsan ve yardımını tevekkül anlayışıyla ifade ettikten sonra 23-38. beyitlerle yazılış sebebini anlatarak eseri takdim eder. Şairliğin Allah vergisi bir yetenek olduğunu düşünen şair, söz kudretini yaratıcıdan niyaz ederek şiirinin insanlara doğru yolu gösteren hidayet mumu olacağını söyler. O nedenle de eserini, hem insanlara doğru yolu göstermek hem de unutulmaya yüz tutmuş olan şeyhini tanıtmak için yazar ve menâkıbnâmeyi Şeyh Ali ile İslam dinine ithaf eder:

Dilerim lem-yezeliñ raḥmetini
Bize de luṭf ide söz ḳudretini (25)

Sözimi luṭf ile ḫoş ḳılsa Ḫudā
Olacaḳ sāmiʿe bir şemʿ-i hüdā (26)

Bu ḥikāyātıma kim oldı sebeb
Yüce şeyḫim ʿAlī ʿālī-mezheb[3] (38)

[3] 23-38. beyitleri içeren sebeb-i telif bölümü, aşağıda transkripsiyonlu metin halinde takdim edildiği için burada tamamı verilmemiştir.

I. 1. Menâkıbnâmeʾnin Şekil Özellikleri

Mesnevî nazım şekliyle yazılan eser, 202 beyitten oluşan çok kısa bir menâkıbnâmedir. Sanat yapma amacı güdülmeden yazılan eserin dili, dönemin günlük konuşma diline yakın olup arkaik kelimeler yok denecek kadar azdır. Metinde kullanılan aruz kalıbı, kısalığı ve kolaylığı nedeniyle mesnevilerde sıklıkla tercih edilen aruzun remel bahrinin "*fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün*" kalıbıdır. Külliyât'ın genelinde olduğu gibi *Menâkıbnâme*'de de vezin açısından kusurlu olan mısra ve beyitler mevcuttur. Bu kusurlu beyit ve mısralar tespit edilerek dipnotta belirtilmiştir.

Metinde azımsanmayacak miktarda örneğine rastlanılan bazı zihaflardan birkaçı italik ve koyu renkle belirtilerek yazılmıştır:

Bu ḥikāyātıma kim oldı sebeb
Yüce şeyḫim ʿAlī ʿālī-mezheb (38)

Kir***ā***cı dir ki bu yüksek ṭaġdan
Çıḳamaz böyle żaʿīf at andan (74)

Ölümüñ her c***ā***na ālāmı aġır
Ṣaḳın olma bunı ṭuymaḳda ṣaġır (153)

Bu güneş rāh-ı hidāyet güneşi
O güneşle söniyor ġam ***ā***teşi (180)

Şair, menâkıbnâmenin ilk 190 beytini kapsayan "mukaddime ve asıl olay" kısmını Külliyâtʾın 31-43. sayfaları arasına yazmış, metnin devamı olan "hatime ve dua" kısmını da s.48, s.65 ve s.66 olmak üzere üç farklı sayfaya kaydederek şiirini tamamlamıştır.

I.2. Menâkıbnâmeʾnin Dil ve Üslup Özellikleri

Rüşdîʾnin eserini yazmasındaki gayesi halka telkinde bulunmak, mensubu olduğu tarikatın esaslarını insanlara bildirmek ve unutulmaya yüz tutmuş olan şeyhini tanıtmaktır. Bu sebeple kuru, yavan, didaktik bir anlatım ve tasannudan uzak bir üslup benimsemiştir. Anlatıdaki kelimeler ve kelime grupları okuyucuya doğrudan nesnel bilgiler aktardığı için bunlar göndergesel anlamları ile kullanılmıştır. Kelimelerin ilk anlamları yazıldığı için verilmek istenenlere, zihinsel bir çaba gösterilmeden ulaşılabilmektedir. Bu durum kelimelerin, kelime gruplarının

görünürdeki anlamlarına doğrudan ulaşılabilmesini sağlar. Bu yüzden mesnevi boyunca tek anlamlı kelimeler veya söz öbekleri ile anlatım sürdürülür. Kelimelerin diğer kelimelerle ilk anlamlarının dışında herhangi bir anlamsal etkinlikte bulunmamaları, onların mecaz anlamda kullanılmamasına yol açmıştır. Mesnevide dikkate değer bir biçimde söz sanatlarının yokluğu da bundan kaynaklanmaktadır. Söz sanatlarından uzak bir anlatımın yeğlenmesi, eserde şairin tavrı ile de açıklanabilir. Şair, "didaktik bir tavır alarak bilgi aktarımı yaptığı için sade kelimeler kullanmış veya Arapça-Farsça tamlamalara çok az yer vermiştir…" gibi yargılarla da bu tutum ifade edilebilirse de şairin sanatçı kişiliğinin söz sanatları yapmaya uygun olmadığı düşünülmektedir. Böylelikle sanatçı mesnevideki konuyu sanat endişesinden uzak bir biçimde kayıt altına almak istemiş olabilir.

I.3. Menâkıbnâme'nin Muhtevası

Bu eser, sözlü kültürden derlenmiş veya yazılı kaynaklardan yararlanılarak kaleme alınan bir menâkıbnâme değildir. Anlatıdaki menkıbe, Rüşdî'nin şahit olduğu ve onun hayatı etrafında meydana gelen bir olaydır. Dolayısıyla eser, bizzat şairin olaya tanık olması ve dönemin sosyal, siyasi yapısını sunması yönüyle tarihi gerçekleri bünyesinde barındıran önemli bir menâkıbnâme özelliğindedir. Beyit sayısı çok az olan bu müstakil metnin olay örgüsü de kısadır. Bu sebeple anlatıda art arda devam eden macera dolu olaylar dizisi yerine; şairin şeyhinin hayran kaldığı kişilik özellikleri, meşrebi, hayatı ve kerametleri daha çok yer tutmuştur. Rüşdî, bu kerametlere şahit olduğunu anlatmasıyla kendisinin, şeyhinin ve tarikatının itibarını artırarak saygınlık kazandırmak gibi bir amacı vardır. Kâdirîyye tarikatının mensubu olduğu düşünülen şairin eserinde, Şeyh Ali'nin yaşayış tarzı ve kişiliği anlatılırken Abdulkâdir Geylânî'nin görüş ve öğretileri de yer almaktadır. Geylânî'nin öğretilerini tetkik eden İltuş (2020: 591-609)'un çalışmasındaki kavramlardan hareketle bu menâkıbnâmede Geylânî'nin esaslarından "*tevbe, zikr, tevekkül, müşahede, vecd ve vücut*" yer almaktadır.

Eser, hem tarihî gerçekleri barındırması hem de Şeyh Ali'nin ölümünden kısa bir süre sonra yazılması sebebiyle Güzel (1999: 17)'in tasnifine göre; "Biyografik Menâkıbnâmeler" kategorisinde değerlendirilebilir. Nitekim eser, velinin 115 yaşına kadar yaşaması, Dörtyol'da Ermeniler tarafından şehit edilmesi ve Çardak'a gömülmesi gibi hayatıyla alakalı önemli biyografik bilgiler içermektedir. Yapılan araştırmalar neticesinde, Şeyh Ali'nin Çardak'ta defnedilmesi hususunu kanıtlar nitelikte herhangi bir bulguya erişilmediğinden bu konuya bir parantez açmak gerekir. Dörtyol'a yakın mesafede Çardak isminde iki farklı mevki bulunmaktadır. Biri Dörtyol'a 32,6 km uzaklıktaki Hatay'ın Hassa ilçesine bağlı Çardak Yaylası, diğeri ise Osmaniye'ye bağlı 37 km uzaklıktaki Çardak Köyü'dür. Dönemin tarihi, biyografik, dinî-tasavvufî kaynaklarında ve Osmanlı Arşiv Belgelerinde isimleri geçen Kâdirî tarikatı mensubu Şeyh Ali namındaki şahıslar, Rüşdî'nin şeyhi ile

uyuşmamaktadır. Bu kaynakların yanı sıra o bölgede ikamet eden yerel halkla birebir iletişim sağlanarak Çardak'ta Şeyh Ali'ye ait bir mezar veya türbe bulunmadığı bilgisi tahkik edilmiştir.[4] Dolayısıyla Şeyh Ali'nin defnedildiği yerin ispatlanamaması velinin, Ermeni olaylarında ismi tespit edilemeyen şehitlerden olabileceği ihtimalini akıllara getirmektedir. Nitekim Aslan (2008: 265), Milli Mücadele döneminde Dörtyol ve çevresinde Ermeniler tarafından öldürülen Türklerden isim ve adresleri tespit edilemeyen şehitlerin olduğunu dile getirmiştir.

Metindeki olayların Milli Mücadele döneminde, Gaziantep/Nurdağı, Maraş ve Dörtyol'da gerçekleşmesiyle yer ve zamanın belirtilmesi, şairin 1.tekil kişi anlatımı kullanması ve dönemin Ermeni olaylarına vurgu yapmasıyla anlatı gerçekliğinin artması, şeyhin gösterdiği kerametlerle anlatının kutsallaşması gibi bütün bu unsurlar vasıtasıyla eser, Ocak'ın tasnifi olan evliya menkıbelerine dâhil edilebilir.[5] Gerek evliya menkıbesi, gerekse biyografik menâkıbnâme kategorilerine giren eserin Türkçe mesnevi tertip özelliklerine göre takdimi şöyledir:

a.Mukaddime(Giriş): Türkçe mesnevilerin tertip özelliklerine göre, giriş kısmı genellikle besmele ile başlasa da metinde bu geleneğe uyulmamış, doğrudan 1-38. beyitler arasını kapsayan bir dibâce ile başlangıç yapılmıştır. 1-23. beyitlerde şair, ilk olarak Allah'ın takdiri ve hükmü olan kader hususuna temas etmiş, sonrasında ise hikemî üslubuyla, şeytana ve nefsin arzularına kapılarak gaflet içinde bulunmamayı, dünyanın şehevî zevklerine aldanmamayı nasihat etmiştir. Aksi takdirde yanlış yola düşen insanın, hidayete eremeyeceğini ileri sürerek tövbe ve salâvatın önemine değinmiştir. 23-38. beyitler arasında ise eserin sebeb-i telifine yer vererek anlatıyı, şeyhi ve yüce dini için yazdığını beyan etmiştir.

Çoğu mesnevinin giriş bölümünde yer alan din büyüklerine övgü şiiri bu metinde de mevcuttur. Şair, 39-69. beyitler arasında Şeyh Ali'yi övmüştür. Bu şiiriyle

[4] Bu konuyla alakalı iletişim sağladığımız kaynak kişiler: Eğitimci-yazar Kadir Aslan, Dörtyol'da ikamet eden; Rukiye Kutuzman, Ömer Faruk Kutuzman ve Çardak Yaylası'nın bağlı olduğu Dedemli Mahalle Muhtarı Mesut Çamcı.

[5] A.Yaşar Ocak, evliya menkıbelerinin özelliklerini şu şekilde sıralamıştır:

1. Kahramanları gerçek ve mukaddes kişilerdir.
2. Olayların belirli yeri ve zamanı vardır.
3. Sadece eğlenmek, bir eşyanın veya tabiat olayının izahını yapmak için uydurulmuş değillerdir. Gerçek olduklarına inanılır.
4. Yarı mukaddestirler ve bir doğma gibi kendilerini kabul ettirirler.
5. Konu edindikleri veli hayattayken de öldükten sonra da meydana gelebilirler.
6. Biçim olarak son derece kısa ve sade bir anlatım tarzına sahiptirler. (Ocak, 1992: 33).

kaynaklarda hakkında bilgi sahibi olamadığımız şeyhinin gerçek kişiliğiyle alakalı şu önemli bilgileri bizlere sunmuştur:

20 yıl boyunca bir mağarada gece gündüz Allah'ı zikrederek yaşaması, dağlık bir bölgede vefat etmesi (Rüşdî, Şeyh Ali'nin kerametlerini anlattığı kısımda vefat ettiği yerin adını Dörtyol olarak belirtir.), tuzağa düşmesi sonucu bir ayağının topal kalması, çok fazla keramet göstermesi, kuru ekmek yiyerek her gün oruç tutması, sabahlara kadar uyumayıp ibadetle meşgul olması, daima güler yüzlü olması, hiç kimsenin kalbini kırmaması, yeni elbiseler giymemesi ve son nefesinde dahi Allah'ı zikretmesi.

b.Asıl Konu (Konunun İşlendiği Bölüm): Mesnevilerde "âgâz-ı dâstân", matla'-ı dâstân", "âgâz-ı kıssa", "âgâz-ı kitâb", "ibtidâ-i dâstân"… gibi başlıklarla başlayan "konunun işlendiği bölüm", mesnevinin ana bölümüdür (Ünver, 1986: 438). Rüşdî, yine geleneğe uymayarak bu bölüme başlarken başlık kullanmaz. Eserin olay örgüsü şöyledir:

Rüşdî, bedel-i nakdîyi[6] ödemek için Maraş'a gider. İkindi vaktinde Maraş'tan dönerken Gaziantep'in Nurdağı ilçesinde yer alan Hz. Ukkaşe[7]'nin türbesini ziyaret etmek ister. Kiracı[8] atının zayıf olduğunu ve bu dağdan çıkamayacağını söyleyince Rüşdî de yürüyerek dağı aşar ve Hz. Ukkaşe'nin türbesine ulaşır. Türbenin örtüsüne yüzünü sürüp ağlayarak dua ve niyaz eder. Daha sonra da şehit dağı olarak nitelendirdiği türbenin bulunduğu mevki olan Nurdağı'ndan inerek atının yanına gider. Rüşdî'nin memleketine yaklaştıktan sonra kiracı Rüşdî'yi orada bırakıp tekrar iki günlük mesafedeki Maraş'ın yolunu tutar. Kiracı gittikten sonra yola yaya olarak devam eden Rüşdî, şeyhinin kendisine doğru geldiğini görür ve şeyhi şöyle der: "Gözün aydın oğlum, seni Ukkaş'ın kapısında gördüm. Ayağına kapan, yalvar diye bağladılar seni onun kapısına."

Türbeyi ziyaret ettiğinden velinin haberi olmadığı için Rüşdî, bunun bir keramet olduğunu, mana âleminde sır olarak Şeyh Ali'ye göründüğünü anlar. Bu kerametin ardından şair 98-123. beyitler arasında velinin huyu ve tabiatına temas eden bir medhiye, 124-143. beyitlerde ise çok kısa bir naat-ı şerifi ilave ederek sözü yine Şeyh Ali'ye getirir. 144-182. beyitler arasında da Rüşdî, kendisine her gün keramet gösteren şeyhinin; Abdulkadir Geylânî'ye bağlı olması, Ermeniler tarafından

[6] Askere gitmemek için ödenen, şartları ve miktarı bir kanunla belirlenmiş olan para (Ayverdi, 2011: 127).

[7] Kaynaklarda adı "Ukkâşe b. Mihsen b. Hursan el-Esedî" olarak geçen bu zat Hz. Peygamberin yakın arkadaşlarındandır. Rivayetlere göre Ukkâşe, Hz. Ömer zamanında Arapların Gaziantep'i fethi sırasında şehit düşen beş sahabeden birisidir. O bölgede şehit olması hasebiyle de Gaziantep'in Nurdağı ilçesine defnedildiği düşünülmektedir. Çolak (2008: 174)'a göre bu bilgi, halk arasında dolaşan çeşitli varsayımlardan sadece biridir.

[8] Eskiden binek veya yük arabası kiraya veren kimse (Ayverdi, 2011: 687).

Dörtyol'da şehit edilmesi ve Çardak diye bir mevkiye gömülmesi gibi dikkate şayan bilgileri metnin bu bölümünde sunar. Şeyh Ali şehadetini 10 yıl önceden Rüşdî'ye anlatarak gaybdan haber vermiştir. Bu kerametinin ardından mesnevinin asıl konu bölümü sonlandırılmıştır.

c.Bitiş (Hatime): Şair, "Hatime" başlığını vermeksizin doğrudan 183-189. beyitler arasında Şeyh Ali'ye dua ederek bu bölüme başlar. 190-201. beyitleri arasında peygamberden şefaat dileyip niyaz eder ve en son beyitte de Allah'a dua ederek ve yalvararak metni tamamlar.

I.3.1. Menâkıbnâmede Geçen İsimler

a.Şahıs İsimleri: Hz. Adem, Hz. Muhammed, Şeyh Ali, Mecnun, Hz. Ukkâşe, Hz. Musâ, Hz İsâ, Abdulkadir Geylânî.

b.Yer isimleri: Medine, Seyhun Nehri, Maraş, Şehit dağı(Gaziantep/Nurdağı), Beytü'l-haram, Dörtyol, Çardak.

1.3.2. Menakıbnâmede Geçen Motifler:

a.Gaipten ve Gelecekten Haber Verme ve Öleceği Zamanı Önceden Bilme Motifleri: Genelde şeyhler müritlerini gelecekte olacak olan hadiselerden haberdar ederler ve onları olumsuz durumlarda uyarırlar. Aynı şekilde güzel olacak olayların da müjdesini verirler. Başka kişilerin öleceği zamanı, özellikle savaşların akıbetini bilir ve bildirirler (Kılınç İnevi, 2019: 112). Şeyh Ali de kendisinin şehit olacağını 10 yıl önceden bilmiş ve bunu Rüşdî'ye bildirmiştir:

> Bu şehādetini on yıl evvel
> Baña añlatdı kerāmetle güzel (155)

b.Bir Anda Çok Uzak Mesafeleri Katedebilme (Tayyi Mekan) veya Mekan Aşma Motifi: Rüşdî, Hz. Ukkâşe'nin türbe ziyaretinden dönerken şeyhi, o ziyarette bulunmamasına rağmen şairin karşısına bir anda belirir:

> Baḳarım ki orada şeyḫ-i kerem
> Baña ṭoġrı geliyordı o dem (88)
>
> Bu ziyāretde yoġ-idi bu pīr
> Görinür şeyḫime maʿnāda bu sır (92)

c.Yemeden İçmeden Uyumadan Uzun Zaman Durabilme: Sufiler az yemeye, az konuşmaya, az uyumaya, yalnız kalmaya, sürekli zikir ve tefekkür etmeye alışan nefsin kurtulacağına inanırlar. Onlar, nefsi eğitmek yani terbiye etmek ve nefsin arzularını kırmak maksadıyla, onu aç, susuz ve sevdiği şeylerden mahrum bırakırlar. Hem nefsi hem de bedeni zor ve ağır işlere koşarlar. Diğer taraftan da sürekli olarak

zihni ve düşünceyi mâsivâdan uzaklaştırıp Allah üzerinde yoğunlaşırlar (Uludağ, 2016: 297-298). Şeyh Ali de bedeni ve nefsini dünyadan soyutlamak için 20 sene bir mağarada sabah akşam Allah'ı zikrederek ve oruç tutarak yaşar:

Yimez içmez idi her gün ṣāʾim
Baña eylerdi duʿāyı dāʾim (54)

Aña lāyıḳdı dīne ehl-i felāḥ
Uyumazdı giceler tābe-ṣabāḥ (57)

Ṭutıyorken orucı çünki dimez
Oṭurup sofraya bir loḳma yimez (62)

II. Menâkıbnâmeʾnin Diğer Menâkıbnâmelerle Mukayesesi

Rüşdî'nin eseri, yaşadığı dönem itibariyle şekil yönünden manzum tarzda yazılan menâkıbnâmelere göre oldukça farklıdır. Menâkıbnâmeye "besmele" ile başlanmaması, bölümler arası geçişi sağlamak için başlıklar kullanılmaması, hatime bölümünde eserin beyit sayısı veya yazılış tarihi hakkındaki bilgilere değinilmemesi, beyit sayısının çok az olması gibi hususiyetler mesnevilerin tertip özelliklerine tam anlamıyla uymamaktadır.

Menâkıbnâmelerin çoğunda anlatılan zatın kerametleri, yaşayış tarzı ve kişilik özellikleri olaylar silsilesi halinde tahkiyeli anlatımla yazıya aktarılmaktadır. Ancak beyit sayısı az olan bu eserde şair, şeyhin yalnızca bir kerametini hikâyeleştirerek nakletmiştir. Rüşdî'nin bizzat şahit olduğu bu olağanüstü hadise, aynı zamanda bir sergüzeşnâmeyi de andırır. Zira şair başından geçen bir macerayı veya anıyı yâd ederek anlatıyı hareketlendirmiştir.

Menâkıbnâmeler, öncelikle sözlü kültür ortamında oluşarak yayılsalar da bu genellemeye uymayan istisnai anlatılar da mevcuttur. Menâkıb-ı Şeyh Ali de bu istisnai anlatılara bir örnek oluşturmaktadır. Rüşdî, menâkıbnâmeyi Şeyh Ali'nin ölümünden kısa bir süre sonra yazdığı için eser, sözlü kültür ortamında yayılma olanağını bulamamış ve doğrudan yazarın kaleminden çıkmıştır. Bu yönüyle de Otman Baba Velâyetnâmesine benzemektedir. Velâyetname-i Otman Baba adlı eser, şeyhin yakın halifelerinden olduğu anlaşılan ve daima kendisiyle birlikte dolaşan Güççük Abdal tarafından onun ölümünden beş yıl sonra H. 888/1483'te yazılmıştır (Kılıç vd., 2007: 11).

"*Anla, dinle, rivâyet ederler, şöyle nakledilir…*" gibi ibareler, menâkıbnâmelerin sözlü kültürden derlendiğini gösteren ipuçları arasındadır. Metinde bu ibarelere yer verilmemesi menâkıbnâmenin sözlü kültürden derlenmediğine bir başka delildir.

Anadolu'da yazılan menâkıbnâmelerin çoğu incelendiğinde başlangıç bölümünde velinin soyu yüceltilir. Örneğin; Hacı Bektaş Velî-i Horasanî'nin soyu peygamber efendimize dayandırılır: *"her vechile ol mesned-nişîn nesl-i seyyidü'l-Mürselîn Hazret-i Hünkâr Hâcı Bektâş el-Horâsânî kaddesa'llâhu sırrahu'l-ʿazîz seyyiddür bilâ hilâf sahîhü'n-neseb evlâd-ı Resūldur"* (Duran, 2007: 61).

Şeksüzin seyyid [du]rur āl-i resūl
Ol velīler ḳuṭbı ol aṣluʾl-uṣūl (B 2b) (Köksal, 2018: 31)

Rüşdî ise şeyhin soyunun nereye veya kimlere dayandığını açıkça belirtmese de temiz ve yüce soylu olduğunu vurgulamıştır:

O leṭāfetle müzeyyendi ḫūyı
Çü anıñ pāk ü temiz idi ṣoyı (52)

Sonuç

İlk örneklerine 13. yüzyılda rastlanan menâkıbnâmeler, günümüze kadar varlığını sürdüren türler arasındadır. Bugün bile yapılan çalışmalarla bu türün yeni örnekleri bulunarak literatüre geçmektedir. Bu türün bir örneği de Rüşdî tarafından 20. yüzyılda yazılmış Şeyh Ali Menâkıbnâmesi'dir. Bu menâkıbnâme, şekil ve içerik açısından ayrıntılı bir şekilde incelenmiş, diğer menâkıbnâmelerle benzer ve farklı yönleri tespit edilmiştir. Olay örgüsünün kısa ve beyit sayısının çok az olması, bölümler arası başlıklara ve eserin yazılış tarihine yer verilmemesi, anlatıyı farklılaştıran hususiyetlerdendir. Şeyh Ali Menâkıbnâmesi şeyhin ölümünden kısa bir süre sonra yazıldığı için sözlü kültür ortamında yayılmadan doğrudan Rüşdî tarafından yazıya aktarılmıştır. Bu özelliğiyle de Otman Baba Velâyetnâmesiyle benzerdir.

Şekil açısından dönemin şiir özelliklerini yansıtan metinde klasik mesnevi tertibine uyulmadığı gibi aruz uygulamalarında da hatalı kullanımlar dikkat çekmektedir. Ayrıca edebî sanatlar bakımından da yoksun olan menâkıbnâmenin dili, gayet sade ve anlaşılırdır. Rüşdî, insanlara doğru yolu göstermek için mensubu olduğu tarikatın öğreti ve esaslarını menâkıbnâmesinde izah ederek hikemî üslubunu Külliyâtʾın genelinde olduğu gibi bu metinde de kullanmıştır.

Şairin ifadesine göre Kâdirîyye tarikatının şeyhi olduğu tespit edilen Şeyh Ali'nin menkıbevî ve tarihî hayatına dair kimi bilgilere, yalnızca *Menâkıbnâme*'den ulaşılmıştır. Eserdeki verilerle o dönemin tarihî olayları kıyaslandığında Şeyh Ali'nin Dörtyol'daki Ermeni olaylarında kimliği tespit edilemeyen şehitlerden olabileceği kanısına ulaşılmıştır. Bu yönüyle de hem "evliya menkıbeleri" hem de "biyografik menâkıbnâmeler" kategorisine dâhil edilen eser, Türk tarihi ve kültürü açısından

önemli bir kaynak olarak değerlendirilmiştir. Aynı zamanda Rüşdî, şeyhinin tarihî ve menkıbevî hayatını yazıya aktararak Şeyh Ali'yi tanıtmış ve unutulmasına mani olmuştur.

Menâkıbnâme Transkribe Edilirken Dikkat Edilen Hususlar

* Menâkıbnâme'nin imlasında metne sadık kalınmıştır.
* Arapça-Farsça kelime ve eklerin yazımında Prof. Dr. İsmail Ünver'in "Çeviriyazıda Yazım Birliği Üzerine Öneriler" adlı makalesindeki tavsiyeler dikkate alınmıştır.
* Metindeki zihaf ve med örnekleri italik olarak belirtilmiştir.
* Metinde anlam ve vezin gereği yapılan kelime eklemeleri köşeli parantez [ ] içinde verilmiştir.
* Metinde anlam ve vezin gereği bazı ibarelerde ses türemesi yapılmıştır. Bu sesler ayraç ( ) içinde belirtilmiştir.
* Nüshada birleşik yazılan "i" ek fiili ve "ile" edatını kendinden önce gelen ibare ile arasına "-" işareti konularak imla edilmiştir.
* Okumakta emin olunamayan kelimelerin yanına "?" koyulmuş ve kelimenin fotoğrafı dipnota eklenmiştir.

METİN[9]

s.31

feʿilātün/feʿilātün/feʿilün

1. Ḳaderi yazdı ilāhī bir el
Bozamaz anı nebī vü mürsel

2. Ḳulı alnında muḥarrer ḳaderi
Aña maḥṣūṣ bu fānī kederi

3. Baḳınız Ādem'e cennetde iken
İnerek itdi bu kevni mesken

4. Yüce fermāna muġāyir eşeri
Giri ḳor ḳurb-ı Ḫudā'dan beşeri

5. Baḳasın bir güni gülmekde giçen
Görilür irtesi gün aġlar iken
6. Bu ḳuṣūra yanılup aġlanacaḳ
Anı kim ʿavf idecek Ḫażret-i Ḥaḳ

7. Bu nefisdir ki o şeyṭāna uyan
O degil mi bizi hicrāna ḳoyan

8. Oluyor nefsimiz iblīs ile dost
Düşünür mi gidiyor elden post

9. Şehevī mey içirir maşrabadan
Düşürür bu beşeri mertebeden

10. Anı içdikde düşer biñ kedere
Gidemez çünki hüdāyī sefere

11. Aña ḫoş cām-ı tecellī var-iken
İçemez ġayrı vefākār elden

12. Bu ḳuṣūruñ yolı yañlış yoldur
Anı ṣaġ bilme ki zīrā ṣoldur

[9] Transkripsiyonlu metin kısmı tarafımızca hazırlanan *"Rüşdîʾnin Şiir Külliyâtı (İnceleme-metin)"* adlı yüksek lisans tezinden alınmıştır.

13. Ṣağı cennet ṣolı caḥīme varır
Bedeni nār-ı şedīdle ḳararır[10]

s.32

14. Bu nefisdir bizi Ḥaḳ'dan ayıran
ʿAcabā var mı bizi bir ḳayıran

15. Seni kim ḳurtaracaḳ şāh-ı rusül
Ṣalavāt vir aña hiç aġlama gül

16. Uzadır Ḥaḳ saña ḳudretle yedi
Giderir tövbe o efʿāl-i bedi

17. Giderek fāʾidesi yoḳ mı ola
Götürür ʿabdini anuñla yola

18. Bulunur Ḥaḳḳ'a ʿibādet ile yol
İriyor secde ile Rabbine[11] ḳul

19. Bu z̲ik(i)rle iriyor Ḥaḳḳ'a iren
Oluyor şān ile ʿālemde eren

20. Nitekim oldı o ādem de nebī
Güneşi ṭoġdı vü ġayb oldı şebi

21. Ḳula ʿavn eyler-ise Allāh'ı
Açılur bāb-ı kerem şeh-rāhı

22. Olur ʿavniyle murādāt ḥāṣıl
Ḳulunı ʿizzete eyler vāṣıl

23. Bu ḥikāyem reh-i dīne maʿṭūf
Ḳavli kim söylede Allāh-ı Raʾūf

[10] Bu mısranın altına farklı bir zamanda farklı bir mürekkeple mısra iptal edilmeksizin ayraç içinde şu mısra yazılmıştır:
"Aña cennet yolı elbet ḳapanır"

[11] Bu ibarenin üzerine sonradan ayraç içinde "raḥmete" ibaresi yazılmıştır.

24. Bilirim Ḥażret-i Allāhʾı ulu
Buluyor Ḥaḳ sözi ʿavniyle ḳulu

25. Dilerim lem-yezeliñ raḥmetini
Bize de luṭf ide söz ḳudretini

26. Sözimi luṭf ile ḫoş ḳılsa Ḫudā
Olacaḳ sāmiʿe bir şemʿ-i hüdā

27. Bu göñül ḳubbesine şemʿa yaḳan
Yakamaz ġayrısı ancaḳ Raḥmân

28. O güzel şemʿa olur dīn nūrı
Oluruz biz de anıñ mesrūrı

s.33

29. O Ḫudā'dan dilegim her emelim
Āyetle dīn ile dilde temelim[12]

30. İderim müʾmin olan ẕāta ricā
İdeler **Rüşdī**-i nā-çīze duʿā

31. O duʿāda diyeler ṣoñ nefesi
Alıyorken ide Ḥaḳ şād o kesi

32. Diyeler ʿafv ile ḳıl anı emīn
Ki be-ḥaḳḳ-ı şeh ü māh-ı ḥaremeyn

33. Diyeler hem o ḥaḳīriñ nesi var
O göñülde yine bir āh sesi var

34. Anıñ āhı şu ki ʿulvī kereme
İre dünyāda o şāh-ı ḥareme

35. Kerem eyle göre peyġamberini
O Medīne vü cihān serverini

36. Bu faḳīriñ de duʿāsı size bu
Olıñız şānlı resūle ḳomşu

[12] Mısranın vezni kusurludur.

37. O şehe ḳomşu olup defʿ-i miḥen
İtdiñiz cennet-i aʿlāda?[13] iken[14]

38. Bu ḥikāyātıma kim oldı sebeb
Yüce şeyḫim ʿAlī ʿālī-mezheb[15]

39. Baḳıñız ḥāline ʿulviyetine
İrişir ṭaġda Ḫudā raḥmetine[16]

40. O tamām yirmi sene bir ġārda
İdiyor ẕikr leyl ü nehārda[17]

41. Yaşıyor anda tamām yirmi sene
Ṭaḳılur pertev-i dīn sīnesine

42. Yüce ʿaşḳıyla olup şan Mecnūn
Gelerek ṣaḥra olur bir Seyḥūn

43. Oluvirmişdi deli bir deryā
Dirilir çünki ṣafā-yı ʿulyā

44. O zamānında mis(i)lsiz er idi
Reh-i Mevlāʾda baña rehber idi

s.34

45. Aġ olduḳda baña maʿlūm ki ṣaġı[18]
Düşerek ḳaldı ṭopal bir ayaġı

46. İmdi rütbesini gizli ṭutub
Bilirim olmuş-idi dehre ḳuṭub

---

[13] Emin olamadığımız bu ibarenin imlası şöyledir:

[14] Bu beyit sonradan derkenara yazılmışsa da aslında *Menākıb-nāme*'nin 37. beytidir. Beytin bu mesneviye ait olduğunu müellif işaret ederek belirtir.

[15] *Menākıbnāme*'nin sebeb-i telifi bu beyitle başlar.

[16] Bu beytin yalnızca bir kelimesi lafzen değiştirilerek derkenara tekrardan yazılmıştır:
Baḳıñız ḥālet-i ʿulviyesine
İrişir ṭaġda Rabbisine

[17] Mısranın vezni kusurludur.

[18] Mısranın vezni kusurludur.

47. O yüce ḥilḳatiniñ vaṣfını ṭuy
Beni ḥayrān ḳılar andaki ḫūy

48. O idi çünki kerāmet-perver
Bıraḳır mı bu dīn ehlinde keder

49. O merātible saʿādetde idi
Baña her ānda ʿināyetde idi

50. O göñül ʿāleminiñ müjde-resi
Götürür ḥālet-i ʿulvīye kesi

51. Kerem ü luṭf u ʿavn mālikidir
Ulu dīn yollarınıñ sālikidir

52. O leṭāfetle müzeyyendi ḫūyı
Çü anıñ pāk ü temiz idi ṣoyı

53. Aña kim baḳsa dili raḥma gelir
Anı dil añlasa göz demʿalanır

54. Yimez içmez idi her gün ṣāʾim
Baña eylerdi duʿāyı dāʾim

55. Şu güzel vaṣfına baḳ nūrlu yüzi
O dilinde heme Allāhdı sözi

56. Ḳurı etmekle ṭutardı orucı
Aña maḥşerde olur mı ṣorucı

57. Aña lāyıḳdı dīne ehl-i felāḥ
Uyumazdı giceler tābe-ṣabāḥ

58. Uzadup da yatamazdı ayaġı
Yüziniñ perteve beñzerdi aġı

s.35

59. Ḳıramaz göñlini hiçbir ferdiñ
O idi ḳardeşi ehl-i derdin

60. Giyemez tāze libāsı o faḳīr
Yakamaz anı cehennemde saʿīr

61. Ṭutıyor yıl orucı ẕāt-ı şerīf
Bedeni olmuş-idi nūr-ı laṭīf

62. Ṭutıyorken orucı çünki dimez
Oṭurup sofraya bir loḳma yimez

63. Severek yir idi aḳ etmegini
Göresin böyle gedālar begini

64. Yüce Mevlāʾsına olmuşdı yaḳın
O idi ʿāşıḳ-ı nebiyy-i Emīn

65. Kime baḳsa gülerek nāẓır idi
O faḳīrken yine ḫoş ḫāṭır idi

66. Aña kim irse ṣafāya irişir
Reh-i Ḥaḳ'da o idi ḫāṣ beşīr

67. Ṭutaraḳ ṭoġrı Ḫudā'ya özini
Ṭutıyor dilde Muḥammed sözini

68. Azacıḳ ḳalmış-idi çünki sesi
Alıyor ẕikr ile dāʾim nefesi

69. Ne ise çoḳ dimeyim ġayrı yiter
Nerede dil işiden böylece er

70. Bedel-i naḳdīyi Marʿaş'da virüp
Gelerek türbe-i ʿUkkāşe irüp[19]

71. Didim anda atımıñ rehberine
Sürelim yüz bu eriñ maḳberine[20]

[19] Asıl olayın anlatıldığı bölüm bu beyitle başlar.

[20] Derkenara sonradan farklı bir mürekkeple yazılan bu beyit aşağıda gösterdiğimiz beytin lafzen kısmi değişiklikler yapılmasıyla tekrardan yazılmış şeklidir. Şiiriyet bakımından derkenarda yazılı olan beyit daha uygun olduğu için çalışmaya o esas alınmıştır. Normal metin alanındaki beyit ise şöyledir:

72. Sürelim perdesine çünki yüzi
Gördi ol ḫātem-i resūli gözi

73. Yüzini sürmiş-idi mühre velī
Oluyor pāye-i mümtāzı ʿalī[21]

s.36

74. Kirācı dir ki bu yüksek ṭaġdan
Çıḳamaz böyle żaʿīf at andan

75. Anı sen eyle ziyāret şimdi
Oluyor çünki vaḳit ikindi

76. Bu söziyle hemān indim atdan
Giçemem çünki bu yüksek ẕātdan

77. Çıḳaraḳ ṭaġa irüp türbesine
Sürivirdim yüzimi perdesine

78. Baña itseydi nefis bir nefesi
İşidirdi ḳulaġım öyle sesi

79. Beni ḳılsaydı ṣafā-dār o ulu
[Bu] göñül nūr ile olurdı ṭolu[22]

80. İdiverdim ki[23] duʿā aġlayaraḳ
Var ümīdim o murādı vire Ḥaḳ

81. Dökilürken gözimüñ yaşı benim
Titremekde idi ol ān bedenim

82. İnerek öyle şehīd ṭaġından
Bu firāḳ ṣanki cinān bāġından

Didim anda kirācı ādemine
Sürelim yüz bu eriñ maḳdemine

[21] "pāye-i mümtāz-ı ʿalī" ibaresi, "māyesi bī-misl-i ʿalī" ibaresinin altına sonradan ibare iptal edilmeksizin yazılmıştır. Anlam bakımından sonradan yazılan ibare daha uygun olduğu için çalışmaya o esas alınmıştır.

[22] Bu mısra, "Bu göñülde ḳalamazdı ḳayġu" mısraının üstü çizilip iptal edilerek üzerine yazılmıştır.

[23] "İdivirdim ki" ibaresi "İderek öyle" ibaresinin üstü çizilip iptal edilerek üzerine yazılmıştır.

83. Binerek ol ata çıḳdımdı yola
Baḳıyorken o ṭaġa ṣaġa ṣola

84. Kirācı çün baña olmuşdı emīn
Didi ki baḳ vaṭanıñ oldı yaḳın

85. Baña sen şimdi izin vir burada
İki gün var vaṭanıma arada

86. Beni artıḳ burada terk idiyor
Yol alup Marʿaş'a ṭoġrı gidiyor

87. Baña ʿāʾid yoġ-idi bir[24] eşyā
Kirācı gitdi ben oldumdı yaya

88. Baḳarım ki orada şeyḫ-i kerem
Baña ṭoġrı geliyordı o dem

89. Saña müjde gözüñ aydın oġlum
Seni ʿUkkāş ḳapusında gördüm

s.37

90. Seni baġladılar ol ḫoş ḳapuya
Kim anıñ ayaġına başı ḳoya

91. Bu sefer şevḳ ile aġlamış-idim
Dilimi şeyḫime baġlamış-idim

92. Bu ziyāretde yoġ-idi bu pīr
Görinür şeyḫime maʿnāda bu sır

93. Anı sen añlayacaḳsañ söze baḳ
Dil-i ʿirfānıña bir ḳandīl ṭaḳ

94. O resūlüñ şerefi sāyesine
Çıkup irdi şeref-i pāyesine

[24] "bir" ibaresi "çün" ibaresinin üstü çizilip iptal edilerek üzerine yazılmıştır.

95. Anı her ḥālete āgāh ḳılan
O keremkār-ı cenāb-ı Raḥmân

96. Ṣıġınup ʿavnına ol lem-yezeliñ
İriyor luṭfına Rabb-i ezeliñ

97. Seviyordı yüce şāh-ı ḥaremi
Bulıyordı o Kerīmʾden[25] keremi

98. Bu idi şeyḫ-i kerāmet-perver
Var ise miṣlini bul da göster

99. Dil-i raḫşendesi gülşen gibi pāk
Anı görmezsem olurdum derdnāk

100. O yüce rütbeyi nerden buluyor
Aña bādī idi ḳalbindeki nūr

101. O göñülde var idi nūr-ı hüdā
Bu hüdāyı kerem itmişdi Ḫudā

102. Yüce Mevlāʾsına dönmüşdi yüzi
Geçiyordı bütün ezkārla güni

103. Çıḳarır mı açıġa zikrini hīç
Göremezsin yüce göñli vazgiç

104. Bu zikirler sebeb-i ʿizz ü şeref
Bu zikirle şerefi buldı selef

s.38

105. Bu zik(i)r ehli olan şāh u gedā
Oluyor zikr ile maḳbūl-ı Ḫudā

106. Bu zik(i)rle gidiyor dil kederi
Buña dirler reh-i dīniñ[26] seferi

[25] "Kerīmʾden" ibaresi "ṭarafdan" ibaresinin üstüne kelime iptal edilmeksizin yazılmıştır. Anlam bakımından "Kerīmʾden" ibaresi daha uygun olduğu için çalışmaya o esas alınmıştır.
[26] "reh-i diniñ" ibaresi "di göñül" ibaresinin üstü çizilip iptal edilerek üzerine yazılmıştır.

107. Seviyordı yüce Mevlāʾsını o
Baña dirdi yüziñi secdeye ḳo

108. Ṣalavāt vir ki nebiyy-i kereme
Seni vāṣıl ḳıla Beytüʾl-ḥaramʾa

109. Bu yolumda baña oldı mürşid
Ṭoğıyor dilde söziyle ḫūrşīd

110. Alamaz destine tesbīḥ-i ẕikr
İdiyor ḳalp ile Mevlāʾyı fikr

111. Şeref-i ẕikre bu vāṣıl olanı
Seviyor Ḥażret-i Allāh anı

112. Dir idi çün yine ol ẕāt-ı ḥalīm
Gice gündüz oḳu Ḳurʾān-ı Kerīm

113. Ṣığınup Ḥażret-i Bārīʾye tamām
Heme ān eyler-idi ẕikre devām

114. Ne dinir böyle Ḫudāʾyı sevene
Anı vāṣıl ḳıla bāġ-ı ʿAdenʾe

115. Aña lāyıḳ mı degil dār-ı naʿīm
Yaḳamaz ẕākiri ol nār-ı caḥīm

116. Oluyordı o belāya ya ṣabūr
Anı ʿafv itmeye mi Rabb-i Ġafūr

117. Günehi ṭar ise ʿafv eyledi Ḥaḳ
Anı ben ʿarż ideyim müjdeye baḳ

118. Yaşı giçmiş idi yüz on beşini
Göresin Rabb-i Raḥīmʾiñ işini

s.39

119. Buyurur böyle ḳul ḥaḳḳında eyā[27]
İderim anlara taʿẕībde ḥayā

[27] Mısranın vezni kusurludur.

120. İdemez böylesi ʿālemde günāh
İdiyor kendine Allāh'ı penāh

121. Dil-i maḥzūn-ı ġarībānı sizen
O Muḥammed o keremkār eren

122. Aña mensūb idi Şeyḫ ʿAlī
Bu sözüm bil ki ḫilāfdan ḫālī

123. Ulu şeyḫim o nebī bendesidir
O şehiñ ki bu da perverdesidir

124. Yaḳarak şemʿasını dilde nebī
Ten ü cānı göresin nūr gibi

125. O idi derde şifāniñ vireni
O Muḥammed o erenler ereni

126. Şerefi öyle yüce peyġamber
Ṭoġuyor anıñ içün şems ü ḳamer

127. Uzadup şefḳat-ile şānlı yedi
İdiyor düşmüşe luṭf u mededi

128. Virelim rūḥ-ı resūle ṣalavāt
Bulalım ʿizz-i Ḫudā'da derecāt

129. Yüce rütbeyle şefāʿat kānı
İdecek ümmetine iḥsānı

130. O risālet derecātında refiʿ
Olacaḳ ümmete maḥşerde şefiʿ

131. Aña virdi yüce Allāh'ı maḳām
Daha dünyāda iken virdi selām[28]

[28] Bu mısranın altına sonradan farklı bir mürekkeple mısra iptal edilmeksizin "Yüce ʿarşında ider Ḥaḳla kelām" mısraı yazılmıştır. Her iki mısra da şiiriyet bakımından beyte uygun olsa da ilk yazılan mısra çalışmaya esas alınmış, sonraki yazılan ise dipnotta belirtilmiştir.

s.40

132. Heme ān eyleyeyim[29] rūḫı şād
O da elbet bizi eyler irşād

133. Bu resūldür sebeb-i ḫalḳ-ı kevn
Bu resūldür bize sulṭān-ı ʿavn

134. Bu nebīmiz yine[30] bir şems-i münīr
İşidir ʿālem-i ḳīli o emīr

135. Sebeb-i ḫalḳ-ı semavāt u zemīn
Olacaḳ ümmete her yirde muʿīn

136. Aña ümmet olalım dir Mūsā
Bu emelde idi zīrā ʿĪsā

137. Anı her kim seve olmaz maḥrūm
Bu ḫuṣūs ehl-i dile hep maʿlūm

138. Gelelim pek yüce bir şeyḫe yine
O nebī idi delīl Ḥaḳḳ dīne

139. Sebeb-i rüʾyet-i nūr-ı ẕātı
O Muḥammed o Ḫudā mirʾāti

140. Görinür nūr-ı İlāhī andan
Alıyor nūrını lā-mekāndan

141. Bu maḳāmı ne ḳadar yüksekdir
İşi hīç olmadığı bī-şekdir

142. Aña ʿāşıḳ aña maʿşūḳ Allāh
Ne yüce añla nebiyy-i āgāh

[29] "Heme ān eyleyeyim" ibaresi "O selāmla idelim" ibaresinin üstü çizilip iptal edilerek üzerine yazılmıştır.

[30] "Bu nebīmiz yine" ibaresinin yanına ibare iptal edilmeksizin kırmızı mürekkeple "Yā Resūlʾallāh" yazılmışsa da vezin bakımından ilk yazılan ibare daha uygun olduğu için çalışmaya o esas alınmıştır.

143. İrilir anıñ ile Mevlāʾya
İrilir mertebe-i ʿulyāya

144. Gelelim Şeyḫ ʿAlīʾyi yāde yine
O zamānında muʿīndi dīne

s.**41**

145. Yüce ʿAbduʾl-ḳādirʾe mensūbdı bu er[31]
Anı itmiş idi çünki rehber

146. Baña gösterdi kerāmet her gün
Ola ʿizzetle Ḫudāʾya maḳrūn

147. Ġama düşdükçe beni şād itdi
Bu ḫarāb göñlimi ābād itdi

148. O bugün cennet içinde şāhdır
Anı şāh eyleyeni Allāh'dır

149. Ne ḳadar ḫoş idi her vaṣfıyla
Bunı da ʿarż ideyim aṣlıyla

150. Yüce dil gülşeniniñ pertevini
Uyarup nūr idiyor dil evini

151. Hani dünyādaki ol sevgili gül
Hani şimdi o ilāhī bülbül

152. Nerede şimdi ʿaceb şeyḫ-i kerem
O faḳīr ṣābir idi buldı niʿam

153. Ölümüñ her *cā*na ālāmı aġır
Ṣaḳın olma bunı ṭuymaḳda ṣaġır

154. Anı bir Ermeni itmişdi şehīd
Bu yüce rütbe ile oldı ferīd

155. Bu şehādetini on yıl evvel
Baña añlatdı kerāmetle güzel

[31] Mısranın vezni kusurludur.

156. Gelecek çünki ölüm bizlere de
Baḳalım ḳabre giden izlere de

157. Alalım ʿibreti anlardan biz
İdelim ẕevḳ ü ṣafāya perhīz

158. Ölüyorken ṭuyılur ẕikr sesi
Alıyor Ḥaḳ diyerek ṣoñ nefesi

159. Atıyorken bu cihānda ḳademi
Buluvirdi o niyetle ʿademi

s.42

160. ʿAdemiñ ṣanma ki yoḳdur girisi
Çüriyor hepsi kemikle derisi

161. Olamaz rūḥ-ı nezīhe ʿadem
Atıyor cennet-i āʿlāda ḳadem

162. Bu fenādan çekivirmişdi eli
Yüce pertev ile ṭolmuşdı dili[32]

163. Yalıñız rūḥ ile seyrān iderek
Yüce bülbül gibi ṭayrān iderek

164. İrişince o erenler demine
Em alur yarasınıñ merhemine

165. Olıyor çünki o Dörtyolʾda şehīd
Gömilür Çardaġʾa ol şeyḫ-i ferīd

166. Ki anıñ raḥm ideni Rabb-i Raḥīm
Gelemez ḳabrine şeyṭān-ı racīm

167. İderim ġıbṭa o şeyḫi görene
Bu şehīd irdi o bezm-i erene

[32] "Yüce pertev ile ṭolmuşdı" ibaresi "Yüce bir ʿaşḳ ile sermestdi" ibaresinin üzerine ibare iptal edilmeksizin sonradan yazılmıştır.

168. Oḳurum z̲ātına çoḳ fātiḥa ben
İderim rūḥını anıñ ile şen

169. O benim şeyḫim idi āh o benim
Ben ölünce o keserdi kefenim

170. O çabuḳ ṭavranaraḳ giydi kefen
Uçaraḳ itdi cinānı mesken

171. Baña terk eyleyerek mātemini
Bıraḳup gitdi keder ʿālemini

172. Yumuyordı gözini fānīde
Alıyor z̲evḳi bugün bāḳīde

173. Bu ölenler gidiyor āḫirete
Gidiyor Ḫālıḳ'a misāfirete

s.43

174. *İrciʿī*[33] emrine iṭāʿat ile
Giriyor cennete selāmet ile

175. Aña irmişdi Ḫudā'nın keremi
Bitirüp gitdi o her bir elemi

176. Olacaḳ bu tenimiz çünki türāb
İdelim z̲ikr ile taḥṣīl-i ṣ̲evāb

177. Emeli terk idelim fānīde
İdelim niʿmetine bāḳīde

178. Bu cihānda dilemezdi sevine?[34]
Girecek şān ile Firdevs evine[35]

179. O velīler ile olmuş idi eş
O benim göñlüme ṭoġdırdı güneş

[33] Fecr Sûresi 28. ayetten kısmî iktibas.

[34] Emin olamadığımız bu ibarenin imlası şöyledir:

[35] Bu mısra derkenara tekrardan yazılmıştır.

180. Bu güneş rāh-ı hidāyet güneşi
O güneşle söniyor ġam *ā*teşi

181. Sözi olmuşdı ṣafālı cevher
Bıraḳır mıydı göñüllerde keder

182. Beni nuṣḥuyla idüp rāha ḳarīb
Gitdi ġam geldi [o] ẕevḳ-i ʿacīb

183. Ben ölürken ṣaġ olaydı o velī
Dir idim vir baña luṭfuñla eli

184. Olayım ẕātıña ḫıdmetle mürīd
Sen idiñ böyle kerāmetle ferīd

185. Nerede şeyḫ diyerek eyleme āh
O bugün ḫādim-i Ḥabībaʾllāh

186. Demi āsūde giçer bil ki anıñ
Dostıdır çünki Resūlallāhʾıñ

187. Aña bir fātiḥa biñlerce ricā
İderim şefḳatini istidʿā

188. Ṣanasın uçdı o rūḥ bülbüli āh
Anı irdirdi murāda Allāh

189. Yüce rūḥunda uyandı çer*ā*ġı
Yürisin nūrlar içinde ayaġı[36]

s.48

190. Hani dostum hani bir aḥbābım
Bu kederle yine ben bī-tābım

191. Atayım gūşe-i ḥüzne postı
Olayım şānlı resūlüñ dostı

[36] Beytin altına bölüm sonunu ifade etmek üzere mim harfi yazılmıştır. *Menākıbnâme*'nin diğer bölümleri ise s.48'den itibaren devam etmektedir.

192. Öpeyim nūr elini ḥürmet ile
O virir derde şifā şefḳat ile

193. Bu ḳuṣūrla ne dilersin **Rüşdī**
O şehe çünki şefāʿat düşdi

194. Kim olursa o resūle vāṣıl
Olur elbette murādı ḥāṣıl[37]

195. İftirā eyleme şāh-ı dīne
O resūle vü o muḥyi'd-dīn'e

196. Daḫl ideniñ yiri nār oldı[38]
Bir büyük derde giriftār oldı

197. Çü odur[39] şāh-ı rusül ü nebī
ʿİzzet ü[40] devletüñün hep sebebi

s.65

198. Muḥammed gibi yoḳdur bī-şekk[4142]
Aña ḫādim bütün ervāḥ-ı melek

199. Anı çoḳ sevmede Ḥaḳ ʿazze ve cel
Olamaz ʿizzetine miṣl ü bedel

s.66

200. O şehiñ baḫtını itmişdi bülend
Beşeri andan iden fāʾidemend

201. Anıñ ümmetleri hem bendesiyiz
Nice taḳṣīr ile şermendesiyiz

[37] Bu beytin altına bölüm sonunu ifade etmek üzere mim harfi yazılmıştır.
[38] Mısranın vezni kusurludur.
[39] "Çü odur" ibaresi "Belki odur" ibaresinin üstü çizilip iptal edilerek üzerine yazılmıştır.
[40] "ʿİzzet ü" ibaresi "çünki o derd" ibaresinin üstü çizilip iptal edilerek üzerine yazılmıştır.
[41] Bu mısranın sağ üst kısmında "*Ḳaderi Yazdı İlāhī Bir El Bu Baḫşe Gitdi*" ibaresi yer almaktadır. Bu ibare *Menâkıbnâme* metninin ilk mısrasıdır. Şair "bu baḫse gitdi" diyerek s.65 ve s.66'da yer alan 198-202. beyitlerin *Menâkıbnâme*'nin devamı olduğunu (hatime-dua bölümü) izah eder.
[42] Mısranın vezni kusurludur.

202. Bizi ʿafv eyle İlāhī kerem it
Aña vuṣlatla bizi muḥterem it[43]

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

[43] Bu mısra "Anıñ ḥürmeti içün muḥterem it" mısraının altına sonradan farklı bir mürekkeple ilk yazılan mısra iptal edilmeksizin yazılmıştır. Vezin bakımından daha uygun olduğu için bu mısra çalışmaya esas alınmıştır. Ayrıca bu beytin altına Menâkıbnâmeʾnin tamamlandığını ifade etmek üzere mim harfi yazılmıştır.

Kaynaklar

Arıncı, H. R. (1992). Çorum ve Havalisi Şairleri. Ankara Üniversitesi Basımevi.

Aslan, K. (2000). Dörtyol İlçesi Şehitlerimiz. Dörtyol.

Aslan, K. (2008). Milli Mücadelede İlk Kurşun ve Dörtyol. Dörtyol Belediyesi Kültür Yay.

Aslan, K. (2016). Yiğit Dörtyol Çeteler Kuvayı Milliyeciler. Dörtyol Belediyesi Kültür Yay.

Ayverdi, İ. (2011). Misalli Büyük Türkçe Sözlük. Kubbealtı Neşriyatı-Milliyet.

Boran, M. (2017). Menakıbnamelerin Yapısalcı Yöntemler İle İncelenmesi. [yüksek lisans tezi]. Hacettepe Üniversitesi.

Çolak, A. (2008). Ükkâşe b. Mihsan El-Esedî ve Ökkeşiye Türbesi. Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi(3), 173-182.

Doğan, A. (2011). Osmanlı Türkçesi Sözlüğü. Akçağ Yay.

Duran, H. (2007). Velayetnâme-Alevi-Bektâşi Klasikleri 4. TDV Yayınları.

Eren, H., Gözaydın, N., & Parlat, İ. (1988). Türkçe Sözlük, C. II. Türk Dil Kurumu (TDK) Yay.

Ercan, A. (1998). 14. Yüzyıldan Günümüze Çorumlu Şairler. ÇEKVA.

Gölpınarlı, A. (1990). Vilâyet-nâme (Menâkıb-ı Hünkar Hacı Bektâş-ı Velî) İnkılap Kitapevi.

Güzel, A. (1999). Kaygusuz Abdal Menâkıbnâmesi. Türk Tarih Kurumu.

İltuş, C. (2020). Süleyman Hasbî'nin Kitâb-ı Merâtib-i İlm-i Ledünnî fî Menâkıb-i Abdulkâdir-i Geylânî" Adlı Menâkıbnâmesindeki Bazı Tasavvufî Kavramlar, dergiabant (2), 58-612.

Kahraman, A. (2022, 14 Ekim). Külliyât. TDV İslam Ansiklopedisi. https://islamansiklopedisi.org.tr/kulliyat#2-turk-edebiyati

Kartal, A. (2001). Türkçe Mesnevilerin Tertip Özellikleri. Bilig Dergisi (19), 69-119.

Kılıç, F., Arslan, M., & Bülbül, T.(2007). Otman Baba Vilayetnâmesi (Tenkitli Metin). Grafiker Yayınları.

Kılıç, F., & Bülbül, T. (2011). Demir Baba Velâyetnâmesi (İnceleme-Tenkitli Metin). Grafiker Yay.

Kılınç İnevi, N. (2019). Kur'an Kaynaklı Keramet Motifleri. AKSOS (5), 94-122.

Köksal, M.F. (2021). Mevlid Türünün Son Örneklerinden: Rüşdî'nin Mevlidü'n-nebî'si. Kültürk Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi (24), 71-108.

Köksal, M.F. (2018). Uzun Firdevsî Manzum Vilâyetnâme-i Hâcî Bektaş Velî-i Horasanî (Tenkitli Metin). Alevilik Araştırmaları Dergisi.

Köprülü, M.F. (1980). Türk Edebiyatı Tarihi. Ötüken Yayınları.

Ocak, A.Y. (1983). Bektaşi Menâkıbnâmelerinde İslam Öncesi İnanç Motifleri. Enderun Kitabevi.

Ocak, A.Y. (1992). Kültür Tarihi Kaynağı Olarak Menâkıbnâmeler Metodolojik Bir Yaklaşım. Türk Tarih Kurumu.

Pala, İ. (2020). Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü. Kapı Yayınları.

Uludağ, S. (2016). Tasavvuf Terimleri Sözlüğü. Kabalcı Yayıncılık.

Ünver, İ. (2008). Çeviriyazıda Yazım Birliği Üzerine Öneriler. Turkish Studies 3/6, 1-46.

Ünver, İ. (1986). Mesnevî. Türk Dili, Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri) (415-416 – 417 / Temmuz – Ağustos – Eylül) 430-563.

Kaynak Kişiler

Kadir ASLAN

Memleket: Osmaniye

Doğum Tarihi: 1952

Eğitim Durumu: Emekli Öğretmen- yazar

Rukiye KUTUZMAN:

Memleket: Elbistan/Kahramanmaraş

Doğum Tarihi:1979

Eğitim Durumu: İlkokul mezunu.

İkametgahı: Dörtyol/Hatay

Ömer Faruk KUTUZMAN:

Memleket: Elbistan/Kahramanmaraş

Doğum Tarihi: 1975

Eğitim Durumu: Lise mezunu

İkametgahı: Dörtyol/Hatay

Mesut ÇAMCI: Hatay'ın Hassa ilçesine bağlı Dedemli Mahalle muhtarı.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Ayhan BULUT

Dr. Öğr. Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
teomanbulut@hotmail.com

https://orcid.org/0000-0001-5779-5375

Tüketim Kültürünün Gölgesinde Mustafa Kutlu'nun Sır İsimli Hikâyesine Dair Bazı Tespitler

Some Findings About Mustafa Kutlu's Story Named Sir in The Shadow of Consumption Culture

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 30.10.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 03.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Bulut, A. (2022). Tüketim Kültürünün Gölgesinde Mustafa Kutlu'nun Sır İsimli Hikâyesine Dair Bazı Tespitler. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1148-1166. https://doi.org/10.34083/akaded.11196530

Bulut, A. (2022). Some Findings About Mustafa Kutlu's Story Named Sir in The Shadow of Consumption Culture. *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1148-1166. https://doi.org/10.34083/akaded.11196530

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

Modernizm, rasyonel düşünceyi merkeze alarak yaratıcı hamleler idealini gerçekleştirmeyi ilke edinirken yeni yaşam biçimleri de geliştirir. Bireyin soyut ve manevi değerlerle bağını koparmayı hızlandıran bu yaşam biçiminde, gündelik hayatın her kademesinde varlık gösteren kapital ekonomi düzeni etkindir. Tekelci ekonomi yaratan kapital düzende gelir gider arası arasındaki uçurumun artmasına bağlı olarak sınıflar arası uçurumda, temsilciliğini zenginlerin yaptığı tüketime dayalı yeni bir kültür oluşur. Tüketim kültüründe nesneler, ihtiyaçlara göre değil temsil ettiği göstergeler değerine göre bir anlam ifade eder. İnsanların, toplumda itibar elde etmek ile nesnelerin gösterge değerine sahip olmak arasında bağ kurmaları, nesnelerin egemenliği altında ezilmelerine ve onun bir parçasına dönüşmelerine yol açar. Böylece tüketim güdüsünün kontrolü altına giren, bundan haz alan yeni bir kimlik oluşur. Modern özne, evrildiği yeni kimlikte nesne karşısında çaresizliğe düşerken her şeye, özellikle din ve inanç sistemine yabancılaşır. Din, toplumsal ve bireysel kimliği şekillendirmede, toplumsal nizamı tesis etmede önemli bir yapıdır. Fakat modernleşmenin sonuçlarından biri olan ve insanların manevi hayatla olan bağını koparmayı ifade eden sekülerleşme, kapital ekonominin tüketici zihniyetinden beslenerek insanların din ile ilişkisini artan bir şiddetle zedeleyip dini tüketilmesi gereken bir nesne konumuna indirgemiştir. Bu etki, sosyal ilişkilerin yoğun ve karmaşık olduğu şehirlerde daha fazladır. Kırsal kesimin gelişmelere daha kapalı olması, toplumun gelenek ve göreneklerinin yeni davranış örgülerine ve kalıplarına direnç göstermesi dine bağlılığın egemen olduğu bir dünya algısını besler. Mustafa Kutlu'nun Sır isimli hikâyesi, sekülerleşmenin ekonomik ve kültürel boyutlarının dine etkisini konu edinen bir eserdir. Kırsal yaşamdaki geleneksel normların, hızlı değişimin yaşandığı şehirlere özgü bir zihinsel yapı tarafından nasıl evrildiği düşüncesi hikâyeye egemendir. Kutlu, köy-şehir çatışması etrafında metalaşmayı özümseyen modern öznelerin dini meta haline getiren anlayışını yabancılaşma, yalnızlık ekseninde eleştirir. Gerçekçi bir şekilde yapılan bu eleştiriler, toplumu anlama konusunda sosyolojik verilerle desteklenir. Hikâye, edebiyat ve toplum arasındaki ilişkiyi göstermesi açısından çalışmamızın sebebini teşkil eder.

Anahtar Kelimeler: Modernleşme, Tüketim Kültürü, Sekülerleşme, Yabancılaşma, Kimlik

Abstract

While modernism adopts the principle of realizing the ideal of creative moves by centered on rational thought, it also develops new lifestyles. In this way of life, which accelerates the disconnection of the individual with abstract and spiritual values, the capitalist economy system, which exists at every level of daily life, is active. Due to the increase in the gap between income and expenditure in the capital system that creates the monopoly economy, a new culture based on consumption, represented by the rich, is formed in the gap between classes. In the consumption culture, objects make sense not according to needs, but according to the value of the indicators they represent. People's association between gaining prestige in society and having the indicative value of objects causes them to be oppressed under the domination of objects and become a part of it. Thus, a new identity is formed that

comes under the control of the consumption motive and takes pleasure from it. While the modern subject falls into despair in the face of the object in the new identity he has evolved, he becomes alienated from everything, especially religion and belief system. Religion is an important structure in shaping social and individual identity and establishing social order. However, secularization, which is one of the results of modernization and which means breaking people's ties with spiritual life, fed from the consumer mentality of the capital economy, damaged people's relationship with religion with increasing violence and reduced religion to an object that should be consumed. This effect is greater in cities where social relations are intense and complex. The fact that the rural areas are more closed to developments and that the traditions and customs of the society resist new behavior patterns and patterns feeds the perception of a world dominated by religious devotion. Mustafa Kutlu's story, Sır, is a work that deals with the impact of the economic and cultural dimensions of secularization on religion. The idea of how the traditional norms in rural life evolved by a mental structure specific to cities where rapid change is experienced dominates the story. Kutlu, criticizes the understanding of modern subjects who assimilate commodification around the village-city conflict, on the axis of alienation and loneliness. These realistic criticisms are supported by sociological data on understanding society. The reason for our study is that it shows the relationship between story, literature and society.

Keywords: *Modernization, Consumption Culture, Secularization, Alienation, Identity*

Giriş

Modernleşme ile birlikte ortaya çıkan, toplumdaki köklü değişimleri ifade eden kavramlardan biri de sekülerizimdir. Ekonomik ve kültürel modernleşmenin yükselişinin kaçınılmaz bir sonucu olduğunu ile süren sekülerleşme tezine göre modern bilim, geleneksel inançları akla daha az yatkın bir duruma getirmiş; yaşam dünyalarının çeşitlenmesi dinî sembollerin tekelini kırmış; kentleşme bireyci anomik bir dünya yaratmış; ailenin öneminin aşınması dinî kurumları daha az ihtiyaç duyulan bir konuma düşürmüş; teknoloji her şeye kadir Tanrı fikrini daha az gerekli ve akıl dışı bir kalıba sokarak, insanlara kendi çevreleri üzerinde daha fazla denetim kurma olanağı tanımıştır (Ekinci, 2018: 326). Sekülerizmin davranış kodlarının beslendiği modernleşme, insanlara ve toplumlara sınırsız tüketim dünyasının kapılarını açmak ve nesnenin egemenliğini hayatın merkezine getirmekle birlikte insanın din ile ilişkisini, dinle benliğini anlamlandırma sürecini derinden etkilemiş, dinî kurumların kendi gerçek normlarından soyutlanarak mitsel ögelere dönüşmesini tetiklemiştir. Kısacası sekülerleşme, modernleşmenin doğal bir sonucu olarak dinin dünyevilikle ilişkisinin kesilmesi, sosyal hayatla bağını yitirmiş ritüeller ve inançlar kompleksi hâline dönüşmesi (Altıntaş, 2005: s. 44) kısacası toplumda otoritesini yitirmesi sürecini ifade eder (Mert, 1994: s. 18).

Din, benimsettiği değerler etrafında ortak bir zihniyet oluşturarak toplumsal nizamın sağlanmasında, sosyal ve bireysel kimliğin şekillenmesinde çok etkin olan bir unsurdur. Peter'in ifadesiyle din, kendisinde bütün varlığı kapsayan bir kutsal düzen hususundaki beşeri tavırdır; yani din anlam olarak hem insanı aşan hem de içine alan bir düzene inanmadır (1995: s. 430)

İnsanların davranışlarını yönlendirmekle hem insana hem topluma anlam katan bir değerler sistemine sahip olup toplumu yönlendirme, bütünleştirme gibi işlevleri bulunan dinin, insanların inanma ihtiyacını gidererek psikolojik tatmin yaratma, yeni bakış açıları kazandırma gibi işlevleri de vardır. İnsanlar, dinin değerler sisteminden beslenen bakış açılarıyla kendilerine dair varoluşsal gizemi çözerler. Böylece hayatlarını ve toplumu düzenleme konusunda daha sağlıklı bir çaba içine girerler. Dinin telkin edici gücünden mahrum olan bir toplum düşünülemez. Çünkü insan kalabalığının anlamlı bir toplum hâline gelmesi için gereken düzenleyici yasalara en anlamlı cevapları verenlerden biri de dindir.

Din ve toplum karşılıklı ilişki içindedir. Dinin toplum üzerindeki etkileri kadar toplumun da din üzerinde etkisi vardır. Modernleşme ile birlikte rasyonel düşüncenin ön plana alınması sonucu dünyayı yeniden dönüştürme ideali, insanların gerçeklik algısını değiştirerek yeni bir gerçeklik algısı yaratmıştır. Baudrillard buna bütünsel gerçeklik der. Nesnel gerçekliğin yerine geçen ve metafizik anlamın ortadan kaybolmasına vurgu yapan bu gerçeklik, tekniğin desteğiyle ve otomatik olarak gerçekleşen sanal bir gerçekliktir. Bu gerçekliğe yol açan düşünce, Tanrı düşüncesinin buharlaşmasıdır (Baudrillard, 2012: s. 13-14). Modernleşmeyi dayatan ve toplu köklü değişimlere yol açan süreç, dinî değerler üzerinde şekillenen bireyin zihniyetini ve toplum yapısını, dinî hakikatin kaybolmasına yol açacak şekilde etkilemektedir. Doğal olarak modernleşmenin bireye dayattığı zihniyet yapısı, modern öznenin gündelik hayatın sıradanlığını önceleyen yeni kimlik inşasında son derece önemlidir.

Modernleşmenin baskıcı gücünden destek alan kapitalist ekonominin normlarını önceleyen tüketim zihniyeti, yeni bir zihniyete ve yaşam tarzına yol açmıştır. Üretimden ziyade tüketimi teşvik edici zihniyeti yüceleştiren kapitalist ekonomi, metalar üzerinde yeni bir yaşam tarzı ve bu yaşam tarzları etrafında yeni bir kimlik oluşturmaktadır. Bauman, tüketim kültürünü şöyle yorumlar:

> *"Metaların mübadele ve orijinal kullanım değerlerinin ortadan kalkması sonucu malların "yarar işlevi" yerine "gösterge işlevi"nin ön plana çıkması, imrenilen ve tüketilen unsurun göstergeler olduğu"* (Bauman, 1997: s. 83)

Tüketimi yönlendiren, ihtiyaçtan ziyade göstergelerin sembolik değeridir. Nesnelerin sembolik değerleri üzerinden statü kazandığına inanan tüketim öznesi, tükettikçe haz verici bir tatmin duygusu yaşar. Ürünün yarar işlevinin göz ardı edilmesine bağlı olarak kültürel değerlerin yok edilmesi; yeni fikir, inanç, yaşam tarzı

ve kimliğin habercisidir. Çünkü tüketim nesnesi, bireyi egemenliği altına almıştır. Tüketim nesnesi ve birey arasındaki ilişkiyi Baudrıllard şu şekilde açıklar:

> *"Tüketim nesnesi yalnızlaştırır. Özel alanın somut olumsuzluğu yoktur, çünkü kendi nesneleri üzerine kapanır ve bu nesnelerin somut olumsuzluğu yoktur. Özel alan üretim sistemi tarafından dışarıdan yapılandırılır; bu sistemin (bu düzeyde artık ideolojik değil, ama her zaman politik olan) stratejisi, yani arzu stratejisi bu defa varoluşumuzun maddiliğini, tekdüzeliğini ve eğlencesini kuşatır. Ya da daha önce gördüğümüz gibi tüketim nesnesi bir statü tabakalaşmasını belirginleştirir: Eğer yalnızlaştırmazsa farklılaştırır, tüketicileri toplumsal olarak bir koda dâhil eder, bununla birlikte (tersine) toplumsal dayanışmaya yol açmaz."* (Baudrıllard, 2008: s. 101)

Bauman da tüketim kültürü ile ilgili yaptığı "yavaş yavaş eş zamanlı olarak hayatın ahlaki odağının ve toplumun birleştirici yönünün yerine geçmektedir." (Aktı, 2012: s. 144) yorumuyla Baudrillard'ı teyit eder.

Tüketim toplumunun sunduğu değerler dünyası ile dinin toplumsal ve bireysel dünyayı tesis etmede ileri sürdüğü anlam dünyası arasında bir karşıtlığın olması kaçınılmazdır. Metaların gösterge değeri karşısında nesne konumuna indirgenen din, tükettikçe haz alan modern öznenin algı dünyasının dışına çıkar. Çünkü birey, toplumsal kimliğini meta üzerinden tanımlayarak tek tipleştirmeyi kabul eder; böylece yeteneklerine, kendisini diğer insanlardan ayıran farklılıklarına ve dine yabancılaşır. Dine yabancılaşma; dinin, tüketim toplumu ile etkileşime girerek metalaştığı anda kendi değer, ritüel ve mekânlarında meydana gelen orijinal/hakiki/merkezi anlamından kopma, uzaklaşma ve başkalaşmasının bir sonucu olarak bireye yabancılaşması durumudur. Dinin tüketim toplumunun kodlarıyla etkileşime girip metalaşarak, tükettirmek için bir kâr aracına dönüştüğü; metalaşan dinin öz, orijinal, kök anlamında kopmaların gerçekleştiği, dinî değer ve ritüellerde ise dinin merkezinden uzaklaşılmasına ve bireylerin dine yabancılaşmasına yol açtığı söylenebilir (Koç, 2019: s. 154). Dine yabancılaşan insan, nesnelerin gölgesinde her şeyden önce samimi dindar obje olmaktan çıkarak dini bir istismar alanına çevirir.

1. Sekülerleşmeye Karşı Direnen Geleneksel Toplum

Mustafa Kutlu, hikâyede, sekülerleşmenin dinî değerler etrafında bütünleşen bir toplumda meydana getirdiği çelişkileri, dinin bir meta haline getirilmesi sonucu, din ve birey arasında giderek açılan boşluğu, çağın paradoksal mahiyetini eleştirel bir bakış açısıyla vermeye çalışır. Nesneler dünyasının egemenliği karşısında sosyal yapıdaki sorunları ve bu sorunların bireyleri kendilerine, çevrelerine ve özellikle de dine nasıl yabancılaştığını somutlaştırmaya çalışan bir yönteme başvurur. Yazar, dini

toplumsal eleştirinin güçlü bir aracı kılar. Hikâyede olayların kırılma noktalarına göre oluşan vaka zincirlerini, üç bölümlük olay örgüsü inşa ederek amacına ulaşır.

Hikâyenin üç bölümlük olay örgüsü kısaca şöyle özetlenebilir:

A) Şeyh, Müridin evine gider ve öldükten sonra posta Müridin kendisinin geçeceğini ifade eder. Burada Müridin sosyo-ekonomik durumuna, din konusundaki samimiyetine ve kırsal kesimdeki dinî yaşamın ne kadar etkili olduğuna vurgu yapılır. Mürit, çiftçilikle uğraşan samimi bir dindardır. Şeyh öldükten sonra Yeni Mürşit[1] olur.

B) Tüketimi bir kültür haline getiren şehirli ihvanlar, Mercedes marka arabalarla köye gelirler. Tarikat adabına aykırı bakış açılarıyla köydeki ihvanlar arasındaki dayanışma ruhunu yok ederler. Sonunda Yeni Mürşidi tekkenin şehre taşınması konusunda ikna ederler.

C) Yeni Mürşid, şehre taşınır. Tüketim kültürünün etkisinde kalması neticesinde iç çatışma yaşar ve tekkeyi terk eder.

Yazar, geleneksel toplumun din eksenli düşünce tarzını gerçekçi bir şekilde vermek için hikâyeye şu cümlelerle başlar: "Gecenin bir vaktinde kapı çalındı, gidip açtım. /karşımda efendim duruyordu. /Yüzünün nurundan etrafa aydınlık saçılıyordu." (Kutlu, 1994: s. 7)

Kapısı Şeyhi tarafından çalınan ve anlatıcı konumunda olan bir Müride ait bu cümlelerde "Efendim" kelimesi, hızlı değişim ve dönüşümün tahribatına uğramayan geleneksel topumun dinî ritüeller etrafında anlam dünyası oluşturan bir zihniyete vurgu yapar. Yeni bir dünya kurma ve bu dünyada yasalarla düzen oluşturmada dinin stratejik bir rol üstlendiğini söyleyen Berger'e göre "Din, insanın kendisini dışsallaştırmasının ve kendi öz manalarını realiteye aşılamasının en yüce sınırını ifade eder. Din, ayrıca beşerî düzenin, varlığın tamamında yansıtıldığını da ima eder. Başka bir ifadeyle din, evrenin tamamını insan açısından bir varlık olarak kavramanın cüretkâr bir girişimidir (Berger, 2005: s. 67). Müridin Şeyhine teslimiyetinde söz konusu edilen cüretkâr girişimin varlığı hissedilir. "Yüzünün nurundan etrafa aydınlık saçılıyordu" ifadeleri ile daha da güçlü bir şekilde hissedilen teslimiyet ile Mustafa Kutlu, Müridi, nesneleşen bir dünyanın mantığına uygun hareket eden modern öznenin karşıtı olarak somutlaştırmaya çaba gösterir. Modern özne, her şeyi nesnelleştirdiği için çıkara dayalı ilişkiler kuran, metalaştırmayı özümseyen bir zihniyeti temsil eder fakat Müritte çıkarını koruyan içgüdüler yoktur. Şeyhi ile olan ilişkisinde piyasa mantığı dışlanmıştır.

[1] Hikâyede merkezi konumdaki kahramanların özel bir isimleri olmadığı için Şeyh, Mürit ve Yeni Mürşit kelimeleri, kahramanları işaret eden zamirler olarak kullanılmıştır. Bu nedenle hikâyede büyük harf kullanımı tercih edilmiştir.

Yazar, modern öznenin konumuna yönelik sorgusunu, birey ve kutsal arasındaki ilişki ile derinleştirir. Bu bakımdan öncelikle Mürit sonra da Şeyh, hikâyenin bütün yapısını belirleyen kişilerdir. Şeyh, Mürit için hem dünya ile iletişim kurma ve dünyayı anlamlandırma işlevine hem de Müridin kendi bireysel kimliğini şekillendiren işleve sahiptir. Wach'a göre din hem ferdin kutsalla ile hem de toplumla olan iletişimini sağlayan vasıtalardan biridir. Böylece din öncelikle fertlere nüfuz ederek bireysel kimlikleri oluşturmakta, müteakiben objektifleşerek toplumsal kimliğin meydana gelmesini temin etmektedir. Dinin meydana getirdiği bireysel ve toplumsal kimlik, bireyin ve toplumun diğer toplumsal kurumlar ve öğelerle ilişkisini de belirlemektedir (Wach, 1987: s. 4). Kısacası Berger'in dediği gibi "Hayata anlam ve gaye kazandıran din, insanın dünya kurma girişiminde stratejik bir rol oynamaktadır. Din, evrenin tamamını insan açısından mânidar bir varlık olarak kavramanın cüretkâr bir girişimidir" (Berger, 1993: s. 58). Hikâyede Mürit, Şeyhin temsil ettiği değerleri içselleştirerek dinin bireysel anlamda insanların aşkın olanla bağ kurmalarını sağlama (Wach, 1987: s. 47) işlevini başarıyla yerine getirmiştir. Şeyhin, Müridin kapısına gelmesinin sebebi, öldükten sonra yerine geçecek kişiye postu teslim etmektir. Şeyhin bu konuda tek ölçütü, samimi bir şekilde kutsal ile bağını kurmada tereddüt etmeyen bireysel kimliğini din etrafında inşa eden insanı bulmaktır. Mürit, bireycilik, tüketim, statüye dayalı konumların dışında bir mizaca sahip olmakla Şeyhe göre postu hak etmiş biridir. Bu yüzden Şeyh, Müridin kapısını çalar. "Efendimi kapı önünde görünce… Kulaklarıma kadar kızarmışım" (Kutlu, 1994: s. 8) ifadeleriyle heyecanlandığını anlatan Mürit, efendisini "mübarek" (Kutlu, 1994: s. 8) sıfatıyla tanımlar.

> *"Medet hey büyük Allahım.. Yüreğim yerinden çıkacak sanki" der ve Şeyh'in gelişini şu şekilde tanımlar: "Efendimin gelişinde mutlak bir hikmet vardır. İçim içime sığmıyor, odanın ayakucunda el bağlayıp bekledim."* (Kutlu, 1994: s. 8)

Bu durumu, dinin sembolik bütünleşmeyi sağlayan özelliğinin, modern dünyaya karşı bir zaferi olarak yorumlamak mümkündür. Dinin, her şeyin üstünde, insan hayatında düzenleyici bir prensip olduğunu söyleyen Berger'e göre en önemli toplumsal fonksiyonlarından biri de sembolik bütünleşmeyi sağlamasıdır. Bu bütünleşme sayesinde fert, kendi hayatını kendisini aşan mutlak anlamlar ve değerlere göre düzenler. Toplumdaki istikrarın temini sağlayan düzenleyici etki sayesinde bireyler, aynı zamanda kendilerini aşma ve bazen de kendini feda etme noktasına kadar olmak üzere, muhtelif bencillikleri bir tarafa atar (Berger, 1995: s. 432). Kutlu; Müridi, dinin sembolik birleştirme özelliğini hayatına tatbik eden mizacıyla onun dinî sınırlar içerisinde mütevazı varlığının kendine has bir yeri olduğunu belirgin hale getirir. Kısacası Mürit, modern öznenin bencil ve saldırgan tutumunun aksine mütevazı ve teslimiyetçi bir mizaca sahiptir. Bu yüzden Şeyhine nesne muamelesi yapmaz. Evde ayranlar içildikten sonra Şeyhin yanındaki ihvanlar,

Müridi "Efendi hazretleri seninle mahrem görüşecek" (Kutlu, 1994: s. 9) demeleri üzerine Mürit dışarı çıkar ve Şeyh ile görüşür:

> *"Efendi benimle mahrem görüştü*
>
> *Aramızda neler geçti?*
>
> *Söz nerde başladı, nerede bitti?*
>
> *Sözden sonra hangi makama, hangi mekâna geçildi?*
>
> *Hal ehline malumdur." (*Kutlu, 1994: s. 9)

Anlatıcı konumundaki Müride ait bu ifadelerde Kutlu, hal ehline malum olan sırrı, hikâye olsa dahi ifşa etmez. Çünkü sufilere göre kişilerin kalpleri sırların mezarıdır, sır kalpte ölür ve dışarı çıkmaz (Aslan, 2020: s. 514). Sırrın ifşa edilmemesi, dinin metafizik derinliğe gönderme yapmakla, modern ilişkilerin her an deşifre edilecek yüzeysel monotonluğuna başkaldırı olarak yorumlanabilir. Mürit ile Şeyhin konuşmasından sonra Şeyh, etrafındaki ihvanlarına Yeni Mürşidi açıklar: "Benden sonra posta işte şu gördüğünüz zat oturmuştur. Ferman…" (Kutlu, 1994: s. 9).

Fakat Yeni Mürşit kendisine verilen ve sınıfsal statü sağlayacak olan postu kabul etmek istemez. Sınıfsal statü, iktidar kurma hırsıyla yanıp tutuşan, itibar elde etmek için her türlü rezilliğe başvuran çıkarcı modern öznenin bir özelliğidir. Yazar, toplumsal yaşam yerine bireysel yaşamında iktidar kurmanın önemini önceler. Mürit, kendi bireysel yaşamında inanç temelli bir iktidar kurarak yeni mürşit seçilmiştir. İdealist eğilimler sergilemektedir. Kendisini bilir. Postun başka insanlara verilmesi gerektiğini savunur:

> *"Ben her ne kadar yüzümü yerlere sürüp, gözlerimden kanlı yaşlar akıtıp.. 'kurban olayım efendim, bu fakire kıymayın, bu bir ağır hizmettir beni bağışlayın. N'olur ben bir fıkara köylüyüm. Ne ilmim var, ne hikmetim… iki sözü bir araya getirmeye gücüm yetmez.. beni bundan azad edin.. bana gelinceye kadar ihvan içinde nice yiğitler var, nice âlim zatlar, ağırlığınca altun eden üstadlar var.. yapmayın, elinize eteğinize düştüm."* (Kutlu, 1994: s. 9)

Bu ifadeler, Müridin Şeyh tarafından yeni mürşit seçilmesinin sebebini de içerir. Sebep, çıkarsız samimiyettir. Yazar ayrıca, Müridin sosyo-ekomomik durumunu gündeme getirerek tüketimin ihtirasına kurban gitmiş şehirlerin aksine bir köyü seçer. Hızlı değişim ve dönüşümün durağan olduğu köylerde, gelenekler ve göreneklerin değişim hızı da durağandır. Metaların kültürel kodları din başta olmak üzere insanların dünyayı algılama ve yorumlama tarzını sarsacak nitelikte değildir. Hikâyede Mürit, köy hayatının sunduğu imkânlar dâhilinde toplumsal amaç ve ideallerine göre konumlandırılmıştır. Kutsal değerlerin yerini alan tüketim kültürünün göz kamaştırıcı etkisinden uzak ve gündelik ihtiyacını karşılayacak kadar çiftçilikle uğraşmaktadır. Pancar yetiştirdiği bir "yamuk tarla"sı vardır. Küçük

oğluyla birlikte sabahlara kadar sürdüğü bu tarla "bir testi ekşi ayran, bir kucak kuru ekmekten hayrı bir şey" (Kutlu, 1994: s. 9) sunmamasına rağmen Mürit, kutsal değerlere bağlı kişiliğine uygun davranır. Metalar dünyasında bir meta olmayı reddettiği için tarlasında üretim eylemi üzerindeki kontrolünü yitirmemiştir. Dolayısıyla isyan ve umutsuzluk duyguları içinde debelenmez. Şükretmesini bilir. Yazar, Müridin bu özelliğini, kısmen de olsa köye sirayet eden ve nesneler üzerinde kendini tanımlamaya çalışan modern öznenin bencil ve çıkarcı cephesini gündeme getirerek belirgin kılmaya çalışır. Böylece dinin hayatı kuşatıcı sembolleriyle hayatını şekillendirmeye çaba gösteren bireysel kimliği, metanın toplumu yeni çürüyen bir manzaraya çevirdiği anlayışına karşı bir çözüm olarak sunar. Hikâyede Efe Kadir, metayı yüceleştiren bir zihniyetin prototipidir. Müridin tarlasını sulama işi bitirmesine fırsat vermeden suyun yolunu keser. Anlatıcı konumundaki Müridin ifadesiyle Efe Kadir "ne yapar ne eder çalar suyu" (Kutlu, 1994: s. 8). Mürit, böyle bir zihniyetle çatışma unsurunu, dinî değerlerin sunduğu imkânlarla geliştirdiği kişilikle yüzleşme sonucu ortadan kaldırır:

> *"Yahu bu insanoğlu niye böyledir. Şimdi gitsen dalaşacak olsan, altı üstü bir çeyrek su.. bir çeyrek su ama, mevsim o mevsim ki bir çeyrek suya millet birbirini kurşunlayacak vaziyete gelmiş..*
>
> *Oğlanı tarlanın başına yolladım. Velâ havle velâ kuvvete deyip ben de çöktüm karaağacın dibine."* (Kutlu, 1994: s. 8-9)

Yukarıdaki alıntı, insan ilişkilerini nesnelleştiren ve buna karşı çıkan iki zihniyeti vermesi açısından önemlidir. Yazar, maddi manevi hayatın dinamiklerini bireysel dünyalarıyla ve emekleriyle kurmaya çalışan bir zihniyetten yana tavır koyar. Kısacası Müridin davranış kodları, toplumun gelenek ve göreneklerinden beslenir. Bir bakıma Müridi anlamak, toplumun özünü anlamak demektir. İçgüdülerin rehberlik ettiği saldırgan ve ruhsuz bir kişilik sergilemekten aciz, mülkiyet güdüsünden uzak olan Mürit, hikâyede bir erdem örneğidir. Şeyhi tarafından posta layık görülmesinin sebebi de budur. Mürit, yeni görevin kendisine tevdi edilmesini Şeyhten ödünç alınmış şu cümlelerle aktarır:

> *"Bize âlem-i mânada böyle göründü.. emaneti sana tevdi ettik.. bir emr-i hak vuku bulursa, fitne zuhur ederse zinhar tasa etmeyesin. Her daim birlikte bulunduğumuzu gönülden çıkarmayasın, himmet dileyene usulünce himmet edesin."* (Kutlu, 1994: s. 9-10)

Metafizik gerçeklikle beslenen bu cümleler, âlem-i fani başka bir deyişle rüya, tasavvuftaki Seyr-i Sülûk kavramına göndermede bulunur. Kulluk şuuru ile Allaha ulaşmak, nefsini terbiye etmek için dünya ile alakasını kesen kişinin manevi yolculuğu demek olan sülûk kelimesi, sözlükte "yola girmek, yolda yürümek; (bir şey) başka bir şeyin içine nüfuz etmek, katılmak, intikal etmek"tir ve tasavvufta "insanı Hakk'a ulaştıran tavır, amel, ibadet, fiil, hareket ve davranış tarzları"

manasında kullanılır (Uludağ, 2010: s. 127). Bu sürece giren kişinin manevi yükselişi, gördüğü rüyalarla değerlendirilir. Hikâyede toplumsal sisteme gömülü bir zihniyetin temsilcisi Şeyh, çağın rasyonel mantığına göre dizayn edilen gerçekliğin ötesindedir. Rüyasında çağın toplumda meydana getireceği değişimleri görmüş ve Müridini "fitne zuhur ederse" ifadesi ile uyarmaya çalışmıştır. Müridin karşılaşacağı sıkıntıların ipucunu veren bu ifadeler, hikâyenin olay örgüsünü yönlendiren vaka zincirlerini şekillendirir.

"Haftasına varmadan… bekâ âlemine göç eden" (Kutlu, 1994: s. 10) Şeyhten sonra Mürit, artık yeni mürşittir. Yeni Mürşit, Şeyhinin söylediği gibi himmet dileyene himmet etmek için bireysel kimliğinin yanında toplumsal kimliğini de kuşanır. Rençberliğin yanında "tekke hizmetini" (Kutlu, 1994: s. 10) üzerine alır. Zamanla tekkeye "gelenin gidenin haddi hesabı tutulmaz olur." (Kutlu, 1994: s. 10) Yeni Mürşit, tıpkı Şeyhi gibi, toplumsal sisteme gömülü olan bir anlayışla köyündeki nizamı uygulamaya koyulur:

> *"Memleketin dört bucağından, ihvan, 'medet yâ pir' yollara düşüyor, bin bir meşakkat ile bizim ücra, ücra olduğu kadar da fukara köyümüze ulaşıp, eh bir iki gün yorgunluk çıkarıp himmet ricasında bulunuyor./ elbet bulunacak.. Usul, erkân böyle.."* (Kutlu, 1994: s. 10)

Köyün ücra ve fukara olduğunun vurgulanmasıyla okuyucunun bilincinde, şehirleşmenin olumsuz etkilerinden uzak bir atmosfer imajı yaratılır. Dinin insan ilişkilerini düzenleyen lirizmi bir bütünlük içinde söz konusu imaj içine oturtulur. Farlı yerlerden gelen çok sayıdaki ihvanın ihtiyaçlarını gidermede tekkenin yetersiz kalması nedeniyle tekkeyi genişletme ihtiyacı hâsıl olur. Bunu duyan uzak dağ ve oba köylerinden nice insanlar, "sırtı ile taş taşıyıp ayağı ile çamur çiğneyerek işe koyulur" (Kutlu, 1994: s. 10). Tam bir dayanışma duygusuna Yeni Mürşidin efendisinin himmeti de eşlik eder. Sonuçta mütevazı tekke ile bir misafirhane inşa edilir. Tekke ve misafirhanenin yapısı, köyün ve ihvanların mütevazı dünyasına uygundur. Kutlu, bu uygunluk ile din ve insanların psikoloji arasındaki ilişkiye dikkat çekerek mekânı, dinî birlik ve dayanışma ruhunu destekleyen bir alan olarak inşa eder. Kısacası varoluş düzenini kavramlarla kodlayan din, toplumsal birliktelik sağlama telkininde bulunduğu insanların algılarını yönlendirir. Tekkenin ve misafirhanenin inşasında dağ bayır demeden farklı köylerden gelen insanları ortak amaç doğrultusunda birleştiren söz konusu edilen güdülenmedir.

2. Köydeki Değişim Rüzgârı

Kutlu, çağın değerlerinin hâkimiyetinde olgunlaşan tüketim kültüründe, dinin toplumsal kontrol işlevini yerine getirmede edilgen bir yapıya büründüğünü, toplumsallığın ve dayanışma ruhunun rafa kaldırıldığı düşüncesini bireysel ve ahlaki bir sorun olarak değil toplumsal bir sorun olarak algılar. Hızlı değişim ve

dönüşümün zamanla kaçınılmaz oluğuna zaman kavramı ile dikkat çeker. "Gitti bir zaman" (Kutlu, 1994: s. 11) ifadesi, köydeki kolektif bir ruhu tesis eden zihniyetin zamanla değiştiğine vurgu yapar. Nitekim zamanla köy değişmeye maruz kalır. Köyde birbiriyle uyuşması mümkün olmayan iki dünya görüşü hikâyedeki çatışma unsurunu besler. Çatışmanın bir tarafında meta kültürüne, kutsal değerlerle direnç göstererek özgür birey olarak kalmaya çalışan Yeni Mürşit, diğer tarafında ise metaya boyun eğmeye meyilli yapısıyla köleleştirilmiş modern özneler vardır. Yeni Mürşidin bakış açısıyla köydeki değişime şu şekilde vurgu yapılır:

> *"Yediğimiz bulgur aşı, içtiğimiz ekşi ayran. Ama dünya metadır, helalinden olsun diye biz hizmeti ve ikramı bu ölçüde ve aklımızın erdiği, fikrimizin yettiği gibi israftan ve gösterişten uzak tutup ilerletirken...*
>
> *Elde adam çoktur ve kimisi dost iken kimisi düşmandır. Dost görünen düşmanlar dahi vardır. Ve baştan denilmiş ki insanoğlunda her türlü haller olur, meğer biz bu yanda uğraşıp duralım diğer yanlarda fitne bin başından birkaçını çıkarmış sağa sola sataşır imiş."* (Kutlu, 1994: s. 11)

Görüldüğü gibi insan mahiyetinin değişmesi suretiyle köyde fitnenin baş göstermesi, köydeki değerler dünyasını ve ahlaki değerleri önemsizleştirmiştir. Bunun arka planında tüketim kültürünün öncelediği metayı kutsayan ve meta dışındaki her şeyin yıkımını hızlandıran bir zihniyet yapısı vardır. Şehirlerde yaşayan ve köye Mercedes marka arabalar ile gelen ihvanlar, para ve statü gücüyle fitnenin kaynağı ve kolektif tüketici zihniyetin temsilcidirler. Baudrillard'e göre tüketimi yöneten bu zihniyet, günlük yaşamı yöneten ve düşüncelerin mutlak gücüne inanç üzerine kurulu bir şey olarak tanımlanan ilkel bir zihniyettir. Buradaki inanç, göstergelerin mutlak gücüne duyulan inançtır. Nesnelerin verdiği tatminlerle beslenir. Bireylerin son sevincinin yansıması olan nesnelerin verdiği umut günlük hayatın sıradanlığını besler (Baudrıllard, 2008: s. 101). Hikâyede günlük hayatın sıradanlığı fitne ile özdeş hale gelmiştir:

> *"Perişanlık düz boyudur… hizmetler yerli yerince değildir.. Tekkede yatanlar tahta kurusundan bîzar olmakta, yenilen aş aş olmaktan çıkmaktadır ve sohbette lezzet, zikrullahta bereket kalmamıştır. Ve daha neler neler"* (Kutlu, 1994: s. 11)

şeklinde Yeni Mürşit tarafından anlatılan fitne, şehirli ve Mercedesli ihvanların, köydeki ileri gelen ihvanları ikna etmeleriyle büyür. Efendileri tarafından Yeni Mürşide emanetin verilmediği, postu hak eden "ilmi- hüneri deryalar gibi sözü sohbeti dinlenir namzetler(in) (Kutlu, 1994: s. 12) var olduğu ifşa edilir. "Geceleri rüyalarında kendilerini posta oturur gören" (Kutlu, 1994: s. 12) şehirli ve Mercedesli fitne sınıfı, Yeni Mürşidin halife olarak atanmasını dahi şaşkınlıkla karşılayacak kadar metaların egemenliğinde meta olmayı kabul etmişlerdir. Yeni Mürşidi tarikat adabına uymayacak bir şekilde eleştiriye tabi tutmaları, sosyo-ekonomik durumdan beslenir. Denilebilir ki şehirli modern özneler, topluma ve dine yabancılaşmışlardır.

Tarikat adabına karşı gelmek, Yeni Mürşidi rakip olarak görmek aynı zamanda onları geleneksel toplumun dışına atarak yalnızlaştırmıştır. Bütün bunlar yabancılaşmanın bir sonucudur. Swain, insanların başka insanlarla iş birliği kurmak yerine onları rakipleri olarak görmelerine ve yalnızlaşmalarına yol açan yabancılaşma duygusunun, kapitalist sistemin mantığıyla çarpıklaşan toplumsal ilişkilere ve bu ilişkilerin insanların kendi türündeki diğer insanlarla ilişkisini etkilediğine dikkat çeker (Swain, 2013: s. 51). Hikâyede sosyo-ekonomik temelli davranış tarzları, Kutlu için modern öznenin yabancılaşmasına işaret eden semptomlardan bazılarıdır. Kutlu, bu insanları Yeni Mürşidin bakış açısıyla "öteki" konumuna oturtur: "Bu iş birtakım nasipsizlerin gönlüne o kadar giran gelmiş ki, bizi ziyarete gelmekte epeyce ayak sürter olmuşlar" (Kutlu, 1994: s. 12). Yeni Mürşidin, efendileri tarafından posta layık görülmesini onur kırıcı bir davranış olarak yorumladığı tekkeye gitmekten aciz şehirli ihvanlara dair bu cümlede kullandığı "nasipsiz" kelimesi dikkat çekicidir. İnsanlara hizmet etmeyi himmet olarak algılayan, mütevazı kimliğiyle ön plana çıkan Yeni Mürşidin psikolojisini de veren bu kelime, aynı zamanda çarpıklaşan toplumsal ilişkilerin mahiyetini gösterir.

Şehirli ihvan, Yeni Mürşit tarafından nasıl nasipsiz ise, Yeni Mürşit de şehirli ihvan tarafından adeta hiç kimsedir. "Bizim posta oturmuş olduktan kelli, hâlâ çift çubuk, mal ile davar peşinde koşmamız; bel belleyip, ağaç budamamız, iki buçuk tarlayı ekip biçmemiz göze tahta kıymığı gibi batar oldu" (Kutlu, 1994: s. 12) cümleleri Yeni Mürşide aittir. Köy hayatına özgü yaşam biçimi onun hiç kimse olarak algılanmasına yol açar. Kapitalist zihniyetin ötekileştirici ve fitneci tavrı, Yeni Mürşidi aşarak tekkeyi kapsayacak şekilde genişler. Kimseden hediye adı altında yardım almamakla görevini başarılı bir şekilde ifa eden tekkenin adı, şehirli ihvanlar tarafından fukaraya çıkarılır. Tekke artık seyr-i sülûk sürecine girmiş ihvanların ibadetlerini huzurla yaptığı bir yer değildir. Tekkede birliktelik ruhunun yerini fitne kaynaklı küskünlük almıştır. Eski işlevselliğine kavuşabilmesi için yeni ihvanlara göre tekkenin şehre taşınması gerekir. İhvanın ileri gelenleri, Yeni Mürşide haber vermeden "şehir yerlerinde bir arsa temin ile tekkenin inşaatını başlatmışlar bile" (Kutlu, 1994: s.13). Tekkenin şehre taşınması, Yeni Mürşit'in de şehre taşınması demektir. Kutlu bu süreci, şehirli ihvanın iki yüzlülüğünü ve yalancı kimliğini Yeni Mürşidin bakış açısıyla somutlaştırır: "Mazeret çok, kumpas tamam. Güya ki bu inşaat işi zaten doğru imiş ve ben dahi bu fuzulî işle meşgul etmek istememişler." (Kutlu, 1994: s. 13). Dolayısıyla Yeni Mürşit de şehre taşınmak zorunda kalacaktır. Yeni Mürşit şehre gitmek istemez. Efendisinden himmet bekler. Kutlu'ya göre insan; bireysel kimlik, durumların ve çevrenin bir ürünüdür. Yeni Mürşidin, güncel sorunlara karşı duyarlı tavrı onun karakterinin bir sonucu olup rastlantı değildir. Yeni Mürşit, şehre gitme fikrini en başta kabul etmez. "Yaradana sığınıp, Hz. Peygamber'den şefaat dileyip, şeyhimin himmetini bekledim" (Kutlu, 1994: s. 13) ifadesiyle kendisini mensubu bulunduğu inanç sisteminin tüm normlarına adayarak yaşayan Yeni Mürşit, bir gece

rüyasında gördüğünü efendisinin "imtihandır, kabul edesin" (Kutlu, 1994: s.13) emrini fütuhat olarak algılayıp şehre gitmeye karar verir.

3. Şehirde Fütuhat Özlemi

Modernleşmenin mekânı olarak kabul edilen şehirler sekülerleşmenin en fazla gözlemlenebileceği yerler olarak düşünülmüştür. Giddens'e göre modernitenin doğal bir sonucu olan küreselleşme (Giddens, 1998: s. 59-77) ile ilgili kavramlardan biri olan sekülerleşmenin, en fazla gözlemleneceği yer modernleşmenin en fazla gözlemlendiği yer olan şehirlerdir (Bayer, 2010: s. 166). Bunlar dünyadaki hızlı değişim ve dönüşümlere açık, farklı kültürleri bünyesinde barındıran mekân olmasıyla daha kolay sekülerize olmaktadırlar. Nitekim kapitalist ekonomi ile zorunlu bir ilişki içinde olan şehirlerde, kapitalist ekonominin tüketimi yüceltmesi sonucu bir tüketim kültürü bütün ihtişamıyla kendisini gösterir. Tüketim kültürü ise metaların mübadele değerinin yok olduğu; malların kullanım işlevi yerine gösterge işlevinin ön planda tutulduğu; alışverişi yapılan, imrenilen, tüketilen şeylerin göstergelerden ibaret olduğu bir anlamı içermektedir (Baudrillard, 2008: s. 88).

Bobock, ürünlerin markası gibi sembolik özelliklerinin tüketilmesine vurgu yapan göstergeler işlevini "seyirlik tüketim" olarak niteler (Bocock, 1997: s. 44). Metanın hegemonyası altında her şeyi maddi güçle kontrol altında tutma güdüsüyle hareket eden bireyler, başta kendi benlikleri olmak üzere insanın varlığına anlam katan her şeye karşı yabancılaşmaktadırlar. Şehir, tüketim kültürü ve yabancılaşma ilişkisi bağlamında değerlendirme yapan Demirezen'e göre tüketim kültürü, insanoğlunun kendisine yabancılaşmasını engelleyecek ontolojik ve epistemolojik kaideler yerine bireyi oyalayıcı, kendisine daha da yabancılaşmasını teşvik edici hazcı epiküryan yaklaşımlar ortaya çıkarmıştır (Demirezen, 2010: s. 101). Bu yaklaşım tarzından etkilenen olgulardan biri de dindir. Tüketimin dayattığı öğreti etrafında kendi bireysel kimliklerini oluşturan bireyler, dini değerleri gösterişten ibaret bir meta şeklinde algılayarak dinî rütüellerin derin anlamını idrak etmede sıkıntı yaşarlar. Denilebilir ki birey dine yabancılaşmıştır.

Mustafa Kutlu, hikâyede tekkenin şehre taşınmasına yol açan, bireyi kendisine ve dine yabancılaştıran, dini değerleri vitrinlik bir meta haline getiren tüketim kültürünün mutlak iktidarını çok çarpıcı bir şekilde ortaya koyar. Modern özneyi kurban olarak seçer. Çünkü modern özne, toplumsal bilinçten yoksun, metanın gösterişli cazibesine kendisini kaptıran dolayısıyla gerçek öznenin bütünlüğünü yıkan narsist kurbandır. Modern özneler, geleneksel dinginlik içinde varoluşsal kimliklerini oluşturan tekkeyi şehire taşımakla ve tarikat adabını terk etmekle bütünlüğü bozmuşlardır. Yeni Mürşit tarafından "Anadan atadan bize yadigar kalan tarik bundan geri değişmektedir" (Kutlu, 1994: s. 14) cümleleri ile somutlaşan şehire yolculuk, tekkenin kendine has mahremiyetine dokunmakla doruk noktasına ulaşır.

Hikâyede tekke, modern öznenin tüketim uğruna boşa harcadığı hayatlarının izlenimleriyle şekillenir. Artık dinî değerlerin öğretildiği bir yer değil modern öznenin tüketim duygularını tatmin edecek bir mekândır. İslam dininde "israf haramdır" düsturuna aykırı bir şekilde şehirde inşa edilmiş ve israfın gölgesinde adeta kendi misyonunu icra etmekten aciz seyirlik bir görünüm arz etmektedir:

> *"Yahu siz bu kadar parayı helalinden nasıl ve ne yoldan kazandınız da bu tekke binasının duvarına döşemesine sıvadınız. Yerler silme halı… Ayağın basacak olsan içe gömülecek. Duvarlar kaplama tahta. Abdest mahalleri mermerin en iyisinden. Zikre ayrılan odanın bir ucundan öteki ucu neredeyse görünmüyor."* (Kutlu, 1994: s. 14)

Anlatıcı yazara ait olan ve haram kavramına vurgu yapan bu ifadeler, helal kazancı önemsemeyen kimliklerin dini ikinci plana attığına göndermede bulunur. Böylece tekke, metalar üzerinde hâkimiyetini yitirmiş insanın dine yabancılaşmasını temsil eden bir mekâna dönüşür. Yeni Mürşit, bu zihniyeti "görmemişlik" (Kutlu, 1994: s. 14) olarak niteler.

Yabancılaşmayı temsil eden diğer bir mekân da Yeni Mürşit için şehirde yapılan "müzeyyen daire"dir (Kutlu, 1994: s. 14). "Hane" kelimesi geleneksel, "daire" ise sıradanlaşmayı önceleyen şehir yaşam biçimine özgü yapılardır. İki yaşam biçimi arasındaki değişim hikâyede "O gece bize ayrılan daireye- artık kusur ise affola böyle diyeceğiz- konduk" (Kutlu, 1994: s. 15) şeklinde yansır. Burada asıl çelişki, Yeni Mürşidin kabullenmiş psikolojisi içinde hareket etmesidir. Yazar, insanının yabancılaşmasının mahiyetini, toplumsal bilinçte yer alan değişmelerle birlikte yansıtırken değişimin çok yönlü yapısına dikkat çeker. Yeni Mürşit, ne kadar direnirse direnşin tüketim kültürünün egemenliğine girmeye başlamıştır. Köyden şehire getirdiği evinin malzemelerini bile kullanmadan köyündeki fakirlere dağıtılması için göndermiştir:

> *"Ah o eşya../ Ne kadar zavallı.. / Ne kadar mahzun.. Ne kadar yabancı.. / Ne kadar garip../ Ve ne kadar yerini yadırgadı./ Ve tahmin olunacağı gibi bir daha tarafımızdan hiç kullanılmadı."* (Kutlu, 1994: s. 15)

Eşya üzerinden yabancılaşmayı yaşayan insanın iç dünyasına ait sıfatların kullanıldığı yukarıdaki cümlelere yol açan unsur, tüketim kültürünün "Kullan at" düşüncesidir. İşlevselliğini bir defalık kullanımla yerine getiren nesneler, bireyleri "atılabilirlik, yenilik ve şeylerin hızla işe yaramaz hale gelişi" (Harvey, 1097: s. 319) gibi bir yaşam tarzıyla karşı karşıya getirir. Yeni Mürşit, "kullan at" kültürünün dayattığı yeni yaşam tarzına adeta adapte olmaya zorlanmıştır. Onun çelişkisi burada başlar. Kendisine tekkeden ve Şeyhinden miras kalmış dünya görüşünün etkin gücünü yitirmesiyle meydana gelen çelişkinin sebebi, toplumdışına itilme korkusudur şeklinde yorumlanabilir. Toplumdışılık, toplumun içinde kalmak, kendisine ait statüyü korumak veya yükseltmek için moda takibi, gösterişçilik veya sembolik

tüketim gibi bazı alışkanlıkları edinmek, bireylerin toplumdan dışlanmamaları, toplum içerisinde ayakta durabilmeleri ve varlıklarını kabullendirebilmeleri için gerekli olan ipuçlarını vermektedir (Koç, 2019: s. 150).

Kutlu, tüketim kültürünün yozlaştırıcı etkisinin dinî değerlerle inşa edilen ahlaki duygu tarafından önlenebileceğine inanır. İnsani ve ahlaki olmayan değerler karşısında manevi işkenceler yaşayan Yeni Mürşidin onurunu kaybetmesine izin vermez. Yeni Mürşit, hakiki özüyle yüzleşmesine olanak tanıyan metafizik dünya ile iletişime geçip aklın denetimi altında giderek yozlaşan çağın değerlerine eleştiri getirir. Bu durum rüya motifi ile sağlanır. Rüyasında kendisini Şam'da İslam devletinin ilk sarayını yaptıran Muaviye olarak görür. Yanında Hz. Ebûzer-i Gıfarî hazretleri vardır. İkisi yeni yapılan sarayı gezerken Hz. Gıfarî kendisine sert bir şekilde "Bu sarayı halkın parası ile yaptırıyorsan; bil ki bu bir zulümdür… Yok kendi paran ile yaptırıyorsan; bil ki bu da bir israftır" (Kutlu, 1994: s. 15) der. Devamında himmet beklediği efendisi, Hz. Gıfarî'nin haklı olduğunu, "fitnenin fink attığı bu şehir insanlarına mürşit olabilme(nin) (Kutlu, 1994: s. 16) bir imtihan olduğunu söyler. Yeni Mürşidin tedirginliğini besleyen işte bu imtihan duygusudur. Denilebilir ki Kutlu, kahramanını zengin bir iç yaşantıyla donatarak büyük bir eleştiri gücüne ulaşır. İmtihanı kabul etme düşüncesinden sonra metalaşmaya boyun eğen trajik bir mürşit figürü karşımıza çıkar. Yeni Mürşidin çelişkili durumu, aile yaşantısındaki değişimle de ortaya konur: "Hane halkının eli sıcak sudan soğuk suya vurmaz olur" (Kutlu, 1994: s. 16). Sofralarında artık eskisi gibi ekşi ayran yoktur. Giderek zenginleşen sofrada "kuş sütü ve kuru üzüm" (Kutlu, 1994: s. 16) ile beslenen Yeni Mürşit, şişmanlayıp nefes darlığı çekmeye başlar. İki farklı dünya arasındaki uyumsuzluk arsında sıkışıp kalmanın huzursuzluğunu ve utancını yaşar. Bu yüzden tedirgindir.

Hikâyede Yeni Mürşidin iç yaşantısı ile tartışmaya açılan diğer bir konu da insanların dine bakış açısıdır. Dinin, sekülerleşmenin doğal bir sonucu olarak şehir hayatının değerlerine uyumlu bir şekilde toplumsal hayatı düzenleyen ve kuşatan kimliği, insanlar tarafından göz ardı edilmiştir. Berger'e göre din, dünyevileşme sürecinde din ve dünya arasında köprü kurma ve güncelleştirme projeleri şeklini almış ve böylece modern toplumda toplumsal yapılandırma temsilcisi olarak dinin iş görme gücü büyük ölçüde kaybolmuştur (Berger, 1995: s. 447-448). Tüketim kültürünün nimetlerinden istifade etme güdüsünün dinin etkin gücünü nasıl edilgen bir konumuna getirdiğini tartışmaya açan Kutlu, yabancılaşma ekseninde Yeni Mürşidin bakış açısına müracaat eder:

> *"Gelinimiz, damadımız fazla çocuk sahibi olmak istemezler; bunun dahi türlü türlü yolları icad olunmuştur, bütün bunlar tatbik edilse caiz midir?*
>
> *İhmal ettiğimiz mallardan satılmayıp elde kalmış ve de eskimiş bir kısım vardır ki bunları zekât olarak versek doğru mudur?"* (Kutlu, 1994: s. 16)

Tüketime köle olmuş bir zihniyetin yarattığı etik sorunları ve çarpıklaşmayı ortaya koyan bu sorular, şehirli ihvanların Yeni Mürşide sorduğu sorulardır. İnsanların dine yabancılaşmasını göstermesini açısından dikkat çekicidir. Yabancılaşmayı İslam dini açısından değerlendiren Çakmak şöyle bir tespitte bulunur:

> *"Kur'anın nazarında insan, paylaşmayan, karşılıksız harcamayan ve merhametli olmayan bir yapıya büründüğü zaman ilahi mesajla bağlarını koparır. Çünkü O, hayatı ve yaşadığı topluma karşı yabancılaşmıştır. Bu çerçevede Kur'an'da yabancılaşma, insanın yaşadığı toplumdaki münasebetleriyle ilişkilendirilmektedir. Şu halde Kur'an, yabancılaşmadan kurtulabilmenin yolu olarak toplumsal insan olmayı gerekli görürken, bir taraftan da insani ilişkilerimizde, bencil ve tutkularımızın esiri olarak davranmamayı öğütlemektedir."* (Çakmak, 1996: s. 308)

Yeni Mürşit, yüzeysel, bencil ve anlık ihtirasları kimlikleri haline getiren şehirli müritlerin din anlayışını "Öyle bir zaman gelecek ki, insanlar kazançlarının helal mi haram mı olduğuna bakmayacaklar artık" hadisine göndermede bulunarak eleştirir. Devamında "Bu zaman gelmiş midir?" (Kutlu, 1994: s. 16) şeklinde bir değerlendirme yapar. Tüketim kültürünün egemenliğini haykıran bu değerlendirmeyi kabul etmeyen Yeni Mürşit, bir boy aynasına bakar ve aynada kendini "sarıklı cübbeli, sakallı, heybetli bir adam" (Kutlu, 1994: s. 17) şeklinde ve kalbinin içinde sadece hal ehlinin bildiği bir fütuhat görür. Sırrı ifşa edilmeyen fütuhattan sonra cübbesini sarığını yere koyar ve tekkeyi terk eder. Bu durum, Kapitalizmin yarattığı modern öznenin benimsediği çıkarcı, bencil zihniyete karşı bir başkaldırı olarak yorumlanabilir.

Sonuç

Aydınlanma dönemiyle birlikte başlayan ve sanayi devrimi ile artan bir hızla varlığını devam ettiren modernizm, geleneksel düşünce tarzıyla bağını koparmış bir zihniyeti, farklılaşmayı, bireyciliği, birey-toplum ilişkisini çağın gereklerine göre yeniden biçimlendiren bir yaşam tarzını ifade etmektedir. Kitle iletişim araçlarının yaygınlık kazanması, endüstri sektöründeki gelişmelerin üretimde artışa yol açması modernizmin idealize ettiği yaşam tarzlarının etkinliğini giderek arttırmıştır. Yeni yaşam tarzlarıyla birlikte yeni kültürlerin oluşması kaçınılmazdır. Özellikle üretilen fazla malın pazarlanma ihtiyacı, modernleşmenin doğal bir sonucu olan kapital ekonominin temel problemi olduğu için tüketim anlayışını değişirmiş ve tüketim kültürünü oluşturmuştur. Tüketim kültürü, bireylerin tüketici olmasını zorunlu kılan bir kültürdür. Nesnelerin gösterge değeri ihtiyaçların önüne geçmiştir. Nesnelerin artan basıncı karşısında kültürel ve toplumsal bağlarla ilişkisi giderek kopan modern özne, tüketim kültürünün dayattığı tüketme güdüsü ile kuşanır. Denilebilir ki tüketim kültürünün normları tükettikçe haz alan yeni bir kimlik inşasına katkıda bulunur. Yeni kimlik, ruhsal bocalamalar ve yalnızlık duyguları eşliğinde debelenen,

nesneler aracılığıyla iktidar kuracağına inanan modern özneye vurgu yapar. Bilinçsizce bu kimliği reddetme eğilimi göstermeyen modern özneler, nesnelerin gölgesi altında metaya dönüştüğünü fark etmezler ve her şeyi metalaştırırlar. Metalaşan unsurlardan biri de dindir. Din bireysel ve toplumsal kimliği inşa etme, birleştirme bütünleştirme gibi işlevleri ile birlikte toplumu anlamlı bir şekilde düzenleme işlevine sahiptir. Fakat modernleşmenin idealize ettiği yaşam tarzı, geleneksel yaşam tarzı ve yeni yaşam tarzı arasındaki rekabette tavrını yeni yaşam tarzından yana kullanması neticesinde din de metalaşarak tüketilmesi gereken ve gösterge değeri olan mitsel öğeler haline gelir. Kısacası dinsel otoritenin inanç sistemi, görkemli konumu sarsılır. Geleneksel dinginliğin yerine anlamsız tüketim çılgınlığı egemen olur ve din bir istismar alanına dönüşür. Böylece din ve birey arasındaki ilişki yabancılaşma ekseninde şekillenir. Sekülerleşmenin sonucu olan bu durum, şehirlerde insan toplum arasındaki ilişkilerin karmaşık bir yapıda olması nedeniyle daha yoğun olarak yaşanır. Mustafa Kutlu'nun Sır isimli hikâyesi, tüketim kültürü ve dinin metalaşması konusunda sosyolojik veriler sunan bir hikâyedir. Kutlu, hikâyede şehirde yaşayan ve tüketim kültürünün bilincinin metalaştırıcı karakteri ile geleneksel normların hükümran olduğu kırsal bir kesimdeki bütünleştirici zihniyetin karakteri arasındaki ilişkiyi, çok boyutlu bir şekilde ortaya koyar. Modernleşmenin ekonomik ve kültürel boyutları üzerinde durur. Modern öznenin kimliğini ve yaşam tarzını, dine yabancılaşmasını tüketim kültürü ekseninde sorgular.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Aktı, Ü. (2012). Homojenleşme ve Yerelleşme Bağlamında Kültürel Küreselleşme ve Din. *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 27 (27), 133-167

Altıntaş, R. (2005). *Din ve Sekülerleşme*. Pınar Yayınları.

Baylan Aslan, H. (2020). *Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinde tasavvuf.* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Ünviversitesi Sosyal Bilimnler Enstitüsü Enstitüsü.

Baudrillard, J. (2008). *Tüketim toplumu*, Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, J. (2012). *Şeytana satılan ruh*, (Oğuz, Adanır. çev.). Doğu Batı Yayınları.

Bauman, Z. (1997). *Özgürlük*, Vasıf, Erenus. çev.) Sarmal Yay.

Bayer, A. (2010). Sekülerleşme Din İlişkisi: Kuramsal Bir Yaklaşım. *KSÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 0 (12), 43-64

Berger, P. L. (1995). Dini Kurumlar. (Adil, Çiftçi çev.) Dokuz Eylül Ünv., *İlahiyat Fakültesi Dergisi, 9, 425-465*

Berger, P. L. (1993). *Dinin Sosyal Gerçekliği*, (Ali, Coşkun çev.). İnsan Yayınları.

Berger, P. L. (2005). *Kutsal Şemsiye*, (Ali. Coşkun çev.). Rağbet Yayınları.

Bocock, R. (1997). *Tüketim,* (Kutluk, İrem çev.). Dost Kitabevi Yayınları.

Çakmak, M. (1996). Yabancılaşma Kavramı Üzerine Bazı Değerlendirmeler ve Kur'an'ın Yabancılaşma Kavramına Bakışı, *Fırat Ünv. İlahiyat Fak. Dergisi*, 1 (0), 301-312

Demirzen, İ. (2010). Tüketim Toplumunun Oluşumu ve Din ile Etkileşimi, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*. 10 (3), 97-109

Ekinci, İ. (2018). Sekülerleşme ve Din, *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Haziran, 7(1), 320-337

Giddens A. (1998). *Modernliğin Sonuçları*, (Kuşdil, Ersin. çev.). Ayrıntı Yayınları.

Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*, (Savran, Savran çev.). Ayrıntı Yayınları.

Koç, B. (2019). Tüketim Toplumunda Metalaştırılan Dini Yeniden Okuma Önerisi: Bireyin Dine Yabancılaşması Üzerine Bir Giriş, *Bingöl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yay*ınları 13 (1), 141-167

Kutlu, M. (1994). *Sır*, Dergah Yayınları.

Mert, N. (1994). *Laiklik Tartışmasına Kavramsal Bir Bakış Cumhuriyet Kurulurken Laik Düşünce*, Bağlam Yayınları.

Swain, D. (2013). *Yabancılaşma: Marx'ın Teorisine Bir Giriş*, (Urbarlı, Hande T. çev.) Durak İstanbul Yayıncılık.

Uludağ, S. (2010). "Sülük", *İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 38, 127-128

Wach, J. (1987). *Din Sosyolojisine Giriş*, (İnandı, Battal, çev.) Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Duygu KAYALIK ŞAHİN

Dr. Öğr. Üyesi, Bartın Üniversitesi
dkayalik@bartin.edu.tr

https://orcid.org/0000-0002-9619-633X

Şefaat Muhtevalı Manzum Bir Hikâye: *Dâsitân-ı Masûmlar*

A verse story with the content of intercession: Dâsitân-ı Masûmlar

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 13.11.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 23.11.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Kayalık Şahin, D. (2022). Şefaat Muhtevalı Manzum Bir Hikâye: Dâsitân-ı Masûmlar. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1167-1192. https://doi.org/10.34083/akaded.1203586

Kayalık Şahin, D. (2022). A verse story with the content of intercession: Dâsitân-ı Masûmlar. *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1167-1192. https://doi.org/10.34083/akaded.1203586

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

İslamî motiflerle kurgulanan ve Türk İslam edebiyatı ile Türk kültürü açısından önem arz eden manzum hikâyelerden biri bu makaleye konu edilen *Dâsitân-ı Masûmlar*'dır. Tespit edilen dört nüshasında da eserin müellifi ve telif tarihine dair bir bilgi bulunmamaktadır. *Dâsitân-ı Masûmlar*'da, çocuklarının şefaati sayesinde Allah tarafından affedilerek cennete vâsıl olan anne ve babaların hikâyesi tahkiye edilmiştir. Konusu itibarıyla aynı zamanda şefaatnâme türünün bir örneği olarak da değerlendirdiğimiz bu hikâyede anlatılan konu, çeşitli kaynaklarda yer alan bir hadise dayanmaktadır. Tenkitli metninin 72 beyitten oluştuğu bu eser, kaside nazım şekliyle ve aruzun "mefâîlün mefâîlün mefâîlün mefâîlün" kalıbıyla yazılmıştır. Eser içerisinde aruzun farklı kalıplarıyla yazılan mesnevi nazım şeklindeki beyitler de mevcuttur. Eski Anadolu Türkçesi döneminde yazıldıkları kabul edilen *Hikâye-i Deve, Hikâye-i Güvercin, Hikâye-i Geyik ve Hikâye-i İbrahim* gibi hikâyelerle dil, anlatım ve üslup özellikleri bakımından benzerlik bulunan *Dâsitân-ı Masûmlar*'ın bu hikâyelerle aynı dönemde telif edildiği düşünülmektedir. Bu makale, muhtelif hadis kaynaklarında yer alan küçük yaşta ölen çocukların anne ve babalarına şefaatçi olmalarıyla alakalı hadisin manzum olarak tahkiye edildiği *Dâsitân-ı Masûmlar*'ın incelenmesinden ve manzumenin tenkitli metninden oluşmaktadır. Bu makalenin amacı, *Dâsitân-ı Masûmlar*'ı araştırmacıların istifadesine sunarak edebiyat literatürüne katkı sağlamak ve bu hikâyenin dinî hikâyeler ile şefaatnâme türü içerisindeki yerine işaret etmektir.

Anahtar Kelimeler: Türk İslam edebiyatı, *Dâsitân-ı Masûmlar*, dinî hikâye, şefaat

Abstract

Dâsitân-ı Masûmlar, which is discussed in this article, is one of the verse stories that are fictionalized with Islamic motifs and are important in terms of Turkish Islamic literature and Turkish culture. There is no information about the author of the work and the date of copyright in all four copies of the work. In Dâsitân-ı Masûmlar, the story of the parents who were forgiven by Allah and reached Paradise, thanks to the intercession of their children, is narrated. The subject told in this story, which we also consider as an example of the intercession type in terms of its subject, is based on a hadith in various sources. This work, whose critical text consists of 72 couplets, was written in verse form and in aruz prosody "mefâîlün/ mefâîlün/ mefâîlün/ mefâîlün". There are also couplets in the form of masnavi verse written in different forms of aruz prosody in the work. It is thought that Dâsitân-ı Masûmlar, which has similarity in terms of language, expression and style with stories such as Hikâye-i Deve, Hikâye-i Güvercin, Hikâye-i Geyik and Hikâye-i İbrahim, which are considered to have been written in the Old Anatolian Turkish period, were copyrighted in the same century as these stories. This article consists of an examination of the Dâsitân-ı Masûmlar, in which the hadith related to the intercession of the parents of children who died at a young age in various hadith sources, in verse, and the critical text of the poem. The aim of this article is to contribute to the literary literature by presenting Dasitân-ı Masûmlar to the use of researchers and to point out the place of this story in religious stories and intercession type.

Keywords: *Turkish Islamic literature, Dâsitân-ı Masûmlar, religious story, intercession*

Giriş

İslamiyet'in Türkler tarafından kabulüyle birlikte şair ve yazarlar İslam inanç ve ibadet esaslarını konu edinen edebî eserler kaleme almışlardır. Türk İslam edebiyatı ve Türk kültürü açısından önem arz eden bu eserlerin bir kısmı, İslamî motiflerle kurgulanmış manzum veya mensur hikâyelerdir. Bu hikâyeler, "bir edebi kültürün ürünleri olmalarının yanında yeni tanışılmış olan İslami kültürün öğreticiliğini sağlama misyonu da taşıyarak kısa sürede Anadolu halkı içerisinde kendine yer bulmuştur" (Çabuk, 2019, s. 118). Anadolu'da Türk edebiyatının teşekkül devresi olan 13. yüzyılda oluşmaya başlamış, çoklukla da 14. ve 15. yüzyıllarda yazıya geçirilmiş (Argunşah, 2002, s. 151169) olan ve Kur'an-ı Kerim ile hadisler başta olmak üzere dinî-tasavvufi her türlü anlatıdan beslenen bu eserler için hikâye teriminin yanı sıra destân, dâstân, dâsitân ve kıssa gibi terimler de kullanılmıştır.

Eski Anadolu Türkçesi döneminde İslamiyet çerçevesinde kaleme alındıkları bilinen "Güvercin Hikâyesi", "Deve Hikâyesi", "Geyik Hikâyesi", "Yoksul Hikâyesi", "Kesik Baş Destanı", "Fâtıma Destanı", "İbrahim Destanı", "İsa Destanı" ve "Veysel Karânî Destanı" gibi daha pek çok anlatı "çoklukla Arap kaynaklı olup, zaman içerisinde tercümeler, nakiller ve adaptasyonlarla da zenginleştirilerek Türkçeye kazandırılmış ve sahiplenilmiştir" (Aslan, 2006, s. 190). Bu anlatıların geneli aruz vezniyle ve mesnevi nazım şekliyle yazılmışlardır. Eski Anadolu Türkçesinin dil özelliklerinin müşahede edildiği bu eserlerde, genel itibarıyla sade, açık ve akıcı bir dil kullanılmıştır. Yazma nüshaların pek çoğunda bu hikâyelerin, genellikle Süleyman Çelebi'nin (ö. 1422?) telif ettiği ve halk arasında büyük rağbet gören *Vesîletü'n-Necât*'tan sonra istinsah edildikleri görülmektedir. Mezkûr hikâyelerin *Vesîletü'n-Necât* gibi çok sayıda nüshalarının bulunması, halk arasında sevildiklerinin ve yaygınlık kazandıklarının bir nişanesidir. Bu hikâyelerden birisi de bu makaleye konu edilen *Dâsitân-ı Masûmlar*'dır.

Dâsitân-ı Masûmlar'ın tespit edilen nüshalarında eserin müellifi ve telif tarihine dair bir bilgi bulunmamaktadır. En büyük şefaat sahibi olan Hz. Muhammed ile dört halifenin de şefaatçi olacaklarına vurgu yapılan *Dâsitân-ı Masûmlar*'da, çocuklarının şefaati sayesinde Allah tarafından affedilerek cennete vâsıl olan anne ve babaların hikâyesi tahkiye edilmiştir. Kur'an-ı Kerim'de anne, baba ve çocukların cennette bir araya geleceğine dair yer alan ayetlerin[1] yanı sıra küçük yaşta ölen çocukların anne ve babaları için şefaatçi olacaklarına dair hadisler[2] de yer almaktadır. *Dâsitân-ı Masûmlar*'da anlatılan hadisenin kaynağı da bir hadise dayanmaktadır. Müellif, "*Ḳıyāmetde ne olısar ḳulaḳ ṭutuñ deyem bir bir/ Çü Tenbīhde beyān itdi Ebü'l-Leyṯ*

[1] İlgili ayetlerin bir kısmı için Kur'an-ı Kerim 43/70, 40/8, 13/23.
[2] İlgili hadislerin bir kısmı için bk. bk. Buhârî, "Cenâiz", 6, 91, "İlim" 36, "Eymân" 9; Müslim, "Birr", 150, 153; Suyûtî, 1990, s. III/1074, 1075, 2364.

işidüñ anı" (3) ifadeleriyle Ebü'l-Leys Semerkandî'nin (ö. 983) *Tenbîhü'l-Gâfilîn*'inde yer alan bir hadisi anlatacağını ifade etmiştir. Bu hadis *Tenbîhü'l-Gâfilîn*'de şu şekilde geçmektedir:

> *"Allah ondan râzı olsun, Enes İbni Mâlik anlatır: Bir adam vardı. Küçük bir çocuğu ile beraber Resûlullah sallallâhu aleyhi ve selleme gelir giderdi. Bir ara bu çocuk vefât etti. Babası da evine kapandı. Resûlullah'a gelmez oldu. Allah Resûlu bir süre onu göremeyince sordu. Ashâb, 'Yâ Resûlallah, o gördüğün çocuk vefat etti, onun için gelmiyor!' dediler. Resûl aleyhisselâm bu haberi alınca, 'Bana niçin söylemediniz. Kalkınız, kardeşinize gidelim, taziyede bulunalım' dedi. Hemen kalktılar. Doğruca adamın evine gittiler. Resûlullah içeri girince adamın çok kederli ve üzgün olduğunu müşahede etti. Adam da Resûl aleyhisselâmı görünce hemen söze başladı ve vefat eden çocuğunu kastederek, 'Yâ Resûlallah, o benim ihtiyarlık ve zayıflık günlerimin umuduydu' dedi. Allah Resûlü de onu teselli ederek şöyle buyurdular: 'Kıyâmet günü olunca sabilere, 'Gir cennete!' denir. Onlar da, 'Yâ Rabbi, anamız babamız ne olacak?' derler. Kendilerine tekrar, 'Gir cennete!' denir ve bu emir üç defa tekrarlanır. Buna rağmen onlar girmezler ve ebeveynleri için şefaatçılıkta ısrar ederler. Nihayet sabî iken ölümü olan evlâdlarınızla birlikte cennete girersiniz. Kıyamet gününe bu şekilde gelmek seni sevindirmez mi?"* (Semerkandî, 1987, s. 276)

Şiî âlimi Muhammed Bâkır el-Meclisî'nin (ö. 1698-99?) *Bihârü'l-Envârı*'nda ise aynı hadis şu şekilde geçmektedir:

> "*Kıyâmet günü kullar sorguya çekilirken müminlerin çocukları gelirler. Allahu Teâlâ Cebrâil aleyhi's-selâma 'Bunları cennete götür' diye buyurur. Çocuklar cennetin kapısı önünde dururlar ve anne babalarını sorarlar. Cennetin bekçileri çocuklara 'Ana babalarınız sizin gibi değiller, onların günah ve kötülükleri var.' derler. Bunun üzerine çocuklar ağlayıp bağırırlar. Allah, Cebrâil'e 'Bu bağırışmalar nedir?' diye sorar. Cebrâil, 'Allah'ım sen daha iyi bilirsin, bunlar müminlerin çocuklarıdır. Ana babalarımız girmeden biz de cennete girmeyiz, diyorlar.' şeklinde cevap verir. Allah subhanehu ve teâlâ 'Ey Cebrâil herkesi bırak, bunların ana ve babalarının ellerinden tut ve rahmetim sebebiyle bunlarla birlikte cennete koy' buyurur*." (Meclisî, 1403: 123 akt. Çakın, 2021, s. 440)

Mezkûr hadis, Abdurrezzâk es-San'ânî'nin *el-Musannef*'inde de yer almaktadır:

> *"Kıyamette Allahu Teâlâ meleklerine, müminlerin çocukları için, 'Bunları cennete götürün' buyurur. Melekler, çocukların cennete girmesini söylerler. Çocuklar girmek istemeyip, 'Ana-babamız nerede?' diye sorarlar. Melekler, 'Onlar sizin gibi günahsız değildir. Görülecek hesapları vardır' derler. Çocuklar ağlaşır ve 'Ana-babamızı almadan cennete girmeyiz' derler. Cenab-ı Hak buyurur ki: 'Ey yavrular, haydi gidin, ana babanızı da alıp cennete girin!* ("Nikâh", 10)

Bu hikâye, konusu itibarıyla aynı zamanda şefaatnâme türünün bir örneğidir. "Kıyamet gününde peygamberlerin ve kendilerine izin verilen sâlih kulların

müminlerin bağışlanması için Allah katında niyazda bulunması" (Alıcı, 2010, s. 411) anlamına gelen şefaat, manzum veya mensur olarak eserlere konu edilmiştir. Bu eserler, şefaatnâme olarak tanımlanmaktadır. Ömeroğlu'nun (ö. 14. yy) 125 beyitlik mesnevisi (Elçin, 1995; Küçük, 2019), Pir Muhyiddin Muhammed'in (ö. 16. yy) *Şefaatnâme*'si (Köktürk, 2014; Bozkurt, 2020), Mustafa Fevzi Efendi'nin (ö. 1924) 51 beyitlik *İstişfânâme*'si (Şahin, 2006, s. 130-131), 133 beyitlik müellifi meçhul bir manzume (Çakın, 2021)[3] ile Yahyâ'nın (ö. ?) *Şefaatnâme*'si[4] şefaatnâme türünün bilinen örneklerindendir.

Bu makale, muhtelif hadis kaynaklarında yer alan küçük yaşta ölen çocukların anne ve babalarına şefaatçi olmalarıyla alakalı hadisin manzum olarak tahkiye edildiği *Dâsitân-ı Masûmlar*'ın incelenmesinden ve manzumenin tenkitli metninden oluşmaktadır. Bu makalenin amacı, *Dâsitân-ı Masûmlar*'ı araştırmacıların istifadesine sunarak edebiyat literatürüne katkı sağlamak ve bu hikâyenin dinî hikâyeler ile şefaatnâme türü içerisindeki yerine işaret etmektir.

1. *Dâsitân-ı Masûmlar*'ın İncelenmesi

1.1. Eserin Nüshaları

1.1.1. Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz A 9491/5 (MK1)

Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz A 9491/5 numarada kayıtlı olan bir yazmanın 22b-24b sayfaları arasında yer almaktadır. Sırtı siyah meşin, üzeri ebru kağıt kaplı mukavva bir cilt içerisindeki bu yazma 205x140-175x110 mm. ölçülerindedir. Abadî kağıda harekeli nesih ve siyah mürekkeple çift sütun hâlinde yazılmıştır.

Baş: Eyâ dermânde olan gönül işidün derde dermânı
İşidün pes neler gördi neler çekdi o sultânı

Son: İlâhî fazlun ile müyesser eyle bizde
O ma'sûmlar şefâ 'atin kamu derde iden dermân

1.1.2. Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz A 1583 (MK2)

Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz A 1583 numarada kayıtlı olan bir mecmuanın 3b-8b sayfaları arasında yer almaktadır. Her sayfada 13 satır bulunan nüsha, 218x157-165x115 mm. ölçülerindedir. Üç ay filigranlı kağıtlara harekeli nesih hatla yazılmıştır.

Baş: Eyâ dermânde olan gönül
İşit derdüne dermânı

[3] *Dâsitân-ı Masûmlar* ile Mehmet Burak Çakın tarafından hazırlanan metinde aynı konunun farklı kelime ve ifadelerle ele alındığı görülmektedir.

[4] Bu eser tarafımızca makale olarak hazırlanmış ve yayın sürecine alınmıştır.

İşidün pes neler gördi
Neler çekdi o sultânı

Son: Du'â ihsân ide cânlar
Bu oğlancıklara cümle
Bu dünyâdan gideceğiz

Îmân ile göçe bunlar

1.1.3. İBB Kütüphanesi Atatürk Kitaplığı MC Yz K.000106 (İBB1)

İBB Kütüphanesi Atatürk Kitaplığı MC Yz K.000106 numarada *"Vesîletü'n-Necât, Mevlid"* adıyla kayıtlı olan bir yazmanın 57a-63b sayfaları arasında yer almaktadır. Deri ciltli, sarı kağıtlı olan ve harekeli nesih ile yazılan nüshada başlık kırmızı mürekkep ile yazılmıştır. Cetveller ve her mısranın sonunda bulunan bazen bir nokta bazen üç nokta hâlindeki şekiller de kırmızı mürekkeple çizilmiştir. Metin çift sütun hâlinde tertip edilmiştir.

Baş: Eyâ dermânide olan gönül
İşidün dermânını
İşidün pes neler gördi
Neler çekdi o sultânı

Son: Okuyanı dinleyeni yazanı

Rahmetinle yarlıgagıl yâ Ganî

1.1.4. İBB Kütüphanesi Atatürk Kitaplığı Bel Yz K.000223/04 (İBB2)

İBB Kütüphanesi Atatürk Kitaplığı Bel Yz K.000223/04 numarada kayıtlı olan yazmanın 27a-30a sayfaları arasında bulunmaktadır. Harekeli nesih ile yazılan nüsha çift sütun hâlindedir. Başlık kırmızı mürekkeple yazılmıştır.

Baş: Eyâ dermânde olan gönül
İşit derdine dermânı
İşidün pes neler gördi
Neler çekdi o sultânı

Son: Esirgeyüp bizi bunda
Du'a ihsân iden cânlar
Bu dünyâdan gideceğiz
Îmân ile göçe anlar

1.2. Eserin Şekil, Vezin, Kafiye ve Tertip Özellikleri

Dâsitân-ı Masûmlar'ın MK1 nüshası beyit nazım birimiyle, MK2, İBB1 ve İBB2 nüshaları ise dörtlük nazım birimiyle yazılmışlardır. Metin tenkidi neticesinde eserin, MK1 nüshasında olduğu gibi beyitler hâlinde olduğu belirlenmiştir. Kaside nazım şeklinde kafiyelenen ve 72 beyitten müteşekkil olan bu eserin, 1-53. beyitleri ile 59. beytinde, "-ı" redifi mevcuttur. Kafiyede ise aşağıdaki örneklerde de görüleceği üzere birlik bulunmamaktadır. Bu kusurların müstensihlerden kaynaklanması muhtemeldir:

Kimi oġlancuġum deye kimi ḳızcaġuzum deye
Nice yıl ḥasret olduġum benim ḳuzucaġum **cānı** (25)

Atasın anasın bulan eline şerbeti ṣuna
Ḳıyāmetde bunlar ile içüben ḳana **şerbeti** (26)

Birbirine buluşalar öpüşeler ḳucuşalar
Bular olunca gideler varuben bula **maḳṣādı** (27)

Bulanlar ḳamu geçdiler varup maḳṣūda yandılar
Bulamayan bölük bölük olup diñle ne dir **anı** (28)

54-58. beyitler ile 72. beytin mesnevi nazım şeklinde, 60-70. beyitlerin de "-an/-ân" kafiyesiyle kaside nazım şeklinde kafiyelendiği görülmektedir. Kaside nazım şekliyle kafiyelenen beyitler aruzun "mefâîlün/ mefâîlün/ mefâîlün/ mefâîlün" kalıbıyla yazılmıştır. Mesnevi nazım şeklindeki beyitlerden dördü "mefâîlün/ mefâîlün/ feûlün", biri de "fâilâtün/ fâilâtün/ fâilün" kalıbıyla kaleme alınmıştır. Eser boyunca imale, zihaf ve vasl gibi aruz uygulamalarının müşahede edildiği eserde, vezin kusurlarının bulunma sebebinin müstensihlerden kaynaklı olması muhtemeldir.

Metin içerisinde herhangi bir bölüm başlığı bulunmamaktadır. Eski Anadolu Türkçesi ile yazılan dinî hikâyelerde yaygın olarak görülen, vasıta beyitleriyle konular arası geçiş yapma geleneğine ise *Dâsitân-ı Masûmlar*'da rastlamamaktayız. Eser, giriş mahiyetinde ve okuru metne hazırlama işlevindeki beyitlerle başlamış; okuyana, dinleyene ve yazana rahmet dilenen beyitle de sonlanmıştır.

1.3. Eserin Muhtevası

Dâsitân-ı Masûmlar'ın 1-3. beyitlerinde okuru anlatacağı konu hakkında bilgilendiren müellif, 4-27. beyitlerde Hz. Muhammed'in kıyamette ümmetine şefaat edeceğine, şefaatine nail olanlarla birlikte cennete doğru ilerleyeceğine ve cennetin kapısında bulunan Rıdvan ile erken yaşta ölmüş olan çocuklar arasında gerçekleşen diyaloglara yer verilmiştir. Çocukların anne-babalarının nerede olduklarını sorgulamaları ve Rıdvan'ın onlara cennet şarabı içirmesinden bahsedilmiştir. 28-43. beyitlerde anne

babasını bulamayan çocukların ağlayıp inledikleri, bu figanın sebebinin Allah tarafından Cebrail'e sorulması ve Cebrail'in de bu ağlayanları masumcalar şeklinde tanıtması anlatılmıştır. Allah'ın bu masumlara anne-baba sanacakları ikişer melek gönderilmesini emretmesi, gönderilen bu iki meleğin anne ve babaları olmadığını fark etmeleri üzerine bu masumların yeniden ağlayıp inlemeleri ve anne babaları olmadan cenneti arzulamadıklarını dile getirmeleri tahkiye edilmiştir.

44-65. beyitlerde anne babalarından ayrı kalan masumların ağlayıp inlemeleri karşısında arş ve kürsinin de inlediği, asi olan anne babaların affı için Cebrail başta olmak üzere bütün meleklerin Allah'a yalvarmaları, bu yakarış karşısında Allah'ın masumları huzuruna davet etmesi ve onlara ağlama sebeplerini sorması anlatılmıştır. Masumların da bu soruya cevap olarak anne babaları olmadan cennete girmeyeceklerini söyledikleri belirtilmiştir. 66-69. beyitlerde Allah'ın, günahkâr anne ve babaları affettiğini açıklaması üzerine masumların sevindiği ve aileleriyle birlikte cennete girdikleri anlatılmıştır. 70-72. beyitlerde ise o masumların şefaatine Allah'ın lütfuna nail olma isteği dile getirilmiş, münacat ve dua isteği ile eser sonlanmıştır.

1.4. Eserin Dili ve Anlatım Özellikleri

Eski Anadolu Türkçesi döneminde yazılan dinî muhtevalı diğer eserlerde olduğu gibi *Dâsitân-ı Masûmlar*'da da sade ve açık bir Türkçe hâkimdir. Metinde geçen "olısar" (3), "ol" (4), "geçüben" (5), kıgıra (5), "geliyorur" (6), "karşulan" (6), "işidecek" (7), "ıssısında" (13), "segirdeler" (14), "gideyorur" (21), "kucuşalar" (26), "sagular sagdılar" (32) ve "varmazsız" (49) gibi kelimeler eski Anadolu Türkçesine ait kelimelerdir. Arapça ve Farsça kelime ile kelime gruplarının da anlamı zorlaştırmadığı görülmektedir.

Masumlar olarak adlandırılan ve cennetle mükafatlandırılan çocukların anne ve babalarına şefaatçi olacağının bir kurgu dâhilinde ele alındığı *Dâsitân-ı Masûmlar*'da diyalog tekniği öne çıkmaktadır. Aşağıdaki örnekte anneleri babaları olmadan cennete girmeyi reddeden masumların ağlayıp inlemeleri üzerine Allah ile Cebrail arasında gerçekleşen bir diyalog "deye-deye" kalıbıyla aktarılmıştır:

> Deye Cebrā'īl'e Allāh gelen āvāz kimiñ-durur
> Deye maʿṣūmcalardur ol çıḳar göklere ünleri (30)
>
> Deye Allāh yā Cebrā'īl di anlar cennete girsün
> İkişer melek ilet kim ata ana sana anı (31)

Telmih, teşbih, istiare gibi edebî sanatların sağladığı etkiden faydalanan şair, başta ses tekrarları asonans ve aliterasyon olmak üzere kelime tekrarlarına da yer vererek bir musiki yakalamıştır:

ʿAẕāb iderem anlara buları cennete al git
Birer melek ile **ilet** cināna **ilet** bunları (33)

Melā'ikleri **ilete** ki Cebrā'īl oğlanlara
Ḳarşu gele bu maʿṣūmlar ṣanup anayı atayı (34)

"Eyâ", "yâ" ve "ey" gibi seslenme edatları ile "işit", "dinle", "kulak tut" gibi kalıp ifadelerle okurun dikkati tahkiye edilecek konuya çekilmiştir:

Eyā dermānide göñül işit derdüñe dermānı
İşidüñ pes neler gördi neler çekdi o sulṭānı (1)

Kıyamette ne gerçekleşeceğini anlatacağını okura açıkça beyan eden şair, ele aldığı hadisenin kaynağının da Ebü'l-Leys Semerkandî'nin kaleme aldığı *Tenbîhü'l-Gâfilîn* adlı eser olduğunu açıklamıştır:

Ḳıyāmetde ne olısar ḳulaḳ ṭutuñ deyem bir bir
Çü Tenbīhde beyān itdi Ebü'l-Leyṣ işidüñ anı (3)

Hikâyede sadece kıyamette gerçekleşecek hadise anlatılarak olay tasviri yapılmamış, kişi tasvirlerine de başvurularak kahramanların duyguları okura sunulmuştur:

Ata ana añılacaḳ ṣabr ḳalmaya bunlarda
Zīrā bunlar da ḥasretle virüpdür dünyāda cānı (16)

Değerlendirme

Türklerin müslümanlığı kabul etmeleriyle birlikte 13. yy ve sonrasında telif, tercüme ve uyarlama yoluyla pek çok dinî muhtevalı metin yazılmıştır. İslam'ı halka öğretmek ve Allah'ın emir ve yasaklarına halkın riayet etmesine yönelik telkinin amaçlandığı bu eserler, sade ve açık bir Türkçe ile yazılmışlardır. Mensur örneklerinin yanı sıra akılda kalıcılığının fazla olması sebebiyle manzum örneklerinin daha çok tercih edildiği dinî muhtevalı edebî eserlerden biri de bu çalışmaya konu edilen *Dâsitân-ı Masûmlar*'dır.

Kıyamet günü masum çocukların anne ve babalarına şefaatçi olup beraber cennete girmelerini konu alan *Dâsitân-ı Masûmlar*'ın, tespit edilen dört nüshasının karşılaştırılmasıyla 72 beyitten oluştuğu belirlenmiştir. Eserin müellifi ve eserin dört nüshasının da müstensihleri bilinmemektedir. Diğer dinî hikâyelerin geneli aruzun "fâilâtün/ fâilâtün/ fâilün" kalıbıyla mesnevi nazım şekliyle yazılmışken, üzerinde çalıştığımız bu eser, hem vezin hem de şekil bakımından diğer hikâyelerden ayrılmaktadır. Kaside nazım şekliyle inşa edilen eserde aruzun "mefâîlün/ mefâîlün/ mefâîlün/ mefâîlün" kalıbı kullanılmıştır. Bunun yanı sıra eserde yer alan mesnevi nazım şeklindeki beş beyit, aruzun farklı kalıplarıyla yazılmıştır. Manzum dinî eserlerin sonunda Allah'a münacatta bulunma ve okurdan dua isteme geleneğinin *Dâsitân-ı Masûmlar*'da da yer aldığı görülmektedir.

Tahkiyevî bir eser olan *Dâsitân-ı Masûmlar*'da şair, farklı anlatım tekniklerine başvurarak anlatımı tekdüzelikten çıkarmış, çoğu yerde okuru da metne dâhil etmiştir. *Vesîletü'n-Necât*'tan sonra yazıldıkları için mevlid hikâyeleri olarak da tavsif edilen *Hikâye-i Deve, Hikâye-i Güvercin, Hikâye-i Geyik ve Hikâye-i İbrahim* gibi hikâyelerle dil, anlatım ve üslup özellikleri bakımından benzerlik bulunan *Dâsitân-ı Masûmlar*'ın bu hikâyelerle aynı yüzyılda telif edildiği düşünülmektedir.

Bu çalışmayla, manzum şefaatnâme türü içerisinde değerlendirdiğimiz *Dâsitân-ı Masûmlar*'ın edisyon-kritikli metni hazırlanarak gün yüzüne çıkması sağlanmıştır.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Abdurrezzâk es-San'ânî (2013). *el-Musannef.* Dâru't-Ta'sîl.

Alıcı, M. (2010). Şefaat. *TDV İslam ansiklopedisi*. (38. cilt, s. 411-412). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Argunşah, M. (2002). *Kirdeci Ali kesikbaş destanı*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Aslan, N. (2006). Manzum dini hikâyeler ve kirdeci Ali'ye ait olduğu söylenen iki hikâye metni (güvercin ve geyik destanları). *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 20, 189-207.

Bozkurt, K. (2020). *Şefaat kavramı ve pir Muhyiddîn'in şefâ'at-nâmesi.* Gece Kitaplığı.

Buhârî (2001). *Câmi'u's-sahîh.* Muhammed Züheyr b. Nasr (Nşr.). Dâru Tavki'n-Necât.

Çabuk, E. (2019). Manzum dini hikayeler ve destân-ı hibâl, *Oğuz Türkçesi Araştırmaları Dergisi* , 1, 117-165.

Çakın, M. B. (2021). Küçük yaşta ölen çocukların anne babalarına şefaatlerini konu edinen müellifi meçhul bir manzûme. *İçtimaiyat* , 5 (2) , 461-471.

Dâsitân-ı Masûmlar. Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu, No: 06 Mil Yz A 9491/5.

Dâsitân-ı Masûmlar. Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu, No: 06 Mil Yz A 1583.

Dâsitân-ı Masûmlar. İBB Kütüphanesi Atatürk Kitaplığı, No: MC Yz K.000106.

Dâsitân-ı Masûmlar. İBB Kütüphanesi Atatürk Kitaplığı, No: Bel Yz K.000223/04.

Diyanet İşleri Başkanlığı. Erişim tarihi: 12 Kasım 2022. https://kuran.diyanet.gov.tr /mushaf.

Ebü'l-Leys Semerkandî (1987). *Gafletten kurtuluş (tenbîhü'l- gâfilîn)* (Cilt 1). Yaman Arıkan (Trc.). Uyanış Yayınları.

Elçin, Ş. (1995). Ömeroğlu'nun hazâ kitâbu dâsitân-ı Muhammed'i. *Milli Folklor,* 27, 61-63.

Köktürk, Ş. (2014). Şefaat-name ve pir Muhammed'in şefaatnamesi", *Turkish Studies* 9/(6), 761-771.

Küçük, S. (2019). Eski Anadolu Türkçesine ait bir eser: Ömeroğlu'nun destân-ı Muhammed mesnevisi. *International Journal of Language Academy,* 7 (2), 192-237.

Meclisî, M. B. (1403). *Bihâru'l-envâr*. (Cilt 29). Dâru İhyâi't-Turâsi'l-Arabî.

Müslim (ts). *Câmiʿu's-sahîh*. Muhammed Fuad Abdülbaki (Nşr.). Dâru İhyâü't-Türâsî'l-Arabiyyi.

Suyûtî (1990). *el-Câmiu's-sağîr fî ehâdîsi'l-beşîri'n-nezîr*. Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye.

Şahin, M. (2006). *Mustafa Fevzi bin Numan'ın hayatı eserleri ve dinî edebiyatla ilgili şiirleri*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

METİN[5]

[MK1 22b, MK2 3b, İBB1 57a, İBB2 27a]

Dāsitān-ı Maʿṣūmlar[6]

1. Eyā dermānide[7] gönül işit derdüñe dermānı[8]
   İşidüñ pes neler gördi neler çekdi o sulṭānı

2. Bu dünyānıñ işi cevri[9] daḫı[10] ḳahr ile miḥnetdür[11]
   Bu derde uğrayanlara ne der diñle o cānānı[12]

3. Ḳıyāmetde ne olısar ḳulaḳ ṭutuñ[13] deyem[14] bir bir[15]
   Çü *Tenbīh*de[16] beyān itdi Ebü'l-Leyṣ işidüñ anı[17]

4. Resūlullāh ḳıyāmetde şefāʿat ide ümmete[18]
   Şu ḥadde[19] saʿy[20] ide anda orada[21] ol kerem kānı

---

[5] Metin Kuruluşunda İzlenilen yöntem: Her beyte sıra numarası verilmiştir. Nüshaların sayfa numaraları rumuzlarıyla birlikte metin içinde gösterilmiştir. Eserin tespit edilen nüshalarından hiçbiri tek başını metne esas olarak alınmamış, nüshaların hepsi kullanılarak esas metne en yakın olan metne ulaşılmaya çalışılmıştır. Nüsha farkları dipnotlarda belirtilirken aynı ibarenin varyantları virgül (,) ile birbirinden ayrılmıştır. Nüsha farkları gösterilirken öncelikle doğru olarak kabul ettiğimiz şekil verilmiş, ardından iki nokta (:) konularak varyantlara yer verilmiştir. İmlalardaki farklar ise nüsha farkı olarak gösterilmemiştir. Dipnotlarda verilen beyitlerdeki mısraların arasına eğik çizgi (/) konularak birbirinden ayrılmıştır. Neşirde transkripsiyon sistemi kullanılmıştır. Vezin, metin başında gösterilmiş, metin içerisinde değişen vezinler ise dipnotta belirtilmiştir. Vezin gereği yapılan ses türemeleri ile aruz uygulamaları neşredilen metinde belirtilmemiştir. Metne yaptığımız zorunlu müdahaleler köşeli parantez [ ] içerisinde gösterilmiştir.

[6] Dāsitān-ı Maʿṣūmlar: Kitāb-ı Maʿṣūmīn MK1, Dāsitā[n]-ı Maʿṣūmcalar MK2, Faṣlun fī Beyān-ı Dāsitān-ı Maʿṣūmlar İBB1, Dāsitān-ı Maʿṣūmcalar İBB2

[7] dermānide gönül: dermānide olan gönül MK1, İBB1, dermānde olan gönül İBB2

[8] işit derdüñe dermānı: işidüñ dermānını MK1, İBB1

[9] cevri: cevr ile MK1, çevri MK2

[10] daḫı: ḳamu İBB1, - MK1

[11] miḥnetdür: miḥneti İBB1

[12] Bu mısra, MK1'de bulunmamaktadır.

[13] ṭutuñ: ṭut MK1, dutuñ İBB2

[14] deyem: deyeyim MK1, derem İBB1

[15] bir bir: anı MK1, dermānı İBB1

[16] *Tenbīh*de: *Tenbīh*den İBB1

[17] Ebū'l-leyṣ işidüñ anı: -MK1

[18] Bu mısra, MK1'de bulunmamaktadır.

[19] ḥadde: ḥaddi MK1

[20] saʿy: saʿyi MK2

[21] orada: olara MK2, İBB2

5. Ṣırāṭı geçüben anlar teveccüh ide uçmaġa
Çü Ḥaḳ Cibrīl'e[22] emr ide[23] ḳıġıra anda[24] Rıḍvān'ı

6. Deye aña[25] eyā[26] Rıḍvān geliyorur[27] güzel sulṭān
Ḳamu hep cennet[28] ehliyle çıḳuben[29] ḳarşulañ anı

[İBB2 27b] [MK2 4a] 7. Bunı işidicek Rıḍvān cināna hep ḫaber ide
Ṭuruben[30] ḳapuya gele ḥūrī Rıḍvān u[31] ġılmānı

[İBB1 58a] 8. Bilüñ cennet ḳapusında bir aġac var-durur anda
Varup anda ḳarār itdi[32] ḳamu maʿṣūmlaruñ cānı

9. Bu maʿṣūmlar göreler kim[33] beşāret ola Allāh'dan[34]
Cinān ehli ḳamu bile[35] göreler anda[36] Rıḍvān'ı

10. Deyeler[37] kim[38] eyā[39] Rıḍvān ne gündür bu bize bildür[40]
Deye bugün ḳıyāmetdür geliyor şāh-ı merdānı[41]

[22] Cibrīl'e: Cebrāʾil'e MK2, İBB2
[23] ide: etdi İBB1
[24] ḳıġıra anda: ḳıġıranda MK1; çıġıranda ki İBB1
[25] aña: Cibrīl İBB1
[26] eyā: ki yā MK1
[27] geliyorur: geliyor ol İBB2
[28] cennet: cinān İBB1
[29] Ḳamu hep cennet ehliyle çıḳuben: Çıḳuben cennet ehliyle varuben MK1
[30] Ṭuruben: Sürüben MK1, İBB1
[31] ḥūrī Rıḍvān: ḳamu ḥūrī MK2, İBB2
[32] itdi: ide MK1
[33] kim: ki İBB1
[34] beşāret ola Allāh'dan: beşāretler ola anda MK2, İBB2
[35] ḳamu bile: ḳamusıyla İBB1, bile ḳamu İBB2
[36] anda: çıḳa MK1, İBB1
[37] Deyeler: Dirler İBB1
[38] Deyeler kim: Bular deye İBB2
[39] eyā: ki yā MK1
[40] bildür: degil MK2, İBB2, ne getürür bu bize degil İBB1
[41] Bu beyit, MK1'de bulunmamaktadır.

11. Deye[42] siz de gidelüm dir atañuz anañuz bile[43]
Deye Rıḍvān da anlara bulasız ata anayı[44]

12. Bu kez bunlar da çaġrışup ki su'āl ideler anda[45]
Deyeler kim eyā[46] Rıḍvān yā bize armaġān ḳanı

[MK1 23a] 13. Ḳıyāmet ıssısından kim[47] cigerleri kebāb oldı
Şarāp vir anlarıñ içün[48] yanıḳdır[49] anlaruñ cānı

14. Bu sözi deyüben anlar[50] aġacdan yire inerler[51]
Sevineler segirdeler[52] ṭutalar anda meydānı[53]

[MK2 4b; İBB1 58b] 15. Çü[54] Rıḍvān[55] vire ikişer[56] ḳadeḥler ile şerbeti[57]
Ataya anaya virüñ[58] deye pes bunlara anı[59]

16. Ata ana añılacaḳ ṣabr ḳalmaya bunlarda[60]
Zīrā bunlar da <asretle[61] virüpdür dünyāda cānı[62]

[42] Deye: Gelin İBB2
[43] Bu mısra, İBB1'de bulunmamaktadır.
[44] Bu mısra, MK2 ve İBB2'de bulunmamaktadır.
[45] ki su'āl ideler anda: su'āl ideler anda pes İBB1. Bu mısra, MK2 ve İBB2'de bulunmamaktadır.
[46] eyā: ki yā MK1
[47] ıssısından kim: ıssılarında MK2; ıssısında pes İBB1, ıssısında hep İBB2
[48] Şarāp vir anlarıñ içün: Şarāb virseñ içirevüz MK2, Virün anlar içsün İBB1, Şarāb virseñ içirsevüz İBB2
[49] yanıḳdır: yanupdur MK2, İBB2
[50] deyüben anlar: deyüp anlara MK1
[51] inerler: ineler İBB1, İBB2
[52] segirdeler: segirdirler MK2
[53] Bu mısra, İBB2'de bulunmamaktadır.
[54] Çü: Çün İBB1
[55] Rıḍvān: Rıḍvānı İBB1
[56] vire ikişer: ikişer leşker MK2
[57] şerbeti: şerbetler MK2
[58] Ataya anaya virüñ: Atasına anasına MK2
[59] deye pes bunlara anı: deye bunlarda anları MK1, - MK2. Bu beyit İBB2'de bulunmamaktadır.
[60] Ata ana añılacaḳ ṣabr ḳalmaya bunlarda: Ata ana añacak bunlara ṣabr ḳılmaya anlarda İBB1
[61] Zīrā bunlar da ḥasretle: Zīrā ḥasretle firḳatle MK2, Zīrā kim bunlar ḥasret ile İBB1
[62] Bu beyit, İBB2'de bulunmamaktadır.

17. Kimi güler kimi aġlar kimi oynar kimi iñler
Yolunurlar segirdürler biliñ maʿṣūmlaruñ cānı[63]

18. Göñül sen şöyle[64] ṣanma kim[65] hemān sen olasın ḥasret
Olar[66] da saña ḥasretdür ola çün yevm-i ḥayrānı[67]

19. O maʿṣūmlar segirdişe ḳamu Rıḍvān ile bile[68]
Çü ḳarşudan çıḳa gele Resūlullāh nāgehānī[69]

[İBB1 9a] 20. Ebū Bekr ola ṣaġında hem[70] ʿÖmer ola ṣolunda
ʿAlī öñce ʿalem ṭutar[71] gelür ardınca ʿOs̱mān'ı[72]

21. Daḫı Cebrā'īl Mīkā'īl daḫı ʿAzrā'īl İsrāfīl[73]
[MK2 5a] Çavuş olmuş[74] bular cümle ṣavarlar yoldan insānı[75]

22. Deyeler ṣavuluñ yoldan ki dosta dost[76] gideyorur
Żiyāfetler[77] ide anda tecellī ide sulṭānı[78]

23. Daḫı bilüñ ata ana ḳuzuların görür[79] bugün
Olar[80] da bunları görür gider gözleri gīryānı[81]

[63] Bu beyit, MK2'de şöyle bulunmamaktadır: Kimi güler kimi aġlar yolunurlar segirdürler/ Kimi saçın yalabıdur kimisi ola ʿuryanı. Bu beyit, İBB2'de bulunmamaktadır.
[64] şöyle: öyle MK2
[65] kim: ki İBB1
[66] Olar: Anlar MK1, İBB1
[67] ḥayrānı: mahşārı İBB1. Bu beyit, İBB2'de bulunmamaktadır.
[68] O maʿṣūmlar segirdişe ḳamu Rıḍvān ile bile: Bu maʿṣūmlar ḳamu bile ki Rıḍvān ile segirdirler MK2
[69] Bu beyit, İBB2'de bulunmamaktadır.
[70] hem: ki MK2
[71] ṭutar: ṭuta MK1, dutar İBB1
[72] Bu beyit, İBB2'de bulunmamaktadır.
[73] Daḫı Cebrā'īl Mīkā'īl daḫı ʿAzrā'īl İsrāfīl: Daḫı Cebrā'īl İsrāfīl Mīkā'īl ʿAzrā'īl MK1
[74] Çavuş olmuş: çaġrışuben İBB1
[75] Bu beyit, İBB2'de bulunmamaktadır.
[76] dosta dost: dost dosta MK2
[77] Żiyāfetler: Ẓiyāfetler İBB1
[78] Bu beyit, İBB2'de bulunmamaktadır.
[79] görür: bulur MK1, göre MK2
[80] Olar: Anlar MK1, Onlar İBB1
[81] gider gözleri gīryānı: Ola çün yevm-i ḥayrānı MK2. Bu beyit, İBB2'de bulunmamaktadır.

24. Pes andan ṣoñra iki ḥasret[82] buluşur[83] birbirine
Velī kimisi ṣāẕ ola kimisi ola[84] maḥẓūnī[85]

25. Kimi oġlancuġum deye kimi ḳızcaġuzum deye
[İBB1 59b] Nice yıl ḥasret olduġum[86] benim ḳuzucaġum cānı[87]

26. Atasın anasın bulan eline şerbeti ṣuna[88]
Ḳıyāmetde bunlar ile içüben ḳana şerbeti[89]

27. Birbirine buluşalar öpüşeler ḳucuşalar[90]
Bular[91] olunca[92] gideler varuben bula[93] maḳṣādı[94]

[MK1 23b, MK2 5b] 28. Bulanlar ḳamu geçdiler varup maḳṣūda yandılar
Bulamayan bölük bölük olup diñle ne dir anı[95]

29. Ataların anaların añuben[96] zārī ḳılalar
Ata ana içün aġlar bulamayuben[97] anları

30. Deye Cebrā'īl'e Allāh gelen āvāz kimiñ-durur
Deye ma'ṣūmcalardur ol çıḳar göklere ünleri[98]

---

[82] ḥasret: leşker MK2
[83] buluşur: buluşa MK2
[84] ola: olalar İBB1
[85] ola maḥẓūnī: daḫı yırına MK2. Bu beyit, İBB2'de bulunmamaktadır.
[86] olduġum: olanlar MK2
[87] cānı: deye MK2, İBB1. Bu beyit, İBB2'de bulunmamaktadır.
[88] ṣuna: ṣunar MK2
[89] Ḳıyāmetde bunlar ile içüben ḳana şerbeti: Şu ma'ṣūmlar ḳıyāmette içüre şöyle şarābı MK1, bu şerbetden içüp ḳanar MK2, ḳana bu şerbeti İBB1. Bu beyit, İBB2'de bulunmamaktadır.
[90] öpüşeler ḳucuşalar: buluşuben bilişeler İBB1
[91] Bular: Bunlar MK1, İBB1
[92] Bular olunca: Bulanlar öñce MK1
[93] bula: bulalar İBB1
[94] Bu mısranın yerine MK2'de "Nice yıl ḥasret olanlar gelübeni ḳucuşalar" mısrası yer almaktadır. Bu beyit, İBB2'de bulunmamaktadır.
[95] ne dir anı: ne etdiler MK2. Bu mısradan önce MK1 ve İBB1'de "Bulamayan oturalar orada şöyle ḳalalar" mısrası bulunmaktadır. Bu beyit, İBB2'de bulunmamaktadır.
[96] añuben: görmeyüp MK2
[97] bulamayuben: bulamadılar MK2. Bu beyit, İBB2'de bulunmamaktadır.
[98] Bu beyit, MK1, İBB1 ve İBB2'de bulunmamaktadır.

[İBB1 60a] 31. Deye Allāh yā Cebrā'īl di anlar cennete girsün[99]
İkişer melek ilet kim ata ana sana anı[100]

32. Ataları anaları ṣaġular ṣaġdılar anlar
Daḫı yüzlerini yırtup olurlardı[101] baña 'āṣī

33. 'Aẕāb iderem anlara buları[102] cennete[103] al git
Birer melek ile[104] ilet cināna[105] ilet[106] bunları[107]

34. Melā'ikleri ilete ki[108] Cebrā'īl oġlanlara[109]
Ḳarşu gele bu ma'ṣūmlar ṣanup anayı atayı[110]

35. Gelüp yanına bileler ata ana gibi degil
[MK2 6a] Göreler şefḳatin anıñ bileler ki degil anı[111]

[İBB1 60b] 36. Yine hem bunlar otura[112] şu ḥadde zārī ḳılalar
Ata ana deyu[113] efġān ideler cümlesi[114] zārı[115]

[99] Girsün: girsünler MK2; Di anlar cennete girsün: Deye anda o Rıḍvāna İBB1
[100] ata ana sana anı: ata vü ana sansınlar MK2, sanalar anı İBB1. Bu beyit, İBB2'de bulunmamaktadır.
[101] olurlardı: kim oldılar MK1. Bu mısra, MK2 ve İBB2'de bulunmamaktadır.
[102] buları: bunları MK1
[103] cennete: raḥmete MK2
[104] melek: melā'ike MK1
[105] cināna: cennete İBB1
[106] ilet: ilete MK1
[107] Cināna ilet bunları: buları cennete al git MK2. Bu beyit, İBB2'de bulunmamaktadır.
[108] ilete ki: al git İBB1
[109] oġlanlara: ma'ṣūmlara İBB1
[110] Bu beyit MK2'de şu şekildedir: Melekler ilete Cebrā'īl bu oġlancuḳlara ḳarşu/Atası anası gibi ilete anlara ḳarşu. Bu beyit, İBB2'de bulunmamaktadır.
[111] Bu beyit MK2'de şu şekildedir: Bunı göre bu ma'ṣūmlar segirdüp ḳarşu geleler/Ana ata gibi degül göreler şefḳati anlar. Bu beyit, İBB2'de bulunmamaktadır.
[112] otura: oturalar İBB1; Yine hem bunlar otura: oturalar yine bunlar MK2
[113] deyu: deyup MK1
[114] cümlesi: cümle hep İBB1
[115] zārī: varı MK2. Bu beyit İBB2'de bulunmamaktadır.

37. Deyeler kim ne olduñuz[116] atañuz anañuz işte
Deyeler anlar[117] degildür[118] nice itmeyelüm[119] zārı[120]

38. Hemān ṣūretleri beñzer velī bunlarda kim yoḳdur[121]
Atamuzuñ anamuzuñ ḳoḳusı daḫı endāmı[122]

39. Atasuz anasuz bize gerekmez deyeler cennet[123]
Gerekmez deyeler ḥūrī daḫı ḳaṣr ile enhārı[124]

40. Olar[125] dünyāda[126] bizim çün belāya mübtelā oldı
Oġlı ḳızı bulalardı bizümdi cümle-i varı

[İBB1 61a, MK2 6b] 41. Bizüm ḥasretimüz içün cigerleri kebāb oldı
Göñüllerinde biz idük dün ü gün fikr ü efkārı

42. Revā mıdur bugün bize[127] girevüz cennete maḫrūm[128]
ʿAz̲āb ola hem anlara[129] gireler[130] göreler nārı

43. Şu ḥadde zār ide bunlar ḳamu[131] maḫlūḳ iñileşe[132]
Bular[133] içün fiġān ide ḳamu yār[134] ile aġyārı

[116] Deyeler kim ne olduñuz: Deye Cibrīl ki MK1, Deye Cebrā'īl n'olduñuz İBB1
[117] olar: anlar MK1
[118] Deyeler anlar degüldür: Deyeler ki onlar degil İBB1
[119] itmeyelüm: itmeyüz İBB1
[120] Bu beyit, MK1 ve İBB2'de bulunmamaktadır.
[121] kim yoḳdur: yoḳ degül MK2, yoḳ-durur İBB1. Bu mısra, İBB2'de bulunmamaktadır.
[122] ḳoḳusı daḫı endāmı: ḳoḫusı daḫı enẕārı MK2, ḳoḳu ki hem endāmı MK1
[123] cennet: cennet-i Rıḍvān İBB1
[124] daḫı ḳaṣr ile enhārı: ki maḳṣadla hem enhārı MK1, daḫı maḳṣūdla enhārı İBB1
[125] Olar: Anlar MK1, Onlar İBB1
[126] dünyāda: dönse de İBB1
[127] Revā mıdur bugün bize: Bize revā mıdur bu gün MK1
[128] maḫrūm: bugün MK1, ḫurrem MK2, İBB2
[129] ʿAz̲āb ola hem anlara: ʿAz̲āb ile ola anlar MK2, İBB2, ʿAz̲ābda olalar anlar İBB1
[130] gireler: girüben İBB1
[131] ḳamu: cümle MK1
[132] iñileşe: iñileye MK2, İBB2
[133] Bular: Bunlar MK1, İBB1
[134] yār: zār MK1, İBB1

44. Bularuñ[135] āh u zārından[136] iñiler ʻarş ile kürsī
Melekler cümle zār idüp münācāt ideler varı[137]

[İBB2 28b] 45. Tażarruʻ ide Cebrā'īl melekler cümle hep bile
Ḥabībiñ ḥürmeti[138] yā Rab esirge deye bunları[139]

[MK1 24a] 46. Deye Allāh yā Cebrā'īl var ol maʻṣūmları getür
Su'ālim[140] var cevābında göresin[141] n'idem[142] anları[143]

47. Bu maʻṣūmları Cebrā'īl aluben gele[144] hem[145] añla
[MK2 7a, İBB1 61b] Ḳamu ṣaġ yanına arşuñ ṣaf olup ṭuralar varı[146]

48. Bular[147] ʻarşuñ ayaġında boyunların egüp tura
Teʻalallāh ḫiṭāb ide[148] işide maʻṣūmlar anı[149]

49. Eyā maʻṣūmcalar deye[150] niçün uçmaġa varmazsız
O[151] rāḥat dārına girüñ[152] nedür ol zār u efġānı[153]

50. Deyeler anda maʻṣūmlar varup anda ki girmezüz[154]
Atasuz anasuz bize gerekmez[155] rāḥat uçmaġı[156]

---

[135] Bularuñ: Bunlaruñ MK1, İBB1
[136] zārından: zārīler MK1, : zārına MK2, İBB2
[137] varı: ḳamu var İBB1
[138] ḥürmeti: ḥaḳḳıçün İBB2
[139] Bu beyit, MK1 ve İBB1'de bulunmamaktadır.
[140] Su'ālim: Su'ālimiz İBB1
[141] göresin: göresiz MK2
[142] n'idem: ne dir MK2, İBB2, n'ideyem İBB1
[143] anları: anı İBB1
[144] gele: geldi MK2, İBB2
[145] hem: hep MK2, İBB2
[146] ṭuralar varı: ṭurdılar diñle MK2, İBB2, derileler ḳamu varı İBB1
[147] Bular: Bunlar MK1, İBB1
[148] ide: itdi İBB1
[149] işide maʻṣūmlar anı: bu oġlancuḳlara ṣora MK2, İBB2, bu maʻṣūmlara işid anı İBB1
[150] maʻṣūmcalar deye: maʻṣūmlar deye Allāh İBB1
[151] O: Ol MK2
[152] girüñ: yine MK2, İBB2
[153] nedür ol zār u efġānı: varuben anda girmezsiz MK2, İBB2
[154] anda ki girmezüz: anda yürümezüz İBB1
[155] Atasuz anasuz bize gerekmez: Atasuz anasuz gerekmez bize hem MK1
[156] Bu beyit MK2 ve İBB2'de şu şekilde geçmektedir: Deyeler anda maʻṣūmlar atasız anasız bize nice uçmaḳ nice rāḥat/varuben anda girmezüz

51. Deye Allāh ey ma‘ṣūmlar atañuz anañuz ‘āṣī[157]
[İBB2 29a] Degildür cennete[158] lāyıḳ şular kim[159] olalar[160] ‘āṣī

[İBB1 62a] 52. Bu ma‘ṣūmlar deyeler kim[161] bizüm de var su’ālimüz[162]
Cevābın viresin yā Rab nedür su’ālimüz aṣlı[163]

53. Deye Allāh ne ṣorarsız ṣoruñ imdi ey[164] ma‘ṣūmlar[165]
Sözüñüz diñleyem sizüñ nedür su’āliñüz aṣlı[166]

[MK2 7b] 54. Deyeler Rabbenā bizüm sözümüz
Deyelüm diñle işit bu sözümüz[167]

55. Günāhkāra mı eylersin ‘aẕābı
Günāhı olmayana mı ‘aẕābı[168]

56. Deye Allāh günāhkāra ‘aẕābum
Günāhı olmayana yoḳ ‘aẕābum[169]

57. Günāhı olmayanlar ola[170] maġfūr
Olaruñ[171] cümle işi[172] ola[173] ma‘mūr[174]

---

[157] atañuz anañuz ‘āṣī: hem atañuz hem anañuz MK1
[158] cennete: raḥmete MK1, İBB2
[159] şular kim: şunlar ki İBB1
[160] olalar: oldılar İBB2
[161] kim: ki MK1
[162] var su’ālimüz: var bir su’ālimüz MK2, İBB2. Bu mısra, İBB1’de bulunmamaktadır.
[163] nedür su’ālimüz aṣlı: nedür aṣlı su’ālimüz MK2, İBB2, nedür su’āliñüz aṣlı İBB1
[164] ey: yā MK1
[165] ma‘ṣūmlar: merḥūmlar MK2
[166] nedür su’āliñüz aṣlı: ne dirsiñüz ey ma‘ṣūmlar MK2, İBB2, nedir su’āliñüz ey ma‘ṣūmlar İBB1
[167] Deyelüm diñle işit bu sözümüz: Deyelüm Rabbenā işit sözümüz MK2. Bu beytin vezni “mefâîlün/ mefâîlün/ feûlün”dür.
[168] Bu beyit, MK1’de bulunmamaktadır. Bu beytin vezni “mefâîlün/ mefâîlün/ feûlün”dür.
[169] Bu beytin vezni “mefâîlün/ mefâîlün/ feûlün”dür.
[170] ola: oldı İBB2
[171] Olaruñ: Anlaruñ MK1
[172] cümle işi: cümlesi İBB2
[173] ola: oldı İBB2
[174] Bu beyit, MK2 ve İBB1’de bulunmamaktadır. Bu beytin vezni “mefâîlün/ mefâîlün/ feûlün”dür.

58. Günāhkāra iderem ben ʿazābı deye[175] ol sulṭān
İşid imdi neler deye[176] bu maʿṣūmlar ide efġān[177]

59. Eyā ṣuçumuz ne idi deyeler Rabbenā bizüm[178]
[İBB1 62b] Çün ʿAzrāʾīl gele bize[179] ʿazāb ide ala cānı[180]

60. Esirgemedi ol bizi çü maʿṣūmdur dimedi hīç[181]
Bize dürlü ʿazāb[182] itdi ṭoludur[183] yüregümüz ḳan

[İBB2 29a] 61. Ṣusız yaḳdı yüregümüz kebāb itdi cigerimüz
Ṣu işleri bize itdi[184] görenler oldılar ḥayrān

[MK1 24b] 62. Kimümüz ḳuṣdı ḳanları bulaşdırdı ḳara ḳana
Ṣuçumuz var mıdı[185] bizüm[186] neden oldı bu ey Sübḥān[187]

[MK2 8a] 63. Deye Allāh yā[188] maʿṣūmlar günāhuñuz yoġuduġın
Ki bilürdüm diledüm kim[189] olasız dertlere dermān

64. Bu sözi çün işidecek[190] bu maʿṣūmlar deye yā Rab
[İBB1 63a] Atamuzı anamuzı bugün eyle bize iḥsān[191]

[175] deye: didi MK2
[176] deye: didi: MK2
[177] ide efġān: diñle ey cān MK2
[178] Eyā ṣuçumuz ne idi: Eyā ʿaceb ṣuçumuz ne idi MK2, Yā ṣuçumuz ne idi kim MK1, MK2
[179] gele bize: gelübeni MK2
[180] ʿazāb ide ala cānı: ʿazāblar ile aldı cān MK2, ʿazāblar ile ala cānı İBB1
[181] çü maʿṣūmdur dimedi hīç: bu maʿṣūm-durur deyu MK2, bu maʿṣūmlar demedi hīç İBB1. Bu mısra, İBB2'de bulunmamaktadır.
[182] ʿazāb: ʿitāb MK2, İBB2
[183] ṭoludur: ṭolupdur MK2
[184] Ṣu işleri bize itdi: Bir iş itdi bize anda MK2, İBB2, bu işleri etdi bize kim İBB1
[185] var mıdı: imdi İBB1
[186] bizüm: yā Rab MK2
[187] neden oldı bu ey Sübḥān: saña maʿlūm-durur ey Ḥaḳ MK2, İBB2
[188] yā: ey MK2
[189] Ki bilürdüm dilerüm kim: bilürem diledüm ki MK2, bilürdüm dilerem ki İBB1
[190] Bu sözi çün işidecek: Bu sözi işideceñiz MK2, İBB1, İBB2
[191] bugün eyle bize iḥsān: bize eyle bugün iḥsān MK1

65. Olaruñ ṣuçların[192] ʻafv it keremüñden raḥmet[193] luṭf it
Ḥabībüñ ḥürmeti çün kim baġışla anları Ġufrān[194]

66. Deye Allāh baġışladum atañuzı anañuzı
Alıñ hep cennete gidün deye ol luṭf[195] ıssı[196] Sübḥān

67. Pes andan emr ide Allāh ataların anaların[197]
[İBB2 30a] Getüreler bularuñ[198] hep buluşup olalar ṣāz̲-ān[199]

68. Ata oġul[200] buluşalar[201] buluşuben[202] bilişeler
Gāh aġlar gāh güler bunlar buluben devleti ey cān[203]

69. Ata ana oġul ḳızlar[204] varup cennete gireler
[MK2 8b, İBB1 63b] Ne ḳorḳu ola ne ġuṣṣa ola göñülleri ḫandān[205]

70. İlāhī luṭf u faẓluñla cümlemize naṣīp eyle[206]
O maʻṣūmlar ṣefāʻatin ḳamu derde iden dermān[207]

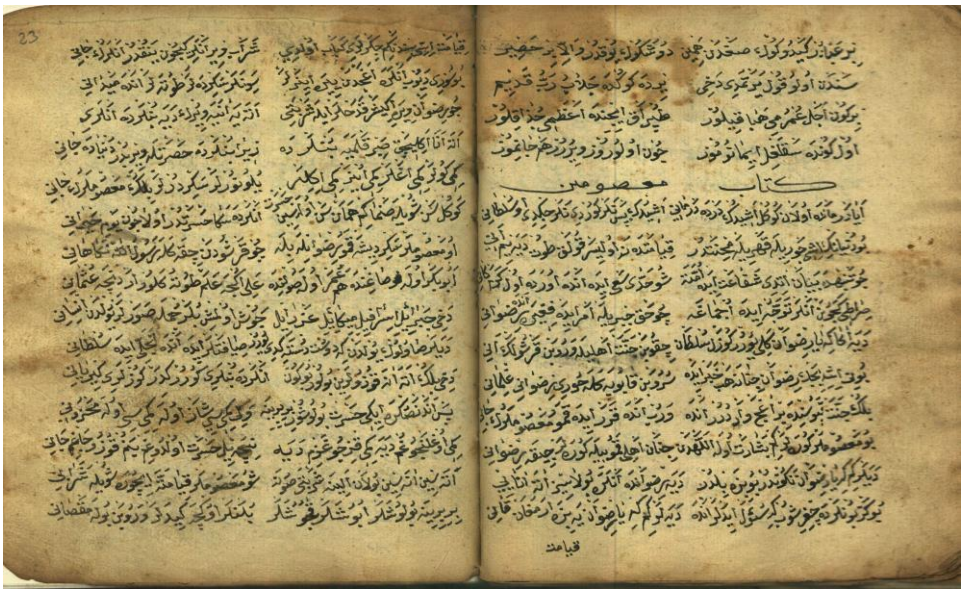
[192] Olaruñ ṣuçların: Kim anlaruñ ṣuçın MK1
[193] keremüñden raḥmet: keremden raḥmetüñ MK1
[194] Bu beyit yerine MK2 ve İBB2'de "Ḥabībüñ ḥürmeti-çün baġışla bizleri anları" mısrası yerine İBB1'de "Onlaruñ baġışla ṣuçlarının ʿafv it keremden raḥmetüñi/ ḥabībüñ ḥürmeti içün baġışla anları ey Ġufrān" beyti bulunmaktadır.
[195] luṭf: - İBB1
[196] Deye ol luṭf ıssı: Deye luṭf ide ol MK2, İBB2
[197] ataların anaların: Ataları anaları İBB1
[198] bularuñ: onları İBB1
[199] ṣāz̲-ān: hem ṣāz̲ MK2, İBB2, ṣāz̲-mān İBB1
[200] oġul: oġlı MK1
[201] buluşalar: buluşuben MK1
[202] buluşuben: ṣāz̲ oluben MK1
[203] Gāh aġlar gāh güler bunlar buluben devleti ey cān: Gāhi aġlar gāhi güler bunlar bu devlet-durur ey cān MK2, Gāhi güler gāhi aġlar bunlar ulu devlet-durur ey cān İBB1, Gāh aġlar gāh güler bunlar eyu devlet-durur ey cān İBB2
[204] Ata ana oġul ḳızlar: Ata oġul ana ḳızla İBB1, İBB2
[205] Ne ḳorḳu ola ne ġuṣṣa ola göñülleri ḫandān: Ne ġam ḳala ne ġuṣṣa göñülleri ola hep ṣāz̲ MK2, Ne ġam ḳala ne ġuṣṣa ola göñülleri ola hem ṣāz̲ İBB2
[206] luṭf u faẓluñla cümlemize naṣīp eyle: faẓluñ ile sen müyesser eyle bize de MK1. Bu beyit MK2'de bulunmamaktadır.
[207] O maʻṣūmlar ṣefāʻatin ḳamu derde iden dermān: Nerede ola maʻṣūmlardan ṣefāʻat ḳamu dertlerimüze eyle dermān İBB1. Bu beyit, MK2'de bulunmamaktadır.

71. Du'a iḥsān ide cānlar bu oġlancıḳlara cümle[208]
Bu dünyādan gidecegiz īmān-ile göçe bunlar[209]

72. Oḳuyanı diñleyeni yazanı
Raḥmetüñle yarlıġaġıl yā Ġanī[210]

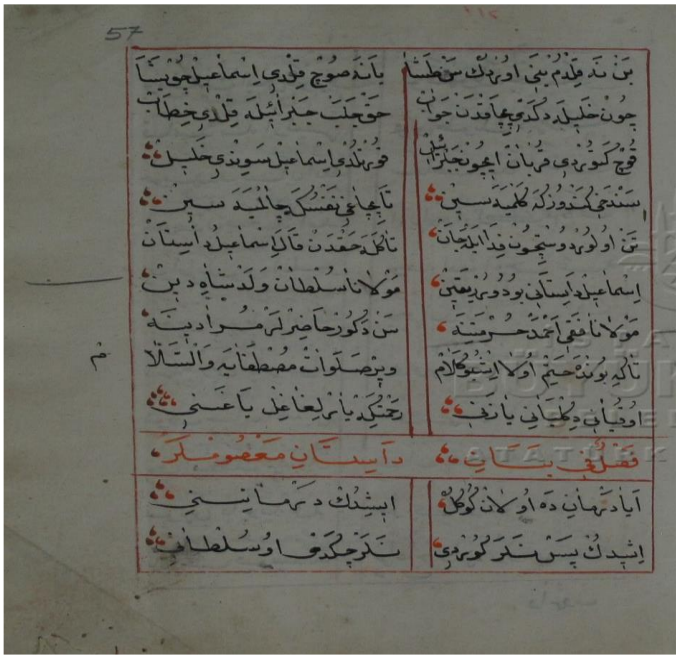
[208] Du'a iḥsān ide cānlar bu oġlancıḳlara cümle: Esirgeyüp bizi bunda du'a iḥsān iden cānlar İBB2
[209] bunlar: anlar İBB2. Bu beyit, MK1 ve İBB1'de bulunmamaktadır.
[210] Bu beyit, MK1 ve MK2'de bulunmamaktadır. Bu beytin vezni, "fâilâtün fâilâtün fâilün"dür.

Ek 1: Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu, No: 06 Mil Yz A 9491/5. vr. 22b-23a

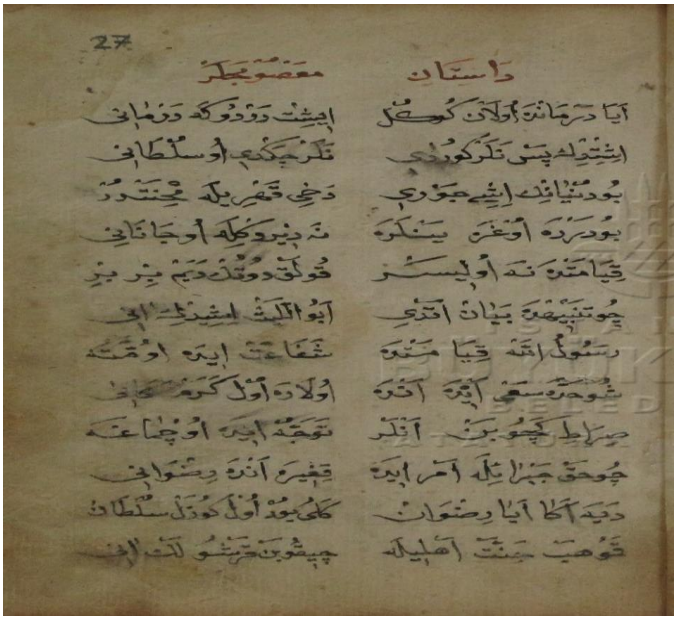


Ek 2: Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu, No: 06 Mil Yz A 1583. vr. 3b-4a

Ek 3: İBB Kütüphanesi Atatürk Kitaplığı, No: MC Yz K.000106. vr. 57a



Ek 4: İBB Kütüphanesi Atatürk Kitaplığı, No: Bel Yz K.000223/04. vr. 27a



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Ölümsüzlük Arayışında Bir Kahraman: Dede Korkut

A Hero in Search of Immortality: Dede Korkut

Yağmur ALKIR

YÖK 100/2000 SOKÜM Doktora Bursiyeri, Ege Üniversitesi
yagmur.alkr@gmail.com

Nagihan BAYSAL

Dr. Öğr. Üyesi, Ege Üniversitesi
nagehanbaysal@hotmail.com

https://orcid.org/0000-0002-3612-7017
https://orcid.org/0000-0002-5272-5922

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 12.11.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 03.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Alkır, Y. ve Baysal, N. (2022). Ölümsüzlük Arayışında Bir Kahraman: Dede Korkut. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1193-1207. https://doi.org/10.34083/akaded.1203227

Alkır, Y. & Baysal, N. (2022). A Hero in Search of Immortality: Dede Korkut. *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1193-1207. https://doi.org/10.34083/akaded.1203227

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

Ölümün ve ölümden sonrasının bilinmezliği insanoğlunun ve toplumların hayatına işlemiş evrensel bir korkudur. Bu evrensel korkunun temelinde ölümün bir ceza olarak algılanması yatmaktadır. Bu korku insanoğlunda ölümsüz olma ihtiyacını meydana getirmiştir. Ölümsüzlük insana özgü bir arzudur. Bu insana dair arzu, yine insanı konu alan ve insan ürünü olan edebî yaratmaları da etkilemiştir. Yaratıldığı toplumun sosyo-kültürel ve dinsel hayatının senteziyle meydana getirilen edebi yaratmalar insanlığın estetik ve sanatsal ihtiyaçlarını karşılamakla birlikte; varlık tarihine dair bilgi vermek, yaratılış dönemlerindeki insanların deneyimlerini sonraki kuşağa aktarmak, toplumların cevaplanamayan sorularını cevaplamak, cevaplayamıyorsa da bu soruları kayıt altına almak gibi görünmez işlevlere de sahiptirler. Bu bakış açısıyla görüyoruz ki dünya kültürlerinin tamamında kahramanlar ölüme çare bulmak için yollara düşmüş, ölümle mücadele etmiş ve kimileri zafere ulaşmış kimileri de kadere boyun eğmiştir. Biz bu çalışmamızda Türk dünyasına mâl olmuş Dede Korkut Kitabı'nın mistik kahramanı Dede Korkut'un ölümle yüzleşmesini konu alan dokuz efsane üzerinden Korkut Ata'nın ölümsüzlük arayışını ve bu arayış esnasında yapmış olduğu hareketleri inceleyeceğiz.

Anahtar Kelimeler: Dede Korkut, Ölümsüzlük Arayışı, Efsane.

Abstract

The obscurity of death and the afterlife is a universal fear that has permeated the lives of human beings and societies. The basis of this universal fear is undoubtedly the belief that death is a punishment. This fear has created the need for immortality in human beings. Immortality is a human desire that is in every human being. This desire for human has also affected the literary creations, which are also the subject of human and human products. Literary creations created by the synthesis of the socio-cultural and religious life of the society in which they were created meet the aesthetic and artistic needs of humanity; They also have invisible functions such as providing information about the history of existence, transferring the experiences of people in the creation period to the next generation, answering the unanswered questions of societies, and recording these questions if they cannot answer them. From this point of view, we see that in all cultures of the world, heroes have set out to find a cure for death, struggle with death, and some have triumphed and some have surrendered to fate. In this study, we will examine Korkut Ata's quest for immortality and the movements he made during this quest through nine legends about Dede Korkut, the mystical hero of the Book of Dede Korkut, which has cost the Turkish World.

Keywords: *Dede Korkut, Immortality, Legend.*

Giriş

İnsan, varlığının ilk gününden itibaren hem kendini hem çevresini gözlemleyerek yaşadığı dünyayı anlamaya çabalamıştır. Bu gözlemler sayesinde kendisi de dâhil olmak üzere doğada var olan her unsurun bir meydana geliş ve yok oluş süreci olduğunu, bu sürecin her unsur için farklılıklar gösterdiğini ancak kaçınılmaz olduğunu anlamıştır. Bununla birlikte yine bu gözlemler sayesinde doğanın ve kendinin meydana geliş ve yok oluşuna dair bilinmezliği onu bu konular üzerinde düşünmeye itmiş ve bunun sonucunda yaratılış ve eskatoloji anlatmalarını meydana getirmiştir.

İnsanoğlu her ne kadar doğum ve yaratılışla ilgili sorularına ilkel dönemden modern döneme kadar uzanan süreçte cevap vermişse de ölümle ilgili sorular ve bilinmezlikler bugün dahi net bir şekilde cevaplanamamıştır. Bu durum da en ilkel dönemlerden günümüze toplumları ölümü anlamak, ölüme çare bulmak, ölümsüzlüğe ulaşmak veyahut ölümü kutsamak yoluna itmiştir.

Her toplum kendi geleneksel dünya görüşüne ve hayatı algılayış şekline göre ölüm kavramını tanımlamıştır. Türkçe Sözlük'te ölüm; *"Bir insan, hayvan veya bitkide hayatın tam ve kesin olarak sona ermesi, ahiret yolculuğu, ebedî uyku, emrihak, irtihal, memat, mevt, vefat."* (https://sozluk.gov.tr/) şeklinde tanımlanmaktadır. Bu tanım şüphesiz İslam dininin etkisiyle yapılmıştır. Ölümle ilgili genel geçer bir tanım yapmak gerekirse; ölüm, dünya tarihinin en başından beri var olan ve canlı her varlık için bilinen hayatın sonu demektir. Yaşayan her canlı için kaçınılmaz bir durum olması beraberinde ölüm kaygısını da getirmiştir.

İnsanın ölümün bilinmezliğine dair duyduğu merak ve korku, hayatın her alanına yansımış, toplumların inanç sistemlerini ve sosyokültürel hayatlarını etki altına almış ve kurulan medeniyetleri meydana getiren temellere sirayet etmiştir. Bununla birlikte ölüm kaygısı ve merakı astronomi, tıp, din ve matematik gibi pek çok bilim dalının da gelişmesine sebep olmuştur (Piyadeoğlu, 2021, s. 482). İnsanoğlu varlık tarihinin başından beri aşamadığı ölüm olgusunu gerek meydana getirdiği dinler gibi ruhani bilgilerle, gerek düşünürlerin ve filozofların konuya dair fikirleriyle gerekse tıp bilimi gibi somut verilere dayanan bilimsel yöntemlerle açıklamaya çalışmıştır.

Ölümü anlama ve ölümle baş edebilme ihtiyacı bireysel ve toplumsal hayatın her kademesinde kendisini göstermiş ve bu toplumlara ait edebî yaratmalara da ölümsüzlük olgusu konu edilmiştir. Bu edebî eserler kolektiften getirdikleri bilgiyle ve ölümsüzlük ihtiyacıyla yoğurulmuş ve anlatmalar içindeki kahramanların kimisine ölümsüzlük bir ödül olarak verilmiş kimisi de Gılgamış gibi ölümsüzlüğü bulmak için yollara düşmüştür.

Biz bu makalemizde Dede Korkut Kitabı'nın mistik kahramanı olan Dede Korkut'un ölümsüzlüğe erişmek için girdiği çabayı ve çıktığı yolculuğu, konu ile ilgili anlatılmış efsaneler üzerinden tahlil edeceğiz.

1. İnsanın Ölümsüzlük İhtiyacı

Dede Korkut'un ölümsüzlük arayışına geçmeden önce, insanoğlunun neden böyle bir arayışı ve ihtiyacı olduğu konusuna değinmek ve bu ihtiyacı açıklamak gerekmektedir. Yukarıda da belirttiğimiz üzere ölüm yaşayan her varlık için kaçınılmaz olan bir sondur. Bu bağlamda yaşayan her şey ölmek zorundadır. İnsanoğlu da bu zorunluluğun bir başka ifade ile yaşamının bir başı ve sonu olduğu bilgisine sahiptir. Sahip olunan "ölüm kaçınılmaz" bilgisi beraberinde ölüm kaygısını da getirmiş ve insanoğlu bu kaygı ile baş edebilmek için çeşitli yol ve yöntemler aramaya başlamıştır.

İnsanın ölüm karşısındaki kaygısını doğuran yaşama arzusu, ölümün farkındalığı ve dehşetidir (Karademir, 2021, s.14). Bu üç etken aynı zamanda insanın ölümsüzlük ihtiyacının da nedenleridir. İnsan ölümlü varlıklar içinde ölümün bilincine sahip olan tek varlıktır. Ölümün ne olduğunu bilmesi ya da bilmemesi insanı daimî olarak ölümün olmadığı zaman ve mekâna gitme ya da o zaman ve mekânı bulma arzusuyla doldurmuştur.

Bauman'a göre, ölümlü olmamızdan daha rahatsız edici bir durum söz konusu değildir ve esasında insanın zihni ölümün nasıl bir şey olduğunu anlamaya müsait bir yapısı yoktur. Ölüm kavramı bu sebeple insan aklı için çelişkili bir durumu işaret etmektedir (Bauman, 2018, s.25). Bu bağlamda ölüm kaygısını oluşturan durum hem ölümün kaçınılmazlığı hem de ölümün bilinmezliği olmuştur. Çünkü birey kendi ölümünü bilinç hâliyle deneyimleyememekte, ölüm gerçekleştiği anda artık zihinsel anlamda var olmamaktadır. Bu bakış açısıyla ölüm birey için ancak başkalarının ölümleriyle gözlemlenebilen bir olgu hâline gelmektedir. Bu da onu her insan için hem eşitlikçi hem de benzersiz bir deneyim haline getirmekte ve bireyin ölüm kaygısını beslemektedir.

İrvin Yalom, ölüm kaygısının insanlığın ortak bir kaygısı olduğunu, bireylerin veyahut toplumların bu kaygı ile baş edebilmek için bütün enerjilerini kullanmakta olduklarını, bu kaygı sebebiyle yaşamlarına anlam katmak için ekstra bir çabaya girdiklerini dile getirmektedir (Kurtulan ve Karaırmak, 2016 s.164 & Yalom, 2017, s.9). Badiou bu durumu açıklamak için şöyle demiştir:"*Yaşamın sonsuz değeri kendisini yalnızca ölüm aracılığıyla olumlar.*" (2020, s.239). Bu bakış açısıyla insanoğlunun ömrüne manevi anlamda bir değer katmak ve kendisine ait olan hayat dediği bu zamanı en iyi şekilde değerlendirmek ancak ölümün bilincine varmasıyla mümkün olmuştur. Bu bağlamda yaşama arzusu nasıl ölüm kaygısını besliyorsa ölüm kaygısı da yaşama bağlılığı ve sonsuz hayat ideasını beslemektedir.

Semavi olsun olmasın dinlerin ölümün bir son olmadığını yeni ve kimi zaman da sonsuz bir hayatın başlangıcı olduğuna dair kabulleri de ölümün bilinmezliğini ve ölen kişinin maddesel ve manevi anlamda sahip olduğu varlığı yitirmiş olmasını, onun mutlak bir son olduğu düşüncesini akıllardan silememektedir. Bununla birlikte dinlerin ölümden sonraki hayatta cezalandırma ya da ödüllendirme olacağına dair kabulleri dindar insanların ölüm kaygısını daha da çok beslemekte, ölümden sonra azap çekme korkusuyla da ölüm olgusunun yarattığı dehşet büyümektedir (Hökelekli, 1991, s.159 & Karademir, 2021, s.17). Buradan açıkça anlaşılıyor ki ölümle alakalı insanı kaygılandıran en önemli durum ölüme dair olan bilgilerin ispatlanamamış ve kesin olmamasıdır. Bu olgunun kendi içinde barındırdığı belirsizlik insanın ondan kaçmak ve korunmak istemesine yol açmaktadır. Çünkü her ne olursa olsun ölüm, ölen kişinin kendisi ve arkasında kalanlar için bir yok oluş ve kaybedişi içinde barındırmaktadır. Ölen kişi herkes için artık sahip olduğu ve bilinen formunu yitirmiş ve var olduğu mekânı terk etmiştir. Bununla birlikte ölüm, doğum gibi bireyin tek başına olduğu yegâne anı işaret etmektedir. Ne kadar zor ya da kolay da olsa kişi o anda tek başına ve zorunlu bir yalnızlık halindedir. Bu durum da sosyal bir varlık olan insan için kaygı uyandırıcı ve travmatik bir durumdur. Dolayısıyla ölüm her ne kadar kutsal kitaplarda tanrıyla buluşmak olarak ifade edilse de tanrı da insanlık için büyük bir bilinmezliği temsil ettiğinden insan için trajik bir durumu simgelemektedir. Bu sebeple her insanın içinde ölüm kaygısı olduğu gibi tanrının kendisine iltimas geçme umudu ve ölümsüzlükle ödüllendirilme arzusu da bulunmaktadır.

İbn-i Sina *Ölüm Korkusundan Kurtuluş* isimli müstakil risalesinde ölüm korkusuna nedenlerini şu şekilde sıralamaktadır:

> "*1. Ölümün hakikatini bilmemek.*
>
> *2. Öldükten sonra kişinin başına neler geleceğini kestirememek.*
>
> *3. Beden çürüyüp yok olduktan sonra kişilik ve benliğin de tamamen hiçliğe kavuşacağını, buna karşılık kendisinden sonra âlemin varlığının devam edeceğini zannetmek.*
>
> *4. Ölümden önce ve ölüme yol açan hastalıkların acı ve ıstırabından başka ayrıca ölüm için de bir elemin var olduğunu zannetmek.*
>
> *5. Öldükten sonra kendisine bir ceza ve işkence edileceğine inanmak.*
>
> *6. Öldükten sonra nereye gideceğini ve başına ne geleceğini bilemeyip, şaşkınlık içerisinde olmak.*
>
> *7. Arkada bırakacağı mal ve miras üzerine üzüntü duymak*." (Hökelekli, 1991, s.157).

Yukarıda ölümle ilgili düşüncelerini belirttiğimiz filozoflar ve bilim insanlarının ifadelerinden anlaşılıyor ki hangi millete, dine ait olduğu fark etmeksizin, dünyanın

her köşesinde yaşayan insanlık için ölümün yarattığı endişe ve kaygı aynıdır. Ölüm, yaratılmış her varlık için eşitlikçi ve ulaşılmaktan kaçınılan mutlak varış noktasıdır.

2. Dede Korkut'un Ölümle Yüzleşmesi

İnsanın ölümsüzlük arayışı ilk insan Âdem'den günümüze kadar uzanmıştır. İnsanın ölümsüzlük arayışı mitik dönemden modern döneme kadar sürmüş ancak insanoğlu bu arayışına ve ihtiyacına hiçbir zaman kesin bir cevap bulamamıştır. Dede Korkut'un ölümden kaçışı ve ölümle yüzleşmesi serüveni insanlığın Âdem'den beri ortaya koyduğu niyetinin bir örneği niteliğindedir.

Kutsal kitaplara göre, insanlık tarihi için ölümle ilk yüzleşme Âdem ve Havva'nın cennetten kovulmasıyla başlamıştır. Musevi-İsevi dünya görüşüne ve Kitab-ı Mukaddes'e göre; Âdem ve Havva'nın cennet bahçesinden kovulmalarıyla insanlığa bir ceza olarak verilen ölümlülük, bütün insan neslinin en büyük ödülü kaybedişidir. Âdem ve Havva yasak meyveyi yemeleri halinde ölümle cezalandırılacakları hakkında tanrı tarafından uyarılmalarına rağmen bu yasağa uymamışlar şeytanın akıllarını çelmesiyle yasağı yok sayıp ilk günahı işlemişler ve sonsuz hayat yaşayacakları cennetten kovulup yeryüzüne düşmüşler ölüme mahkûm edilip, zorluk ve ıstırap çekmişlerdir (Tekvin, Bab II-II). Kur'an-ı Kerim'de de şeytan Âdem ve Havva şeytan tarafından; *"Rabbiniz size bu ağacı sırf melek olursunuz veya edebi kalanlardan olursunuz diye yasakladı."* (Araf Suresi, 19-22 Ayet) diye kandırılmakta ve ceza olarak dünyaya gönderilmektedirler. Âdem ve Havva'nın yeryüzüne düşmeleriyle yeryüzünün yasalarına ve ölüme tabi olmalarında Âdem'den çok Havva suçlu bulunmuştur. Çünkü şeytan Havva'yı Âdem'i kandırması için ikna etmektedir. Havva'nın "*baştan çıkarıcı*" konumu, yeryüzüne düştükten sonra ona doğum cezasının verilmesine sebep olmuştur (Karademir, 2021, s.36-37). Bu bağlamda doğum aslında ölümü de beraberinde getirdiği için bir ceza olarak görülmelidir. Doğurma eylemi ancak ölümlüler için mümkündür. Ölümün bir ceza olması hali de ilk insandan itibaren insanoğlunun ölümsüzlüğü aramasına sebep olmuştur.

Mezopotamya (Frazer, 2020, s.49,68), Yunan (Hooke, 1993, s.22), Mısır (Rosenberg, 2003, s.260) ve Türk (Uslu, 2014, s.54-55) mitolojilerine ve geleneksel dünya görüşlerini ele aldığımızda ölümsüzlük için çabalayan yarı tanrılar ya da kahramanlar olduğunu görmekteyiz. Bilinen ilk yazılı destan kahramanı Gılgamış da dostu Engidu'nun ölümü üzerine ölümsüzlüğü aramak için yollara düşmüş, tanrılar tarafından ölümsüzlükle ödüllendirilmiştir. Gılgamış, Utnapiştim'in yanına gitmiş ve ondan ölümsüzlüğün sırrını istemiş, Utnapiştim sırrı ona verdiyse de Gılgamış sırrı yılana kaptırıp ölümsüzlük şansını yitirmiştir (Ramazanoğlu, 2001, s.79-93).

Türk soy kökünü, geleneklerini, millî ve kahramanlık özelliklerini bünyesinde barındıran *Ural Batur, Maaday Kara, Kitab-ı Dede Korkut, Köküdey* gibi anlatmalar da

ebedi hayatı yani ölümsüzlük fikrini işlemişlerdir (Hüseyinova, 1999, s.298). Çalışmamıza konu olan Dede Korkut ise, Türk edebiyatının en çok okunan ve incelenen, hakkında en çok çalışma yapılan bir yaratması olan Dede Korkut Kitabı'nın (Ekici, 2001, s.50) hikmetli sözler söyleyen mistik kahramanıdır. Eserin Türk toplumu için barındırdığı büyük önem sebebiyle Dede Korkut ile ilgili Türk dünyasında pek çok efsane türemiştir. Bu efsanelerin bir kısmı da Dede Korkut'un ölümden kaçması üzerinedir. Tespit ettiğimiz dokuz efsane üzerinden Dede Korkut'un ölmekten duyduğu korkuyu, ölümden kaçışını ve ölüme boyun eğişini tahlil edeceğiz.

İlk efsanede, Karapasan Dağı'nın eteklerinde doğan Korkut Ata'nın annesinin karnında, üç yıl dokuz ay durduğu ve doğacağı zaman doğanın da doğum sancısı çektiği rivayet edilmiştir. Tabiatın bu halini doğacak çocuğun kerametine bağlayan halk "*bu çocuk bizi korkutarak dünyaya geldi ismi Korkut olsun"* demektedir. Çocukluğundan itibaren tabiatla konuşarak büyüyen Korkut, bir gece rüyasında aksakallı bir evliya görür. Evliya ona: "*Ey Korkut! Senin alnına bu dünyada 40 yıllık bir hayat yazılmıştır; daha fazla yaşayamazsın*." der. Bu rüyadan sonra büyük bir korkuya kapılan Korkut, ölümden kurtulmak için Jelmayası'na (deve) atlayarak dünyayı dolaşır. Dünyanın neresine giderse gitsin hep kendi mezarını kazan insanlarla karşılaşan Korkut (Nereye gidersen git, göreceğin Korkut'un mezarıdır sözü buradan gelmektedir), "*Yerin ortasına ulaşırsam belki sağ kalırım.*" diyerek kendi memleketi olan Sirderya'nın kıyılarına varır. Burada Jelmayası'nı keserek onun derisiyle kopuzunu kaplar. Yine onun derisiyle bir örtü yaparak nehrin üzerine serer ve üstüne çıkıp oturur. Burada hüzünlü bir şekilde kopuz çalmaya başlayan Korkut, kopuz çalarak ecelini 1000 yıl boyunca yanına yaklaştırmaz (Nısanbayev, 2000, s. 64-65).

İkinci efsanede ise Korkut yine kırk yıl yaşayacağını öğrenir. Bunun üzerine "Janalgış" (Azrail)'tan kaçmak için Jelmayası'na atlayarak dünyayı dolaşır. Janalgış'tan sürekli kaçan Korkut, onu tuzağa düşürmek için planlar yapar. Nihayetinde karşılaştıklarında, Korkut Ata'nın canını almak için altından bir sandık yapan Janalgış Korkut'a bunun içine girmesini emreder. Korkut, Janalgış'a: *"Girmesine girerim de. Bu halimle nasıl sığacağım? Önce sen nasıl girileceğini bana göster.*" der. Janalgış nasıl gireceğini göstermek için sandığa girdiği anda Korkut Ata hemen sandığın kapağını kapatır ve sandığı nehre atar. Janalgış'ın nehre atılmasıyla Korkut Ata'nın halkı uzun süre ölüm olmadan mutlu bir şekilde yaşar. Ancak Janalgış'ın olduğu sandık bir gün bir balıkçının ağına takılır. Balıkçının sandığı açmasıyla dışarı çıkan Janalgış orada balıkçının canını alarak Korkut'un peşine düşer. Bunu öğrenen Korkut ise, "*Gözleyen düşman yenmeden durmaz*" diyerek eline kopuzunu alıp hüzün dolu bir *küy* çalmaya başlar (Nısanbayev, 2000, s.67).

Üçüncü efsanede; Janalgış'tan kaçan Korkut, kendine benzer kırk resim yapar ve kırk birinci olarak resimlerin yanına oturur. Kafası karışan ve gerçek Korkut'a ulaşamayan Janalgış öfkeden deliye döner. Korkut Ata'da da Azrail'i kandırdığına üzülüp bundan sonra hüzünlü küyler çalıp söyler (Nısanbayev, 2000, s.68).

Akkuğu adlı dördüncü efsanede ise, ecelden kaçan Dede Korkut, dünyanın dört bir yanını dolaşsa da kendi memleketine gelerek Sirderya Nehri'ne sığınır. Nehrin üstüne Jelmayası'nın örtüsünü örterek burada kopuz çalar ve yılan kılığına girmiş ecel ona ulaşamaz. Korkut kopuz çaldığında akan sular durur. Tüm hayvanlar nehrin kıyısında toplanır ve onu dinler. Korkut bir gün yine kopuz çalarken başının üstünden geçen kuğu sürüsü bu kopuzu işitip Korkut'un etrafına konar ve ona eşlik eder. Kuğularla birlikte bir beste yapan Korkut kendinden sonraki nesillere "Akkuv (kuğu)" adıyla bir küy bırakır (Nısanbayev, 2000, s.71).

Alaca Dana adlı beşinci efsanede ise Korkut, devesinin üstünde elinde kopuz ile dünyayı dolaşır. O; şaşırana yol gösteren, çıkmaza düşene akıl veren bir bilici olarak bilinir. Günlerden bir gün rüyasına giren aksakallı dede ona, "*Ey, Korkut! Eğer sen ölümü ağzına almazsan, sana hiçbir zaman ölüm yoktur!*" der. Korkut yıllarca bu sözü unutmayarak ağzına ölüm lafını almaz. Bir gün dinlenmek için bir yerde oturan Korkut, köyün çocuklarının asi bir öküzü kovaladıklarını görür. Onlara yardım etmek için devesine atlayarak öküzü kovalayan ve çok yorulan Korkut'un ağzından "*ölsem de seni yakalayacağım*" lafı dökülür. Bu lafın üzerine taşa dönen alaca dana (öküz) oracıkta kaskatı kesilir. Farkında olmadan ölüm kelimesini söyleyen Korkut ölümden kaçmak amacıyla başka çareler aramak için tekrar yollara düşer (Nısanbayev, 2000, s. 83).

Türkmenlerden derlenmiş altıncı efsaneye göre ise Korkut, bir şölende çalıp söylerken biri kalkıp "*Korkut'un kabri kazılı." der*. Bu söz gittiği her yerde tekrarlanır. Bunun üzerine Korkut ölümden kurtulamaz ve kendi kabrini kazar (İnayet & Annaberdiyev, 2019, s. 149).

Yedinci efsanede Korkut Ata, rüyasında kendisi için mezar kazıldığını görür. Uyanıp rüyasını ölümün kendisine yaklaşmasının haberi olduğunu düşünerek oradan kaçar, dünyanın diğer ucuna yerleşir. Fakat orada da aynı rüyayı görür ve yeniden kaçıp bugün mezarının bulunduğu yere gelir. Rüyası üç defa tekrarlanınca karada ölüm var diye düşünen ve su üzerinde hayatını sürdürmeye karar veren Dede Korkut hırkasını Sirderya'nın üzerine yayıp üzerine oturur. Orada yüz yıl daha yaşar ve sonunda ölür. Müslümanlar onu civarda bir yere gömerler (Özdemir, 2003, s.31).

Sekizinci efsanede Korkut Ata, halısını Sirderya üzerine yayıp oturur ve bir hafta gözlerini yummadan kopuz çalıp türkü söyler. Ancak mecalsiz kalıp uyur. Türküsü kesildiği anda, ölüm yılan kılığında gelerek onu sokar. Onu oraya gömerler kopuzunu da mezarının üzerine koyarlar (Özdemir, 2003, s.31).

Son efsanede Korkut Ata, ölümden korktuğu için kaçmakta ancak gittiği her yerde ölümü görmektedir. Korkut Ata acı ve üzüntü içinde kendisine Şirgay ağacından bir kopuz oyar ve ona tel takar. Bütün üzüntülerini kopuzu ile dile getirir. Korkut Ata'nın kopuzdan çıkan melodilere kendi ruhunu koyduğuna ve kopuzundan çıkan eşsiz seslerin dünyanın her yerine dağıldığı düşünülmektedir (Gökyay, 2000, s.CXXXIX).

Yukarıdaki efsanelerden hareketle Dede Korkut'un neden ölümden kaçtığı konusuna açıklık getirelim. Dede Korkut Kitabı bilindiği üzere hem İslamiyet'e hem de halk hikâyesine geçiş dönemi eseridir. Dede Korkut karakteri de bütünüyle bir geçişi temsil etmektedir. Korkut, tıpkı İslamiyet öncesi Türk destan geleneğindeki kahramanlar gibi olağanüstü bir doğum ile dünyaya gelen, doğayla iletişimde olan bir kişiliktir. Ancak Maaday Kara Destanı'ndaki Kögedey Mergen gibi ölümle savaşamaz, Oğuz Kağan gibi yaşamını "*Gök Tanrı'ya olan bir borç*" olarak görüp kabullenemez. Bunlar yerine hem halk hikâyelerine geçiş eserinin bir kahramanı olması hem de İslamiyet'e geçişle niteliklerinin sınırlanması sebebiyle ölümden kaçar veya onu kandırmaya çalışır.

Ölümden kaçma fikri İslam dininde kader, alın yazısı anlayışına ve *"Allah'ın emri"* şeklinde belirtilen en kutsal kaidelerine aykırıdır. Korkut'un ölümden kaçması, yeni dine karşı koyma, bir direniş olarak yorumlanabilir. Korkut'un "zamane *derdi*" nin anahtarı, işte bu kaçıştadır (Nısanbayev, 2000, s.50). Türklerin İslamiyet'i kabulü ile şamanlık ve eski dine ait birçok unsur günah olarak nitelendirilmiş ve terk edilmiştir. Eski Türk inanç sisteminde doğadaki her şeyin ruhu olduğu inanışıyla tabiatla iletişimde olmak, kehanetlerde bulunmak, doğa ruhlarına kurbanlar sunmak ve ritüeller düzenlemek, insanı tanrıya yakınlaştıran ve bunlar*"uçmak"* yolunda atılan adımlardır. İslam diniyle birlikte ibadetin sadece tanrıya olması, başka bir şeye ibadet etmenin günah sayılması, tabiat ruhlarının cin olarak algılanmaya başlanması ve onlarla konuşmanın yasaklanması, en günahsız insanın bile ölüm anında ruhunun şeytan tarafından kandırılabileceğine inanılması Dede Korkut gibi mistik bir kahramanın bile ölüm korkusunu arttırmaktadır. Ölümün bilinmezliği ve din değişiminin yarattığı karmaşıklık Korkut'u ölümden kaçmaya yöneltmiştir.

Dede Korkut'un ölümden kaçma sebeplerinden sonra ölümden kaçma yöntemlerine, ölümün büründüğü unsurlar ve efsanelerdeki kültler ve motifler şu şekildedir:

Efsane	Ölümden Kaçış Yöntemi	Ölümün Büründüğü Unsur	Efsanedeki Kültler, Motifler
1.	Dünyayı dolaşmak, suyun üstünde kopuz çalmak	Ölümün kendisi, mezar	Olağanüstü doğum, ad verme, rüyada evliya görme, su, kopuz, yerin ortası
2.	Dünyayı dolaşmak, altın sandığa kapatılan Azrail'in nehre atılması	Janalgış (Azrail)	Altın sandık, su, Azrail, kopuz
3.	Resim yaparak Azrail'i şaşırtmak	Janalgış (Azrail)	Azrail'i şaşırtma, kopuz
4.	Dünyayı dolaşmak, nehre örtü sererek kopuz çalmak	Yılan donuna bürünmüş ecel	Su, kuğu, kopuz
5.	"Ölüm" lafını etmemek, dünyayı dolaşmak	Ölümün kendisi	Aksakallı, rüya, kopuz
6.	Dünyayı dolaşmak	Ölümün kendisi	Kopuz
7.	Dünyayı dolaşmak	Ölümün kendisi	Rüya, su, hırka
8.	Kopuz çalmak	Yılan	Kopuz, yılan
9.	Dünyayı dolaşmak	Ölümün kendisi	Şirgay ağacı, kopuz

Tabloda görüldüğü üzere Dede Korkut'un ölümden kaçışını konu alan bu efsanelerde birçok ortak unsur bulunmaktadır. Korkut'un ölümden kaçış sebepleriyle birlikte ölümden kaçış şekillerini bu unsurlarla birlikte ele alalım:

1. Dünyayı Dolaşma: Dede Korkut'un yukarıdaki efsanelerde karşısına çıkan aksakallı evliya, İslamiyet'i temsil etmektedir. Dünyayı dolaşması ve gittiği her yerde mezarının kazıldığını görmesi ise Korkut'un başka diyarlarda başka dinler ve inanç sistemleriyle karşılaşması ve hepsinde de ölümün var olduğunu görmesi şeklinde yorumlanabilir. Semavi dinlerin dünyada giderek yaygınlaşması şamanın elini kolunu bağlamış, kendine bir yer bulamayan Korkut memleketi Sirderya'ya dönmeye karar vermiştir. Burada ilk efsanede geçen "*yerin ortasına ulaşırsam belki sağ kalırım*" cümlesi de eski Türk inanç sistemiyle ile alakalıdır. Şamanizm'de dünya üç kozmik bölge olan gök, yeryüzü ve yeraltından oluşmaktadır. Bu üç kozmik bölgenin merkezinden geçen ve üçünü birbirine bağlı tuttuğuna inanılan yaşam ağacı, at çakı, merdiven ya da bir sarmaşığın olduğuna inanılmaktadır (Bekki, 2003, s.181). Korkut sadece memleketine değil eski dinine dönerek yerin ortasına gelmiştir. Bir bakıma yeni dinin ifade ettiği ölümden sonraki hayatın bilinmezliğinden ve esrarından bildiği yere dönüp, inandığı ritüeli yaparak korunmaya çalışmıştır.

2. Kopuz Çalma: İslamiyet öncesinde şamanlar dini ritüellerde davulu aracılığıyla transa geçerek gökyüzüne çıkıp kutsalla iletişime geçmektedirler. Bu ritüellerde davul aynı zamanda şamanın kutsal atı olarak karşımıza çıkar. Şaman transı sağlayan bu kutsal at/müzik aleti aracılığıyla tanrı ile temas kurar (Akın, 2020, s.139) Tarihî süreç içerisinde şamanın davulunun üstlendiği bu işlevi ozanların elindeki kopuzun devraldığı görülmüştür (Köprülü, 1999, s.78). Kopuzun icadıyla ilgili efsaneler Dede Korkut'un ölümden kaçışı efsaneleriyle birdir. Korkut, Sirderya'nın kıyılarına geldiğinde *Şirgay ağacı* denilen ağaçtan bir kopuz yapar, devesini keser ve onun derisiyle bu kopuzu kaplar. Bu kopuzu çaldığı süre boyunca ecel ona uğrayamaz. Şirgay ağacı, yerin merkezinde bulunan yaşam ağacı olarak yorumlanabilir. Üç âlemi birbirine bağlayan yaşam ağacından yapılan bu kopuz yaşamın sırrını taşıyan büyüsel mahiyette bir müzik aletidir. Korkut'un devesini kesmesi ise bir hayat kurban ederek kendi hayatını koruma altına almaya çalışmak olarak görülebilir. Bununla birlikte eski Türk inanç sisteminde deve kutsal kabul edilen hayvanlar arasındadır ve tanrı bineğidir (Çoruhlu, 1999, s.165-166). Bu bağlamda yaşam Şirgay Ağacı'ndan yapılan kopuz tanrının yeryüzündeki tezahürü deve derisi de onun koruyucusu ve taşıyıcısıdır.

3. Su Üzerinde Olmak: Korkut'un yerin ortası dediği ve Şamanizm'de üç evreni birbirine bağlayan bölge olarak adlandırılan bu yere yeniden dönmesi, yaşam ağacından ve devesinden yaptığı kopuzuyla suyun üzerine oturması onun bir şaman ayini yaptığını göstermektedir. Şamanizm'de her şeyin bir ruhu olduğuna inanılmasından hareketle suyun koruyucu bir ruh olarak şamanları koruduğuna inanılmaktadır. Su, Türk kültüründe tanrının ilk makamıdır ve tanrıdan sonra yaratım potansiyeline sahip tek varlıktır. Dolayısıyla büyüsel bir güçle çevrilidir. Şamanlar bu sebeplerle ayinlerinde sudan yararlanmaktadırlar (Baysal, 2020, s.160-291). Suyun kutsallığı ve yaratım gücünün yanında şamanı koruyan bir ruh olarak kabul edilmesi sebebiyle yılan kılığına bürünmüş olan ölüm, suyun üzerindeki Korkut'a yaklaşamaz ve Korkut başsız ve sonsuz su sayesinde ölümden kurtulur.

4. Azrail'i Kandırma: Her ne kadar Kur'an-ı Kerim'de geçmese de İslam dinine göre dört melekten biri olan Azrail (Kılavuz, 1991, s.350) Türk kültüründe ölüm meleği, kara melek, ecel ve felek gibi adlarla anılmaktadır. Dede Korkut'un adıyla ilgili bir efsanede Korkut'un isminin aslında "Dede" olduğu, Azrail'den korktuğu için: *Dede Korktu, Dede Korkudu* ve sonunda Dede Korkut diye ad aldığı rivayet edilmiştir (Şimşek, 2019, s.13). Korkut'un Azrail'i kandırması aslında eski Türk inanç sisteminde ölümden korunmak için kötü ruhları kandırmak adına yapılan birtakım ritüelleri bize hatırlatmaktadır. Bu ritüeller günümüzde hâlâ Anadolu'da bulunan yaşamayan erkek çocuğa kız kıyafetleri giydirilmesi, bebeğe Satılmış adının verilmesi gibi uygulamaların (Çakır, 2021, s.588) temelidir. Eski Türk inanç sisteminde olan kötü ruhları kandırma

inanışı İslamiyet ile birlikte Azrail'e yapılmaya başlanmıştır. Korkut bazı efsanelerde daha fazla kaçamayacağını anladığı anda Azrail'i kandırma yoluna gitmiştir. Bu efsanelerden birinde sürekli Korkut'u yakalamaya çalışan Azrail onun ruhunu koymak için altından bir sandık yaptırır ancak Korkut, kıvrak zekâsıyla o sandığa Azrail'i kilitler. Azrail kutudan kurtulduğunda ise kaderiyle yüzleşir ve ölüme boyun eğer. Buradaki altın sandığa hapsetme motifi ise Maaday Kara gibi Türk destanlarında sıkça karşımıza çıkmaktadır. Bir diğer Azrail'i kandırma numarası ise kırk adet kendi resminden çizen Korkut'un Azrail'in kafasını karıştırmasıdır. Burada kırk sayısı önemlidir. Eski Türk inanç sisteminde kırk sayısı çeşitli ritüellerde, büyü ve sihir yapımında kullanılmakta aynı zamanda hazırlama ve tamamlama sayısı göreviyle karşımıza çıkmaktadır (Güvenç, 2009, s.95). Kendi resminden kırk tane yapan Korkut büyüsel bir sayı kullanarak Azrail'i kandırır. Azrail'in kandırıldığı efsanelerde Korkut'un üzüldüğü ve hüzünlü bir şekilde kopuz çaldığı bildirilmiştir. Bunun sebebi Korkut'a Azrail üzerinden aslında tanrıyı kandırmış olmasının verdiği üzüntü olmalıdır. Korkut Azrail'i kandırarak tanrının emrine karşı gelmekte ve dolayısıyla İslam inancına göre öteki dünyasını da tehlikeye atmaktadır.

5. Ölüm Lafını Etmemek: Dede Korkut'un ölümsüzlük arayışındaki son yöntemi ise ölüm lafını ağzına almamaktır. Bu efsanede tıpkı Gılgamış'ta olduğu gibi ölümsüzlüğün sırrı Dede Korkut'a bahşedilmiştir. Rüyasına giren bir evliyanın sözünü dinleyerek yıllarca ölüm demeden yaşayan Korkut, bir öküzü kovalarken ölüm lafını ağzından kaçırır. Bu şekilde Gılgamış'ın sırrı yılana kaptırıp, ölümsüzlük şansını yitirmesine (Ramazanoğlu, 2001, s.79-93) benzer olarak Korkut da şansını bir alaca dana dediği öküz yüzünden yitirmiş olur. Ancak Korkut, ölümden kaçmaktan vazgeçmez ve yine yollara düşer. Korkut'un denemekten hiç vazgeçmemesi insanoğlunun varlığının başından beri ölümsüzlük arayışının hiç bitmemesinin bir temsilidir.

Sonuç

Ölüm ve ölümden sonrasının bilinmezliği insanoğlunun ve toplumların hayatına işlemiş bir korkudur. Ölümsüzlük arayışı ise her insanın içinde olan insana özgü bir arzudur. Semavi dinlerde ve birçok mitolojide zaten ölümsüz olan insan, şeytana kanmasıyla ölümlü dünyaya düşmüş, ölümle cezalandırılmış ve ölümsüzlüğü bu dünyada aramaya başlamıştır. Ölümsüzlüğe duyulan ihtiyaç, her ihtiyaç ve arzu gibi edebî eserlere de yansımıştır. Ölümsüzlüğü arayan ilk kahraman Gılgamış'tan itibaren insanoğlu edebî eserlerindeki kahramanlar aracılığıyla ölümsüzlük için savaşmış, ölümden kaçmış ve ölümü kandırmış, kimi zaman ölümsüzlüğe erişmiş kimi zaman da ölüme boyun eğmiştir.

Türk halk anlatmalarında da kahramanlar ölümle mücadele etmiş, ölüme meydan okumuştur. Dede Korkut da bu kahramanlardan biridir. Dede Korkut'un ölümsüzlük arayışıyla ilgili tahlil ettiğimiz dokuz efsanede Korkut, bir destan kahramanı gibi doğup büyürken bir halk hikâyesi kahramanı gibi ölümden kaçmayı veya onu kandırmayı seçmiştir. Yarı tanrısal bir özellikle doğan, doğaya hükmeden bir kahramanın, İslam dinince sadece bir kul olarak kabul edilmesi ve eski dinin öğretilerinin günah sayılması Korkut'u kendi diyarından ayırmıştır. Ölümden kaçmak için dünyayı dolaşan Korkut gittiği her yerde ölüm olgusuyla karşılaşmış ve çareyi eski dininde bulunan inanışlara başvurmakta bulmuştur. Efsanelerin bir kısmında ölümsüzlük büyüsü için yerin merkezini, yaşam ağacından yapılan kopuzunu ve suyu kullanan Korkut, diğer efsanelerde ise aklını kullanarak ölümden kaçmıştır. Dede Korkut mistik bir geçiş dönemi kahramanıdır. Yeni dine adapte olmaya çalışan Türk boyları, ölümsüzlük arayışındaki kaygılarını Korkut Ata efsaneleri üzerinden vermişlerdir. Ölümsüzlük arayışında atalarından getirdikleri bilgilerle ve zekâlarıyla ölüm mağlup edilmiştir.

Konu edindiğimiz dokuz efsane üzerinden Türk halkına evrensel bir olgu olan ölüm kaygısının olağanlığı, Dede Korkut gibi mistik yönü kuvvetli, bilge bir liderin bile bu durum karşısındaki hareketleri üzerinden gösterilmektedir. Bir bakıma Dede Korkut bu efsaneler sayesinde topluma anlatmalarda olduğu gibi ders vermekte ve onlara yalnız olmadıklarını hissettirmektedir.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Akın, B. (2020). Kopuzdan "Telli Kur'an"a Türklerde Kutsal Sazın Kültürel Serüveni. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 20 (1), s. 135-162.

Badiou, A. (2020). "Varoluş ve Ölüm." *Varoluşçuluk, Fenomenoloji, Ontoloji*. Derleyen: Güçlü Ateşoğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Z. (2018). *Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baysal, N. (2020). *Türk Halk Kültüründe Su*. Ankara: Gece Kitaplığı.

Bekki, S. (2003). Merkez simgeciliği ve at çakı. *Folklor Edebiyat*, S, 35, s. 181-184.

Çakır, E. (2021). Toplumsal cinsiyet açısından Saç Adağı: Kara İyeleri kandırmak. *Rumeli Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (23), s. 583-393.

Çoruhlu, Y. (1999). *Türk mitolojisinin ABC'si*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Ekici, M. (2001). Dirse Han oğlu Boğaç Han anlatmasında bireysellik ve toplumsal bütünlük. *Millî Folklor,* 32, s. 50-60.

Frazer, J. G. (2020). *Büyük tufan: tufan mitleri üzerine bir başvuru kitabı*. İstanbul: Kanon Kitap.

Gökyay, O. Ş. (2000). *Dedem Korkudun Kitab*ı. 2. baskı. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Güvenç, A. Ö. (2010). Kırk Sayısının Halk Edebiyatı Ürünlerinde Kullanımı Üzerine Bir İnceleme. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* 16 (41), s. 85-97

Hooke, S.H. (1993). *Ortadoğu mitolojisi*. Ankara: İmge Kitabevi.

Hökelekli, Hayatı (1991). Ölüm ve Ölüm Ötesi Psikolojisi, *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fak. Dergisi,* Sayı:3, Cilt:3, Yıl: 3, s. 151-165.

https://sozluk.gov.tr/ (Erişim Tarihi: 1.11.2022).

Hüseyinova, N. (1999). Umumi Türk Folklorunda Ölümsüzlük Konusu. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 3 (2), s. 297-302.

İnayet, A. & Annaberdiyev, D. (2019). *300 Türkmen Efsanesi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Karademir, N. (2021). İnsanın Ölümsüzlük Arayışı- Dinler Mitolojiler Kahramanlar- İstanbul: Lejand kitap.

Kılavuz, A.S. (1991). "Azrail", *İslam Ansiklopedisi*, C. 4, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 350-351.

Kitab-ı Mukaddes.

Köprülü, M. F. (1999). *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Kur'an-ı Kerim.

Kurtulan, M. H., Özlem K. (2016). Ölüm kaygısı, tinsellik, dindarlık eğilimi ve varoluş kaygısı arasındaki ilişkilerin incelenmesi. *Spiritual Psychology and Counseling.* s. 163-175.

Nısanbayev, A. (2000). *Kazakistan'da Dede Korkut*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Özdemir, H. (2003). Dede Korkut'un Kişiliği ile İlgili Efsaneler. *Türkoloji Dergisi*, 16(2), ss.23-33.

Piyadeoğlu, Ç. (2021). Popüler Kültür Odağında Bireyin Ölümsüz Olma Arzusu. *Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl: 6, Sayı: 11, s. 481-500.

Ramazanoğlu, M. (2001). *Gilgameş destanı*. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Rosenberg, D. (2003). *Dünya mitolojisi: büyük destan ve söylenceler antolojisi*. Ankara: İmge Kitabevi.

Şimşek, E. (2019). Azrail İnancının Türk Halk Kültürüne Yansımaları. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 7(18), s. 11-26.

Uslu, B. (2014). *Türk mitolojisi.* İstanbul: Kamer Yayınları.

Yalom, I. (2017). *Güneşe Bakmak ve Ölümle Yüzleşmek*. İstanbul: Pegasus Yayıncılık.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Nuray KÜÇÜKLER KUŞCU

Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa
nurayk@iuc.edu.tr

https://orcid.org/0000-0002-5732-8029

Feminist Edebiyat Örneği Olarak *Füg*

Füg as an Example of Feminist Literature

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 07.11.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 12.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Küçükler Kuşcu, N. (2022). Feminist edebiyat Örneği Olarak Füg. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1208-1221. https://doi.org/10.34083/akaded.1200401

Küçükler Kuşcu, N. (2022). Füg as an Example of Feminist Literature. *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1208-1221. https://doi.org/10.34083/akaded.1200401

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

Feminist edebiyat eleştirisi, edebiyat metinlerine yaklaşım yöntemlerini feminist açıdan kuramsallaştıran eleştiri yöntemlerinin genel adıdır. Temelini feminist kuram ve hareketten alır. Feminist eleştiri yöntemleri, odağına aldığı sorunsal açısından ikinci dalga feminist eleştirisi, Marksist feminist eleştiri, Fransız feminist eleştirisi, postmodern feminist eleştiri gibi çeşitli türlere ayrılmaktadır. Feminist edebiyat eleştirisinin ilgilendiği sorunsallardan biri feminist bir edebiyat ortaya koymanın olanağı konusudur. Feminist edebiyat eleştirisi bağlamında kadın sorunlarına duyarlı feminist bir edebiyat yapıtını ortaya koymak mümkündür. Feminist edebiyat yapıtı herhangi bir kadın edebiyatı değildir. Kadın söylemini görünür kılan, kadın sorunlarına duyarlı, feminist bir bilincin görüldüğü kadın edebiyatı örnekleri feminist edebiyat örneği olarak nitelendirilir. Bu çalışma, Erendiz Atasü'nün Füg adlı öyküsünü feminist edebiyat örneği olarak ele alıp incelemeyi amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden betimsel çözümleme kullanılmıştır. Adı geçen öyküyle, feminizm, feminist edebiyat eleştirisi ve feminist edebiyat ile ilgili bilgilere tarama modeli kullanılarak ulaşılmıştır. Verilerin toplanmasında Füg adlı öykü, bilimsel yayınlar ve bilgisunar kullanılmıştır. Toplanan veriler incelenmiştir. İnceleme sonucunda Füg adlı öykünün feminist edebiyatın örneklerinden biri olduğu bulgulanmıştır. Erendiz Atasü adı geçen öyküsünde kadına yönelik şiddet, kız çocuklarına yönelik cinsel istismar ve kadın dayanışması konularını feminist bir duyarlılıkla işlemiştir.

Anahtar Kelimeler: Feminist edebiyat eleştirisi, feminist edebiyat, Erendiz Atasü, Füg

Abstract

Feminist literary criticism is the general name of criticism methods that theorize approaches to literary texts from a feminist perspective. It is rooted in feminist theory and movement. Feminist criticism methods are divided into various types such as second wave feminist criticism, Marxist feminist criticism, French feminist criticism, and postmodern feminist criticism in terms of the problematic it focuses on. One of the problematics of feminist literary criticism is the possibility of producing a feminist literature. According to feminist literary criticism, it is possible to produce a feminist literary work that is sensitive to problems of women. Feminist literary work is not just any women's literature. Examples of women's literature that make women's discourse visible, sensitive to problems of women, and a feminist consciousness are described as feminist literature. This study aims to examine Erendiz Atasü's story called Füg as an example of feminist literature. For this aim descriptive analysis was used in the study. Descriptive analysis is one of the qualitative research methods. Information about the story named Füg, feminism, feminist literary criticism, and feminist literature were obtained through a screening model. The story named Füg, scientific publications and the internet were used to collect the data. The collected data were examined. As a result of the examination, it has been found that the story named Füg is one of the examples of feminist literature. Erendiz Atasü dealt with the issues of violence against women, sexual abuse of girls and women's solidarity in her story with a feminist sensitivity.

Keywords: *Feminist literary criticism, feminist literature, Erendiz Atasü, Füg*

Giriş

Feminizm, Feminist Edebiyat Eleştirisi ve Feminist Edebiyat

Feminist edebiyat eleştirisi feminizm üzerinden temellenen bir eleştiridir. Bu nedenle öncelikli olarak yaslandığı feminist hareketi ve bu hareketle eş düzlemli ilerleyen feminist kuramı anlamaya çalışmak yerinde olacaktır.

"Basitçe ifade etmek gerekirse feminizm cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürü ve baskıyı sona erdirmeyi amaçlayan bir harekettir." (Hooks, 2000, s. 1) Ondokuzuncu yüzyıldan bugüne gelene kadar ataerkil sömürüyü sonlandırmayı amaçlayan feminist hareket üç temel evreden geçmiştir:

> *"Birinci evrede feministler bir eşitlik temelinde taleplerde bulunurken, ikinci evrede feminist hareket farklılığı temel alır. 1960'lı yıllarda gelişen cinsiyetler arası farklılığı temel alan bu ikinci dalga feminist harekete göre bu cinsiyetler ataerkil kültürün ürettiği farklılıklar değil, bilakis bastırdığı bir farklılıktır. Bu ikinci dönem feministler dilin cinsiyetler üzerindeki güç ilişkilerini ve özellikle sembolik sistemde erkek egemen anlayışın hegemonyasını sorgularlar. Üçüncü evrede feministler cinsiyet farklılaşmasını bir kesişimsellik olarak algılar ve toplumsal cinsiyet rollerini bireyin diğer kimliksel süreçlerden ayrı olarak ele almazlar, bu feministler cinsiyet farklılığını da diğer tüm farklılıklarla (etnik, dini, ulusal vb.) iç içe geçmiş bir varoluşsal unsur olarak ele alırlar."* (Aydınalp, 2020, s. 468)

Feminist hareketin bu evreleri feminist kuramla birlikte yol almıştır. Bir başka deyişle feminist kuram ile hareket birbirini tamamlayan alanlardır. Ataerkil sömürüye farklı yönlerden yaklaşan feminist kuramcılar farklı kuramsal yaklaşımlar sergilemiş; bu farklılık feminist harekette de görülmüştür.

Başlangıcından bugüne değil feminizmi bir kuram olarak farklı bakış açılarıyla yorumlayan feminizm çeşitlerini kültürel feminist kuram, Marksist feminist kuram, radikal feminist kuram, ekofeminist kuram, postmodern feminist kuram gibi kuramlar örneklemektedir.

Öte yandan, feminist edebiyat eleştirisi feminist kuram ve hareket üzerinden temellenen ve edebiyat metinlerine yaklaşım yöntemlerini feminist açıdan kuramsallaştıran eleştiri yöntemlerinin genel adıdır. Yirminci yüzyılda ortaya konan edebiyat eleştirisi yöntemlerindendir.

Bu eleştiriye Virginia Woolf'un çok önemli katkısı olmuştur. Humm, Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda* adlı yapıtının hem özyaşamöyküsel, açık ve özgürleştirici biçimiyle hem de içeriğinde kültürel, toplumsal ve yazınsal bağlamlardaki kadınsal farklılıkları ortaya koyuşuyla ilk feminist eleştiri yapıtı olarak kabul edilebileceğini söylemektedir. Bu bağlamda Woolf edebiyata feminist gözle bakmanın mümkün olduğunu göstermiştir. Öte yandan yine Humm'a göre feminist edebiyat eleştirisinin

akademideki entelektüel temsili asıl olarak ikinci dalga feminizmin yükselişiyle olmuştur. (Humm, 1994, s. 2)

Humm'a benzer bir biçimde Plain de feminist edebiyat eleştirisinin asıl olarak ikinci dalga feminizmle başladığını ifade etmektedir: *"Feminist edebiyat eleştirisinin tarihi tam anlamıyla kırk ya da elli yıl önce yaygın olarak ikinci dalga olarak adlandırılan kadın hareketinin ortaya çıkmasıyla başlar."* (Plain, 2007, s. 6) Yine Plain ve Sellers'a göre, ikinci dalga kadın hareketi ile başlayan bu eleştiri geleneğine Woolf'un önemli katkıları olmuştur. Onlara göre feminist edebiyat eleştirisi, tam anlamıyla ikinci dalga feminizmin ardından başlar. İkinci dalga feminizm genellikle 1960'larda Amerika ve Avrupa'daki sivil hak hareketleri sırasında ortaya çıkan kadın hareketi için kullanılan bir terimdir. Ancak feminist edebiyat eleştirisi salt bu hareket içerisinde biçimlenmemiştir. Aslında ortaya çıkan bu feminist eleştiri yüzyıllardır süren kadınların zihinleri, bedenleri, sanatı ve düşünceleri hakkında yazan kadınların -erkeklerin- oluşturduğu kadın yazınının doruk noktasıdır. (Plain ve Sellers, 2007, s. 2)

Feminist edebiyat eleştirisine başlangıcından günümüze değin zamandizimsel bir biçimde bakıldığında, tıpkı feminizm ve feminist hareketlerde olduğu gibi farklı ekollerden oluştuğu görülür. Humm, *A Reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism* adlı kitabında, kitabının bölümlerini bu farklı feminist eleştiri türlerine ayırmıştır. Humm'un ortaya koyduğu üzere, ikinci dalga kadın hareketi ile ortaya çıkan feminist eleştirinin kuramcıları Simone de Beauvoir, Kate Millet, Germaine Greer ve Betty Freidan'dır. Bu isimlerin öncülüğü feminist edebiyat eleştirisinin sınırlarını genişletmiş olmalarından ve edebiyat eleştirisinin yanında biyoloji, psikoloji ve tarihsel materyalizm gibi alanlardan tezler öne sürmelerinden kaynaklanmaktadır. (Humm, 1994, s. 33-50) Mit eleştirisinin düşünsel yapıtaşları ise Bettina L. Knapp, Mary Daly ve Annis Pratt gibi isimlerdir. (Humm, 1994, s. 54-70) Feminist eleştiri ekolünün bir başka türü de Marksist feminist eleştiridir. Bu eleştiri ekolünde düşünce üreten isimler ise, Tillie Olsen, Juliet Mitchell, Lillian Robinson, Michele Barrett vd. dir. (Humm, 1994, s. 74-88) Humm'un Fransız feminist eleştirisi diye adlandırdığı, dili ve kadın söylemini odağa alan eleştiri biçiminin kuramcıları Monique Wittig, Julia Kristeva, Luce Irigaray ve Helene Cixous'dur. (Humm, 1994, s. 93-110) Düşünsel temellerini Freud ve Lacan'dan alan psikanalitik feminist eleştirinin ana kuramcıları Ellen Moers, Sandra Gilbert, Susan Gubar, Juliet Mitchell, Carolyn Heilbrun ve Gayatri Spivak'tır. (Humm, 1994, s. 114-128) Adı geçen eleştiri yöntemlerinin yanı sıra postyapısalcı, yapısökümcü ve postmodernist feminist edebiyat eleştirisinin varlığı da söz konusudur. Bu eleştiri yaklaşımlarının kuramcılarına Hortense Spillers, Gayatri Spivak ve Rachel Blau Duplessis gibi isimler örnek verilebilir. (Humm, 1994, s. 133-165) Humm'un başlık olarak sunduğu diğer feminist eleştiri türleri ise siyah feminist eleştiri, lezbiyen feminist eleştiri ve üçüncü dünya feminist eleştirisidir. Bu eleştiri türleri feminist eleştiri ile kimlik politikalarını

yakınlaştıran ve postmodernizm sonrası ortaya çıkmış türlerdir. (Humm, 1994, s. 171-283)

Öte yandan Berna Moran, feminist edebiyat eleştiri ekollerini edebiyat olayında rol oynayan baskın öge açısından sınıflandırmaktadır. Ona göre feminist edebiyat eleştirisinin temelde okur olarak kadına yönelik eleştiri ve yazar olarak kadına yönelik eleştiri olmak üzere iki ana yaklaşımı vardır. Okur olarak kadına yönelik eleştiri Kate Millet'in *Cinsel Politika* adlı yapıtında yazdıkları ile şekillenmiştir. Millet bu kitabında erkek yazarların yazdıkları romanlarda kadına bakışını sergilemekte ve kadının nasıl aşağılandığını göstererek ataerkil düzen hakkındaki düşüncelerini pekiştirmektedir. Sandra Gilbert ile Susan Gubar *The Mad Women in the Attic* yapıtıyla okur olarak kadına yönelik eleştirinin bir başka örneğini ortaya koymuştur. Adı geçen kitapta erkek yazarların yarattığı evdeki melek ve canavar olarak adlandırılan klişe kadın tipleri üzerinde durulmuştur. Yazar olarak kadına yönelik eleştiri ise iki biçimde gelişmiştir. Birincisi edebiyat tarihindeki kadın yazarları incelemektedir. Bu biçimde kadına özgü bir edebiyat geleneğinin varlığı temel sorunsaldır. Bu biçimin ilk örneğini Virginia Woolf *A Room of One's Own i*le vermiştir. Ancak bu eleştiri biçimi asıl olarak Janet Kaplan, Elaine Showalter ve Sandra Gilbert ile Susan Gubar gibi isimlerle yaygınlık kazanmıştır. Yazar olarak kadına yönelik eleştirinin bir ikinci türü ise, kadın söylemine eğilmektedir. Bu türün kuramcılarından olan Hélén Cixous, Luce İrigiay, Julia Kristeva gibi feministler kadınlığın kadın söylemiyle bağıntısını ve kadına özgü söylemin özelliklerini belirlemeye çalışmışlardır. (Moran, 2009, 250-259)

Feminist edebiyat eleştirisinin tüm bu çeşitliliğine rağmen hangi sorunlarla ilgilendiği sorusuna ortak bir yanıt vermek mümkündür. Spivak'ın *Routledge Encyclopedia of Philosophy*'nin *Feminist Literary Criticism* başlığı için kaleme aldığı yazı bu ortak yanıtın özeti niteliğindedir:

> *"Feminist edebiyat eleştirisi, üretimini erkek egemen bir bakış açısıyla gerçekleştiren edebiyata bakar. Toplumsal cinsiyet klişelerinin işleyişine nasıl dahil olduğunu göstermek için kanonik yapıtları yeniden inceler. Olası bir alternatif ses için kadınların yapıtlarını inceler (ve genellikle yeniden keşfeder). Kadın edebiyatının toplumsal baskı altına alınması ve minimalize edilmesi üzerine bir çalışma gerekli hale gelmiştir. Buradan şu sorular ortaya çıkmaktadır: Cinsel farklılık nedir ve nasıl temsil edilmiştir? Kadının temsili cinsiyetler arasındaki eşitsizlik varsayımına nasıl dayanmıştır? Kadın yazınını üreten biyolojik veya başka bir dişil öz var mıdır? Kadınlığın kültürel veya sosyal olarak inşa edildiğine inanan feministler, edebiyatta bu sürecin kanıtını ararlar. Cinsel farklılığın sosyo-kültürel ve politik-ekonomik inşası 'toplumsal cinsiyet'tir. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki farkın incelenmesi, gey ve lezbiyen çalışmalarla ittifaklar kurabilir. Feminist eleştiri kimi zaman psikanaliz ve/veya Marksizm ile ilgili olmuştur. Bunların erilliğini eleştirmiş ve kaynaklarını kullanmıştır. Film/videonun yanı sıra toplumsal-bilimsel veya felsefi metinleri de içine alacak*

> *biçimde genişlemiştir. Irkçılığa ve emperyalizme duyarlı feministler, yukarıda değinilenlerin tümünün kültüre özgü olduğunu göstermişlerdir."* (Spivak, 2022)

Öğüt'e göre ise feminist eleştiri dört ana sorunla ilgilenmektedir. Bu sorunları şu şekilde özetlemek mümkündür:

1. Feminist eleştiri, kadın yazarların görünmezliklerini ele alır. Feminist eleştirmenler göz ardı edilmiş kadınların metinlerini bulup ortaya çıkarmış, kadınların sözlü geleneğini de katarak yeni bir edebiyat tarihi oluşturmuşlardır.

Elaine Showalter, feminist eleştiriye öncelikle dişil bir isim vererek, "gynocriticism" demiştir. 1977'de ortaya konan bu teknikte, kadın yazarlar tarafından yazılmış yapıtları ele almış; bu yapıtları irdeleyerek geleneksel ataerkil kanona alternatif oluşturmuştur.

2. Feminist eleştiri, eril edebiyatı yeniden inceler, bunların ataerkil varsayımlarını saptar ve bu metinlerde kadınların toplumsal, kültürel ve ideolojik normlara göre nasıl temsil edildiğini gösterir.

Bu bağlamda, feminist edebiyat eleştirisinin mimarı 1949'da yayımlanan çalışması *İkinci Cins* ile Simone de Beauvoir'dır. Kate Millet'in 1970'te yayımlanan *Cinsel Politika*'sı, odağına toplumsal cinsiyetin yanı sıra ataerki kavramını da alarak sorgulayan feminist eleştirinin ilk örneklerindendir.

3. Feminist eleştiri okura yeni yöntemler ve değişik bir eleştiri pratiği sunarak feminist okur sorunuyla ilgilenir.

Bu bağlamda, Judith Fetterley, *Direnen Okur* (1978) adlı kitabında Amerikan kurmaca edebiyatının başlıca yapıtlarının kadın okuru ele geçirmeye yönelik tasarımlar ile dolu olduğunu gösterir ve okumayı değiştirme girişiminde bulunur.

4. Feminist eleştiri sadece okurla kalmaz, kadın yazara yani metinsel anlamın üreticisine de odaklanır.

Bu yaklaşım kadını bir yazar olarak ele alır ve kadının hem sosyal olarak konumunun ve yaşantısının hem de psikolojisinin metne yansıyacağını savunur. Yazar olarak kadına dönük eleştirinin ilk örneğini *Kendine Ait Bir Oda* (1924) adlı kitabıyla Virginia Woolf vermiştir. Bu sorunla ilgilenen feministlerden Héléne Cixous, Luce Irigaray ile Julia Kristeva'nın mimarları olduğu Fransız feminizmi, edebiyat eleştirisine bir yöntem, çok zengin bir bakış açısı ve kavramsal çerçeve kazandırmıştır. (Öğüt, 2022)

Feminist eleştirinin hangi sorunlarla ilgilendiği sorusuna verilen yanıttan da anlaşıldığı üzere bu eleştiri türünün ilgilendiği konulardan bir tanesi de bir kadın edebiyatı ya da bir başka deyişle feminist bir edebiyat ortaya koymanın olanağıyla ilintilidir. Bu açıdan bakıldığında, feminist edebiyat eleştirisine göre kadın söylemini görünür kılan, kadın sorunlarına duyarlı, feminist bir bilincin görüldüğü kadın edebiyatı örneklerini

üretmek ve bu üretimlerin yeni bir kanon oluşturması mümkündür. Bu şekilde oluşturulmuş bir kadın edebiyatını feminist edebiyat olarak adlandırmak da mümkündür.

Snodgrass'a göre feminist edebiyat bir olgu değildir. Kadınların şarkı yazma, çocuk büyütme ve gül yetiştirme yeteneğinin bir kanıtıdır. Kadınların eski çağlarda ürettiği dokumalarını, şifa verme ritüellerini, heykellerde ve yazılı metinlerde görülen becerilerini gösteren bir kanıttır. (Snodgrass, 2006, s. ix)

Öğüt'e göre ise feminist edebiyat, herhangi bir kadın edebiyatı değildir. Feminist edebiyat toplumsal cinsiyet farklılığını kadın bakış açısıyla sunan, cinsiyetler arasındaki asimetrik iktidar ilişkisine ve ataerkilliğe dair eleştirel bir farkındalık sergileyen bir kadın edebiyatıdır. Ona göre *"cinsiyeti kuran söylemleri eleştiriden geçirmeye, bu söylemsel yapıları kendi içinde bozmaya yönelen, patriyarkal kadın temsiliyetlerini, kadına dair mitleri ve normları altüst eden, kadın özgürleşmesi için imkânlar ve perspektifler öneren"* yapıtlar birer feminist edebiyat örneğidir. (Öğüt, 2022)

Bu bağlamda feminist edebiyat yapıtlarının kadının ataerkil baskıyı alt üst eden temsilinin sağlanması, ataerkil sistemin eleştirel bir bakışla sonlandırılma çabası, toplumsal cinsiyet eşitsizliğin aşılması, ataerkil şiddetin son bulması gibi alanlarda feminist mücadeleye destek olacağını söylemek mümkündür. Feminist edebiyatın kadınlara ve insanlara ne sağlayacağını bir başka biçimde özetlemek istersek Snodgrass'a bakabiliriz. O, feminist edebiyatın insanlığa ne sağlayacağını kısa, açık ve çok net biçimde şöyle ifade etmektedir: Feminist edebiyat kadının adil bir temsili için bir ihtiyaçtır. (Snodgrass, 2006, s. ix)

Feminist Edebiyat Örneği Olarak *Füg*

Füg adlı öykü Erendiz Atasü'nün *Şairin Ölümü* adlı öykü kitabında yer alan ve kadın sorunlarını, kadın bakış açısı ve duyarlılığı ile ele alan bir yapıttır.

Erendiz Atasü, çağdaş Türk edebiyatının önemli kadın yazarlarından bir tanesidir. Roman öykü ve deneme türlerinde çokça yapıtı bulunan Atasü, feminist bir bakış açısından yaklaştığı ve kadınları konu edindiği birçok öykü kaleme almıştır. Yazarın *Şairin Ölümü* adlı kitabı 2019 yılında yayımlanmıştır. Kitap, *Bir Başka Fahriye Abla, Füg, Sinema Tutkusu, Leyla ya da Anılar da Değişir, Tuhaf Bir Sinderalla Öyküsü ya da Aşırı Yorum, Bir Diğeri Uzakta Ölürken, Şairin Ölümü, Baharat Ülkesi'nden Bir Aydın, Pruva Şehir Devletinin Sulara Gömülmesi* başlıklı öykülerden oluşmaktadır. Kitabın ikinci öyküsü olan *Füg*, kadına yönelik ataerkil şiddeti odağına alan ve kadın sorunlarını feminist bir bakışla ortaya koyan bir öyküdür. Öykünün adının sözlük anlamı kaçıştır. Yazar bunu bir dipnotla şu şekilde belirtmiştir:

"Sözlük anlamı kaçış. Klasik Batı müziğinde, bir ezginin bir işitilip bir kaybolduğu ve bu halin yinelendiği beste türü." (Atasü, 2019, s. 29) Öykünün sözlük anlamının kaçış olması tesadüfi bir durum değildir. Öykü adı üzerinden, farklı zamanlarda ve kentlerde büyümüş iki küçük kız çocuğunun ve annelerinin cinsel istismardan ve ataerkil şiddetten kaçışını işaret etmektedir. Öyküde Batı müziğinde bir ezginin bir işitilip bir kaybolması gibi istismar da anlatı boyunca yinelenip kaybolur, yeniden ortaya çıkar.

Füg, 1950'lerde Ankara'da yaşayan genç bir kadın ve öğretmen olan Vicdan'ın evinde başlamaktadır. Vicdan masa başında öğrenci ödevlerini okumakta, içeride küçük kızı uyumaktadır. Kocası ise eğitim müfettişidir ve başka bir karlı ilde okulları denetlemektedir. Gece yarısı Vicdan Öğretmen'in evine evin yardımcısı Fadime ve kızı Ayten gelir. Fadime ve kızı Ayten, ataerkil şiddetten ve Ayten'e yönelik cinsel istismardan kurtulabilmek için evden kaçmış ve Vicdan Öğretmen'in evine sığınmışlardır. Vicdan Öğretmen, Fadime'nin bu gece sende kalabilir miyiz sorusuyla geçmişi, mütareke yılları İstanbul'unda geçen çocukluğunu düşünmeye başlar. Böylece öykü geriye dönüşler, geçmişi hatırlamalar ve şimdiye yani 1950'lere geri dönüşlerle örüntülendirilir. Vicdan da tıpkı Ayten gibi çocukluğunda cinsel istismara uğramıştır. Annesi ile kaldıkları dayı evinden kaçmış, bir başka kadının, Saliha Yenge'nin evine sığınmışlardır. Ancak Vicdan'ın zihnindeki anılar bölük pörçüktür. Vicdan, hayatta kalmanın yolu olarak henüz çocukken istismarı unutmayı seçmiştir. Geçmişi hatırlamıyor oluşundaki tuhaflığı kocasına yazdığı bir mektupta dile getirmiştir. 1950'ler Ankara'sında başlayan ve geri dönüşlerle mütareke yılları İstanbul'una uzanan öykü, 1990'lı yılların Ankara'sında sonlanmaktadır. Vicdan Öğretmen hastane odasındadır, yoğun bakım hemşiresi ona bir yerden tanıdık gelmektedir ancak çıkaramaz. Öte yandan hemşire onu hatırlayarak tanır. Bu hemşire, bir gece yarısı annesiyle birlikte evine sığınan Ayten'dir. Ayten, onu görünce ömrünün en kara gecesi tüm ayrıntılarına kadar belleğinde canlanmıştır.

Füg'ü feminist edebiyatın bir örneği kılan şey ataerkilliğe karşı eleştirel bir bakış geliştiren kadın odaklı yaklaşımıdır. Bu bağlamda *Füg*'de kadına yönelik şiddet ve kız çocuklarına yönelik cinsel istismarın ve kadın dayanışmasının feminist bir duyarlılıkla işlendiği görülmektedir.

Öyküde Vicdan Öğretmen'in evine bir gece yarısı sığınan Fadime ve Fadime'nin ilk kocasından olan kızı Ayten'in başına gelenler ile Vicdan Öğretmen'in başına gelenler eş düzlemli bir kurguyla işlenmekte ve yapıtta iki anlatı iç içe geçmektedir. Fadime kızını koruyabilmek için onu da alıp evden kaçmıştır. O başından geçenleri Vicdan Öğretmen'e anlattıkça ataerkil şiddet ve kadının ezilmişliği gözler önüne serilmektedir:

> *"İstemezmiş, körpe et varken beni nitsinmiş. O babasız sabi sana emanet dedim, senin sulbünden halk olmadıysa da evladın sayılır sen canavar mısın dedim; bak abla başıma vurdu"* (Atasü, 2021, s. 37)

> *"Kabahat bende herifin koynuna girmez oldum; iyi de ne yapaydım abla, sen söyle. Bir türlü geri çekmesini beceremez, hep içime hep içime, sen biliyon işte, kaç fasıl beni hastaneye yetiştirdin, öleyazdım düşük yapayım derken…"* (Atasü, 2021, s. 37)

> *"Kör olası yoksulluk! Bana ne diyor, biliyor musun abla, beni aldığında çulsuz dulun tekiymişim sanki şimdi pek çulluyum da herkes kendine kızoğlankız alırken karı diye, o yüksünmemiş dulluğumdan; üstelik maişetimi temin etmiş; peki ya bu sabi neymiş, onun da maişetini temin etmiş, peki buna karşılık balından tatmayacak mıymış?"* (Atasü, 2021, s. 37)

Atasü yoksul, ev işi emekçisi bir kadın olan Fadime ve kızı Ayten'i maruz kaldığı cinsel şiddet odağında kurgulamıştır. Fadime ve kızı, kadın erkek eşitsizliğinin ve ataerkil baskı mekanizmalarının bir sonucu olarak ortaya çıkan şiddet ve istismara maruz kalan kadınların ve kız çocuklarının temsili niteliğindedir. Öyküde Vicdan Öğretmen'in uğradığı istismar ve onun annesinin uğradığı şiddetin sergilendiği paralel kurguda da benzer bir durum söz konusudur.

Bu kurgu mütareke yılları İstanbul'unda geçmektedir. Vicdan küçük bir kız çocuğudur. Babası şehit olunca annesi ağabeyinin yani Vicdan'ın dayısının yanına İstanbul'a göç etmiştir. Annesi, dayının Vicdan'a cinsel istismarda bulunduğunu görünce karşı gelmiş, şiddete maruz kalmış ve sonrasında kızını alarak bir gece bir akrabaları olan Saliha Yenge'ye sığınmıştır. Bu olay Fadime ve Ayten'in başından geçen olaya çok benzemektedir. Sadece olay değil bu olayların içerisinde yer alan şiddet ve cinsel istismar faili erkeklerin söylemleri de çok benzemektedir. Vicdan'ın annesinin Saliha Yenge'ye anlattıkları bu benzerliği ortaya koyar ve böylece adeta şiddet ile cinsel istismarın her kadının ve kız çocuğunun başına gelebileceğini hatırlatır:

> *"Köhne bir ahşap eve varıyorlar. Kapının ardından korkmuş bir ses! Kim o, kim o! Acaba bu gece sizde kalabilir miyiz Saliha Yenge? Çok zor durumdayım."* (Atasü, 2019, s. 34-35)

> *"yeğenine nasıl tasallut edersin ağabey, dedim, özbeöz yeğenine! Tasallut! (…)*

> *Sana öyle gelmiş olabilir mi acaba, diyor Saliha Yenge, hiç yakıştıramadım Abdi'ye, tövbe tövbe, efendi adamdır, bu nasıl iş! Gözümle gördüm evde yokum sanıyordu, komşuya kadar geçtiydim, erken dönesim tuttu, malum oldu herhalde. Zaten kaç zamandır çocuğun hali hal değil, sustu kaldıydı yavrucak, ürkek kuşa döndüydü. Önce inkara yeltendi, hakaret etti bana, deli dedi, sonra inkardan vazgeçti; ne dedi bilirmisin Saliha Yenge, ölseydim de bu lafı işitmeyeydim. Maişetinizi ben temin ediyorum. (…) Ben de insanım n'olmuş birazcık gönlümü hoş ettim, kızlığına zarar mı verdik de telaştasın, hemşire!"* (Atasü, 2019, s. 35-36)

Günümüzde kadına yönelik şiddet tüm dünyada yalnızca kadını değil tüm aile bireylerini etkileyen kültürel, coğrafi, dini, toplumsal ve ekonomik sınır tanımayan bir insan hakları ihlalidir. Her yaş grubunda, her ırkta, her etnik kökende ve her sosyo-ekonomik düzeyde çok boyutlu biçimlerde ortaya çıkmaktadır. Tüm dünyada kadına yönelik şiddetin, tüm toplumu ilgilendiren evrensel bir sorun olduğuna ilişkin bakış hemen her alanda varlığını hissettirmektedir. Sanat, bilim, eğitim gibi pek çok sahada kadını ikincil, öteki ve değersiz gösteren tüm yapılar ve cinsiyetçilik ile mücadele edilmeye çalışılmaktadır. (Akt. Aslan Cobutoğlu, 2021, s. 239-240)

Bu açıdan bakıldığında Erendiz Atasü'nün de öyküsünde kadının ezilmesiyle sonuçlanan güç eşitsizliği ile mücadele ettiğini söylemek mümkündür. Yazar cinsel istismar ve ataerkil şiddeti iki farklı olay üzerinden anlatarak ataerkil sistemin ortaya çıkardığı güç eşitsizliği kaynaklı bu durumun zamandan, kültürden ve ekonomik sınıftan bağımsız olarak her kadının başına gelebileceğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda bu sorunun çözümünde kurgusal metinde feminist bir duyarlılıkla bir tavır ortaya koymuştur. Atasü bu tavrıyla bu sorunların çözümünde oluşturulmaya çalışılan ortak dile katkıda bulunmaktadır.

Erendiz Atasü *Füg* adlı öyküsünde kadına ve kız çocuklarına yönelik şiddet ve istismarın karşısına bunlardan kurtulabilmenin yolu olarak kadın dayanışmasını ve kız çocuklarının eğitim alarak ekonomik özgürlüğünü elde etmesini koymuştur.

Öyküde çocuk yaştaki Vicdan ve annesi bir akrabaları olan Saliha Yenge'nin evine sığınmış; Saliha Yenge onları koşulsuz kabul ederek bir kadın dayanışması örneği sergilemiştir:

> *"Burada istediğiniz kadar kalabilirsiniz, dedi Saliha Yenge; Allah ne rızk verdiyse bölüşürüz; n'olacak; Vicdan az büyüsün, inşallah o zamana kadar düşman da def olur, çocuğu parasız yatılı yazdırırız; okur öğretmen çıkar; kimselere muhtaç olmaz; ben de yalnızım zaten, can yoldaşı olursunuz bana, yuvarlanır gideriz, dertlenme sen; yeğenine tasallut eden adamın evine çocuk mu götürülür!"* (Atasü, 2019, s. 36)

Öte yandan bu olaydan yıllar sonra Fadime ve Ayten bu kez kaçarak Vicdan öğretmenin evine sığınmışlardır. Ancak bu olayda Vicdan'ın tavrında sınıfsal farklılığı işaret eden, özgeci olmayan bir tutum vardır. Fadime sıkıntısını anlatırken o salt kendi çocuğunu düşünmektedir:

> *"Fadime yemenisini çekti, kırlaşmış saçlarının arasında pıhtılaşmış kan! Vicdan'da bir telaş, çocuğu uyanmasa, çocuğu görmese, işitmese. Odanın kapısını örtse, çocuk soğukta kalacak. Ah, Fadime sonra konuşsak. Kendi çocuğu için telaşta Vicdan, Fadime'nin çocuğunu düşünüyor mu? Onu doyurdu, ısıttı, rahatlattı; o kadar."* (Atasü, 2019, s. 37)

Vicdan Öğretmen Fadime ve Ayten'e yardım eder. Ancak Saliha Yenge'nin sergilediği dayanışma koşulsuz bir kadın dayanışması iken Vicdan'ınki öyle olmamıştır. Vicdan'ın yardımı sınırsız bir yardım değildir. Ataerkil kültürde kurumsal bir kimlik edinmiş, öğretmen olmuş Vicdan önce çocuğunu düşünmektedir:

> *"'abartma, Fadime' dedi, 'insan insana yardım eder, büyütecek bir şey yok. İki güne kalmaz seninki gelir-şeytana uydum der ki bu onun özür dilemesidir-alır sizi, götürür; o sensiz yapamaz; ama nasıl etmeli de çocuğu şerrinden korumalı. Ağabeyin gelsin, bir onunla konuşayım; az kaldı bir haftaya teftişten döner; azıcık dişinizi sıkın, Ayten'i yatılı okula yazdırmanın bir yolunu bulalım, iyi bir öğrenci olursa öğretmen okuluna filan devam eder ya da hemşire okuluna; hayatı kurtulur.'"* (Atasü, 2019, s. 38)

Bu bağlamda öyküde kadın dayanışmasının kırıldığı yer sınıfsal farklılıktır. Vicdan Öğretmen'in evine sığındıkları gece Ayten'in aklından geçenler ve öykünün sonunda Vicdan Öğretmen'i hatırlayıp tanıdığında sessizce dile getirdiği sözler ise bu farklılığın Ayten'de yarattığı izleri ortaya koymaktadır:

> *"Ayten-gözleri fal taşı, ağzı bir karış açık-pür dikkat Vicdan'ı izliyor, olup bitenin suçlusu sanki bu yabancı kadın; annesinin hanımı. Yaşadıklarının bu evde benzeri olmaz, olamaz; peki neden haksızlık değil mi bu; bu kadını, Vicdan Hanımefendi'yi ve onun içeride rahat döşeğinde uyuyan çocuğunu kayıran kim!"* (Atasü, 2019, s. 37)

> *"Yoğun bakım hemşiresi Ayten görür görmez tanımıştı yaşlı kadını! Ömrünün en kara gecesi, son ayrıntısına kadar canlanmıştı belleğinde -hiç unutmamıştı ki- damarlarında kanı buz kesmişti. Gerçi kadının ve kocasının iyiliğini görmüştü ama… Ne kibirli kadındı, soğuk… O kış gecesinden bile soğuk! (...) Hasta kadına ezici bir bakış fırlattı, 'İşte böyle Vicdan Hanım,' dedi alçak sesle, 'az yaşa çok yaşa, akıbet gelir başa! Sonsuza dek esirgeneceğini mi sandıydın!' Hasta odasının kapısını örttü."* (Atasü, 2019, s. 40-41)

Bunlara birlikte, Erendiz Atasü öyküsünde ataerkil baskılardan ve şiddetten kaçabilmenin bir yolu olarak okuyarak dolayısıyla bir meslek sahibi olarak özgürleşmeyi ortaya koymuştur.

Kate Millet, kadının ekonomik yaşamdaki bağımsızlığı güvensizlikle karşılandığı için, toplumu etkileyici etmenlerin orta sınıftan kadınların, özellikle annelerin çalıştırılmasına karşı çıktığını belirtmektedir. Bununla birlikte yine Millet'e göre, ataerkil düzen kadınları sistematik bir biçimde bilgisiz bırakmaktadır. (Millet, 1987:73-74) Bu bağlamda kız çocuklarının eğitim alması ve kadınların ekonomik özgürlüğünü elde etmesi, ayrı ayrı her kadın için kadın sorunun çözümüne katkıda bulunan kazanımlar olarak kabul edilebilir. Atasü'ye göre de kadın sorunun çözümüne giden yollardan bir tanesi kız çocuklarının eğitim alması ve ekonomik özgürlüğünü elde

etmesidir. Bu durum Füg'de görünür olmuş, Vicdan, öğretmen; Ayten, hemşire olmuştur. Bir meslek sahibi olmaları ve ekonomik özgürlüklerini elde etmeleri bu kadınların kurtuluşlarının çaresi olabilmiştir.

Sonuç

Feminist eleştiri, cinsiyetçi politikaları ve ataerkil baskıyı sona erdirip kadınların eşit haklardan yararlanmasını amaçlayan bir kuram ve hareket olan feminizm kaynaklı eleştiri yöntemlerinin genel adıdır. Yirminci yüzyılda ortaya çıkan bu eleştiri, edebiyat metinlerine yaklaşım yöntemlerini feminist açıdan kuramsallaştırmaktadır.

Feminist eleştirinin, tıpkı yaslandığı feminist kuramlar gibi çeşitli türleri vardır. Marksist feminist eleştiri, Fransız feminist eleştirisi, psikanalitik feminist eleştiri, postyapısalcı feminist eleştiri, postmodernist feminist eleştiri, siyah feminist eleştiri, lezbiyen feminist eleştiri bu türleri örneklemektedir. Feminist eleştirinin odağa aldığı öge açısından çeşitlilik gösteren türlerine rağmen hangi sorunlarla ilgilendiği sorusuna verilecek yanıtta bir ortaklık söz konusudur:

Feminist eleştiri edebiyat tarihindeki erkek egemen kanonu kırmak ve bu tarihsel süreçteki kadın yazarları görünür kılmak için çalışır. Ataerkil bakış açısıyla kaleme alınmış yapıtlarda tekrar eden cinsiyetçi söylemleri ortaya koyar ve analiz eder. Feminist okur sorunuyla ilgilenir. Bir kadın olarak yazara odaklanır. (Öğüt, 2022)

Bu bağlamda özellikle bir kadın olarak yazara odaklanan ve buradan yola çıkarak metinlerdeki kadın söylemini, feminist duyarlılığı tartışan feminist eleştiri türleri, feminist edebiyatın örneklerinin olanağı üzerinde durur. Feminist edebiyat örnekleri üzerinden çözümleme yapar.

Kadın yazarların yazınsal dünya içinde yeni bir pencere açıp ataerkil dil yapısı içinde/ altında, dilin esnediği noktalara odaklanarak ve bu yapıyı zorlayarak kadınlık kimliğini inşa etmeye başladığını (Şengül, 2016: 209) düşündüğümüzde, feminist duyarlılıkla kaleme alınmış/ feminist edebiyat örneği olan yapıtların önemi ortaya çıkmaktadır.

Feminist edebiyat, kadının ataerkil baskıyı alt üst eden temsilinin sağlanması, ataerkil sistemin eleştirel bir bakışla sonlandırılma çabası, toplumsal cinsiyet eşitsizliğin aşılması, ataerkil şiddetin son bulması gibi alanlarda feminist harekete önemli katkılarda bulunan bir edebiyattır.

Erendiz Atasü, *Şairin Ölümü* adlı öykü kitabında yer alan *Füg* adlı öyküsünde kadın sorunlarını, feminist bir duyarlılıkla ele alan bir yapıt ortaya koymuştur. Adı geçen öyküde, kadına yönelik şiddet ve kız çocuklarına yönelik cinsel istismar ve kadın dayanışması feminist bir duyarlılıkla işlenmiş, bu sorunların karşısında çözüm yolu olarak kadın dayanışması ve kız çocuklarının eğitim hakkından yararlanabilmesi konulmuştur. İşlenen sorunsallar, ortaya konan çözüm yolları ve yazarın kadın

sorununa yönelik geliştirdiği feminist bakış açısından yaklaşıldığında *Füg*'ün feminist edebiyatın bir örneği olduğunu söylemek mümkündür.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Aslan Cobutoğlu, S. (2021). Kadın ve şiddet: manves city'de şiddetin türleri (fiziksel, ekonomik ve cinsel şiddet). Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 14 (33), 238-265.

Atasü, E. (2019). Füg. Şairin ölümü. (s. 29-41). Can Sanat Yayınları.

Aydınalp, E. B. (2020). Varoluşçu özgürlük bağlamında kadın: Simone de Beauvoir ve ikinci cinsiyet. Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi, 30(2), 465-488.

Hooks, B. (2000). Feminizm herkes içindir. (Ece Aydın vd. Çev.). Çitlembik Yayınları.

Humm, M. (1994). A reader's guide to contemporary feminist literary criticism. Harvester Wheatsheaf.

Millet, K. (1987). Cinsel politika. (Seçkin Selvi Çev.). Payel Yayınevi.

Moran, B. (2009). Edebiyat kuramları ve eleştiri. İletişim Yayınları.

Öğüt, H. (2022, 28 Ekim) Edebiyatta feminizm ve feminist edebiyat eleştirisi. https://t24.com.tr/k24/yazi/edebiyatta-feminizm,1120.

Plain G. (2007). Introduction to part I. A history of feminist literary criticism. (Gill Plain ve Susan Sellers. Ed.). (s. 6-10). Cambridge University Press.

Plain G. ve Sellers S. (2007). Introduction. A history of feminist literary criticism. (Gill Plain ve Susan Sellers. Ed.). (s. 1-3). Cambridge University Press.

Snodgrass. M. E. (2006). Encyclopedia of feminist literature. Facts on File.

Spivak, G. C. (2022, 25 Ekim). Feminist literary criticism. Routledge encyclopedia of philosophy. https://www.rep.routledge.com/articles/thematic/feminist-literary-criticism/v-1/sections/theory-1

Şengül, M. B. (2016). Kadın edebiyatı: bir varoluş mücadelesi. The Journal of Academic Social Science Studies, Bahar II 2016 (44), 203-211.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Nagehan UÇAN EKE

Doç. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
nucaneke@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-699-9395

Kültürlerarası Bir İmgenin Yenidenyazımı: *Otuz Kuş*

Rewriting an Intercultural Image: Thirty Bird

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 01.11.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 29.11.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Uçan Eke, N. (2022). Kültürlerarası Bir İmgenin Yenidenyazımı: Otuz Kuş. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1222-1243. https://doi.org/DOI:10.34083/akaded.1197579

Uçan Eke, N. (2022). Rewriting an Intercultural Image: Thirty Bird. *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1222-1243. https://doi.org/DOI:10.34083/akaded.1197579

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

En az bir altmetin ile bir anametnin ilişkisinden söz edebileceğimiz metinlerarasılık, edebî bir metnin bir başka metne anlam yüklü gönderme yapmasıdır. Metinlerarasılık, aynı zamanda bir yenidenyazımdır. Yenidenyazım, bir metne yeni bir açıdan bakma olanağı sağlarken yeniden yazılan metnin yeni bir bakışla değerlendirilmesinin de önünü açar. Eski çağlardan beri hem Doğu hem de Batı kültür ve edebiyatlarında yenidenyazım, yazarların sık başvurdukları yöntemlerden biridir. O hâlde metinlerarası ilişki biçimlerinden biri olan yenidenyazım yöntemiyle altmetinden yola çıkıp bir anametin ortaya koyan eserlerin incelenmesi ile metinler arasındaki değişim ve dönüşümler tespit edilerek biçim ile içerik yönünden benzerlik ve farklılıklar açığa çıkarılabilir ve günümüz okurunun metinlerarası ilişkiyi kavramasına katkıda bulunulabilir. Nitekim iki metin arasında bağı kuran okur olduğuna göre okuyucudan, okuduğu eser ile daha önce ya da sonra yazılmış diğer eser arasında oluşan metinlerarası ilişkiyi algılaması beklenir. Şayet bu ilişki okur tarafından kurulamaz ise metinlerarasılıktan söz edilemeyecektir.

Her dilin edebiyatında kuşlardan ilham alan pek çok edebî anlatı bulunur. Attar'ın *Mantıku't-Tayr*'ı ise o kadar çok beğenilmiştir ki asırlar boyunca tercüme, telif ve şerh düzeyinde pek çok kez, pek çok dilde yeniden yazılmıştır. XXI. yüzyılda hâlen yenidenyazımı devam eden *Mantıku't-Tayr*'ın günümüz insanın gerçekliği içinde özünü koruyan bir temsiliyeti bulunmaktadır. Yaratılan *Sîmurg* efsanesi bugün "bilgelik" kavramı ile örtüşmekte ve kendi kişisel serüvenini yaşayan bağımsız bir bireyin, entelektüel bir aydının, çağdaş bir dervişin veya bir flaneurün ruhunu taşımaktadır.

Bu çalışmada yenidenyazım bağlamında, altmetnini XII. yüzyılda ünlü Fars şairi Feridüddin Attar tarafından Farsça kaleme alınan *Mantıku't-Tayr*'ın oluşturduğu biri Türk edebiyatından diğeri Amerikan edebiyatından iki anametin incelenecektir. Eserlerden ilki 2021 yılında Ketebe Yayınları tarafından yayımlanan Mehmet Aycı'nın yazdığı ve Volkan Akmeşe'nin çizimleriyle tasvirlediği *Otuz Kuş, Kuşların İyilikleri* kitabı, diğeri ise Peter Sis'in 2011 yılında Penguin Press tarafından *The Conference of the Birds* adıyla Amerika'da, 2014 yılında da Nazmi Ağıl'ın çevirisiyle Alef Yayınevi tarafından *Kuşlar Meclisi* adıyla Türkiye'de yayımlanan ve aynı zamanda illüstratör olan yazarın çizimleriyle tasvirlediği kitabıdır. Çalışmada yenidenyazım örneği biri Türk, diğeri Batı kültür ve edebiyatından bu iki eser, *Ortakbirlikteliklerine Göre* "Alıntı" ve "Gönderge", *Anametnin Dönüşüm Özelliklerine Göre* "Biçimsel Dönüşümler" ve "Anlamsal Dönüşümler" ile *Yenidenyazım İşlemine Göre* başlıkları altında incelenecektir. Her ikisi de aynı zamanda resimli olan bu çağdaş Otuz Kuş hikâyeleri, *Mantıku't-Tayr* yazma geleneğinin günümüzde hâlen devam ettiğinin en dikkat çekici örnekleridir. Bu geleneğin Türk edebiyatındaki zincirin son halkası olan *Otuz Kuş, Kuşların İyilikleri*, gönderge, indirgeme ve genişletme gibi metinlerarasılık tekniklerinden faydalanarak yeniden şekillendirdiği bu kadim hikâyeyi günümüz okuru ile yeniden buluştururken, Doğu'nun ilgi çekici bir hikâyesini Batılı bir bakışla yorumlayan, resmederek onu somutlayan *Kuşlar Meclisi* ise çağının insanlarının kişisel gelişim yolculuklarında ihtiyaç duydukları manevi gücün aslında kendi içlerinde olduğunu anımsatmak üzere kurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: metinlerarasılık, yenidenyazım, *Otuz Kuş*, *Sîmurg*, *Mantıku't-Tayr*

Abstract

Intertextuality, where we can talk about the relationship between at least one subtext and one main text, is a literary text making a meaningful reference to another text. Intertextuality is also a rewriting. While rewriting provides the opportunity to look at a text from a new perspective, it also paves the way for the rewritten text to be evaluated with a new perspective. Rewriting has been one of the methods frequently used by writers in both Eastern and Western cultures and literatures since ancient times. In that case, with the rewriting method, which is one of the forms of intertextual relationship, by examining the works that set out from the subtext and reveal a main text, the changes and transformations between the texts can be determined, similarities and differences in terms of form and content can be revealed, and today's reader can contribute to the understanding of the intertextual relationship. As a matter of fact, since it is the reader who establishes the link between the two texts, the reader is expected to perceive the intertextual relationship between the work he/she reads and the other work written before or after. If this relationship cannot be established by the reader, intertextuality cannot be mentioned. In this study, in the context of rewriting, two main texts, one from Tur-kish literature and the other from American literature, composed by Mantıku't-Tayr, whose subtext was written in Persian by Feridüddin Attar in the 13th century, will be examined. The first of the works is the book Otuz Kuş, Kuşların İyilikleri, written by Mehmet Aycı and illustrated by Volkan Akmeşe, published by Ketebe Publishing in 2021, and the other is Peter Sis' book, published in 2011 by Penguin Press under the name The Conference of the Birds, in America, in 2014. It is a book published by Alef Publishing under the name of Kuşlar Meclisi in Turkey with the translation of Nazmi Ağıl and illustrated by the drawings of the author, who is also an illustrator. There are many literary narratives inspired by birds in the literature of every language. The famous Persian poet Attar's Mantıku't-Tayr was admired so much that it was rewritten many times in many languages over the centuries at the level of translation, copyright and commentary. Mantıku't-Tayr, which is still being rewritten in the 21st century, has a representation that preserves its essence in today's human reality. The legend of Sîmurg created today overlaps with the concept of "wisdom" and carries the spirit of an independent individual, an intellectual, a contemporary dervish or a flaneur living his/her own personal adventure. In this study, two works of rewriting, one from Turkish and the other from Western culture and literature, will be examined under the titles of "Quote" and "Reference" according to Association Relations, "Formal Trans-formations" and "Semantic Transformations" According to the Transformation Properties of the Main Text and According to the Rewriting Process. These contemporary Otuz Kuş stories, both of which are illustrated at the same time, are the most striking examples of the tradition of writing Mantıku't-Tayr still continuing today. Otuz Kuş, Kuşların İyilikleri, the last link of the chain in Turkish literature of this tradition, brings together this ancient story, which has been reshaped by using intertextuality techniques such as referent, reduction and expansion, with today's readers, while interpreting an interesting story of the East with a Western perspective, depicting it. The Kuşlar Meclisi, which embodies the concept of Birds, was designed to remind people of their age that the spiritual power they need in their personal development journeys is actually within themselves.

Keywords: *intertextuality, rewriting, thirty bird, Sîmurg, Mantıku't-Tayr*

Giriş

Edebiyatın seyrine bakıldığında yazar ve şairlerin, özgünlüğün ve daha evvel söylenmemiş olanın peşinde oldukları görülecektir. Önceden anlatılmış bir konuyu ele alsa dahi örneğin Klasik Türk şairinin asıl hedefi onu yepyeni bir dil ve üslupla benzersiz bir biçimde sunmaktır. Yirminci yüzyıl ortalarından itibaren ise "eşsizlik" önemini yitirmeye başlar. Postmodernizmin de tesiriyle eski dönemde yazılmış eserlerin konu, biçim ve üslup gibi başlıklarda taklit edildikleri, yeniden üretildikleri, eleştiri ve eğlence için kullanıldıkları görülür. Esasen bir metni edebî kılan, temanın daha önceden hiç işlenmemiş olması değil, yaratıcısına has özgün bir dille işlenmiş olmasıdır. Buna göre her metin bir metinlerarasıdır, denebilir. Nitekim önceki metinler değişik düzeylerde, az veya çok tanınabilir şekilde onda mevcuttur. Metinlerarasılık ile kastedilen, edebî bir metnin bir başka metne anlam yüklü gönderme yapmasıdır. O hâlde iki metin arasında bağı kuran okur olduğuna göre okuyucudan, okuduğu eser ile daha önce ya da sonra yazılmış diğer eser arasında oluşan metinlerarası ilişkiyi algılaması beklenir. Şayet bu ilişki okur tarafından kurulamaz ise metinlerarasılıktan söz edilemeyecektir. Şüphesiz bu durum, metinlerarasılığın okurun donanımıyla doğrudan bağlantılı olduğunun en önemli göstergesidir.

Metinlerarasılıkta bir altmetin, bir de anametinden söz edilir. Altmetin, anametnin göndergesi olan metne denir ve bir metnin gerisinde başka metin ya da metinlerin de olduğunu gösterir. Anametin ise altmetin denilen önceki metnin yenidenyazımıdır. Metinlerarasılık, altmetin ile anametin arasındaki ilişkileri biçimsel ve anlamsal bakımdan sorgulayarak ortaya çıkan karmaşık dönüşüm biçimlerini inceler (Aktulum, 2011, s. 417). Altmetinden türetme işlemi farklı şekillerde yapılabilmektedir: alıntı, anıştırma, öykünme, parodi, alaycı dönüştürüm, genişletme, öyküsel dönüşüm, edimsel dönüşüm, iç anlatı, montaj, kolaj, palimpsest ve benzeri gibi. Bu yöntemler bir metinde tek başlarına veya birlikte yer alabilirler. Eski bir dönemde söylenmiş ya da kaleme alınmış bir eser günümüzde bu yöntemlerle ele alınıp yeniden yazılabilir. Ele alınan anametin hem kendi içinde anlamlı hem de alışveriş içinde bulunduğu altmetin ile ilişkilendirilerek okunduğunda yeni anlamlara gebe olduğundan, anametinsellik ilişkisi metne zenginlik ve derinlik katar. Altmetnin anlamında meydana gelen temaya ve ana düşünceye dayalı dönüşümler anlamsal dönüşümleri oluştururken kimi zaman da bir eser biçimsel olarak dönüştürülür (Aktulum, 2011; Eliuz 2016).

Metinlerarasılık bağlamında kullanılan yöntemlerden biri de "yenidenyazım"dır. Bir yazar başka bir yazara ait olan metni yani altmetni yeniden yazarak onu yeni bir durumda, yeni bir bağlamda, yeni bir okur kitlesi için, yeni işlev ve amaçlarla dönüştürebileceği gibi (Aktulum, 2011, s. 149), genel olarak hangi türden olursa olsun önceki metni taklit ederek, dönüştürerek, açık ya da kapalı bir şekilde ona göndermede bulunarak kendi metninde yineleyebilir (Aktulum, 2007, s. 236). Yazar, kendi eserini

yeniden yazabileceği gibi bir başkasının eserini de yeniden yazabilir. Esasen yazının da bir yenidenyazım işleviyle başladığı görüşü ağır basar. Özellikle Batı kültüründe yenidenyazım, yazarların sık başvurdukları bir yöntemdir. Zeus'un maceralarının, Oidipus anlatısının çok sayıda varyantının olması bunun bir örneğidir. Öyle ki Batı edebiyatına bakıldığında, metinler arasında var olan ilişkilerin edebî üretimde belirleyici bir rolünün olduğu görülür. Klasik Türk edebiyatı ürünlerine bakıldığında ise şairler tarafından tekrar tekrar yazılan *Leyla ile Mecnun, Hüsrev ü Şirin, Yusuf u Züleyha* gibi mesnevi konuları olduğu görülür. Türk halk edebiyatında da *Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin* gibi halk hikâyelerinin farklı âşıklar tarafından farklı yorumlandıkları bilinmektedir. Dolayısıyla ilk dönemlerden itibaren bir eserin başka yazarlar/şairler tarafından yazılmış/söylenmiş tekrarlarının olması yenidenyazımın Türk edebiyatında da ne denli eskiye gittiğinin göstergesidir. Bugün ise postmodern edebiyat teorisyenlerine göre yenidenyazım olgusuna duyarlı metinlerarası bir dönem yaşanmaktadır. Günümüz edebiyatında her metnin bir çokseslilik alanı olduğu ve edebî geleneğe daha çok yaslandığı duygusu hâkimdir (Aktulum, 2011, s. 165). Ancak ister gelenekten kopma arzusu ile ister geleneğe bağlı kalma yaklaşımı ile olsun yenidenyazımın sadece günümüzde değil, her dönemde rastlanan bir yöntem olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu durumda sonradan yazılan her metin, bir öncekini biçim ya da içerik açısından takip ediyor ve benzerlik gösteriyorsa o metin ve yazar, bir edebî gelenek içinde sayılır. O hâlde metinlerarası ilişki biçimlerinden biri olan yenidenyazım yöntemiyle altmetinden yola çıkıp bir anametin ortaya koyan eserlerin incelenmesi ile metinler arasındaki değişim ve dönüşümler tespit edilerek biçim ile içerik yönünden benzerlik ve farklılıklar açığa çıkarılabilir ve günümüz okurunun metinlerarası ilişkiyi kavramasına katkıda bulunulabilir.

Bu çalışmada yenidenyazım bağlamında, altmetnini XII. yüzyılda Attar tarafından Farsça kaleme alınan *Mantıku't-Tayr*'ın oluşturduğu biri Türk edebiyatından diğeri Amerikan edebiyatından iki anametin incelenecektir. Eserlerden ilki 2021 yılında Ketebe Yayınları tarafından yayımlanan Mehmet Aycı'nın yazdığı ve Volkan Akmeşe'nin çizimleriyle tasvirlediği *Otuz Kuş, Kuşların İyilikleri* kitabı, diğeri ise Peter Sis'in 2011 yılında Penguin Press tarafından *The Conference of the Birds* adıyla Amerika'da, 2014 yılında da Nazmi Ağıl'ın çevirisiyle Alef Yayınevi tarafından *Kuşlar Meclisi* adıyla Türkiye'de yayımlanan ve aynı zamanda illüstratör olan yazarın çizimleriyle tasvirlediği kitabıdır.

Otuz Kuş'un Yenidenyazım Örneği: Çağdaş İki Eser

Otuz Kuş'un yenidenyazım örneği çağdaş iki eseri incelemeye geçmeden önce kısaca *kuş* imgesinin kavramsal geçmişine ve edebiyatta *kuş dili* tesirine değinmek yerinde olacaktır.

1. Kuş İmgesinin Kavramsal Geçmişi Üzerine

Homo sapiensten milyonlarca yıl önce var oldukları bilinen kuşların günümüzde yeryüzünde yaklaşık sekiz bin türü olduğu tahmin edilmektedir. Anatomik özellikleri ile diğer hayvanlardan belirgin bir şekilde ayrılan kuşların kültürel unsurlar içinde de birtakım metaforik anlamlar kazanarak önemli bir yer edindikleri görülür. Yuvaları, keskin görüş güçleri, ötüşleri, pençe, gaga, kursak, tüy, yumurta ve benzeri nitelikleri ile kuşlar deyim ve atasözlerinin de vazgeçilmez imgelerindendir. Türkçede "kuş gibi çırpınmak, kuş uçurmamak, kuş uçmaz kervan geçmez, kuş kadar yemek, kuş sütüyle beslemek, kuş kadar canı olmak, kuş misali, kuş beyinli" gibi kullanımlara rastlamak mümkündür. Hemen tüm toplumların kültürel ögeleri içinde yer alan kuş imgesi, kuşun uçan bir canlı olması nedeniyle gökyüzüyle ilişkilendirilmiş ve kültürlerin göğe atfetmiş oldukları kutsiyet, bu imgeye bazı ruhani anlamlar kazandırmıştır. Uçma kabiliyetleri Tanrı, melek ve ruh gibi mistik unsurları çağrıştırır. Anadolu'daki eski mezar taşları üzerinde kuş figürlerine rastlanırken ölenin ardından "can kafesinin kuşu uçtu" deyimi de dile yerleşir. Özgürce hareket kabiliyetleri dolayısıyla kuşlar, insanlar ve tanrılar arasında aynı zamanda ulak olarak nitelendirilmiştir. Yaygın adıyla *Sîmurg* da bu görevi üstelenen mitolojik varlıkların başında gelir. İslamiyet öncesi Türk kültüründe de izleri görülen kuş imgesi Türk mitolojisinde *Kara Kuş*, Hint mitolojisinde *Garuda*, Mısır mitolojisinde *Phoenix*, Arap-İslam kültüründe *Zümrüdüanka* ve İran mitolojisinde ise *Sîmurg* olarak geçmektedir. İmge olarak *Sîmurg*, yaratılışı itibariyle tabiattaki belli unsurlar ile de doğrudan ilişkilendirilmiştir. Özellikle eski insanlar için ulaşılmaz görülen kuşun mekânı gökyüzü yazarlara da gizemli bir alan sunmuştur. Kanat adı verilen organın özellikle kuşlara kazandırdığı uçma yeteneğini yaratılışında bulamamış insanın, varoluşundan bu yana gözünü tabiatta böyle bir niteliğe sahip olan canlılara çevirmiş olduğu anlaşılmaktadır (Ersoylu, 2015, s. 11).

Tarihî süreçte, Klasik Türk edebiyatında İslam dini ve kültürünü benimsemiş şairler için Fars edebiyatı, tasavvuf kültürü ve Kur'an-ı Kerim ile beraber diğer kutsal kitaplarda geçen peygamber kıssaları vazgeçilmez bir ilham kaynağı olur. Bunların arasında Süleyman peygamber kıssası, içinde barındırdığı pek çok evrensel tema dolayısıyla dikkat çekmiş ve onun, genel olarak bütün yaratılmışların ve özellikle kuşların dilini bilmesinden hareketle pek çok eser kaleme alınmıştır. Elbette her dilin edebiyatında kuşlardan ilham alan pek çok edebî anlatı bulunur. Bu eserlerin içinde en meşhuru ise şüphesiz Attar'ın, Neml Suresi'nin 16. âyetinde geçen, " ... bize kuş dili öğretildi..." cümlesinden ilhamla yazdığı *Mantıku't-Tayr* adlı tasavvufî ve alegorik mesnevisidir. Kuş dili metaforuyla kaleme alınan Attar'ın eseri kaynağını, genel mânâda Kur'an-ı Kerim'de geçen Süleyman kıssasından, özel mânâda ise İbni Sina ve Gazzalî'nin *Risaletü't-Tayr* ile *Risaletü't-Tuyur* adlı eserlerinden almıştır (Ersoylu, 2015, s. 72). Mesnevide yer alan ara hikâyeleri ise kendine ait *Tezkiretü'l-Evliyâ* adlı eserinden, duyduğu hikâyeler ile Bektaşi fıkralarından hareketle kaleme almıştır

(Sertuç, 2019, s. 233). İslamiyet öncesinde boy ongunlarını kuşlardan seçen Türkler, Müslüman olduktan sonra da kuşlarla konuşan ve ordusunun üçte birini kuşlardan oluşturan Süleyman peygamber ile tanışır. Süleyman peygamber kıssası, içinde barındırdığı pek çok evrensel tema dolayısıyla dikkat çekici olmuştur. Esasen Türklere ait efsanelerden tasavvufî eserlere kadar her çeşit edebî anlatıda bazı kuşlar çeşitli imgeler hâlinde düşünce ve inançlarının timsali olmuştur. Ancak Türk edebiyatında bazı kuşların metaforik olarak kullanılması ile herkes tarafından rahatlıkla anlaşılamayan özellikle tasavvufa dair telif-tercüme eserlerin sayısında artış görülür. Tasavvuftaki kesret-vahdet, zuhur-taayyün düşüncelerine dayanan bu sembolik hikâyeler, İran ve Türk edebiyatlarında asırlar boyunca defalarca işlenmiş ve yeniden yazılmıştır. Bunlardan en önemlisi mutasavvıf bir şair olan Gülşehrî'ye aittir. XIV. yüzyıldan itibaren Anadolu sahasında gelişen Türk edebiyatının öncü eserlerinden biri olan Gülşehrî'nin tercümeden ziyade telife yakın *Mantıku't-Tayr*'ı da, Attar'ın eserinden ilhamla ve başta Mevlânâ'nın *Mesnevi*'si olmak üzere bazı tasavvufî eserlerden faydalanılarak ortaya konmuştur (Uçan Eke, 2017, s. 216). *Mantıku't-Tayr*'ın Türk edebiyatındaki yenidenyazımları arasında XV. yüzyılda Ali Şîr Nevâyî'nin *Lisânü't-Tayr*'ı, XVI. yüzyılda Zaîfî-i Rûmî'nin *Gülşen-i Sîmurg*'u, Ârifî'nin *Ravzâtü't-Tevhid*'i, Şemseddin Sivâsî'nin *Gülşen-âbâd*'ı ve İbrahim Gülşenî'nin *Sîmurg-nâme*'si, XIX. yüzyılda da Fedâî Dede'ye ait *Mantık-ı-Esrâr* sayılabilir.

2. Attar'dan Borges'e Kuş Dili

Mantıku't-Tayr'da kuşlar vasıtasıyla hikâyeler metaforik olarak anlatılmış, kuş ve kuş dili sembolüyle hakikatlere değinilmiştir. Eserde çok zengin bir metaforik dil kullanılmış ve "hakikat"i arayanlar, bir başka deyişle "Hakikat Yolunun Yolcuları" kuşlarla temsil edilmiştir. *Mantıku't-Tayr*, hiçbir ülkenin padişahsız olmadığı düşüncesinden hareketle kuşların kendilerine bir padişah seçmek üzere bir araya toplanmaları sahnesiyle başlar. Bu esnada *Hüdhüd*, kendisinin Süleyman peygamberin mahremi ve postacısı olduğunu söyleyerek sahnedeki yerini alır. Hüdhüd kuşlara dönerek "Sizin zaten bir padişahınız var ama haberiniz yok!" (Gülşehrî, 2022, s. 1) diyerek *Sîmurg*'dan bahseder ve kuşları *Sîmurg*'u aramaya davet eder. Her biri bir nefsi temsil eden kuşlar, çeşitli özürler dilerler. Attar'ın eserinde binlerce kuşun padişah seçmek için bir araya toplandığı anlatılsa da özür beyan eden on kuştan bahsedilir. Bu kuşlar *Bülbül, Dudu, Tavus Kuşu, Kaz, Keklik, Hüma, Doğan, Ala Üveyik, Puhu* ve *Kuyruksalan* kuşlarıdır. Özet olarak *Mantıku't-Tayr*'da bütün yaratılmışlarda bedenleşmiş olan ruh kuşlarının, *Hüdhüd* adlı ermiş kuşun rehberliği sayesinde *Sîmurg* denen efsanevî kuşla temsil edilen tanrıyı arayışları konu edilir (Uçan Eke, 2017, s. 218). Vahdet-i vücut nazariyesini anlatan *Mantıku't-Tayr* mesnevi geleneği, hakikî mânâyı temsilen tasavvufî mecazların kullanıldığı önemli bir metindir (Tanrıkulu, 2018, s. 25). *Mantıku't-Tayr*'a başkarakter olarak *Sîmurg*'un seçilmesi ise onun yandıktan sonra küllerinden yeniden doğan bir kuş olması hasebiyledir. Nitekim

tasavvufî inanışa göre insan, kendi varlığında sürdürdüğü yolculuk neticesinde tanrıya erişmeye, tanrı ile bir olmaya, tasavvufî söyleyişle fenafillâha ulaşmaya çabalamaktadır. Bu yolda *Sîmurg*, nefsini yakıp kül olmayı arzulayan sufîyi ve sahip olduğu nefsi temsil eder. Kuşların padişahı *Sîmurg*, kâinatın tüm bilgisine sahip bilge bir kuş olarak tavsif edilir. *Sîmurg*'u aramak için Hüdhüd önderliğinde Kaf Dağı'na doğru yola çıkan dünyadaki tüm kuşların öncelikle yedi zorlu vadiyi geçmek zorunda oldukları eserlerde belirtilir (Tanrıkulu, 2018, s. 26). Bu yedi vadi sırasıyla *Talep, Aşk, Marifet, İstiğna, Tevhid, Hayret* ve son olarak da *Fakr u Fena* vadileridir. Vadilerin her biri ise ayrı bir imtihandır ve ancak bu vadileri geçebilen kuşlar Kaf Dağı'na ulaşabilecektir. Bu meşakkatli yolculuk neticesinde ise sadece *Otuz Kuş* bu vadileri geçip Kaf Dağı'na ulaşabilir. Kaf Dağı'na vardıklarında da anlaşılır ki *Sîmurg* aslında kendileridir. Sî, Farsçada "otuz", murg ise "kuş" demektir. Bir rivayete göre *Zümrüdüanka* kelimesi de *Sîmurg* ve Anka (*Sîmurg* u Anka > Zümrüdüanka) kelimelerinin birlikte anılmasıyla ortaya çıkmıştır (Ceylan, 2015, s. 32). *Sîmurg*, bu *Otuz Kuş*tan oluşan yekvücudu, tasavvufî anlamda ise vahdet-i vücudu ifade eder. *Mantıku't-Tayr* mesnevi geleneğinde, bireyin kâmil insan olma amacıyla çıktığı yolculuk, başka bir deyişle tevhide ulaşma aşkı anlatılır.

Batılı bir yazarın gözünden bakılacak olursa da *Sîmurg* ve hikâyesi, Arjantinli yazar Jorge Luis Borges'in Margarita Guerrero ile birlikte kaleme aldıkları ve ilk kez 1957 yılında yayımlanan *Düşsel Varlıklar Kitabı*'nda şöyle anlatılır:

> *Bu konu Mantık al-Tayr'da (Kuşlar Meclisi) geçer. 4.500 beyitlik bu alegorinin konusu çarpıcıdır. Kuşların gurbet ellerdeki kralı Sîmurg, göz kamaştırıcı tüylerinden birini Çin'in içlerinde bir yerde düşürür; bunu öğrenen ve içinde bulundukları karmaşadan bezmiş diğer kuşlar, onu aramaya karar verirler. Kralın adının 'Otuz Kuş' anlamına geldiğini ve şatosunun yeryüzünü bir halka gibi çevreleyen Kaf Dağı'nda ya da dağ silsilesinde bulunduğunu biliyorlardır. Başlangıçta kuşların kimisi su koyuverir: bülbül, güle olan aşkını bahane eder; dudu kuşu, güzelliğini mazeret gösterir, bu yüzden kafeste yaşıyordur; keklik, tepelerdeki yuvasından, balıkçıl bataklığından ve baykuş da harabesinden ayrı kalamaz. Ama en sonunda bir grup kuş bu tehlikeli serüvene atılır; yedi vadi ya da deniz aşarlar, sondan bir öndekinin adı Hayret, sonuncusunun ise Yokluk'tur. Kuşların çoğu grubu terk eder; yolculuk da geride kalanlara ağır darbe indirir. Çektikleri acılarla eren Otuz Kuş, Sîmurg'un ulu doruğuna konarlar. Sonunda görürler onu ve anlarlar, Sîmurg kendileridir, her biri ve hepsi Sîmurg'dur.* (Borges, 1974, s. 169-170).

XXI. yüzyılda hâlen yenidenyazımı devam eden *Mantıku't-Tayr*'ın günümüz insanın gerçekliği içinde özünü koruyan bir temsil kabiliyeti bulunmaktadır. Çağdaş Türk edebiyatında, kuş dili teması üzerinden daha önce son güncelleme olarak tespit edilen Murat Gülsoy'un *Bize Kuşdili Öğretildi* adlı hikâyesi 2019'da bir yüksek lisans tezine konu olmuştur (Sertuç, 2019). Mesnevilerde "kendini bilme" üzerinden tek bir tema

yer alırken, postmodern bir anlayışla kaleme alınan Gülsoy'un hikâyesinde yalnızlaşma, yabancılaşma ve arayış gibi birden çok temanın işlendiği tespit edilmiştir. Yaratılan *Sîmurg* efsanesi bugün "bilgelik" kavramı ile örtüşmekte ve kendi kişisel serüvenini yaşayan çağdaş bireyin ruhuna hitap etmektedir.

3. Otuz Kuş-Kuşların İyilikleri

Yenidenyazım örneklerinden ilki 2021 yılında Ketebe Yayınları tarafından yayımlanan Mehmet Aycı'nın yazdığı ve Volkan Akmeşe'nin çizimleriyle tasvirlediği *Otuz Kuş, Kuşların İyilikleri*'dir. Çağdaş şair ve yazarlardan Mehmet Aycı, bu eseri ile Türk edebiyatında *Mantıku't-Tayr* yazma geleneğinde zincirin son halkasını oluşturur. M. Aycı, *Mantıku't-Tayr*'dan ilhamla yazdığı *Otuz Kuş*'ta yeryüzündeki günümüz insanı ile gökyüzündeki kuşları bir araya getirmiş ve hikâyelerini birbirlerine düğümlemiştir. Eserde, Yörük obasından Şahin kayasına, Nuh'un gemisinden Süleyman peygambere kadar uçan bu kuşlar, insanların yapıp ettiklerine, iyilik ve kötülüklerine, kalplerine ve yaşamlarına şahit tutulur. Otuz bölümden oluşan eserde her bir bölüm ismi bir kuşa ayrılmıştır, dolayısıyla eser otuz kuştan/bölümden oluşur. Her bir bölümü oluşturan kuş ve insan hikâyesi ise tıpkı minyatürlü mesnevi geleneğinde olduğu gibi, Volkan Akmeşe tarafından resmedilmiştir. Eser manzum metne yaklaşan, çoğunlukla kafiyeli ve secili yapısı ile modern mesnevi denebilecek postmodern bir anlatı olarak okurun huzurundadır. Birinci bölümden hemen önce üst kurmaca ile Attar'ın hikâyesi Romen rakamıyla yirmi manzum bölümde özetlenir. Attar'ın hikâyesini dinledikten sonra dağılmak üzere olan kuşlar kartalın söze girmesi ile bir gün daha geçireceklerdir. Kartal, dağılmadan önce her kuşun unutulmayacak bir iyiliğini anlatmasını teklif eder. İyilikler anlatılırsa dünyaya yayılacak ve böylece dünya daha güzel bir yer olacaktır. Öyle ki kartala göre iyiliği yaymak *Sîmurg*'u bulmaya gitmekten daha önemlidir (Aycı, 2021, s. 12). Böylece *Otuz Kuş*, yaptıkları iyiliği anlatmaya başlar ve ilk sözü kartal alır. Eserin sonunda ise üst kurmaca on bölüm daha eklenip otuza tamamlanarak hikâye nihayete erdirilir.

3.1. Ortakbirlikteliklerine Göre

Gerard Gennette'nin ortakbirliktelik ilişkisi olarak saptadığı metinsel durum, somut alıntıyı ifade eden durumdur: "…iki ya da daha fazla metin arasındaki ortakbirliktelik ilişkisi, biçimsel olarak ve çoğu zaman, bir metnin başka bir metindeki somut varlığı" (aktaran Aktulum, 2007, s. 93) olarak tanımlanır.

3.1.1. Alıntı

Metinlerarası ilişkilerde *alıntı* terimi, Klasik Türk şiirinde *tazmin* ve *iktibas* terimleri ile paralellik gösterir. Tazmin, bir mısra ya da beytin başka bir şair tarafından

tamamlanarak yazılan şiire denir (Dilçin, 2009, s. 276). İktibas ise anlamı pekiştirmek amacıyla âyet, hadis veya bunlardan parçalar almak suretiyle yapılan edebî bir sanattır (Dilçin, 2009, s. 465).

Arı Kuşu'nun iyiliğini aktardığı on altıncı bölümde ünlü halk ozanı Âşık Veysel'in "Yürü ileriye bakma geriye/ Nasıl işler bakmaz mısın arıya/ Nar da Allah'ın Nur da Allah'ın/ Cehennem yobazın yolu sayılır" dörtlüğünden iktibas yoluyla alıntı yapılmıştır. Alıntılar eserde tırnak içinde ve/veya eğik yazılmıştır:

> Binlerce çiçekten topluyor, her çiçeğin özünü, kokusunu
> başka bir nimete dönüştürüyordu.
> *"Bakmaz mısın arıya…"* (Aycı, 2021, s. 92)

Kırlangıç başlıklı yirmi sekizinci kuşun hikâyesinde ise İnce Memed türküsünden iki mısra alıntılanmıştır:

> Bize daha önce anlattığı kırlangıç efsanesini anlattı.
> İki dizesi aklımda kalan bir de türkü söyledi.
> *"Kırlangıç yapar yuvayı*
> *Çamur sıvayı sıvayı" (Aycı, 2021, s. 159)*

3.1.2. Gönderge

Metinlerarasılıkta "gönderge", Klasik Türk şiirindeki "telmih" ile kavramsal paralellik gösterir. Telmih, söz arasında herkesçe bilinen geçmişteki bir olaya, ünlü bir kişiye, bir inanca ya da yaygın bir atasözüne işaret etmek, onu anımsatmaktır (Dilçin, 2009, s. 461). Eserde tespit edilen örnekler göstermektedir ki peygamberler, dört halife, dinî-tarihî şahsiyetler, mesnevi kahramanları ve mesnevi adları, şair adları, inanışlar ve *Mantıku't-Tayr*'da bahsi geçen kimi unsurlar gönderge yoluyla günümüz okuruna hatırlatılmaktadır.

Mantıku't-Tayr geleneğine bağlı olan *Otuz Kuş*'ta göndergeler, mesnevi geleneğindeki gibi büyük oranda telmihler aracılığıyla gerçekleşmiştir. Peygamberlerden Hz. Muhammed, Hz. Nuh ve Hz. Süleyman'a; dört halifeden Hz. Ali'ye; dinî-tarihî şahsiyetlerden Lokman Hekim, Saba Melikesi Belkıs gibi isimler ve hikâyelerine; *Mantıku't-Tayr*'da geçen unsurlardan Kaf Dağı, *Sîmurg* ve Hüdhüd'e; Attar'ın bizzat kendisine; Klasik Türk edebiyatında yer alan çift kahramanlı aşk hikâyelerinden *Leylâ vü Mecnûn*'a, eserin altmetnini oluşturan *Mantıku't-Tayr*'a ve Dede Korkut Kitabı'na; Klasik Türk edebiyatının ünlü mesnevi kahramanları Leylâ'ya ve Mecnûn'a; Yaşar Kemal'in Binboğalar efsanesinde geçen Binboğa Dağı'na; Necati Cumalı'nın yaygın halk masallarından derlediği ve bir Yörük obasının gelenek ve göreneklerinin anlatıldığı *Boş Beşik* oyunundaki bebeğin alıcı kuşa yem olma hikâyesine; Mevlânâ Celaleddîn-i Rûmî ve ney hikâyesine; *Boz Bey Destanı*'nın kahramanı Boz Bey'e; Kur'ân-ı Kerîm'de Ebrehe'nin ordusunu helâk ettiği belirtilen Ebâbîl kuşlarına ve

dolayısıyla Kur'ân'ın yüz beşinci sûresi olan *Fîl* sûresine; Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın *Çakır'ın Destanı*'na; 1994'te Sudan'daki kıtlık sırasında çektiği fotoğraf Afrika'daki açlığın simgesi hâline gelen ve kendisine Pulitzer Ödülü'nü kazandıran, ülkesine döndükten sonra vicdanen yaralandığı için intihar ederek yaşamına son veren Kevin Carter'ın *Çocuğun Başında Bekleyen Akbaba* fotoğrafına telmih vardır ve bu telmihler onları metinlerarası açık birer gönderge yapmaktadır:

> *Simurg*'u aramaya karar verdiler.
> *Kaf Dağı*'na doğru uçtular. (Aycı, 2021, s. 7)

> Attar adında bir bilge yazar vardı.
> Yüzyıllar önce yaşamıştı.
> *Mantıku't-Tayr* adında bir kitabı vardı.
> *Mantıku't-Tayr*, "Kuş Dili" demekti. (Aycı, 2021, s. 10-11)

> Yanda uzanan *Binboğa Dağı* kulak kesildi. (Aycı, 2021, s. 13)

> Baktı *beşik yok*.
> Düştü, bayıldı.
> Akşam olmak üzereydi.
> Bebek sedir ağacının dalında çığlık çığlığa ağlamaktan
> uğunmuştu.
> *İki akbaba beşiğin çevresinde bekliyordu.*
> Gün üzülürken kundağa geldiler. (Aycı, 2021, s. 16)

> Neye baktığımda anlamıştım.
> Bu, *Mevlâna Celalettin-i Rumi*'nin neyiyle aynı sazlıktan aynı
> anda kesilmiş, aynı usta elinden çıkmış, Rumi'nin de birkaç
> kez üflediği, güzel olmuş dediği *neylerden biriydi.* (Aycı, 2021, s. 64)

> Gagamla neyini tutup kaldırdım.
> *"Ya Ali, Ya Haydar,"* dedi. (Aycı, 2021, s. 66)

> Deli Sungur, *Mecnun'dan Mecnun* oldu.
> Göçer kızı, *Leyla* kadar güzeldi, *Leyla* kadar insafsız değildi, o
> da *Leylaların Mecnun'u* oldu.
> Dünyayı görmez oldular. (Aycı, 2021, s. 76)

> *Boz Bey*'in konağına konuk oluruz.
> O beydir.
> Bizim nikâhımızı kıyar. (Aycı, 2021, s. 77)

Ebabil bir adım öne çıktı.
Anlatmaya başladı:
Fil ordusunu yerle bir eden atalarımın ruhu şad olsun.
Ben onlardan birinin soyundan geliyorum. (Aycı, 2021, s. 87)
Canım çok acıdı.
Bu dağların beyi *Çakır Bey*'di.
Atı üzerinde evine giderken sesimi duydu.
Atı da kulaklarını dikti. (Aycı, 2021, s. 108)

Kütüphanedeydi.
Dede Korkut kitabının üstündeydi. (Aycı, 2021, s. 128)

Nuh'un Gemisi'ne zeytin dalını sen mi getirdin kız, diye
severdi beni. (Aycı, 2021, s. 138)

Beni *hüthüt* olarak da bilirsiniz
Hazreti Süleyman'ın elçiliğini yaptım.
Saba Melikesi Belkıs'a haber götürdüm.
…
Ben okumadım ama *Kuşlar Kitabı*'nda da en meşhur
benmişim. (Aycı, 2021, s. 153)

Yıl 1994'tü.
Afrika'da açlık kol geziyordu.
Somali açlıktan kırılıyordu.
Kevin Carter adında bir gazeteci fotoğrafını çekti.
Belki görmüşsünüzdür.
Akbaba açlıktan ölmek üzere olan çocuğun ölmesini bekliyordu. (Aycı, 2021, s. 154)

3.2. Anametnin Dönüşüm Özelliklerine Göre

Yazar veya şairin bir metni dönüştürerek yeni bir biçeme kavuşturduğu metinlerarası yöntemler bu kategoride ele alınmaktadır. Bu dönüşüm, biçimsel ve anlamsal boyutta olmaktadır.

3.2.1. Biçimsel Dönüşümler

Attar'ın tasavvuftaki *vahdet-i vücud* felsefesini metaforik bir dille anlattığı *Mantıku't-Tayr* adlı eseri Klasik Türk edebiyatında çok beğenilmiş ve pek çok kez tercüme edilmiştir. Bu tercümeler arasında özellikle XIV. yüzyılda Gülşehrî'nin, XV. yüzyılda

Ali Şîr Nevâyî'nin, XVI. yüzyılda Kadıoğlu Şeyh Mehmed ve Zaîfî-i Rûmî ile XVII. yüzyılda Fedâî Dede'nin nazma çektiği örnekler dikkat çekicidir (Tanrıkulu, 2015, s. 66). Bu tercümelerin bir kısmı eserin aslını bozmamak için kelime kelime Farsçadan Türkçeye aktarma şeklinde olmakla birlikte Gülşehrî'ninki de dâhil olmak üzere büyük bölümü *Mantıku't-Tayr*'ın konusu aktarılarak ya da genişletilerek yapılan çevirilerdir. Bu bağlamda telif-tercüme diyebileceğimiz bu eserler birer yenidenyazım örneği olarak değerlendirilebilir. İncelemeye esas anametin *Otuz Kuş*'un yazarı M. Aycı ise XXI. yüzyıl Türkiye Türkçesi ile eserini kaleme almış ve kendinden önce yazılmış bütün *Mantıku't-Tayr* altmetinlerinden ilhamla postmodern bir üst kurmaca olarak hikâyeyi yeniden yazmıştır.

Mantıku't-Tayr yazma geleneğinin son halkası *Otuz Kuş*'ta, altmetin mesnevilerinden beyit/mısra sayısı, bölüm sayısı, hikâye sayısı, kuşların sayısı vb. gibi detaylarda bazı kısaltmalara ve değişikliklere gidildiği görülmektedir. Attar'ın *Mantıku't-Tayr*'ı klasik mesnevi örüntüsünde yer alan yaklaşık dört yüz beyitlik bir girişe sahiptir (Tanrıkulu, 2015, s. 70). *Otuz Kuş* ise toplam 174 mısradan oluşan ve Romen rakamıyla işaretlenmiş yirmi kısımlık bir giriş ile açılır. Attar'ın *Mantıku't-Tayr*'ı on altı makale ve 186 yardımcı hikâyeden oluşurken *Otuz Kuş*'ta yenidenyazımlarda sıklıkla görüldüğü gibi bir "indirgeme" ile bölüm ve hikâye sayısı otuzla sınırlandırılmıştır. Ancak *Mantıku't-Tayr*'da on kuş yer alırken *Otuz Kuş*'ta eserin adından anlaşılacağı üzere kuş sayısı "genişletme" ile otuza çıkarılmıştır. Attar'ın *Mantıku't-Tayr*'ında *Bülbül, Dudu, Tavus Kuşu, Kaz, Keklik, Hüma, Doğan, Ala Üveyik, Puhu* ve *Kuyruksalan* kuşları anılırken *Otuz Kuş*'taki kuşlar; *Kartal, Saksağan, Ağaçkakan, Sarıasma, Kumru, Ardıç Kuşu, Kaz, Papağan, Atmaca, Kuzgun, Turna, Keklik, Üveyik, Turaç, Ebabil, Arı Kuşu, Karabatak, Çömlekçi Kuşu, Doğan, Leylek, Toy, Karga, Şahin, Güvercin, Puhu, Serçe, İbibik, Kırlangıç, Kanarya* ve *Ay Kuşu*'dur. *Keklik, Doğan* ve *Puhu* olmak üzere Attar'ınki ile ortak yalnızca üç kuş bulunmaktadır.

3.2.2. Anlamsal Dönüşümler

Metinlerarası ilişkiler yönünden anametin ile altmetin arasında "içerik"te meydana gelen değişiklikleri imleyen anlamsal dönüşümler, *Mantıku't-Tayr* geleneğini sürdüren pek çok mesnevide olduğu gibi *Otuz Kuş*'ta da karşımıza çıkmaktadır. Attar, besmele ile başladığı eserini bir tevhid ile devam ettirir. Tevhidden sonra yirmi beyitlik bir hikâyeye yer verilen eser; münacat ve naatı takiben halifelere, taassuba ve Hz. Ali'ye övgü ile son bulur. Tam bir klasik mesnevi örüntüsünde olan Attar'ın eserinden yaklaşık bin yıl sonra kaleme alınan *Otuz Kuş*'ta ise giriş bölümü üst kurmaca ile çerçeve hikâye şeklinde tasarlanmış ve "sebeb-i telif" mahiyetinde eserin ilhamı açıklandıktan sonra iyiliği yaymanın *Sîmurg*'u bulmaya gitmekten daha önemli olduğu söylenerek eserde kuşların dilinden "iyilik hikâyeleri" anlatılmaya başlanmıştır. Attar eserini "Ebu Said Mihne Hikâyesi" ile bitirmeyi tercih ederken, M. Aycı ise otuz kuştan

otuz iyilik hikâyesi aktardıktan sonra girişteki yirmi kısımlık üst kurmacayı sonuçta on kısımlık kırk mısra ile otuza tamamlayarak eserini nihayetlendirir. Neticede *Mantıku't-Tayr*, kuşlardan hareketle alegorik olarak tasavvufun dayandığı temelleri, önemli prensiplerini ve tasavvufî yaşam ile inancı anlatma gayesiyle kaleme alınmış bir eser iken *Otuz Kuş*, XXI. yüzyıl insanın manevi ihtiyaçları doğrultusunda "iyilik" temasına odaklanmayı seçmiş postmodern bir eserdir.

3.3. Yenidenyazım İşlemine Göre

Metinlerarasılık açısından Klasik Türk edebiyatındaki *Mantıku't-Tayr* yazma geleneğine eklemlenen *Otuz Kuş*, dikkat çekici bir yenidenyazım örneğidir. Klasik Türk edebiyatında genel olarak tercüme, telif ve şerh yoluyla yeniden yazıldığı gözlemlenen eserlerin esasen nazirecilik geleneği ile mühim bir bağı olduğu görülür. Klasik Türk şairlerince bir başka şairin eserini tanzir etmek, ona karşı duyulan saygının ve onun şiiri ile üslûbunun beğenildiğinin bir göstergesi sayılır. Bu bağlamda nazire geleneği ile tercüme faaliyetleri paralellik göstermektedir. Nitekim Klasik Türk edebiyatı içindeki tercüme, model alınan eserin büyüklüğünün kabul edilmesiyle başlar, ancak el-bette buradaki hedef, model alınan eserden daha iyisini ortaya koymaktır. Nazirenin hâkim olduğu edebî çevrede, aynı mesnevilerin farklı şairler tarafından, farklı asırlarda birçok kez kaleme alındığı görülür. Attar'ın eseri de o kadar çok rağbet görmüştür ki asırlar boyunca telif, tercüme ve şerh şeklinde pek çok dilde pek çok kez yenidenyazıma esas olmuştur. Zincirin son halkası olan *Otuz Kuş* da gönderge, indirgeme ve genişletme gibi bazı metinlerarasılık tekniklerinden faydalanarak yeniden yazdığı bu kadim hikâyeyi günümüz okuru ile yeniden buluşturur.

4. Kuşlar Meclisi

Yenidenyazım örneği ikinci eser ise Peter Sis'in 2011 yılında Penguin Press tarafından *The Conference of the Birds* adıyla Amerika'da, 2014 yılında da Nazmi Ağıl'ın çevirisiyle Alef Yayınevi tarafından *Kuşlar Meclisi* adıyla Türkiye'de yayımlanan ve aynı zamanda illüstratör olan yazarın çizimleriyle tasvirlediği kitabıdır. Prag doğumlu Peter Sis, The New York Times Book Review'ün verdiği *Yılın En İyi Resimlenmiş Kitabı Ödülü*'nü yedi kez, *Bologna Ragazzi Ödülü*'nü ise iki kez kazanmış, film yapımıyla *Altın Ayı*, resimleriyle *Hans Christian Andersen Ödülü* gibi çok sayıda uluslararası prestijli ödül sahibi bir isimdir. Hatırladığı ilk günlerden beri uçmayı, özgürlüğü ve kuşları resmetmeyi sevdiğini söyleyen P. Sis, kuşları animasyon filmlerinde, posterlerinde, plak kapaklarında ve illüstrasyonlarında kullanmıştır. Jorge Luis Borges'in *Düşsel Varlıklar Kitabı* için resimlediği "*Sîmurg* Hikâyesi" ise yazara ilham olur. Böylece P. Sis, doğrudan Attar'a ait *Mantıku't-Tayr* mesnevisinden yapılmış bir tercümeye yönelir. Böylece "Benim Hüthüt Kuşum" dediği Attar, yazarın kendi yedi

vadisi boyunca kılavuzu olacaktır. Yazar, kitabının Teşekkür bölümünde ilk vadide Attar'ın 4931 beyitlik epik şiirini Dick Davis ve Afkham Darband'ın çevirilerinden okuduğunu, ikinci vadide ise Zuzana Křĭzová'dan İran hakkında bilgi aldığını belirtir (Sis 2014). Üçüncü vadide ise dostu ve danışmanı Milos Forman'ın arkadaşı Jean-Claude Carriére ve Peter Brook tarafından bu şiire dayanarak yazdıkları harika bir oyun izlediğinden söz eder. Diğer dört vadide de destek aldığı isimlere teşekkür eder. P. Sis, dileğinin Kaf Dağı'na varmak olduğunu ve bunun günümüzde yüzyıllar evvelinde Attar'ın şaheseri kadar çok şey ifade etmesini umduğunu belirterek kitabına son verir.

4.1. Ortakbirlikteliklerine Göre

Bir önceki bölümde de ifade edildiği gibi ortakbirliktelik ilişkisi somut alıntıyı ifade eder.

4.1.2. Alıntı

Attar'ın eserinin kısa bir özeti mahiyetinde olan *Kuşlar Meclisi*'nin 47. sayfasında geçen "Aşk zor şeyleri sever" sözünü yazar, Carriére ve Brook'un *Mantıku't-Tayr*'a dayanarak yazdıkları oyundan alınmıştır ve yazar bu alıntıyı yaptığını kitabın sonunda yer verdiği "Esin Kaynakları" bölümünde ikrar eder.

4.1.3. Gönderge

Doğunun en sevilen hikâyelerinden biri olan Attar'ın *Mantıku't-Tayr*'ını, Batılı bir yazar ve çizerin gözünden günümüz okuru ile buluşturan *Kuşlar Meclisi*, altmetnin temel konusu ve karakterleri dışında çok fazla göndergeye sahip değildir. *Kuşlar Meclisi*'nde yalnızca *Mantıku't-Tayr*'da geçen unsurlardan Kaf Dağı, *Sîmurg* ve Hüdhüd ile altmetnin yazarı Klasik Fars şairi Attar'a ve *Sîmurg*'un tüylerinden birinin düştüğü yer olan Çin diyarına telmih vardır ve bu telmihler onları metinlerarası açık birer gönderge yapmaktadır:

> *Ozan Attar* bir sabah
> huzursuz bir rüyadan uyandığında
> kendini *hüthüt kuşuna* dönüşmüş olarak buldu… (Sis, 2014: 1)
>
> Onun yaşadığını gösteren bir kanıt var. Bakın!
> İşte bu resimde onun tüylerinden biri.
> Gece yarısı
> *Çin'de bir yere düşmüş.* (Sis, 2014: 20-21)

Bu kral gerçek!
Biz ondan çok uzağız ama o bize çok yakın.
Adı Simurg
ve *Kafdağında* yaşıyor.
Gidip onu bulalım. (Sis, 2014: 22-23)

4.2. Anametnin Dönüşüm Özelliklerine Göre

Bu dönüşüm, biçimsel ve anlamsal boyutta olmaktadır.

4.2.2. Biçimsel Dönüşümler

Attar'ın tasavvuftaki *vahdet-i vücud* felsefesini Farsça ve metaforik bir dille anlattığı *Mantıku't-Tayr* adlı eserinin çok rağbet gördüğü ve pek çok kez farklı dillere tercüme edildiği belirtilmişti. Peter Sis de Attar'ın 4931 beyitlik epik şiirini Dick Davis ve Afkham Darband'ın Farsçadan İngilizceye birebir çevirilerinden okumuş ve hikâyenin özünü alarak ve aynı zamanda her sayfayı resimleyerek yeniden yazmıştır.

Kuşlar Meclisi'nde, altmetin mesnevisinden birçok detayda bazı kısaltmalara ve değişikliklere gidildiği görülür. *Mantıku't-Tayr* klasik mesnevi örüntüsünde yer alan yaklaşık dört yüz beyitlik bir girişe sahipken *Kuşlar Meclisi* yazarın renkli çizimleriyle okuru karşılar ve Ozan Attar'ın bir sabah huzursuz bir rüyadan uyandığında kendini hüthüt kuşuna dönüşmüş olarak bulduğu sahne ile hikâye başlar. Attar'ın *Mantıku't-Tayr*'ı on altı makale ve 186 yardımcı hikâyeden oluşurken *Otuz Kuş*'ta bölüm ve hikâye sayısı otuzla sınırlandırılmıştı. *Kuşlar Meclisi*'nde ise yazar hikâyeyi beş bölümde özetler. Bu bölümler, mesnevi geleneğindeki geçiş beyitlerini anımsatacak şekilde başlıklandırılmıştır, öyle ki bu başlıklar âdeta hikâyenin kesitlerini meydana getirir:

Bölüm I Burada, hüthüt kuşu yeryüzündeki bütün kuşları toplar ve onlara seslenir.
Bölüm II Burada, kuşlar bunun zor bir yolculuk olacağını fark eder ve rahatlarını bozmak istemezler.
Bölüm III Burada, yer gök kuşlarla dolar.
Bölüm IV Burada, kuşlar yedi vadiyi aşmak zorunda kalırlar.
Arayış Vadisi
Aşk Vadisi
İdrak Vadisi
Ayrılık Vadisi
Birlik Vadisi
Hayret Vadisi
Ölüm Vadisi
Bölüm V Burada, ufukta Kafdağı görünür. (Sis, 2014)

Attar'ın eserinde *Bülbül, Dudu, Tavus Kuşu, Kaz, Keklik, Hüma, Doğan, Ala Üveyik, Puhu* ve *Kuyruksalan* kuşları anılırken *Kuşlar Meclisi*'nde adı geçen kuşlar; *Ördek, Şahin, Baykuş, Bülbül, Papağan, Tavuskuşu* ve *Yarasa*'dır. Bunun dışında *Mahcup kuş, Minik kuş, Takıntılı kuş* ve *Hüzün kuşu* gibi sıfatlarla anılan ancak cinsi belirtilmeyen kuşlara da söz verildiği görülür. Eserde *Bülbül, Tavus Kuşu, Dudu/Papağan* ve *Puhu/Baykuş* olmak üzere bazıları farklı isimle de olsa Attar'ınki ile ortak kuşlar bulunmaktadır.

4.2.3. Anlamsal Dönüşümler

Metinlerarası ilişkiler yönünden anametin ile altmetin arasında "içerik"te meydana gelen değişiklikleri ifade eden anlamsal dönüşümler, Batılı bir yazarın alımlaması doğrultusunda *Kuşlar Meclisi*'nde de karşımıza çıkmaktadır. XII. yüzyılda Attar'ın klasik mesnevi örüntüsünde Farsça kaleme aldığı eserini, XXI. yüzyılda onun yaşadığı coğrafyadan ve kültürden çok uzakta bir yazarın günümüz okuru ile buluşturduğu *Kuşlar Meclisi*, kayda değer bir yenidenyazım örneğidir. Daha önce de ifade edildiği gibi *Mantıku't-Tayr* kuşlar ile ilgili bir hikâye ve çeşitli semboller aracılığıyla tasavvufun temellerini, önemli prensiplerini ve tasavvufî yaşam ile inancı anlatma gayesiyle kaleme alınmış bir eser iken *Kuşlar Meclisi*, kuşlara ilgisi olan bir yazar ve çizerin karşısına çıkan Doğunun efsanevi kuşunun hikâyesinin peşine düşmesiyle vücut bulur. Ekfrastik bir anlayışla baştan sona hikâyeyi her sayfada resmeden yazar, görsel algısı son derece güçlenmiş günümüz okuruna rahatlıkla ulaşmayı başarır. Teşhis ve intak sanatlarının en güzel örneklerinden biri olan *Mantıku't-Tayr*'da olduğu gibi *Kuşlar Meclisi*'nde de yazar, konuşma çizgisinden yardım alarak kuşları diyaloğa sokar. Bunun yanı sıra Attar'ın *Talep, Aşk, Marifet, İstiğna, Tevhid, Hayret* ve *Fakr u Fena*'dan oluşan yedi vadisi *Kuşlar Meclisi*'nde *Arayış, Aşk, İdrak, Ayrılık, Birlik, Hayret* ve *Ölüm* vadileri olarak dönüştürülmüştür. *Mantıku't-Tayr*'da bahsi geçen yedi vadi esasen seyr ü sülûkta dervişin aşması gereken engel ve mertebeleri sembolize eder. Bunlardan *Talep Vadisi*, yola çıkmanın ilk şartıdır ve kişinin neye talip olduğunu bilmesiyle aşılır. *Aşk Vadisi*; himmet, gayret ve şevkten oluşan büyük bir tutkuya sahip olunarak aşılabilirken *Marifet Vadisi*; Tanrı'nın hudutlarını idrak ederek kendi haddini bilme noktasına gelindiğinde aşılır. *İstiğna Vadisi* ise kişinin Tanrı'dan başkasına muhtaç olmadığını bilmesiyle aşılır. *Tevhid Vadisi*; çokluktan vahdete yürüyerek insanın baktığı her şeyde Tanrı'yı görmesiyle geçilir ve ancak bu vadiyi geçebilenler *Hayret Vadisi*'ne ulaşır. Buradaki hayret, şaşkınlık anlamına gelmez, Tanrı'nın yarattıklarına ve zatına olan hayranlığını ifade eder. En sonunda ise *Fakr u Fena Vadisi*'ne varılır. Bütün bu vadilerden geçebilenler, her şeyi Tanrı ile bütünleştirmeye başlayarak her şeyde O'nu görürler. Böylelikle kendi benliğini ortadan kaldıran insan, Tanrı'nın varlığında yok olarak vahdet-i vücuda erişir. P. Sis ise *Kuşlar Meclisi*'nde bu yedi vadiyi, çağının insanlarının kişisel gelişim yolculuklarında ihtiyaç duydukları manevi gücün aslında kendi içlerinde olduğunu

anımsatmak üzere kurgular. Bunlardan ilki olan *Arayış Vadisi*'nin sabretmeyi öğrenenler tarafından aşılabileceği belirtilirken *Aşk Vadisi*'nde ateş metaforu ile verilen aşkın, kişiyi yedi kat göklere kaldırabileceği gibi yerin yedi kat altına da sürükleyebileceği öğretisi aşılanır. *İdrak Vadisi*'nde ise esasen hiçbir şeyi idrak etmenin mümkün olmadığı ve burada herkesin farklı bir yol ve ihlal edeceği farklı kurallar seçerek ilerleyebileceği söylenir. *Ayrılık Vadisi*'ne gelindiğinde bütün merak ve arzular söner. *Birlik Vadisi*'ne ulaşabilenler boynunda bir iple birbirine bağlanır ve herkesin hayatlarında iniş ve çıkışlar yaşayabileceği öğütlenir. Dinmeyen sancı ve kemiren şaşkınlık bölgesi olarak tavsif edilen *Hayret Vadisi*'nde ise Anka kuşunun hikâyesinden ilham alınarak sabredenlerin küllerinden yeniden doğabilecekleri umudu aşılanır. Son olarak *Ölüm Vadisi*'ne varıldığında bir anda her şey görünmez, hissedilmez olur, nitekim bu vadide bir şey yoktur. İçinde sayısız sır saklayan kalp, artık kıpırtısız ve sessizdir. Bütün vadileri aşabilenler için asıl yolculuk ise yeni başlamıştır. İşte onlar, kendi içlerinde sakladıkları *Sîmurg*'a ulaşabilenlerdir.

4.3. Yenidenyazım İşlemine Göre

Doğu'nun ilgi çekici bir hikâyesini Batılı bir bakışla yorumlayan, resmederek onu somutlayan *Kuşlar Meclisi*, dikkat çekici bir yenidenyazım örneğidir. Asırlar boyunca tercüme, telif ve şerh düzeyinde pek çok dilde pek çok kez yazılmış olan Attar'a ait *Mantıku't-Tayr* mesnevisi, *Kuşlar Meclisi*'nde gönderge, indirgeme ve genişletme gibi bazı metinlerarasılık tekniklerinden faydalanılarak yeniden yazılmış ve bu kadim hikâyenin günümüz modern çağın insanı için hâlâ verecek pek çok iletisi olduğu ispatlanmıştır. P. Sis *Kuşlar Meclisi*'ni yeniden yazarken hikâyenin yalnızca özünü almış ve onu sadeleştirerek dönüştürmüş, aynı zamanda resmederek hikâyeyi başka bir boyuta taşımıştır.

Sonuç

Bu çalışmada, geleneksel metinlerin ve kültürlerarası bir imgenin yüzyılları aşıp çağdaş sanatkâra ulaşarak geleceğe nasıl aktarıldığı tartışılmaya çalışılmıştır. Tarihsel seyirde, Klasik Türk edebiyatında İslam dini ve kültürünü benimsemiş şairler için Fars edebiyatı, tasavvuf kültürü ve Kur'an-ı Kerim ile birlikte, diğer kutsal kitaplarda geçen peygamber kıssaları vazgeçilmez bir ilham kaynağı olmuştur. Bunlar arasında Süleyman peygamber kıssası, içinde barındırdığı pek çok evrensel tema dolayısıyla ayrıca dikkat çekmiştir. Esasen *kuş*, hemen tüm medeniyetlerde ilahi olanı anlatmak için kullanılan bir metafordur. Dolayısıyla her dilin edebiyatında kuşlardan ilham alan sözlü ve yazılı gelenekte pek çok anlatı bulunur. Ünlü Fars şairi Attar'ın *Mantıku't-Tayr*'ı ise o kadar çok beğenilmiştir ki asırlar boyunca tercüme, telif ve şerh düzeyinde pek çok kez, pek çok dilde yeniden yazılmıştır. XXI. yüzyılda hâlen yenidenyazımının devam ettiğini tespit ettiğimiz *Mantıku't-Tayr*'ın, günümüz insanın gerçekliği içinde

özünü koruyan bir temsil gücü bulunduğu açıktır. Çağdaş yazar M. Aycı çerçeve/içanlatı tekniğini kullanarak okura Attar'ın eserinden ilham aldığını sezdirerek görsel malzemeyle birlikte tıpkı mesnevideki yardımcı hikâyeler gibi özgün hikâyeler oluşturup *Mantıku't-Tayr*'ı yeniden kurgular. Peter Sis ise Doğu'nun ilgi çekici bir hikâyesini Batılı bir bakışla yorumlayan, resmederek onu somutlayan *Kuşlar Meclisi* adlı eserinde, çağının insanlarının kişisel gelişim yolculuklarında ihtiyaç duydukları manevi gücün aslında kendi içlerinde olduğunu illüstrasyon ağırlıklı bir kurguyla anımsatır. Böylelikle kültürlerarası bir imge olan "*Otuz Kuş*"un, yaklaşık bin yıl boyunca farklı işleyiş ve bağlamlarda yenidenyazım yöntemiyle Doğu'dan Batı'ya, gelenekten geleceğe aktarıldığı tespit edilmiştir. Böylelikle insanlığın kültürel hafızasındaki birikim, çağlar boyu dönüştürülerek yeni nesillere aktarılmış olur. Küresel çapta bilginin yoğun bir şekilde akışta olduğu günümüzde nasıl ki kendi toplumsal gerçekliğimiz, farklı kültürel unsurların karışmasıyla çoksesli bir özelliğe bürünmüşse, edebî eserler de ister istemez söz konusu kültürel akışa bağlı olarak başka metinlerden beslenir. Böyle bir beslenme ise hem içeriği hem de yapıyı belirler. Asırlar boyunca benimsenerek aktarılan *Otuz Kuş* anlatıları da kültürlerarası bir imge olmayı başararak toplumsal hafızaya kaydedilmiştir.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Aktulum, K. (2007). *Metinlerarası İlişkiler*. Öteki Yayınları.

Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık / Göstergelerarasılık*. Kanguru Yayınları.

Aycı, M. (2021). *Otuz Kuş* (Kuşların İyilikleri). Ketebe Yayınları.

Borges, J. L. (1974). *Düşsel Varlıklar Kitabı*. çev. B. Komçez. Mitos Yayınları.

Carriére, Jean-Claude ve Peter Brook (1982). *The Conference of the Birds*. The Dramatic Publisihing Company.

Ceylan, Ö. (2015). *Kuşlar Dîvânı (Osmanlı Şiir Kuşları)*. Kapı Yayınları.

Dilçin, C. (2009). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Dubos, Philppe J., Élise Rousseau (2020). *Kuşların Felsefesi*. çev. Murat Erşen. Domingo Yayınları.

Eliuz, Ü. (2016). *Oyunda Oyun Postmodern Roman*. Kesit Yayınları.

Ersoylu, H. (2015). *Türk Kültüründe Kuşlar*. Ötüken Yayınları.

Farıd Attar (1984). *The Conference of the Birds*. Translator: Davis, Dick, Afkham Darband. Penguin Classics.

Gülşehrî. *Mantıku't-Tayr* (Gülşen-nâme) (2022, 01 Ağustos). haz. Kemal Yavuz. http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10685,girispdf.pdf?0

Harman, Ö. F., Kurnaz, C. (2022, 08 Ağustos). "Hüdhüd". http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c18/c180269.pdf

Karakuş, G. (2020). *Sîmurg Söyleni Üzerine Görsel Anlatılar*. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi.

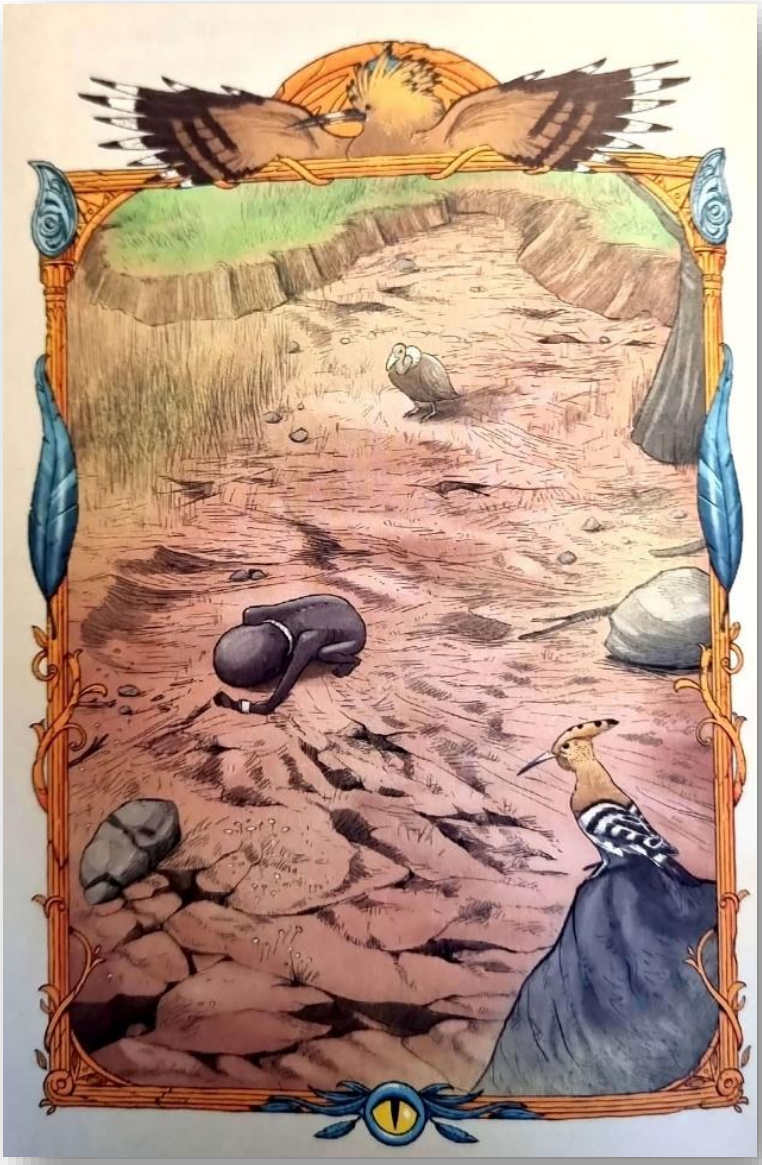
Sertuç, E. (2019). *Gelenekten Geleceğe Mantıku't-Tayr*. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Sis, P. (2014). *Kuşlar Meclisi*. çev. Nazmi Ağıl. Alef Yayınları.

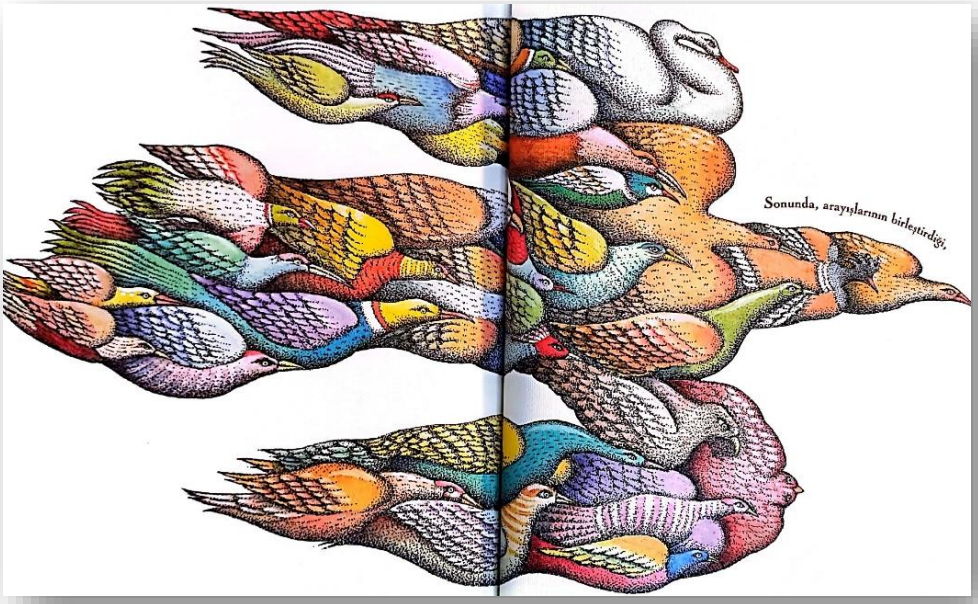
Tanrıkulu, E. (2018). *Dîvân Şiirindeki Mantıku't-Tayr Geleneğinin Metinlerarası İlişkiler Bağlamında İncelenmesi*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Uçan Eke, N. (2017). "Gülşehrî'nin *Mantıku't-Tayr*'ında 'Hüdhüd' Metaforu". *KUŞ DİLİ Dilde, Edebiyatta ve Sanatta Kuşlar*. haz. Emine Gürsoy Naskali - Ayşe Şeker. Dergâh Yayınları. s. 214-233.

Ekler



Resim 1 Volkan Akmeşe'nin Çizimi, "İbibik" Bölümü, Kevin Carter'ın Fotoğrafının İllüstrasyonu. Mehmet Aycı (2021). *Otuz Kuş (Kuşların İyilikleri)*. Ketebe Yayınları. s. 152.



Resim 2 Peter Sis'in "*Sîmurg*" Çizimi. "Sonunda, arayışlarının birleştirdiği," *Otuz Kuş*. Peter Sis (2014). *Kuşlar Meclisi*. çev. Nazmi Ağıl. Alef Yayınları.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Faruk GÜN

Dr., Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi
faruk.gun@manas.edu.kg

https://orcid.org/0000-0001-5755-5777

Hemedan Âşıklık Geleneğinde Cönkler

Cönks in Hamadan Minstrelsy Tradition

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 09.11.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 08.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Gün, F. (2022). Hemedan Âşıklık Geleneğinde Cönkler. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1244-1264. https://doi.org/10.34083/akaded.1201541

Gün, F. (2022). Cönks in Hamadan Minstrelsy Tradition. *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1244-1264. https://doi.org/10.34083/akaded.1201541

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

Türk edebiyatının önemli yazılı kaynaklarından biri olan cönkler, muhtevasında manzum ve mensur olmak üzere birçok farklı halk edebiyatı malzemesini barındıran defterlerdir. İçerisindeki halk edebiyatı ürünleri sayesinde cönkler; kaleme alındığı dönemin kültürel değerlerini, siyasal yapısını, halkın düşünce dünyasını, felsefesini, gelenek ve görenekleri ile halk inanışlarını gösteren sözlü tarihin kaynak eserlerindendir. Bununla birlikte cönkler, yaşadığı çağın dil malzemesini de sundukları için dil tarihi açısından zihinde oluşabilecek sorulara cevap verebilecek niteliktedir. Âşıklık geleneğinin canlı bir şekilde varlığını sürdürdüğü İran Türk âşık muhitlerinde bulunan cönkler hakkında herhangi bir araştırmanın olmaması alanda tespit edilen önemli eksikliklerden biridir. Bu bağlamda çalışma, İran'ın batısında yer alan Hemedan sahasındaki cönklerin, âşıklık geleneğine ne derecede katkıda bulunduğu ve bölgedeki Türklerin toplumsal ve tarihî süreçteki yaşamına ne gibi faydalar sunduğu ortaya konulmak amacıyla kaleme alınmıştır. Bu sebeple araştırmada, bütüncül bir anlayışla Hemedan bölgesinin cönk geleneği ortaya konup cönklerin bölgedeki ve âşıklık geleneğindeki önemine vurgu yapıldıktan sonra Hemedan'da tespit edilen cönklere yer verilecektir. Araştırmada kullanılan cönklerle ilgili veriler, 2015, 2017-2018 yıllarında Hemedan'da yapılan alan araştırmaları esnasında tespit edilen ve Hemedanlı âşıklar ile yakın akrabalarının ellerinde bulunan cönklerin fotoğraflanarak dijital ortama kaydedildiği ürünlerden oluşmaktadır. Netice itibarıyla cönklerin sözlü olarak varlığını idame ettiren âşıklık geleneğine yazılı olarak destek vermesi, bölgenin halk edebiyatı malzemelerinin koruma altına alınmasına fayda sağlaması, dilsel ve kültürel ögelerinin sonraki nesillere aktarılması fonksiyonlarıyla ön plana çıkan ürünler olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: İran, Hemedan Türkleri, âşık, cönk.

Abstract

Being one of the important written sources of Turkish literature, cönks are manuscript books that contain many different folk literature materials in verse and prose. Due to the folk literature products they contain, cönks are one of the source works of oral history that show the cultural values, political structure, the world of human thought, philosophy, customs and traditions, and folk beliefs of the period in which they were written. Nevertheless, since cönks also present the linguistic material of the era in which they lived, they are capable of answering questions that may arise in the mind in terms of language history. The absence of any research on the cönks found in Iranian Turkish minstrel neighborhoods where the tradition of minstrelsy continues to exist vividly is one of the important deficiencies identified in its field. In this regard, this study has been written in order to reveal to what extent the cönks in the Hamadan field, located in the west of Iran, contribute to the tradition of minstrelsy and what benefits they offer to the social and historical life of the Turks in the region. For this reason, the study will present the cönks identified in Hamadan, after emphasizing the importance of the cönks in the region and the minstrel tradition, with a presentation of the cönk tradition

in the Hamadan region with a holistic understanding. The data related to the cönks used in the research consist of the products that were identified during the field researches conducted in Hamadan in 2015, 2017-2018 and the cönks in the hands of Hamadan minstrels and their close relatives were photographed and digitized. As a result, it has been found that the cönks are products that, in written form, maintain the minstrel tradition that sustains oral existence, benefit the preservation of the region's folk literature materials, and come to the front by transmitting their linguistic and cultural elements to future generations.

Keywords: *Iran, Hamadan Turks, minstrelsy, cönks.*

Giriş

Türk nüfusunun yoğun olarak yaşadığı İran sahasında âşıklık geleneği, tarihî olarak Safevîler döneminde hem Azerbaycan Türkçesine hem de âşık geleneğinin temsilcilerine verilen değerin artmasıyla varlığını önceki dönemlere göre daha güçlü bir şekilde sürdürmüştür. Bu durum geleneğin asırlar içinde korunup günümüze ulaşmasını sağlamış ve İran coğrafyasında Türklerin yaşadıkları bölgelerde âşıklık geleneğinin bir bütün hâlinde ancak ayrı âşık kollarıyla varlığını sürdürmesine vesile olmuştur.

Günümüz İran Türk âşık muhitleri, Kafkasyalı'nın ifade ettiği gibi yedi başlık altında ele alınabilir. Bunlar; Tebriz/Karadağ âşık muhiti, Urmiye âşık muhiti, Sulduz/Karapapak âşık muhiti, Zencan âşık muhiti, Kum/Save âşık muhiti, Horasan/Türkmensahra âşık muhiti ve Kaşkay âşık muhitleridir (2009, s. 33-305). Söz konusu tasnifte Hemedan[1] sahası, Kum/Save âşık muhiti başlığı altında değerlendirilmiştir.

Hemedan âşık muhiti, günümüzde otuzun üstündeki âşık sayısıyla ve usta-çırak geleneğiyle yetişen birçok çırakla varlığını idame ettirmektedir. Bölge âşıkları arasında gelenek, bir yandan sözlü kültür ortamında sürdürülürken diğer yandan da elektronik kültür ve yazılı kültür ortamında devam etmektedir. Yazılı kültür ortamında ise âşıklar tarafından cönklerin kaleme alınması, cönk geleneğini meydana getirmektedir.

Türk edebiyatının önemli kaynak eserleri olarak kabul gören cönkler[2], gerek halk edebiyatı gerek divan edebiyatına ait zengin manzum ve mensur halk kültürü

[1] Hemedan, İran'ın batısında yer almaktadır. İlin doğusunda Merkezi, batısında Kürdistan ve Kirmanşah, kuzeyinde Kazvin ve Zencan, güneyinde ise Loristan illeri yer almaktadır. Önemli bir Türk nüfusu içinde barındıran Hemedan'ın toplam nüfusu 1.738.234'tür. Hemedan bölgesi; Hemedan, Melayer, Nehavend, Kebudraheng, Bahar, Rezen, Tuy-Serkan, Esedabad, Famenin ve Dergezin ilçelerinden oluşmaktadır (Merkez-e Amar-e İran, 2022).

[2] Bugüne kadar cönkler üzerine yapılan çalışmalarda cönk kelimesinin menşei ve anlam dünyası üzerinde sıkça durulmuş, çeşitli fikirler beyan edilmiştir. Kelimenin kökeni ve anlam dünyası ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. (Ülkütaşır, 1967, s. 905-907; Uraz, 1977, s. 8057-8059; Gökyay, 1995, s. 75-100; Elçin, 1997, s. 11-13; Dehhoda 5, 1377/1998, s. 7878; Türkyılmaz, 2004, s. 291-292; Amid,

materyallerini ihtiva eder. Gökyay'ın ifade ettiği gibi Anadolu sahasındaki cönklerde, türküler, koşmalar, destanlar, fıkralar, halk hikâyeleri, maniler, bilmeceler; kaleme alan kişinin kendi hayatıyla ilgili ve kendince gerekli gördüğü birtakım hastalıkların türlü yollardan tedavileri, reçeteleri, duaları, büyüleri, tılsımları ve cöngü kaleme kişinin özel hayatına dair notları yer almaktadır (1995, s. 85). Cönkler içinde yer alan ürünler, az çok okuma-yazma bilen kişi veya kişilerce kaleme alındığı için düzgün bir yazımla yazılabileceği gibi okunması zor bir imlayla da yazılabilir ve içerisinde sıkça imla hataları barındırabilir.

Cönkler, Türk edebiyatındaki anlamı yönüyle içinde muhtelif şiir ve bilgilerin yer aldığı defter manasında kullanılmaktadır. Kendine özgü bir biçime sahip olan cönkler, Anadolu sahasında sığır dili ve dana dili gibi kavramlarla karşılanır (Cumbur, 1974, s. 69; Gökyay, 1995, s. 73-85). Şekil itibarıyla eni dar, boyu uzun, uzunlamasına açıldığı için sığır diline benzetilir ve cönklerin başka bir nüshası bulunmaması (Yavuz, 1988, s. 119-120) onları birbirinden farklı kılmaktadır.

Hem biçim hem de içerik olarak kendine has özelliklere sahip olan cönklere İran sahasındaki Hemedan âşıkları arasında da rastlanmaktadır. Eğitim-öğretim faaliyetlerinin yaygınlaştığı İran'da âşıkların da az veya çok okuma-yazma öğrenme eğilimi içinde olmaları, beraberinde onları halk edebiyatı ürünlerinin unutulabileceği kaygısıyla cönk yazmaya sevk etmiştir. Bölge âşıkları, halk hikâyelerini ve şiirlerini defterlere yazarak âşıklık geleneğine has ürünleri koruma ve gelecek nesillere aktarma çabası içinde olmaktadır. İran sahasındaki Türk âşıklarının cönk geleneği hakkında henüz bütüncül bir çalışmanın ortaya konulmaması bu araştırmanın zaruretini doğurmuştur. Bu bağlamda araştırmada Hemedan'da tespit edilen cönkler özelinde bölgenin cönk geleneği sosyal bağlam içinde açıklanmaya çalışılacak ve söz konusu cönklerin Türk âşıklık geleneğindeki önemine vurgu yapıldıktan sonra tespit edilen âşık cönkleri hakkında bilgiler verilecektir.

1. Hemedan'da Cönk Geleneği

Farsçada *cong* kelimesiyle eşanlamlı olarak kullanılan *keştî*, *sefîne*, *cihaz-e bozorg* gibi kavramlar *gemi* anlamına gelmektedir. Cong yerine istifade edilen bir diğer kavram olan *bayâz-e bozorg* ise "şiir ve başka bilgilerin yazıldığı büyük defter" (Dehhoda 5, 1377/1998, s. 7878; Moin, 1386/2007, s. 541) manasındadır[3]. Aynı zamanda Azerbaycan Türklerindeki aydınların evlerinde sakladıkları bu defterlere de *bayaz* adı verilmiştir (Kaya, 2012, s. 9-11). Hemedan âşıkları arasında ise cönk teriminin yanı sıra *mecmua*, *beyaz* bazen de *el yazması* kavramları kullanılmaktadır.

1389/2010, s. 411; Yihao, 2012, s. 135-143; Yıldırım, 2013, s. 19-33; Vefayi & Beşeri, 1395/2016, s. 88-90; Vefayi & Beşeri, 1397/2018, s. 8-20).

[3] *Bayâz*, kelime manası olarak Farsçada "beyaz" ve "yazılmamış beyaz defter" anlamına gelmektedir (Moin, 1386/2007, s. 298).

Hemedan âşık muhitinde bölgenin önemli âşıkları arasında gösterilen Âşık Han Mirza, Âşık Hüdayar, Âşık Erşed Celalî[4], Âşık Hüseyin Şah Kendili, Âşık Rıza Feyzullahânî, Âşık Mecid, Âşık Abbas Melayerli ve Âşık Musayib'in sözlü kültür ortamında âşıklık geleneğine katkı sağlamalarının yanı sıra cönkleriyle de âşıklık geleneğini yazılı kültür ortamına taşımaları önemli bir hususdur. Azerbaycan Türkçesiyle ancak Arap alfabesiyle yazılan Hemedan sahası âşık cönklerinin kaleme alınması üç şekilde gerçekleşmektedir: 1. Okuma-yazma bilen âşıkların kendisi tarafından (Âşık Han Mirza, Âşık Hüdayar, Âşık Hüseyin Şah Kendili, Âşık Abbas Melayerli, Âşık Mecid, Âşık Musayib), 2. Okuma-yazma bilmeyen bir âşığın yakın akrabası tarafından (Âşık Erşed Celalî'nin eşi), 3. Okuma-yazma bilmesine rağmen âşığın sözlerini kaleme alan bir yardımcısı tarafından (Âşık Rıza Feyzullahânî'nin yardımcısı Ramazan Leşkeri). Bununla birlikte bölgedeki âşıklık geleneğinde cönklerin kaleme alınmasında muhtelif sebepler bulunur ki söz konusu nedenler âşıklık geleneğinin bölgede, insanları sadece eğlendirme fonksiyonlarının ötesinde farklı işlevlere sahip olduğunu da gösterir. Âşıklık geleneğinin bölgedeki sosyokültürel hayat içinde önemli bir yer tutması cönklerin yazılmasında üç etken meydana getirmiştir. Cönklerin kaleme alınmasında anlatıcı boyutu, sosyal çevre yani dinleyici boyutu ve en nihayetinde tümünü kapsayan kültürel boyut bulunmaktadır. Anlatıcı yönüyle cönklerin kaleme alınmasında; bazı âşıkların ustalarından öğrendiği yeni bir halk hikâyesini yazarak daha iyi ezberleme, musannifi oldukları halk hikâyelerini unutmamak için kaleme alma ve âşıkların kendilerine ait şiirleri oluşturduktan sonra yazma gibi etkenler bulunmaktadır. Sosyal çevre yani dinleyici boyutuyla cönklerin kaleme alınmasında; dinleyicinin ilgisi ve beğenisi dikkate alınarak sevilen ürünleri canlı icralarda söylemek kaydıyla yazma, dinleyici tarafından daha az talep edilen ve bu sebeple az bilinen halk hikâyeleri ve şiirlerinin unutulmaması için yazıya alma gibi etkenler söz konusudur. Kültürel bağlamda ise cönklerin yazılmasında; âşıkların, atalarından veya ustalarından kalan halk hikâyeleri ile halk hikâyelerinin içinde bulunan manzum ürünleri kaleme alarak mümkün olduğu kadar orijinalliklerini bozmadan koruyup gelecek nesillere aktarma, kendi kültür ve dil hususiyetlerini koruma içgüdüsüyle kayıt altına alma gibi hususlar ön planda yer almaktadır.

Hemedan sahasında kaleme alınan cönklerin muhteva yapıları göz önüne alındığında içerisinde sadece halk hikâyeleri ile bazı kişisel bilgileri barındırması yönüyle Anadolu sahası cönk geleneğinden farklılık arz ettiği görülmektedir. Bölgedeki cönk geleneği muhteva yönüyle incelendiğinde başlıca dört grup karşımıza çıkmaktadır: 1. Manzum-mensur karışık halk hikâyelerinin yazıldığı cönkler (Âşık Han Mirza, Âşık Hüseyin Şah Kendili, Âşık Abbas Melayerli, Âşık Mecid), 2. Halk hikâyelerinin sadece manzum

[4] Âşığın kendisine ait şiirlerinin yazıldığı defter, âşığın okuma-yazma bilmemesi sebebiyle eşi tarafından kaleme alınmıştır. Âşıklığa adım attığı günden başlayarak farklı tarihlerde kendine ait şiirlerinin not alındığı defter, âşığın evinde çıkan bir yangın sırasında yanmış ve âşığın ezberinde kalan bazı şiirler dışındaki tüm şiirleri yangınla birlikte yok olmuştur.

kısımlarının kaleme alındığı cönkler (Âşık Hüseyin Şah Kendili[5], Âşık Musayib), 3. Âşıkların kendilerine ait şiirlerin yer aldığı cönkler (Âşık Hüdayar, Âşık Erşed Celalî), 4. Hem halk hikâyelerinin hem de farklı halk hikâyelerine ait şiirlerin kaleme alındığı cönkler (Âşık Rıza Feyzullahânî). Dolayısıyla Anadolu sahasında, destanlardan manilere, hastalıklardan halk hekimliğinde kullanılan tedavi yöntemleri ve büyüye kadar birçok halk edebiyatı malzemesini ihtiva eden cönklere kıyasla Hemedan'daki cönklerde sadece belirtilen muhteva ögeleri yer almakta ve cönkler, çoğunlukla bir plan doğrultusunda yazıya aktarılmaktadır.

Bölgede tespit edilen cönklerden Âşık Musayib'in ve Âşık Abbas'ın cönkleri hariç diğer cönkler, günümüz çağdaş âşıkların kendileri tarafından korunmaktadır. Cönkler, henüz sonraki nesillere aktarılmadığı için âşıkların iradesi dışında herhangi bir ürün eklemesi yapılmamıştır ve dolayısıyla sadece bir âşığın bilgisi dâhilindeki ürünleri ihtiva etmektedir. Ancak âşıklar tarafından korunan bu cönkler, sabit, kalıplaşmış ürünler değildir. Dolayısıyla sonraki nesillere aktarılması hâlinde sözlü kültür ürünleri eklenerek içerik yönünden zenginleşme ihtimalini barındırmaktadır.

Cönklerin âşıklar tarafından korunması, onların kime ait olduğu konusunda bir problemin yaşanmamasına ve anonim bir yapı oluşturmamasına vesile olmaktadır. Cönklerin bazılarında ketebe kaydı yani kimin tarafından yazıldığı belli olsun diye isim ve tarih yazılarak imza atılmışken bazılarında herhangi bir işarete yer verilmemiştir. Âşık Hüdayar ve Âşık Erşed Celalî gibi bazı bölge âşıklarının cönklerinde ise kendi şiirlerinin son dörtlüklerinde mahlaslarını kullanmaları yine cönklerin kime ait olduğunu göstermektedir.

Hemedan sahasındaki cönklerde, manzum olarak âşıkların kendi şiirlerine ve halk hikâyelerinde geçen bazı şiirlere rastlanmakla birlikte manzum-mensur karışık olarak yazılan halk hikâyeleri de bulunmaktadır. Ancak cönklerdeki manzum ürünlerin, hangi sırayla kaydedildiği hakkında herhangi bir bilgi yer almamaktadır. Ancak bu sıralamanın dinleyici ve anlatıcının beğenisi doğrultusunda yapıldığı ihtimali düşünülebilir. Cönklerin muhtevaları, bölgedeki canlı icra anlatımları ile birlikte değerlendirildiğinde bu ihtimalin doğruluk derecesini yükselmektedir. Çünkü âşıklık geleneğinin canlı bir şekilde yaşatıldığı Hemedan sahasında, Heste Kasım, Garip ile Şahsenem, Gergerli Memmed, Seyidi ile Peri, Kerem ile Aslı, Mesım ile Efruz Peri, Memmed Beycan Sövdeger, Tilim Han, Tufarganlı Abbas ile Gülgez, Tahir ile Zöhre, Şah İsmail, Köroğlu gibi halk hikâyelerinin sıklıkla icra edilmesi ve eldeki cönklerde de çoğunlukla bu hikâyelere ait manzum-mensur kısımlara yer verilmesi söz konusu düşünceyi doğrulamaktadır. Bununla birlikte "hikâyeci, mensur kısımlarda sahip olduğu anlatma serbestliğini manzum kısımları söylerken kaybeder. Çünkü burada şiiri olduğu gibi vermek zorundadır. Herhangi bir değişiklik yapamaz" (Alptekin,

[5] Âşık Hüseyin'in hem halk hikâyelerinin bütün hâlinde yazıldığı cönkleri hem de halk hikâyelerinin sadece manzum kısımlarının yer aldığı cönkleri bulunmaktadır.

2002, s. 22) düşüncesi, halk hikâyelerinin sahip olduğu bu özelliğinin cönklere de yansımış olduğunu göstermektedir. Bölgedeki cönklerde halk hikâyelerinin sadece manzum şekillerinin bulunması dışında hem manzum hem de mensur kısımlarına yer verilmesi Hemedan cönk geleneğinin önemli özellikleri arasında yer almaktadır.

Hemedan sahası cönk geleneğinin önemli hususlardan biri de farklı halk hikâyelerine ait şiirlerin yazılmasıdır. Bölge âşıklık geleneğinde farklı halk hikâyelerine ait şiirlerin art arda söylenmesi *gülçin* (Gün, 2021, s. 113-114) olarak ifade edilir. Âşık Rıza'ya ait cönkte de gülçinlerin birbirinden ayrı olduğunu göstermek için *Şiir ez Kerem* (Kerem'den Bir Şiir), *Şiir ez Muhammed* (Muhammed'den Bir Şiir), *Şiir ez Garip* (Garip'ten Bir Şiir) gibi başlıklar kullanılmıştır. Aslında yazılan bu başlıklar şiirlerin hangi halk hikâyesinden alındığını göstermesi açısından önem arz etmektedir. Yine Âşık Rıza'nın cöngündeki bir diğer önemli husus da şiirin hangi âşık havasıyla söyleneceğini göstermek için sayfanın orta üst kısımda yazılan makam adıdır. Cönkteki bazı şiirlerin hemen üstünde *Dübeytî*, *Şah Hatai* gibi âşık havalarının adları yazılmıştır.

Yukarıda ifade edildiği gibi Âşık Rıza'nın dışında Âşık Hüdayar ve Âşık Hüseyin'in cönklerinde de halk hikâyeleri ile şiirlerin karışmaması için başlıklar yazılmıştır. Söz konusu âşıkların cönkleri dışındaki diğer cönkler için aynı durumu söylemek mümkün değildir. Âşık Hüdayar'ın kendine ait olan şiirlerin yer aldığı cönklerde temalara uygun başlıklar yazılmıştır.

Hemedan sahasındaki âşık cönklerinin sayfa kenarlarında süsleme, hat veya herhangi bir işarete rastlanmamış ve âşıklar tarafından cönklerde nestalik yazı stili kullanılmıştır. Âşık Han Mirza, Âşık Hüdayar ve Âşık Hüseyin Şah Kendili'nin cönklerinde sayfaların karışmaması için sayfa numaraları yazılmıştır. Hatta Âşık Hüdayar, bazı cönklerinin ilk sayfalarında şiirlerin hangi halk hikâyelerine ait olduğunu göstermek için yanlarına sayfa numaralarının da yazıldığı bir fihrist eklemiştir. Ancak Âşık Mecid, Âşık Musayib ve Âşık Rıza Feyzullahânî'nin cönklerinde sayfa numaraları bulunmamaktadır.

"Cönkler, konuşur gibi yazmanın, hatta yerel ağızları yazının kurallarını çok da bilmeden ve umursamadan yazıya aktarmanın yansıdığı defterler olduğu için cönkteki kelimeler farklı yazımlarla karşımıza çıkabilir." (Duymaz, 2016, s. 23). Konuşur gibi yazmanın beraberinde getirdiği önemli problemlerden biri de cönklerin okunmasındaki zorluktur. Bu sebeple yazının düzgün okunması için bölge âşıklarından sadece Âşık Mecid, kendi cöngünde hareke sistemine başvurmuştur. Ayrıca başta Âşık Mecid olmak üzere neredeyse diğer tüm âşıkların cönklerinin bazı sayfalarında yazıların üstünün karalanarak sayfa kenarlarına eklenen mısralara rastlamak mümkündür.

Manzum ürünlerin yer aldığı bölge cönklerinde şiirler, âşıklar tarafından dörtlükler şeklinde yazılmış ve hece ölçüsünden istifade edilmiştir. Şiirlerde sıklıkla hecenin 7'li, 8'li ve 11'li şekillerine başvurulmuştur.

Hemedan sahasında âşık cönklerinin biçim özelliklerine bakıldığında ise Anadolu sahasından farklı bir forma sahip olduğu görülür. "XVIII. yüzyılın sonuna kadar görülen cönklerin kâğıtları/yaprakları kalıncadır. XIX. yüzyılda kâğıt cinsleri çeşitlenir ve incelir. Eski ve klasik 'cönk' defterleri ticari hayattan çekilmeye başlar. Yerlerini çok renkli yaprakları olan deftercikler alır. Klasik 'cönk' ve 'beyaz' tarzı defterler piyasadan çekilirler." (Yıldırım, 2013, s. 24). Ancak XX. ve XXI. yüzyıllarda teknolojik imkânların artması, kâğıda ve deftere ulaşımın kolaylaşması sayesinde âşıkların da ürünlerini bu araçlara kaydetmelerini kolaylaştırmıştır.

"Cönklerin kimi sığır dili biçiminde, kimileri ise bildiğimiz defterlere benzemektedir." (Taşlıova, 2006, s. 91). Hemedan sahasındaki cönkler, sığır dili veya dana dili şeklinde değil, orta boy defter şeklindedir. Tespit edilen defterlerin boyutları 16x20, 17x24 ya da 8x15 cm ebatlarındadır. Cönklerin yaprak sayıları 45 ila 155 arasında değişmektedir. Cönk denilince "aklımıza küçük, kendine mahsus boy ve hacmi olan, uzunlamasına açılan, yukarıdan aşağı ama yine satırları sağdan sola doğru yazılan elyazması defterler gelir." (Yıldırım, 2013, s. 24). Ancak cönklerde "tek taraflı açılma diye bir şart yoktur." (Alptekin, 1987, s. 227). Hemedan sahasındaki cönkler, Anadolu sahasındakilerden farklı olarak uzunlamasına değil, yanlamasına yani sağdan sola açılır ve yazıları da sağdan sola doğru yazılır.

Hemedan sahasında orta boy defter şeklinde olan cönklerin yanı sıra çeşitli sayfaların bir araya getirilerek deriyle kaplandığı ve bazı sayfaların bantlandığı veya ortasından iple dikildiği cönklere de rastlanmaktadır. Sonradan farklı şiirlerin yazıldığı kâğıtların, cönklerin içine sıkıştırıldığı veya cönklere bantlanarak eklendiği parçalar da vardır. Bölgedeki çoğu cöngün dış kapağı bulunurken bazılarının kapakları koptuğu için iç sayfaları korunaksız bir vaziyette olanları da vardır. Bu sebeple cönklerin bazılarının yan taraflarında yırtılmalar meydana gelmiştir. Bununla birlikte rutubet yüzünden yazının mürekkebinin dağıldığı cönk sayfaları da olmuştur. Ayrıca cönklerin bazı boş sayfalarına veya cönklerdeki sayfaların kenarlarına âşıklara ait kişisel bilgileri içeren telefon numaraları yazılmıştır.

Bölgedeki cönkler incelendiğinde baş ve son kısımlarının ekseriyetle belirgin olduğu görülür. Cönklerin baş kısımları ya *besmele* ya da *be name Hüda* (Allah'ın adıyla) şeklinde başlarken son kısımları Âşık Han Mirza'nın cöngünde *temam şod* (tamamlandı) ve Âşık Rıza ile Âşık Hüseyin'in cönklerinde ise *payan* (son), *temam* (tamamlandı) gibi ifadeler ile tamamlanmıştır. Âşık Hüdayar'ın cönklerinde cöngün sonunun geldiğini gösteren bir imza atılmış ve bazı cönklerinde ise tarih atılarak tamamlandığı belirtilmiştir.

Cönklerin yazılma tarihleri ile ilgili âşıkların cönklerinde farklı bilgiler bulunmakla birlikte genellikle âşıkların âşıklığa adım attıkları süreden başlayarak uzun yıllar içerisinde cönklerini tamamladıkları düşünülmektedir. Âşık Han Mirza ve Âşık Musayib'in dışındaki tüm cönklerde yazıldığı döneme ait bir tarih bulunmaktadır. Lakin cönklerin içindeki tarihlerin başlangıcı mı yoksa bitişi mi bildirdikleri net bir şekilde belli değildir. Dolayısıyla yazılan tarihlerin cönklerin sadece hangi zamanlarda kaleme alındığını göstermesi açısından bir fikir vermektedir. Bölge âşıkları ile yapılan görüşmelerde cönklerin uzun bir sürecin sonunda ortaya çıkan mahsuller olduğu sıklıkla ifade edilmiştir.

2. Cönklerin Bölge İçin Önemi

Belli ihtiyaçlar doğrultusunda ortaya çıkan edebî eserler birer yaratım ürünüdür. Yaratmalar; icracısı, yaratım amacı, bağlamı ve işlevleri ile anlamlı hâle gelirler (Ersal, 2016, s. 88). Bir yaratım ürünü olan cönklere sadece edebî ürünler nazarıyla değil, bütüncül bir bakışla belirtilen hususlar yönüyle bakmak ve metnin sosyal bağlamdaki yönlerine dikkat etmek birçok konu hakkında bilgilere ulaşılmasını sağlamaktadır.

Başta Hemedan sahasındakiler olmak üzere Türk dünyasının farklı bölgelerindeki cönkler, deneyimin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu deneyimler, tarihsel süreklilik içinde âşıklık geleneğinin usta-çırak ilişkisiyle aktarılır ve belli bir olgunluğa ulaşan âşıklar, deneyimlerini yani öğrendikleri ürünleri yazıya aktarırlar. Sözlü kültürel hafızada tutulan ürünlerin yazılı kültürün bir ürünü olan cönklere aktarılmasıyla Hemedan'daki usta malı ürünlerden halk hikâyelerinin hem manzum hem de mensur olarak tam hâllerine, bazı âşıklar tarafından tasnif edilen yeni halk hikâyelerine, âşıkların kendilerine ait şiirlerine, hayatta olmayan ve hakkında herhangi bir bilgi bulunmayan âşıkların sanat anlayışlarına ulaşmak mümkün hâle gelmiştir.

Bölgedeki cönklerde tespit edilen halk hikâyelerinin bütün hâlleri, günümüz Hemedan âşıklık geleneğinde gerçekleştirilen canlı icralarda yerini halk hikâyelerinin içindeki şiirlerin aktarımına bırakmıştır. Dolayısıyla icralarda uzun saatler tutan halk hikâyelerini dinleyecek dinleyici kitlesinin yok denecek kadar azalması söz konusu ürünlerin orijinal hâllerinin yok olma sürecine girdiklerini göstermektedir. Tam bu noktada canlı icraların aksine cönklerde tam hâllerinin bulunması bölgedeki Türk halk hikâyelerinin varlığını muhafazası konusunda önemli bir yer teşkil eder.

Cönklerdeki halk hikâyeleri ve şiirlerle genel olarak bilinen bazı yanlış bilgilerin düzeltilebileceği gibi eldeki bilgilerin doğruluğunu da teyit etmesi ve yeni bilgi takviyelerine fayda sağlaması cönklerin önemli bir özelliğidir (Sakaoğlu, 1987, s. 224). Hemedan sahası âşıklık geleneğinde tespit edebildiğimiz kadarıyla tek halk hikâyesi musannifi olan Âşık Abbas Melayerli'nin kendine ait hikâyelerinin cönklerde bütün hâlinde bulunması yeni bilgilerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Âşık Abbas'ın tasnif ettiği halk hikâyeleri, çırakları tarafından öğrenilmediği için âşığın hayatıyla sınırlı

kalmıştır. Ancak âşığın hayatta iken cönklerinde kaleme aldığı Hösrö ile Senem, Kurban ile Mehnaz, Hasan ile Hüseyin, Selim ile Şems, Ferşad ile Delşad ve Ferhad ile Gülşad hikâyelerinin varlığı bu yolla günümüze ulaşmıştır. Ayrıca yeni bilgiler sadece hikâyelerin içeriğiyle değil, hikâyelerin adı konusundaki anlaşmazlıkları da ortadan kaldırmıştır. Dolayısıyla önceden yanlış olarak isimlendirilen halk hikâyelerinin adları cönklerden elde edilen bilgilerle doğru bir şekilde adlandırılmıştır.

Tespit edilen cönkler sayesinde Hemedan sahasındaki bazı âşıkların kendi şiirlerinde yaşadıkları döneme ait sosyal hayattaki problemlere değindikleri görülmektedir. Bununla birlikte âşıkların sıklıkla hangi temalar üzerinde durdukları konusunda da bazı bilgiler vermektedir. Âşık Hüdayar'ın kendine ait şiirlerin yer aldığı birinci cöngünün 25. sayfasındaki şiirde toplumsal yapıda yaygınlaşan uyuşturucu bağımlılığı eleştirilmiş ve tehlikenin boyutlarından bahsedildikten sonra çarelerin üretilmemesi sebebiyle durumdan şikâyet edilmiştir.

Her kim dişin kırh terefden itidib,
Hevadar[6] yoh, danuşan yoh, diyen yoh,
Danuşaniy dar boğazı dibinde,
Boyunnarın dar başundan açan yoh.

Mevad[7] memleketde tufan eyliyib,
Sakkız kimin alub helki çeyniyib,
Cevannarda ateşinde keyniyib,
Çıhadan yoh, su sepen yoh, heray[8] yoh.

Bu mazlum milletiy günahı nedi?
Eyle mudam[9] tapmaz övünde eti,
Rişesın[10] kes gel bu mevaddı göti[11],
Ar namus yoh, ehtıram yoh, şeref yoh.

Çar[12] teref dünyaniy güşesin[13] tutub,

[6] koruyan
[7] uyuşturucu madde
[8] başkaldıran
[9] sürekli
[10] kökünü
[11] götür
[12] dört
[13] köşesini

Cevan, uşak e'etiyadda[14] ot tutub,
Hermele'den[15] beter helki ohluyub,
Bu zemanda rehmannuk yoh, şeytan çoh.

Gün be gün mevaddan şo'le[16] ucalar[17],
Heyif[18] cevannara otda puç[19] olar,
Keşeng[20] reng o ruhnar solub pis olar,
Ürek yanan bu millete heray yoh.

Hüdayar, mevaddiy bed-behtlığın[21] yaz,
Ohuyannar alar söziynen bir faz[22],
Azca öz eliynen öz kebriyi kaz,
Sözler kalar heyif intişarı[23] yoh.

Âşık Hüdayar'ın cöngünde geçen ve 12.09.1392/03.12.2013 tarihinin not düşüldüğü yukarıdaki şiir, bölgenin sosyal tarihi hakkında bilgiler vermesi yönüyle önemlidir. Âşıkların şiirlerindeki konular, bazen sarih bir biçimde bazen de mecazlar veya kapalı bir ifadeyle dile getirilir. Dolayısıyla cönkler sadece metin bağlamında değil, sosyal tarih yönüyle de incelenmeye değer ürünlerdir.

Cönkler, sosyal ve tarihsel bilgilerin yanı sıra vefat eden âşıklar hakkında da bilgilerin yer aldığı kaynaklardır. Âşık Musayib'in âşıklık geleneğindeki yeri konusunda herhangi bir bilgi bulunmaması dolayısıyla cönkleri aracılığıyla bu tür bilgilere ulaşılabilmesi cönklerini değerli hâle getirmektedir. Bu bağlamda cönkler vasıtasıyla âşığın hangi halk hikâyelerine ve şiirlere vakıf olduğu ve onun gelenek hakkındaki bilgilerine ulaşmak mümkündür.

"Cönklerde yer alan metinler, çoğu zaman var olduğu sürecin içinde yazıya alındıkları hâlleriyle, mahalli dil özelliklerini veya zamanın telaffuz ve imla tarzlarını da yansıtırlar." (Yıldırım, 2013, s. 29). Dolayısıyla Farsçanın resmî dil olduğu İran'da âşıkların cönklerini Azerbaycan Türkçesiyle kaleme almaları bölgenin dil materyalleriyle birlikte yöresel ağız özelliklerini göstermesi bakımından önem arz eder. Ayrıca cönklerde Farsça kelimelerin kullanılması da Farsçanın Azerbaycan

[14] bağımlılık
[15] Hz. Hüseyin'in çocuğu Ali Asger'in boğazına ok atan kişinin adı.
[16] alev
[17] yücelir
[18] yazık
[19] boş
[20] güzel
[21] kötülüğünü
[22] fayda
[23] yayılması

Türkçesi üzerindeki tesirini yansıtır. Buna rağmen cönklerin sonraki nesillere öz dilleriyle yazılmış bir şekilde aktarılması hem bölgedeki Türklerin kültürel ve millî kimliklerinin hem de hassasiyetlerinin korunmasında önemli işlevler taşıdığını göstermektedir.

Sözlü geleneğin zayıfladığı bir çağda âşıklar tarafından kaleme alınan cönkler, toplumsal ve sosyal bilgilerin yanında kültürel değerlerin, toplumsal beğenilerin ortak bellekte buluştuğu bir kültür kavşağıdır. Ortak belleğin yanı sıra toplumsal değişimlerle birlikte içerisinde bireysel belleğin bilgilerine yer vermesi bu değişimlerin cönklere de yansıdığını gösterir.

3. Hemedan'da Âşık Cönkleri

3.1. Âşık Abbas Melayerli

Âşık Abbas Melayerli'nin kendisi tarafından kaleme alınan cönkler, orta boy okul defterleri ebatlarındadır. Âşık Abbas, âşıklığa adım attığı andan yaşamının son dönemlerine kadar gerek usta malı ürünleri gerekse de tasnif ettiği halk hikâyelerinin hem manzum hem de mensur kısımlarını cönklerine yazmıştır.

Toplam 24 cönge sahip olan âşık, usta malı ürünleri Âşık Sefer ve Âşık Ekber gibi ustalarından öğrenmiştir. Söz konusu cönklerinde usta malı ürünler olan Behram ile Gülendam, Behram ile Seyyad, Gergerli Memmed, Göğçek Rıza ile Dede Yadigâr/Vanlı Göğçek, Heste Kasım, Hemrah ile Selvinaz, Kelbi ile Huruzat, Kerem ile Aslı, Mahmud ile Nigar, Memmed Beycan Sövdeger, Mesım ile Efruz Peri, Seyidi ile Peri, Şah İsmail, Şirin ile Birçek, Tahir ile Zöhre, Tilim Han, Tufarganlı Abbas ile Gülgez, Verege ile Gülşah hikâyeleri ile tasnif ettiği Hösrö ile Senem, Kurban ile Mehnaz, Hasan ile Hüseyin, Selim ile Şems, Ferşad ile Delşad ve Ferhad ile Gülşad halk hikâyeleri bulunmaktadır. Âşık tarafından kaleme alınan halk hikâyeleri unutulmaması gayesiyle cönklere yazılmıştır. Âşığın cönkleri, birçok imla hatasını barındırmaktadır.

Âşık Abbas, vefat ettikten sonra cönkler, kendisi gibi âşık olan Âşık Ferşad tarafından koruma altına alınmıştır. Âşık Ferşad, cönklere herhangi bir ekleme yapmadan orijinal bir şekilde muhafaza ederek cönklerdeki halk hikâyelerini öğrenme çabası içine girmiştir.

3.2. Âşık Han Mirza

Âşık Han Mirza tarafından kaleme alınan cönk, 36 sayfadır. Sonradan cöngün arasına sıkıştırılmış bir sayfanın bir yüzünde şiir, diğer yüzünde ise âşık tarafından yazıldığı belli olan bazı kişisel notlarla telefon numaraları yer almaktadır. Ayrıca sonradan eklenmiş başka bir sayfa da ikinci ve üçüncü sayfaların ortasına bantla yapıştırılmıştır. Sayfanın sonradan eklendiği, öteki sayfalardan farklı olan sayfa renginden de

anlaşılmaktadır. Bu iki sayfa ile birlikte cöngün toplam sayfa sayısı 40'a ulaşmaktadır (Gün, 2021, s. 133). Ancak cöngün içindeki 37. sayfa, sayfa numarası yazılmasına rağmen boş bırakılmıştır.

Cöngün içindeki Seyidi ile Peri Hikâyesi'nin hem manzum hem de mensur kısımları âşık tarafından yazılmıştır. Cönkteki mensur kısımların kısaca yazıldığı ve manzum kısımların hangi olaydan sonra söylendiğini hatırlatmak maksadıyla yazıldığı düşünülmektedir. Hikâyenin manzum kısımlarının olduğu sayfalarda ise sayfa kenarlarına dikey olarak sonradan bazı şiir parçaları ilave edilmiştir. Şiirlerin bazı dizelerinin üstü tamamıyla ya da birkaç kelimesi çizilerek yeni kelime ve dizeler eklenmiştir (Gün, 2021, s. 133). Hikâyenin manzum kısımları ekseriyetle 8'li, 11'li ve 12'li hece ölçüsüyle kaleme alınmıştır.

Cöngün muhtelif yerlerinde imla bakımından farklılıklar bulunmakla birlikte cönk, âşık tarafından okunması zor bir imlayla yazılmıştır. Cöngün bazı sayfalarında nemden kaynaklı mürekkep dağınıklığının oluşması yazıların okunmasını zorlaştırmıştır (Gün, 2021, s. 133). Mürekkep dağınıklığı sebebiyle anlaşılmayan yerlerin üstünden kalemle tekrar geçilmiştir.

Âşık Han Mirza'nın cöngü, koyu kahverengi suni bir deriyle kaplıdır ve 17x24 cm boyutlarındadır. Cönkteki bazı sayfalar zamanla koptuğu için bantla yapıştırılmış ve ardından cöngün bir arada kalması için cönk, ortadan iple dikilmiştir. Ayrıca cönk sayfalarının karışmasını engellemek amacıyla âşık tarafından her bir sayfaya numara verilmiştir (Gün, 2021, s. 133-134). Cöngün iç kısımlarında tarihsel olarak herhangi bir bilgi bulunmamaktadır.

3.3. Âşık Hüdayar

Âşık Hüdayar tarafından kaleme alınan cönkler, orta boy okul defterleri ebatlarındadır. Cönklerin bazı yerlerinde âşığın çocukları tarafından yapılan karalamalara ve farklı çizimlere rastlanmaktadır. Ayrıca cönklerde bazı mısraların ve kelimelerin üstü âşık tarafından karalanmış, yan taraflarına yeni mısra ve kelimeler yazılmıştır. Âşık tarafından bazı cönklere sayfa numarası yazılmışken bazılarında ise sayfa numarasına yer verilmemiştir.

Âşığın 134 sayfadan oluşan birinci cöngü, kendine ait şiirleri içerdiği için şiirin temasına uygun başlıklar yazılmıştır. Ayrıca şiirlerin kaleme alındığı cöngün birçok yerinde 1391/2012 ve 1392/2013 yıllarına ait tarihler not düşülmüştür. 1392/2013 tarihinin not düşüldüğü ikinci cönkte de şiirlerin temalarına uygun başlıklara yer verilmiştir. Söz konusu cönk, 80 sayfadan oluşmaktadır. 109 sayfadan oluşan ve 1392/2013 yılıyla tarihlenen üçüncü cönkte şiirlerin olduğu ancak diğer cönkler gibi şiir başlıklarının yer almadığı görülmektedir. 1393/2014 yılıyla tarih düşülen ve 86 sayfadan oluşan dördüncü cönk ise âşığın kendine ait şiirlerinin yer aldığı bir diğer cönktür. Bu cönkte de herhangi bir şiir başlığı bulunmamakta, şiirlerin tarihsel bir

sırayla deftere sıralandığı düşünülmektedir. Ayrıca cöngün son sayfasında bir düğün için olduğu belli olan toplu bir alışveriş listesi bulunmaktadır.

Âşık Hüdayar'ın cönklerindeki şiirlerin temaları incelendiğinde aşk, ayrılık, hüzün, ölüm, şikâyet, nasihat, Hz. Ali, İmam Hüseyin, yoksulluk, kader, toplumsal ve siyasal eleştiri gibi konuların yoğunlukta olduğu görülmektedir. Şiirlerin ekseriyetle 8'li ve 11'li hece ölçüsüyle yazıldığı görülse de az da olsa hecenin 15'li ve 17'li kalıplarına da rastlanmıştır.

3.4. Âşık Hüseyin Şah Kendili

Âşık Hüseyin tarafından kaleme alınan cönkler, orta boy okul defterleri ebatlarındadır. Cönklerin üst taraflarında âşık tarafından verilmiş olan sayfa numaraları bulunmaktadır. Cönkler, okunması zor bir imlayla yazılmış ki bazı mısra ile nesir kısımlarının üstünden iki defa geçildiği için metnin anlaşılması zorlaşmıştır. Bununla birlikte cönkte sıkça imla hataları yapılmıştır. Bazı sayfalarda kelime ve mısraların üstü karalanarak yeni kelime ve mısralara yer verilmiştir.

Âşık Hüseyin'in cönkleri ve halk hikâyeleri be name Hüda (Allah'ın adıyla) ifadesiyle başlamaktadır. Toplam 102 sayfadan oluşan birinci cöngün 54. sayfasının sol alt köşesine 20.08.1376/11.11.1997 tarihi ve saat 19.00 not edilmiştir. Cöngün içinde Heste Kasım, Garip ile Şahsenem, Tilim Han, Kerem ile Aslı, Tufarganlı Abbas ile Gülgez, Tahir ile Zöhre, Şah İsmail, Seyidi ile Peri, Mesım ile Efruz Peri, Gergerli Memmed gibi halk hikâyeleri ve On İki İmam'a dair şiirler yer almaktadır. Bu cönkte halk hikâyelerinin sadece manzum kısımlarına yer verilmiştir ve başlıklar ise yukarıdaki halk hikâyelerinin adlarının kısaltılmış şekillerine yani Kerem, Garip, Tilim, Abbas, Seyidi, Memmed şeklinde adlandırılmıştır. Ayrıca âşık tarafından cönge verilen sayfa numaraları sadece tek numaralı sayfalara yazılmıştır.

148 sayfadan oluşan ikinci cöngün ilk sayfasında 1378/1999'un Nevruz Bayramı'na ait bir tarih yazılmış ve cönkte Köroğlu ile Hüseyin Kula Han ve Behram ile Gülendam hikâyelerine yer verilmiştir. İlk dört sayfasında cöngün muhtevasında ne olduğu ile ilgili kısa bilgiler verilmiştir. 5. sayfadan 42. sayfaya kadar Âşık Abbas'tan derlendiği bilgisi verilen Köroğlu ile Hüseyin Kula Han Hikâyesi ve 43 ila 69. sayfalar arasında ise yine Âşık Abbas'tan derlendiği belirtilen Behram ile Gülendam Hikâyesi yazılmıştır. Âşık Mesiyollah'tan derlendiği yazılan Behram ile Gülendam Hikâyesi'nin ikinci varyantı da 70 ila 117. sayfalar arasında kaleme alınmıştır. Cöngün 118 ila 148. sayfaları arasında ise münferit şiirler yazılırken 147. sayfada bazı kişisel bilgileri içeren telefon numaraları not edilmiştir.

100 sayfadan oluşan üçüncü cöngün ilk sayfasına 04.05.1378/26.07.1999 tarihi not düşülmüştür. Ancak cöngün kapağında 28.12.1390/18.03.2012'ye ait bir tarih atılmıştır. Cöngün ilk sayfasında bazı kişisel bilgiler yazıldıktan sonra ikinci sayfada bir adres, üçüncü sayfada ise Âşık İsmail adı yazılmıştır. Âşık Bala Han Daniş Beyat'tan

derlenen Heste Kasım Hikâyesi, 4. sayfadan başlayıp son sayfa olan 97. sayfaya kadar devam etmiştir.

Kumlu Âşık Güneş'in (Ali Ramazanî) kasetlerinin dinlenerek yazıya aktarılan 128 sayfalık dördüncü cönkte, 1 ila 61. sayfaları arasında Heste Kasım Hikâyesi'ne, 62 ila 102. sayfaları arasında Mahmud ile Nigar Hikâyesi'ne ve 102 ila 117. sayfaları arasında ise Esedi ile Nizam Hikâyesi'ne yer verilmiştir. Ancak Esedi ile Nizam Hikâyesi cönkte bütün bir hâliyle değil, yarım bir şekilde kaleme alınmıştır. 118. sayfada Âşık Heyder Mahmudi ve 119 ila 120. sayfalarda Âşık Abbas Melayerli'ye ait bazı şiir parçaları kaleme alınmıştır. Bu tür sayfaların üst kısmında Âşık Abbas'ın sözü ya da Âşık Heyder Mahmudi'nin sözü diye not düşülmüştür. Ayrıca 120 ila 125. sayfaları arasında da münferit şiirlere ve 126'dan 128. sayfaya kadar ise bazı kişisel bilgilere yer verilmiştir.

Âşık Hüseyin tarafından kaleme alınan cönklerde hikâyelerin bitiminde *payan* (son) ve *temam* (tamamlandı) ifadeleri yazılmıştır. Ayrıca cönklerde sayfa numaralarına yer veren âşık, her bir hikâyenin başlangıcını 1. sayfa olarak göstermiştir. Birinci cönk hariç diğer üç cönkte halk hikâyelerinin hem mensur hem de manzum kısımları yazılmıştır. Manzum kısımlar, ekseriyetle 8'li ve 11'li hece ölçüsüyle kaleme alınmıştır.

Âşık Hüseyin tarafından cönklerin yaklaşık 30 yıl önceye dayandığı ifade edilmiş ve bu tarih Âşık Hüseyin'in âşıklığa adım attığı dönemleri işaret etmiştir. Dolayısıyla bu durum Âşık Hüseyin'in cönkleri yazma serüveninin âşıklığı boyunca devam ettiğini gösterir niteliktedir.

3.5. Âşık Mecid

Âşık Mecid'in kendisi tarafından kaleme alınan cönk, orta boy okul defterleri ebadındadır. Sayfa numaraları bulunmayan cönkte, 1387/2008 tarihi not düşülmüştür. Metnin anlaşılması ve kolay bir şekilde okunması için âşık tarafından hareke sistemi kullanılmıştır. Nispeten düzgün bir hatla kaleme alınan cöngün çeşitli yerlerinde üstü çizilmiş olan kelime ve mısralara rastlanmaktadır. Çizilen yerlerin yanına yeni kelime ve mısralara yer verilmiştir.

Âşık Mecid'in cöngünde hem halk hikâyelerine hem de farklı halk hikâyelerinden derlenen münferit şiirlere rastlanmaktadır. Cöngün 1 ila 21. sayfaları arasında Destan-ı Efruz Mesum başlığıyla bir halk hikâyesi kaleme alınmıştır. Nesir kısımlarının da yer aldığı cönkte ekseriyetle manzum kısımların yazıldığı görülmektedir. Cöngün ikinci kısmında yani 22 ila 29. sayfaları arasında Dastan-ı Memmed başlığıyla başka bir halk hikâyesi yazılmıştır. Söz konusu halk hikâyesinin 27. sayfasına 13.07.1389/05.10.2010 tarihi not düşülmüştür. İkinci halk hikâyesinin kaleme alındığı kısımda manzum yerlerin yan taraflarına şiirlerin kimin dilinden döküldüğünü göstermek için hikâye kahramanlarının adları parantez içinde yazılmıştır. Cöngün üçüncü kısmında Tilim Han Hikâyesi'nden alınan şiirler 30 ila 33. sayfalar arasına yazılmış ve

12.08.1390/3.12.2011 tarihinde, 19.00 ila 20.00 saatleri arasında yazıldığına dair not düşülmüştür. Cöngün dördüncü kısmında Dastan-ı Tokat yani Köroğlu'nun Tokat Seferi'ne yer verilmiştir. Söz konusu hikâyenin olduğu kısma 2.12.1390/21.02.2012 tarihi not düşülmüş ve bu bölüm 34 ila 42. sayfalar arasını kapsamaktadır. Cöngün 43. sayfasından son sayfası olan 48. sayfaya kadar muhtelif şiirler kaleme alınmış ve 20.2.1394/10.05.2015 en son tarih atılarak cönk tamamlanmıştır. Cönkteki şiirlerin genelinde 7'li ve 8'li hece ölçüsünün kullanıldığı görülmektedir.

3.6. Âşık Musayib

Âşık Musayib tarafından kaleme alınan üç adet cönk, 8x15 cm boyutlarındadır. Cönklerin içinde Garip ile Şahsenem, Heste Kasım, Kerem ile Aslı, Şirin ile Birçek, Tilim Han, Tufarganlı Abbas ile Gülgez ve Köroğlu gibi farklı halk hikâyelerine ait şiirler yer almaktadır. Köroğlu hikâyelerinden şiirlerin yer aldığı cönk, 142 sayfadır ve sayfa numaraları bulunmamaktadır. Sadece Köroğlu hikâyelerine ait manzum kısımların kaleme alındığı cönkte, yazılar sayfalara aşağıdan yukarıya doğru eğik bir şekilde yazılmıştır. Hece ölçüsünün kullanıldığı şiirlerde ekseriyetle 8'li, 9'lu ve 11'li ölçülere rastlanmaktadır.

Yaklaşık 35-40 yıldır Âşık Musayib'in ailesinde bulunan cönkler şu anda torunu Yahya Zohori tarafından korunmaktadır. Birbirinden kopmuş olan sayfalar bantla tutturulmuştur. Ayrıca boş ve kopmuş olan iki sayfadan ilkinde telefon numaraları vb. kişisel bilgiler, diğer sayfada ise şiirler yazılıdır. Diğer birçok âşık cöngünde olduğu gibi okunması zor bir imlayla yazılmıştır ve cöngün muhtelif yerlerinde üstü çizilmiş mısralara rastlanmaktadır. Üstü çizilen mısraların yanına yeni şiir dizeleri eklenmiştir.

3.7. Âşık Rıza Feyzullahânî

Âşık Rıza Feyzullahânî'nin cöngü yardımcısı Ramazan Leşkeri tarafından kaleme alınmış ve ilk sayfaya 10.10.1385/31.12.2006 tarihi not düşülmüştür. Cönk, orta boy okul defterleri ebadındadır ve sayfa numaraları bulunmamaktadır. Cönk, okunması zor bir imlayla yazılmıştır ve sıkça imla hatası yapıldığı görülmektedir. Bazı sayfalarda kelimelerin ve mısraların üstü karalanmış olduğundan yeni kelime ile mısralar yazılmıştır. Bazı sayfalarda ise sonradan eklendiği düşünülen mısralar yanlamasına kaleme alınmıştır. Cöngün 40. sayfasına 11.05.1389/02.08.2010 tarihi not düşülmüş ve imza atılmıştır. Böylece cöngün bu tarihte tamamlandığına işaret edilmiştir.

Toplam 45 sayfa olan Âşık Rıza Feyzullahânî'nin cöngünde hem halk hikâyesine hem de farklı halk hikâyelerine ait şiirlere rastlanmaktadır. Nitekim yazılan Garip ile Şahsenem Hikâyesi muhtasar bir şekilde kaleme alınmıştır. Dastan ez Garip (Garip Destanı'ndan) başlığı altında bulunan halk hikâyesi, 2 ila 15. sayfalar arasında yer almaktadır. 16. sayfadan sonra başlıklar hâlinde sırasıyla On İki İmam ve Hz. Muhammed hakkındaki şiirlere, Kerem ile Aslı, Garip ile Şahsenem, Tufarganlı Abbas

ile Gülgez hikâyelerindeki şiirler ile Vahid'den nakledilen şiirlere yer verilmiştir. Cöngün 37. sayfasına gelindiğinde ise üstü çizilmiş iki dizeye rastlanmış ve bu sayfadan sonra şiirlere devam edilmiştir. Cönkteki şiirlerde hecenin 7'li, 8'li ve 11'li ölçülerinden istifade edilmiştir.

Sonuç

Hemedan sahasındaki cönkler, manzum-mensur karışık halk hikâyelerinin, âşık şiirlerinin ve bazı kişisel bilgilerin yer aldığı defterlerdir. Bölge cönklerinin, âşıklık geleneğine ve bölgedeki Türklerin toplumsal ve tarihsel yaşamına ne gibi katkılar sunduğunu ortaya koymak amacıyla kaleme alınan çalışmada, bölgedeki cönk geleneği ve cönklerin bölge için önemine değinilmiştir.

Sözlü kültürün gerilemeye girdiği XXI. yüzyılda okuma-yazma faaliyetlerinin yaygınlaşması, yazılı kültürü ve özellikle elektronik kültürü ön plana çıkarmıştır. Modern çağın şartları Hemedan âşıklarını etkisi altına almış, âşıklar okuma-yazmaya yönelmiş ve cönkler kaleme almışlardır. Hatta okuma-yazma bilmeyen âşıklar da cönklerin önemini anlayarak yakınlarının yardımıyla sözlü ürünlerini yazıya aktarma faaliyeti içine girmişlerdir. Bu sebeple bölgede cönk geleneği az da olsa yaygınlık kazanmıştır. Söz konusu cönkler, âşıkların kendileri tarafından korunduğu için orijinal hâlleri muhafaza edilmiş ve anonimleşme özelliği şu an itibarıyla ortadan kalkmıştır.

Hemedan sahasında tespit edilen cönkler, yanlamasına açılması, içerisinde sadece halk edebiyatı malzemesi ile az miktarda kişisel bilgileri içermesi ve derlenen tarihe kadar tek bir âşığa ait ürünleri ihtiva etmesi ve dolayısıyla anonimleşmemiş olması yönüyle Anadolu sahası araştırmalarında ortaya konan bazı bilgilerden farklılık arz etmektedir. Anadolu sahasında cönklerin özellikle uzunlamasına açılan ürünler olması ve içerisinde halk hikâyelerini barındırmaması bu sahanın özellikleridir. Türk dünyasına bütüncül bir bakışla bakıldığında İran Türklerine ait yeni cönk bilgileriyle birlikte cönklerin daha farklı özelliklere de sahip olabileceği gözden kaçırılmaması gerektiği düşünülmektedir.

Cönkler, sözlü halk edebiyatı malzemelerinin yazılı kültür formlarına aktarılmış şekilleridir. Dolayısıyla sözlü kültürün gittikçe yok olmaya başladığı bir dönemde Hemedan âşıklarının cönkleri kaleme almaları, bölgenin gerek edebî gerek kültürel gerekse de tarihsel bilgilerinin sonraki nesillere ulaşmasını sağlamaktadır. Cönklerin sonraki nesillere aktarılırken İran'da Farsçanın tahakkümüne rağmen Azerbaycan Türkçesiyle kaleme alınmaları, bölge Türklerinin dil ve kültürünü korumanın yanı sıra ortak belleğe ve millî kimliğe fayda sağladığı diğer önemli hususlarıdır.

Araştırmada derlenen veriler 2015, 2017-2018 yıllarına ait cönk bilgilerini içermektedir. Ancak cönkler, statik/sabit ürünler olmadığı için zamanla âşıklar tarafından farklı halk edebiyatı materyallerinin eklenme ihtimalinin olduğu

ürünlerdir. Bu sebeple sadece Hemedan sahasındaki cönkler değil, İran'ın farklı bölgelerindeki cönklerin zaman içerisinde tekrar tekrar incelenip içerik yönünden değerlendirilmesi gerekmektedir. Ayrıca bölge cönkleri hakkında yapılacak farklı çalışmalarla cönklerin birer edebî ürün olmanın ötesinde dil ve kültüre ait farklı malzemeleri de içinde barındırması hasebiyle birçok yönden araştırılmaya muhtaç ürünler olduğu unutulmamalıdır.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Alptekin, A. B. (1987). Fırat havzası ve Doğu Anadolu'da yazılmış cönkler. *Fırat Havzası Yazma Eserler Sempozyumu (5-6 Mayıs 1986)*, Fırat Üniversitesi Yayınları, 227-232.

Alptekin, A. B. (2002). *Halk hikâyelerinin motif yapısı*. Akçağ Yayınları.

Amid, H. (1389/2010). *Ferheng-e Farsi Amid*. Rah-e Roşd.

Cunbur, M. (1974). Folklor araştırmalarında cönklerin yeri. *I. Uluslararası Türk Folklor Semineri Bildirileri*, Başbakanlık Basımevi, 69-73.

Dehhoda, A. E. (1377/1998). *Lugatname-ye Dehhoda 5*. Muessese-ye Enteşaret ve Çap-e Danişgah-e Tehran.

Duymaz, A. (2016). Sözün yazılaşması yazının sözleşmesi: cönkler. *Millî Folklor Dergisi*, 111, 14-27.

Elçin, Ş. (1997). *Halk edebiyatı araştırmaları 1*. Akçağ Yayınları.

Ersal, M. (2016). Cönkten hizmet defterine, icradan yazıya: Alevi yazma geleneği. *Millî Folklor Dergisi*, 111, 87-99.

Gökyay, O. Ş. (1995). *Seçme makaleler-I eski, yeni ve ötesi*. İletişim Yayınları.

Gün, F. (2021). Sosyo-kültürel değişmeler bağlamında Hemedan (İran)'da Türk âşıklık geleneği (Tez No. 671080). [Doktora tezi, Trakya Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Kafkasyalı, A. (2009). *İran Türkleri âşık muhitleri*. Salkımsöğüt Yayınları.

Kaya, D. (2012). Âşık edebiyatının önemli yazılı kaynaklarından cönkler. *Kültür Çağlayanı Dergisi*, 16, 9-11.

Merkez-e Amar-e İran. (2022). https://www.amar.org.ir/.

Moin, M. (1386/2007). *Ferheng-e Farsi I*. Enteşarat-e Adena.

Sakaoğlu, S. (1987). Cönklerin kültür tarihimizdeki yeri. *Fırat Havzası Yazma Eserler Sempozyumu (5-6 Mayıs 1986)*, Fırat Üniversitesi Yayınları, 219-226.

Taşlıova, M. M. (2006). Elektronik cönk kavramı ve Türk halkbilimi'nin değeri bilinmeyen kaynakları. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD)*, 5, 89-112.

Türkyılmaz, M. (2004). Sivas kaynaklı bir cönk ve Âşık Ömer şiirleri. *Folklor/Edebiyat*, *X* (37), 291-298.

Uraz, M. (1977). Cönkler ve sefineler. *Türk Folklor Araştırmaları*, *17* (337), 8057-8059.

Ülkütaşır, M. Ş. (1967). Halk edebiyatı araştırmalarında cönk'lerin değeri. *Türk Kültürü*, 60, 905-907.

Vefayi, M. E. & Beşeri, C. (1395/2016). Negahi be çend sefine ve cong-e edebi-ye pedidamedeh der Anatoli, ta payan-e sede-ye nohm-e hecri. *Name-ye Ferhengestan, Vijename-ye Motaleat-e Asay-e Seğir*, 87-122.

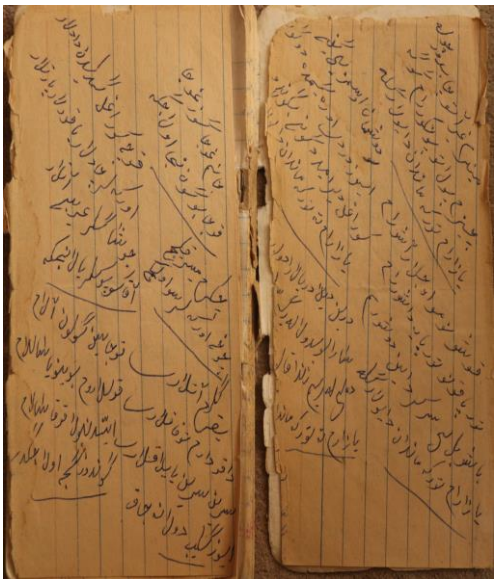
Vefayi, M. E. & Beşeri, C. (1397/2018). Sefine, mecmue, cong tehevvolat-e tarihi-ye yek no-e vije-ye edebi. *Dofeslname-ye Zeban ve Edebiyat-e Farsi*, 85, 7-31.

Yavuz, O. (1988). Türk edebiyatında cönkler, hususiyetleri ve dili. *Türk Dünyası Araştırmaları*, 54, 117-131.

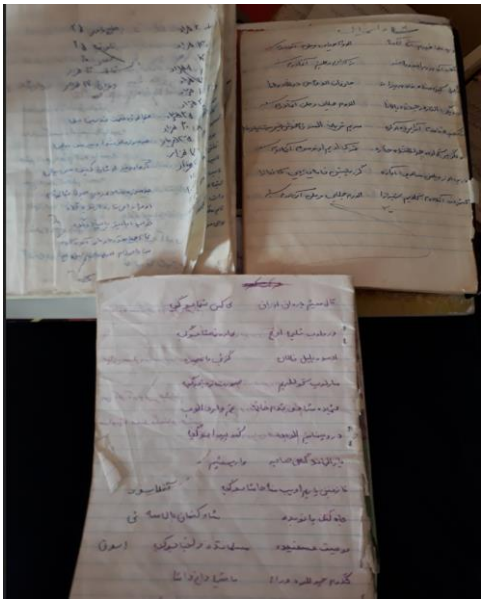
Yıldırım, D. (2013). *El yazması bir kitap türü: cönk/cöng (kayıp Saraybosna cöngü bağlamında)*. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

Yihao, Q. (2012). Jung (鯨 zūng) "cönk" gemi üzerine -13.-15. yüzyıllardaki Batı yazmalarında görülen "jung" terimi üzerine-. (Zemira, Gulcalı Çev.). *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, *19* (2), 135-147.

Fotoğraflar[24]



Âşık Musayib Cönkleri



Âşık Hüdayar Cönkleri

Âşık Han Mirza Cöngü

[24] Fotoğraflar *Faruk Gün Özel Arşivi*nden alınmıştır.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Çiğdem AKYÜZ ÖZTOKMAK

Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
cigdem.akyuz@hbv.edu.tr

https://orcid.org/0000-0003-3749-4692

The Phenomenon of Beauty in Fairy-Tales within the context of Ethical-Aesthetical Conceptions

Masallarda Etik-Estetik Kavrayışlar Bağlamında Güzellik Fenomeni

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 06.11.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 05.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Akyüz Öztokmak, Ç. (2022). The Phenomenon of Beauty in Fairy-Tales within the context of Ethical-Aesthetical Conceptions. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1265-1281.
https://doi.org/10.34083/akaded.1200235

Akyüz Öztokmak, Ç. (2022). Masallarda Etik-Estetik Kavrayışlar Bağlamında Güzellik Fenomeni. *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1265-1281.
https://doi.org/10.34083/akaded.1200235

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*This study is the revised and expanded version of the paper, which was presented online at the 8th International Children and Youth Literature Symposium, Istanbul-Turkey on October 23, 2021.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Abstract

Tales are formed orally by their nature and continue their existence for generations by maintaining their anonymous structure. Inspired by the power of the parole, story telling creates a visual memory through words, and it is thought to contribute to the formation of the individual's first aesthetic understanding. Aesthetic symbols designed for the child subject also serve the educational function and convey the first ethical information. It can be predicted that the individual, who has started to collect data on aesthetics in infancy, will acquire this as a skill in the continuation of his life. Aestheticized symbols used in fairy-tales are usually simple objects, colors, or concepts that children are familiar with and relatively easy to understand.

In this study, ethical-aesthetic teachings related to child education in fairy-tales have been examined within the context of the phenomenon of beauty on the basis of Arthur Schopenhauer's views in Metaphysics of Beauty: Secrets of Art and Beauty. While the universe of the study are tales, the sample is composed of the tales in Pertev Naili Boratav's collection titled Az Gittik Uz Gittik (We went less, We went Far). According to the findings of the study, Arthur Schopenhauer's philosophy of beauty and the conceptions of beauty in Boratav's fariy-tales are in line with each other. Both of them associate beauty with metaphysics. Additionally in Boratav's fairy-tales the values that signify family ties such as mother, father, sibling, and the importance of being good and virtuous are at the forefront of ethical teachings and ethical values were determined to be transferred with aestheticized items. From this point of view it is aimed to emphasize that the new approaches and methods related to education can benefit from aesthetic-ethical expression opportunities of fairy-tales.

Keywords: *Fairy-tale, beauty, ethics, aesthetics, Arthur Schopenhauer.*

Öz

Masallar, doğası gereği sözlü olarak oluşur ve anonim yapısını devam ettirerek nesiller boyu aktarımını ve varlığını sürdürür. Sözün gücünden ilham alarak kelimeler vasıtasıyla görsel bir bellek oluşturması, çocuğun ilk estetik kavrayışının oluşumuna katkı sunduğunu düşündürür. Çocuk için tasarlanan estetik değerler, çocuğun eğitimi işlevine hizmet ederek aynı zamanda ilk etik bilgileri de iletir. Henüz bebeklik döneminde estetiğe ilişkin veri toplamaya başlayan bireyin, yaşamının devamında bunu bir yeti olarak kazanacağı öngörülebilir. Masallarda kullanılan estetize edilmiş semboller, genellikle çocukların aşina olduğu ve nispeten kolay anlaşılan basit nesneler, renkler veya kavramlardır.

Bu çalışmada, Arthur Schopenhauer'un "Güzelin Metafiziği: Sanatın ve Güzelin Sırları" eserindeki görüşlerinden hareketle masal anlatımında çocuk eğitimine ilişkin etik-estetik öğretiler irdelenmiş; güzellik fenomeninin masallarda işlenişi üzerinde durulmuştur. Çalışmanın evrenini masallar oluştururken örneklemini Pertev Naili Boratav'ın Az Gittik Uz Gittik adlı eserindeki metinler oluşturmaktadır. Çalışmanın bulgularına göre Arthur Schopenhauer'un güzellik felsefesi ile Boratav'ın masallarındaki güzellik anlayışları güzelliği metafizikle ilişkilendirmek bakımından

benzer şekilde kurgulanmıştır. Bunnun yanı sıra Boratav masallarında işlenen etik öğretilerin öncelikle anne, baba, kardeş gibi aile bağlarını ifade eden değerler, iyi ve erdemli olmanın önemi olduğu ve etik değerlerin estetize edilen unsurlarla aktarıldığı tespit edilmiştir. Buradan hareketle eğitimle ilgili yeni yaklaşım ve yöntemler belirlenirken masalların estetik-etik anlatım olanaklarından yararlanılabileceği vurgulanmak istenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Masal, güzellik, etik, estetik, Arthur Schopenhauer.

Introduction

The fairy-tale, which is woven with extraordinary elements and shaped by the colors of the imagination, has the identity of being a universal narrative rather than being a product of a given culture. Though it is found in every community as a genre, it is formed by the social life of the environment in which it is performed along with the cultural elements such as language and beliefs. The history of the researches on fairy-tales begins with the compilation studies pioneered by the Grimm Brothers in Germany in 1812, and continues its systematic progress in the world and in Turkey in the ongoing process. As a result of these studies, it is possible, now, to examine the tales in many aspects and in depth, especially in view of their types, and of the motifs and symbols they employ.

It is accepted that fairy-tales convey real life teachings through symbols. However, there may be different views on the meaning of symbols. Considering the dynamic nature of the tales, it is accepted that a symbol that had other meanings in the past may have different meanings at present (Luthi, 1986, p.94-95). In this respect, the analysis of the symbols in the fairy-tales requires multidimensional evaluation. It is seen that the symbols in the fairy-tales are mostly supported by the opposition theory. In the allegorical expressions of tales, the concepts of "good", "bad", "beautiful", "ugly" are often used together. According to Jung, the images denoting these concepts which are thought to be the reflections of the social unconscious, are woven with the primitive knowledge of humanity and are universal rather than being cultural or social. Jung calls these images archetypes and states that archetypes reflect the collective unconscious rather than personal experiences (2006, 16; 2017, p.195).

The tale, with its diversified structure in oral culture, is influenced by the period in which it is performed, the performer and the audience. Alan Dundes and Richard Bauman argue that the tale should be examined with an understanding based on representation, animation, context and transitions between genres (Dundes 1980, p.20-32; Bauman 2013, p.249-259). With this aspect, the definitions of the fairy-tale, which is accepted as a contextual text, are also affected by the conditions of the period in which they emerge. Having a layered structure, the tale has many functions, but it can be stated that the most obvious one is its educational function (Ziya Gökalp 1982, p.168). When the individual, who has been subject to education on ethical values as

early as his or her infancy, encounters fairy-tales in the rest of his life, the information transferred to him is recorded or reinforced in his or her memory.

When evaluated at the international level, it can be thought that the reason why storytelling is woven with similar contents is that human needs are similar all over the world. The universality of fairy-tale motifs (Önal 2006, p.184) stems from this situation. The fact that many fairy-tales have an idealistic ending and that the "good guys" always win can be associated with universal ethical acceptances. Collective aesthetic knowledge can be utilized in transferring ethical acceptances to children. This is how children can "recognize the truth through beauty" (Schiller 1999, p.98). In the fairy-tale, the reality is seemingly removed in a playful way, but the content of a fairy-tale emanates from components that are closely tied to reality, rather than from unrealistic fantastic elements (Buch 1991, p.12). It can be accepted that the child, who develops his understanding of ethical values with an aesthetic point of view, can also develop his or her world of imagination on the same axis. It can be posited that the self-realization of the person, which constitutes the highest level in Maslow's (1943, p.370-396) hierarchy of needs, can be associated with ethical-aesthetic understanding and that oral narratives and especially fairy-tales have the same function in child education.

Research Method

In this study, ethical-aesthetic teachings related to child education in fairy-tale telling were examined on the basis of Arthur Schopenhauer's views on *Metaphysics of Beauty: Secrets of Art and Beauty*. The subject has been deepened by emphasizing the treatment of the phenomenon of beauty in fairy-tales. The universe of the study is tales and the sample is composed of the collection of the tales in Pertev Naili Boratav's work *Az Gittik Uz Gittik*.[1] Hence, the reference texts of the detailed explanations in the context of the subject have been selected from the tales in the collection and the numbers of the pages to which the quotations belong are shown in parentheses. There are 48 tales in the collection, most of which are animal tales. In the analysis of fairy-tales, the text analysis method has been employed and hermeneutic approach has been adopted to reveal their connection with the research topic. Fairy-tales are not discussed one by one, only the examples of appropriate tales are included in the context of the subject.

Schopenhauer's views on beauty in the context of art, literature and poetry have been evaluated in terms of fairy-tale aesthetics on the axis of reality/naturalness. In this context, the possibility of applying the thinker's views on aesthetics to fairy-tales and the place of fairy-tales in the formation of the child subject's first ethical-aesthetic understanding through the concept of beauty which was alluded to in fairy-tales have been questioned. It has been seen that the aesthetic phenomenon in fairy-tales is used

[1] It means we went less, we went far. It is also a rhyme used in Turkish fairy tales.

functionally for metaphysical insights as well as for visual/objective expressions, and in this context, it also includes ethical teachings. In this respect, ethical-aesthetic values were accepted as interrelated concepts and used together in the study.

It should also be noted that it is not correct to define the fairy-tale as a narrative that only appeals to children, and it is thought that this definition limits the rich content of the fairy-tale. Yet, since the aesthetic expressions of ethical values are examined through the phenomenon of beauty in the context of child education; storytelling, in this study, is considered within the scope of children's literature.

I. Arthur Schopenhauer, *Metaphysics of the Beautiful* and Fairy-tale Aesthetics

Beauty (aesthetics) is etymologically defined as the name of the branch of science that derives from the Greek words aisthanesthai and aishetitos- which mean to hear and to perceive- and that examines artistic creations related to beauty and things that give people feelings of pleasure or excitement (Beardsley 1987, p.9; Bozkurt 2000, p.33.). Although it is difficult to explain beauty as it relates to the manifestation of a subjective perception, it is known that many philosophers have thought about beauty and tried to explain this concept since Antiquity. For Phtogoras, the beautiful is the balance that emerges with the harmonious blending of things that are opposite to each other; for Heraclitus, harmony, coherence and balance and for Socrates, beauty is what is good and what is useful. Similar to Socrates, Plato also defines beauty in close or even similar meanings with goodness (Şimşek 2014, p.333-334). Contrary to these views, which generally involve the parallel perception of the beautiful and the good, Kant (2011, p.61) separates the concepts of goodness and beauty. According to Kant, in order to call something good, it is necessary to understand the criteria of the good, whereas beautiful is something that is pleasing without relying on a certain concept.

Schopenhauer (2010, p.25), in his *Metaphysics of the Beautiful*, defines beauty as something that gives us pleasure, regardless of our habits and goals. According to this view, our understanding of beauty is shaped by our relationship with that thing. Defining beauty with a pragmatic perspective, the thinker bases his philosophical view on the theory of contrast. Being known to have a pessimistic nature, Schopenhauer (2010, p.26) thinks that pain and suffering are positive things and states that happiness is based only on the termination of suffering and has a negative nature. He considers beauty as a metaphysical concept and draws attention to the connection between the situation when the sun comes out of the clouds and suddenly shows its face in order to reveal a beautiful view, and the smile of a beautiful face, foregrounding, thus, the unity of the concepts of beauty and naturalness (Schopenhauer 2010, p.34-35).

Stating that naturalness and beauty move in a similar direction, Schopenhauer (2010, p.38) says that "every natural thing is absolutely beautiful". He also explains the relationship between nature and art with a statement to the effect that art can follow a

positive course when it gets closer to nature. The thinker emphasizes that the works that will appeal to the aesthetic sense of man should show a certain degree of similarity with the works of nature, and he argues that this similarity should indirectly convey the spirit of nature rather than doing it directly. He gives wax works as an example (Schopenhauer 2010, p.43) and states that the works in question are relatively more beautiful because they are closer to reality/natural.

Known to have a novelist mother, Schopenhauer meets Goethe, Schwegel and the Grimms during his youth in Germany and says that he wrote his work *On Sight and Colors*, (1816), under the influence of Goethe (2014, p.8-9). Defining poetry as "the art of stimulating the imagination with the help of words," he (2010, p.33-34) argues that art reveals more than any science can offer, and that the essence of art is the revealing of the idea of the general through a detailed and careful representation of the unique. In this context, it is possible to consider the fairy-tales as narratives that activate the imagination by referring to the thinker's views on literature-art aesthetics and to examine and evaluate them within the scope of the subject of this text.

II. Descriptions of "Beautiful" and the Phenomenon of "Beauty" in Fairy-tale

Using adjectives abundantly, the narrations used in tales performed orally in the primary culture environment creates a visual space for words. Variety in narration and richness in content can be considered as seeds planted in the memory of the child subject. In this respect, it is thought that aestheticizing the information transferred to the individual during his childhood has a positive effect on the intellectual development of the child in future. Aesthetic expressions develop children's imagination, richness of expression, and the concept of appreciation (Arıcı 2016, p.1018-1019). Oral narrative, especially with the help of qualifying words (adjectives), is visualized and interpreted in the mind of the child who thus conceives a unique dream that is unlike anyone else's dream. In this way, incomprehensible and complex referents for the child subject are reduced to a relatively understandable dimension by means of symbols and contribute to the development of the child's awareness of the social environment in which she lives.

The first encounter of a person with a literary-artistic production takes place through oral narratives. In this context, everything that takes place in the text of the tale transmitted orally is idealized and perceived as covering the entire genre. According to Schopenhauer (2010, p.37):

> *"The impressions we receive in our youth are so important and in the dawn of life, everything presents itself in such idealistic and radiant colours. This springs from the fact that the individual thing still makes us first familiarized with its species, which is still new to us and thus every particular thing represent for us its species.*

Accordingly, we apprehend in it the (platonic) idea of that species to which as such beauty is essential."

Based on these views of Schopenhauer, there emerges inevitably the importance of the necessity of consciously choosing the content of the tales and the symbols they contain along with their semiological equivalents. In addition, Umberto Eco (1995, p.148-149) states that none of us live in the present, that we have two memories consisting of the information transferred to us and the individual information we have learned through experience. According to him, we compile the individual and collective information, whether mythical or historical, through the unifying function of our memory. The world of fictional narratives fascinates the individual whose unlimited ability, which he uses to perceive the world or reconstruct the past, develops thanks to collective memory. In this context, the dominant concepts that are frequently mentioned in fairy-tales as the primary sources of collective memory can be posited as *the beautiful* and *the beauty*.

The tales in Pertev Naili Boratav's work *Az Gittik Uz Gittik* are mostly animal tales. This is probably because animal tales are usually preferred for children who can concentrate only on short stories (Şimşek 1991, p.20). However, it can be stated the theme of beauty is often referred to in animal tales. In fairy-tales, where beauty is seen to embody a spiritual dimension and is identified with goodness, it is possible to define good characters (animal or human) as beautiful, and bad characters as ugly. In fairy-tales, although beauty is not directly conveyed as an aesthetic teaching in some cases, it is quite often seen that there is an intuitive expression about it. Also, the elements related to the beautiful and the beauty are not handled around the heroes who can be considered secondary in the narrative, but are associated rather with the protagonists.

The fairy-tale called *Miss World* (Boratav 2009, p.66-74) can be given as an example. This fairy-tale is the story of a king who is rich enough to own everything, He becomes blind and encounters the "Miss World" while he is looking for solutions to his blindness, "Miss World" is defined as a woman that all the sultans tried but could not get until that time. The medicine for the sultan's eyes is also under the soil of the garden where the "Miss World" performs her embroidery works. The place where the beautiful lady lives and the work she does also provide important signs about the perception of beauty. This is because, while she is depicted physically as "gold-haired" and "like a piece of moon" in the narrative, her job is described as embroidery in a rose garden. Since the beautiful lady responds positively to the prince who is described as valiant in the narrative, while dismissing the sultan negatively by calling him "aged and senile," the relatively reasonable acceptance of the young on the dichotomy between youthfulness-elderliness is related to the aesthetic understanding of the consciousness that composes the tale. From this point of view, it can be thought that what looks beautiful in fairy-tales gets the upper edge over the ugly.

In the fairy-tale called *Parrot*, it is seen that beauty is also associated with youth and that the beautiful things are protected and guarded due to the admiration for the beauty. In the tale, the situation of the executioners is explained as follows when the sultan orders his daughter to be killed:

> *"As they are about to come across the girl and pull out their knives on her, the girl unfolds her veil; her worldwide beauty is revealed... The hands of the executioners fall to their sides: "Oh my Sultan, we cannot get your life." they say. They find a rabbit right there, cut it and smear their shirts with its blood. They leave the Sultan on the mountain and leave." (Boratav 2009, p.117).*

Reminding of a similar motif in the *Snow White*, this circumstance results from the fact that the beautiful encompasses the good and beauty triumphs over evil in the narrative. In the philosophy of Schopenhauer (2010, p.38), the beauty and grace of the human form are presented in relation to the highest stage of the objectification of the will, with its clearest visibility.

In fairy-tales, ugliness, as a complementary concept to beauty, is usually associated with abnormal beings such as witches, giants, giants' mothers. In this context, it can be stated that while "beautiful" symbolizes the normal, *ugly* symbolizes the abnormal, thus reflecting an idealistic point of view. In the collection, a witch in a fairy-tale rhyme is described as follows:

> *"A witch stumbled upon: lildirim likli, buttoned-up nose, cauldron-head, frog-toothed, dead frog-eyed, leather bag-faced, jar-bellied, eggplant-nosed şipirdiğini[2], put on her best bib and tucker, pulled up her shalwar, dust that broke off her shoe; You know, she's the buckshot of our triggerless, barrelless, stockless rifle. It comes buzzing…" (Boratav 2009, p.13).*

In the fairy-tale named *Freckled-Bahri*, the perception of beauty is tried to be conveyed through contrast. In the fairy-tale, when a young, beautiful and yet a poor girl goes to a jeweler to sell a precious stone, the jeweler says: "Those who see you here to sell this stone in this attire would think you are a thief." (Boratav 2009, p.77) and takes her to his house and asks her to wear his wife's clothes as it is more difficult to think that a girl who wears beautiful clothes would be a thief. The effect of the beauty of the girl is undeniable upon the jeweler who tries to help her by thinking that she is not a thief. This is because in fairy-tales, beauty is also associated with innocence. As a matter of fact the *Beauty and the Beast* too, considered as an earnest morality tale by Bottigheimer (1989, p.4-14) because of a similar point of view.

In the fairy-tale titled *Father of Six Girls* (Boratav 2009, p.159), ugliness is handled as follows: "A wife at three thirty, snot drooping, scaring all those who see her. The

[2] Lildirim, likli and şipirdiğini are meaningless and made up words to create rhyme with the subsequent phrases or words.

angered crone, painted herself right in the face". The descriptions of beautiful and ugly are provided as follows in the rhyme preceeding the tale: "Justice from the hand of the beautiful, a cry of sorrow and trouble from the hand of the ugly…" In the fairy-tale named *Stringed-Ball*, the introductory rhyme begins with a curse "Let the one who does not say "Hu"[3] be bald." (Boratav 2009, p.168). Not having hair on one's head is associated with ugliness, and it is seen that ugliness is the subject of a curse through baldness.

In the fairy-tale named *Donkey-Head*, even if it is a child with anomaly, the fact that anything out of the norm is not desired is conveyed as follows:

> *"Nine months ago, a dervish gave me an apple. He said that if I eat half and you eat half, we would have a child. That day, I got hot, I ate the apple. I had a pain in my stomach today... I sat down, wouldn't a big Donkey Head come out? I was confused what to do. I immediately dug the ground and buried it" (Boratav 2009, p.144).*

In a latter passage of the tale, they try to throw the Donkey Head into the sea, but they still cannot get rid of it. At the end of the narrative, the goodness of the Donkey Head boy enables him to marry the sultan's daughter and to turn into a handsome young man. As a recurring issue, beauty/handsomeness is seen to be associated with "goodness".

In the fairy-tale *Chickpea-Boy* (Boratav 2009, p.272-276), which seems to deal with a similar situation, a childless couple gets a child in the form of chickpeas after praying, but the family does not want the child. This fairy-tale points to the understanding that anything "other than the natural is evil". Hence, it can be said that aesthetic expectation characterizes the unnatural as *ugly* and classifies it as undesirable/preferred.

In the fairy-tale *The Fox and the Son of the Grass-dealer Sultan*, a tailless fox wants to teach other foxes a lesson by preparing a game when he is ostracized by them. This event takes place in the fairy-tale as follows:

> *"Our fox reaches after them:*
> *"Oh brothers," he says, "I fell into such a trap, and they cut off my tail. Now you too have fallen into a trap, without a tail, you have just become like me. We have nothing to say to each other anymore. Let's bid farewell." (Boratav 2009, p.271).*

The reason for the exclusion of the fox without a tail is that it is not considered "normal" as well. When Schopenhauer says "every natural thing is absolutely beautiful" and "in the same way, every animal is beautiful." (2010, p.38) he also posits that animals are beautiful by nature. In the context of this tale, it is seen again that as a

[3] An obsolote form of saying "hi" in Turkish.

human being or animal gets closer to their nature/the natural, they are considered *beautiful* otherwise, *ugly*.

Beauty takes place in fairy-tales as a quality used not only for women but also for men. As a matter of fact, in the fairy-tale named *The Fisherman's Beauty* (Boratav 2009, p.197), the fisherman's son is described; "his physical features and his voice are very beautiful" and he makes Sultan Hanım fall in love with him. In the subsequent part of the tale, Sultan Hanım takes the boy to the palace and dresses him up as a new concubine and makes him look like a girl physically. The fact that the fisherman, who is defined as a male beauty, can easily turn into a girl due to his beauty can be interpreted as the feminine dominance in the collective aesthetic perception.

III. Construction of Ethical Values in the Context of Aesthetics/Beauty

It is thought that the identification of beauty with goodness and ugliness with evil in fairy-tale narratives is due to the educational function of their texts. It can be stated that by means of symbols, it is desired to give advice to individuals about positive and negative situations that they may encounter in life, and in this context, aesthetic symbols act as a mediator in conveying ethical values. While Kierkegaard explains his philosophy of existence in his work titled *Ethical Aesthetic Balance in the Development of Personality* (2013), he posits the first stage to be aesthetics; the second stage to be ethics, and the third stage to be religion; meaning that those who choose ethics will be choosing the good. In matters of ethical and aesthetic life, he states that the aesthetic factor refers to what the person is on a daily basis, and the ethical factor refers to the state of being what the person (permanently) will be (Kierkegaard 2013, p.16-17, 24). Accordingly, the balance of ethics and aesthetics established and conveyed to children in the narratives can facilitate children's adaptation to social life.

As their interest in the environment increases as they grow up, the children are introduced, via the tales, to the environment, objects and the living things they may encounter outside of their homes. With fairy-tales, children discover the existence of a social environment other than their family (Kanter 2015, p.569). By creating similar setups for complex or difficult situations that may be encountered in life, the narratives convey the message that there is always a way out and that one can be happy as long as he or she abides by *goodness* and *truthfulness*. As a matter of fact, it is seen that the works designed as *the Ethical Values Education Set* (Bozcan 2016) and similar children's books benefit quite a lot from fairy-tales.

It is seen that the most frequently emphasized ethical values in the examined tales are to show respect to the family, thus to the mother/father and to mother's milk. It can be seen in many places in fairy-tales that attention is drawn to the sanctity of being a family, and the bond between mother-child and father-child are given importance. For example, in the fairy-tale named *Keloğlan Going to Become a Husband to Dame Erler*,

Keloğlan becomes a milk child by sucking milk from the breast of a female giant to protect himself from her. He avoids conflict with the giant, and the giant accepts him as her son after breastfeeding. This event is narrated in the fairy-tale as follows:

> *"Seeing that the big Giant Woman is sitting and sunbathing, with her breasts over her shoulders… Keloğlan arrives right away, clings to Giant-Woman's back first, and then to her breast, and starts to suckle. Then the Giant-Woman returns and says: Oh Keloğlan, if you haven't sucked on my breast, I would have swallow you in one gulp. You have become my son now…" (Boratav 2009, p.52).*

In the fairy-tale *Çan-Kuşu Çor-Kuşu*[4], where a similar situation is in question, the boy encounters a (female) giant and; "He immediately throws the gum into his mouth and hugs her right breast and sucks it slurp after slurp. The giant looks at him and says, 'Oh the son of man, if you haven't hugged my right breast, I would have shaken you and chewed you along with my gum'..." (Boratav 2009, p.111). In both tales, the party that is expected to be hostile is portrayed as "giant", which is abnormal and does not conform to a socially acceptable aesthetic idealism. Besides, both giants are female and mother. Being a mother evokes the feeling of compassion even when it comes to giants, and in this context, the absolute sanctity of mother's milk, which is considered one of the most sacred aspects of motherhood, is affirmed in the narrative. Processing the sanctity between mother and child through breast milk can be considered as transferring an ethical value through an aestheticized symbol.

In the fairy-tale *Giant-Father*, the three daughters of a sultan cannot directly tell their father that their marriage age has come, Thus, they send three watermelons to their fathers through their servants, the first of which is past its due date, the second one is about to decay and the third one is matured enough for consumption. The sultan understands the wishes of his daughters from the situation of the watermelons. In the narrative, it is seen that in traditional family relations, the inability of girls to communicate directly with their fathers on issues such as marriage is conveyed through an aestheticized symbol. It is also understood that the father is depicted as the person who symbolizes the authority in the family.

In the subsequent passages of the *Giant-Father* tale, the little girl who escapes from the executioner of her father encounters a giant in the palace she reaches by following a light she sees. To avoid the giant's wrath, the little girl calls him *dad* and kisses his hand:

> *"Seeing a huge giant, half-naked from the waist up, the girl immediately runs towards him, "Daddy," she shouts and hugs the giant's neck and kisses his hands. The giant says to the girl:*

[4] Çan-Kuşu in the title of this story denotes to the bird boubou while Çor-Kuşu is a made up word to create a half rhyme with the former.

> *"Girl! If you haven't called me daddy, I would eat you right here. Now you're my daughter." (Boratav 2009, p.59).*

In this tale, it is seen that the character of *giant father* functions as a substitute for *giant mother* in other fairy-tales. Due to the establishment of a father-son relationship between the hero and the giant, the sacredness of the family and the father-son bond, as in other tales, is emphasized.

In fairy-tales, it is seen that an ethical-aesthetic relationship is established in the context of the relationship between men and women as well. As a matter of fact, in the fairy-tale, *Deli Gücük*[5], the meeting of a prince and a beautiful girl is handled as follows: The prince has to stay in an inn where "one who enters alive comes out dead", he takes the risk and says, 'Come what may' and goes to the inn." (Boratav 2009, p.133). There is a girl in the inn, displaying boldly her beauty. However, since the prince does not exert a masculine power on the girl, the girl says to him:

> *"You be my brother in this world and hereafter. Whoever has come here so far would not give me rest, and would pick on me... and Deli Gücük would suffocate them. Now that you are not like them, and you know how to control yourself, I will do you a favor" (Boratav 2009, p.135).*

In this tale, while beauty is presented as a potential power that will affect the male sex and cause evil through the female body, the man's ability to resist against this power is accepted as a moral value and virtue. The narrative aims to show that beauty can sometimes cause chaos, but the hero will be the one to solve that chaos with kindness. However, the general message to be conveyed is that the one who does good will always find favor.

It can be seen that ethical-aesthetic insights are reflected through the preferred colors in the fairy-tales in the collection. Colors emerge as a result of the way people perceive certain light waves and become open to different interpretations in the context of the environment and conditions. In this respect, it is in question that colors are shaped by the acceptances inherent in the culture and include local interpretations. For example, while black is a symbol of goodness in African culture, it indicates evil in European culture (Nedret 2021, p.178). Similar examples can be given to show that colors can signify different things and it can be stated that colors are used as symbols of some traditional acceptances.

Schopenhauer refers also to colors in the *Plastic Arts: On Painting, Sculpture and Architecture* section of his work and he talks of the contribution of colors to aesthetics through poetry: "We can also compare the coloured copper engravings to rhymed verses and black and white ones to the merely metrical ones." (2010, p.37). It is known

[5] A stumpy and hefty crazy character.

that some concepts, beliefs and practices are symbolized by colors in Turkish culture. One of them is the color green. Green symbolizes the east as a direction and one of the sons of God Ulgen is Green Kaan, and it is thanks to him that nature remains alive (Genç 1997, p.1089-1090). In addition to these, green color is accepted as a symbol of spiritual content and of the religion of Islam (Akkın, et. al. 2004, p.276; Yıldırım 2006, p.133). It is recorded that the seyyids who wanted to show that they were descendants of Prophet Muhammad also wore green turbans and robes (Genç 1997, p.1093).

The *midwife*, who is described as *bad* in the fairy-tale *Çan-Kuşu Çor-Kuşu*, uses the color green to show herself *good*. In the fairy-tale:

> *"Immediately the midwife gets up. She wears a green abaya and covers her head with a green veil. She enters the tent: "Oh my daughter, oh my dear, she says, I'm going to Hejaz... I don't want to miss the prayer time. Let me pray here." (Boratav 2009, p.109).*

She gets support from religious symbols to hide her evil by uttering those words and the *bad* woman thinks that she can realize her intention to look good by going to the Hejaz (pilgrimage) and choosing the color green as a spiritual symbol.

The *Giant-Father* tale can be given as another example of a tale in which the green color stands out. The passage that highlights the green color in the fairy-tale is as follows:

> *"Three beautiful dresses hang on the wall: one white, one black, one green. "Let me see if I'll wear that green dress, will it suit me?" says she and puts on the dress and stands in front of the mirror. What is there to see? She is so beautiful that she will almost fall in love with herself in that dress. She sits right by the window. A stream flows in front of the palace, and the opposite side of the water is green…" (Boratav 2009, p.60).*

In the subsequent part of the tale, it is reported that a goose, who see the reflection of the girl in the water in her green dress, loses its feathers out of admiration for her beauty. It can be stated that the color green is used to emphasize the beauty of the girl and a metaphysical meaning is attributed to this color. As a matter of fact, it is accepted that the green colored dress reveals the feminine power of women in Turkish traditions. Kaşgarlı Mahmut (2006, p.394) states in Divanü Lûgat-it-Türk that young girls like to wear green clothes and they prefer this color to flirt with boys. In addition to this, it is known that brides wore green clothes in Medieval Europe (Halse 1978, p.27-34) and a green belt is tied around the waist of brides in Anatolia (Aykaç and Öksüz 2018, p.73-78). In this respect, the fact that the girl, who is depicted to have the intention of marrying at the beginning of the tale and who wears different colored dresses in the ensuing parts of the tale, prefers the green dress first can be considered as the reflection of the collective unconscious on the narrative.

Conclusion

The intensity of aesthetic images can be seen when the fairy-tales in Pertev Naili Boratav's work titled *Az Gittik Uz Gittik* are carefully read. When the aforementioned aesthetic images are examined on the basis of Schopenhauer's views in the *Metaphysics of the Beautiful*, it can be posited that they are mostly aimed at meeting a spiritual need. Heroes who have been exalted with the adjective *beautiful* are also the representatives of *goodness*. Therefore, it can be understood that in fairy-tales, the beauty that appears outwardly refers to the beauty of the heart with a symbolic expression. In fairy-tales, the battle of good and evil and the everlasting victory of good are presented through the conflict of beauty and ugliness. In the context of this dichotomy, it is pointed out that the elements which complement one another and are considered different for one another constitute the essence of life.

In Schopenhauer's philosophy, *beauty* is closely related to *naturalness*. In fairy-tales, it is seen that what is abnormal and out of nature is not accepted as beautiful. When evaluated in the context of ethical-aesthetic conceptions, it is observed that, in the realm of fairy-tale which is designed as utopian or dystopian, extraordinary beings and things and what we accept as *real* in our natural life take place together. In this fictional universe, beings that are considered *normal* with their physical characteristics are *beautiful* and *good*, while *abnormal* giants, witches or animals that are out of their nature are *ugly* and *evil*. This situation can be evaluated as the reflection of social idealism through symbols created out of aesthetic concern.

In fairy-tales, the visual perception is tried to be created through the adjectives in the narration. Thus, beautiful princesses and handsome princes are the main heroes of the tales; It is also seen that the characters associated with evil are of secondary importance. In this context, it can be stated that the position of the heroes in fairy-tales is designated more clearly than the heroes of other literary genres, and even if they seem weak, they usually achieve success thanks to their benevolence and virtuous behaviors. The evolution of the characters who have been designated as *evil* at the beginning of the tale to *good* takes place due to the respect they eventually show to ethical values.

The most emphasized ethical values in the subject matter fairy-tales can be related to family and mother-father-child bonds. While the sanctity of the mother is aestheticized with the symbol of mother's milk, in many tales, the father is conveyed as a symbol of authority. In the narratives, it is shown that the transformation of *bad* characters into *good* is rendered possible with the sanctity ascribed to family ties. The *bad* characters, who are described as giant-mother and giant-father in fairy-tales, are transformed into *good* thanks to the sanctity of the family institution by establishing a mother-son, father-son relationship. From this point of view, the heroes of the fairy-tales are in conformity with the trust and expectations of the society; engaging in

activities that confirm the social order and this situation can be considered to be designed pedagogically due to the educational function of the fairy-tales.

While metaphysical phenomena are concretized in the tales, they are presented within the framework of similar aesthetic expressions. Bad situations/emotions are always encountered around ugly people and in ugly places. Similarly, beautiful events are attributed to beautiful people and beautiful places. It can be posited that colors are also used in aestheticizing ethical values, and in the context of this study, traditional and spiritual values are attributed to green color. In addition, it is seen that though men are described as beautiful in the texts, beauty is perceived as a feminine power.

Because Schopenhauer draws attention to the importance of first experiences due to the fact that a person generalizes every situation that he or she encounters for the first time in his or her life, tales gain importance as the first literary works that children encounter. It can be posited that the aesthetic values designed for the child can serve the function of education for the child and convey the first ethical information concomitantly. In addition, it can be thought that with the development of ethical-aesthetic understanding, a child can make more distinguished choices and be more beneficial to his or her future life and for other individuals. It is seen that the beauty phenomenon in fairy-tales is used functionally for metaphysical insights as well as visual/objective expressions, and in this context, it includes ethical teachings. By inference from all these, it should not be overlooked that especially the opportunities of ethical-aesthetic expressions presented in tales can be benefited from while determining new approaches and methods in especially the education of children.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Bibliyography

Akkın, C. (2004). Eğrilmez, Sait and Afrashi, Filiz. Renklerin insan davranış ve fizyolojisine etkileri. *Turkish Society of Ophthalmology XXXVI. Congress*, 33: 274-282.

Arıcı, A. F. (2016). Estetik değer oluşturmada masalların rolü: Türk masalları örneği. *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 18 (2): 1017-1035.

Aykaç, O. and Öksüz, M. (2018). Karaman'da gelin uğurlama törenlerinde icra edilen bir ritüel: kuşak bağlama. *Karaman Kitabı II. Vol*. Karaman ve Edebiyat, Karaman Belediyesi Kültür Yayınları: 67-82.

Bauman, R. (2013). Tür, performans ve metinlerarasılığın üretimi. Işıl Altun (Trans.). Y. Özay (Red). *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 3*: 249-259.

Beardsley, M. C. (1987). History of aesthetics. *The Encylopedia of Philosophy I*. Vol. Paul Edwards (Ed.). Macmillian Publishing.

Boratav, P. N. (2009). *Az gittik uz gittik*. İmge Kitabevi.

Bottigheimer, R. B. (1989). Cupid and psyche vs. beauty and the beast: the milesian and the modern. *Merveilles & Contes, Special Issue on "Beauty and the Beast"*, 3 (1): 4-14.

Bozcan, T. (2016). *Etik değerler eğitim seti (10 kitap)*. Dalma Çocuk Yayınları.

Bozkurt, N. (2000). *Sanat ve estetik kuramları.* Asya Kitapevi.

Buch, W. (1991). Masal ve efsane üzerine. *Milli Folklor*, 13: 10-15.

Dundes, A. (1980). Texture, text and context. *Interpreting Folklore*, Indiana UP, 20-32.

Eco, U. (1995). *Anlatı ormanlarında altı gezinti*. Kemal Aktay (Trans.), Can Yayınları.

Genç, R. (1997). Türk inanışları ile milli geleneklerinde renkler ve sarı-kırmızı-yeşil, *Erdem Dergisi*, 9 (27), Atatürk Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını: 1075-1110.

Halse, A. O. (1978). *The use of color interiors*. Mc Graw-Hill Book Company.

İmmanual, K. (2011). *Yargı yetisinin eleştirisi*. Aziz Yardımlı (Trans.), İdea Yayınevi.

Jung, C. G. (2006). *Analitik psikoloji*. Ender Gürol (Trans.). Payel Yayınları.

Jung, C. G. (2017). *Anılar, düşler, düşünceler*. İris Kantemir (Trans.), Can Yayınları.

Kanter, B. (2015). Etik ve estetik bağlamında çocuk edebiyatının sosyolojik boyutu. *Türk Dili Dergisi*. Türk Dil Kurumu Yayınları: 569-575.

Kâşgarlı Mahmut. (2006). *Divanü lûgat-it-Türk Vol. I*, Besim Atalay (Prep.), Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kierkegaard, S. (2013). *Kişiliğin gelişiminde etik-estetik dengesi*. İbrahim Kapaklıkaya (Trans.), Araf Yayınları.

Luthi, M. (1986). *The European folktale form and nature*. John D. Niles (Trans.), Indiana UP.

Maslow, A. H. (1943). A theory of human motivation. *Psychological Review*, Vol. 50: 370-396.

Nedret, M. (2021). Karacaoğlan'ın şiirinde sanat olarak renkler, Romanya, p.: 178-183. https://www.salakfilozof.com/karacaoglanin-siirinde-sanat-olarak-renkler-dr-nedret-mahmut/ Accessed: 10.05.2022.

Önal, M. N. (2006). Masallardaki engeller üzerine bir araştırma. *Mitten Meddaha Halk Anlatıları Uluslararası Sempozyum Bildirileri*. Gazi Üniversitesi THBMER Yayını: 183-197.

Schiller, F. Von. (1999). *Estetik üzerine*. Melahat Özgü (Trans.). Kaknüs Yayınları.

Schopenhauer, A. (2010). *Güzelin metafiziği sanatta ve edebiyatta güzelin sırları*. Ahmet Aydoğan (Trans.), Say Yayınları.

Schopenhauer, A. (2014). *Aşk ve cinnet*. Yason Yayıncılık.

Şimşek, E. (1991). Masalların insan eğitimi bakımından önemi. *Erciyes Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*, 14, No. 166, Üç Bilek Matbaası: 20-22.

Şimşek, İ. (2014). Antikçağdan Alman idealizmine; estetik bir değer olarak güzellik. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 41: 330-345.

Yıldırım, A. (2006). Renk Simgeciliği ve Şeyh Galib'in üç rengi. *Milli Folklor*, 72: 129-140.

Ziya Gökalp. (1982). Halkıyyat I masallar. *Makaleler VII*. Kültür Bakanlığı Yayınları: 267-270.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Hasan EKİCİ

Doç. Dr., Aksaray Üniversitesi
hasanekici@aksaray.edu.tr

https://orcid.org/0000-0003-2004-1371

Fodlacı-zâde Ahmed Râsim'in *Şerh-i Sübha-i Sıbyân* Adlı Eseri

The Work of Fodlacı-zâde Ahmed Râsim Titled Sübha-i Sıbyân

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 03.11.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 11.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Ekici, H. (2022). Fodlacı-zâde Ahmed Râsim'in Şerh-i Sübha-i Sıbyân Adlı Eseri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1282-1302. https://doi.org/DOI:10.34083/akaded.1199196

Ekici, H. (2022). The Work of Fodlacı-zâde Ahmed Râsim Titled Sübha-i Sıbyân. *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1282-1302. https://doi.org/DOI:10.34083/akaded.1199196

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

Klasik Türk edebiyatı türlerinden biri olan manzum sözlükler, bir dilin temel öğesi olan kelimeleri öğretmeyi amaçlayan eserlerdir. İlk örneklerine XI. yüzyılda rastlanılan manzum sözlükler, Osmanlı eğitim sisteminde mübtedî adı verilen okula yeni başlayan çocuklara Arapça ve Farsça kelimeleri öğretmek amacıyla ders kitabı olarak okutulmuştur. Bu eserlerde şiirin ritmik unsurlarından hareketle ezber yoluyla kelime öğretimi yanında aruz bilgisi ve edebî sanatlarla ilgili hususların kavratılması da hedeflenmiştir. İlk dönemlerde Türkçe-Farsça, Türkçe-Arapça ve Türkçe-Arapça-Farsça şeklinde yazılan manzum sözlük geleneğinin sonraki dönemlerde Türkçe ile farklı dillerin öğretimiyle devam ettiği görülmektedir. Zamanla manzum sözlüklerde geçen kelimelerin doğru okunuşunu ve farklı anlamlarını vermek amacıyla şerhler yazılmıştır. Ayrıca bu şerhlerde sözcük dağarcığını geliştirmek maksadıyla dilbilgisi ile ilgili hususlara, kelimelerin etimolojisine ve edebî, tarihî, sosyal, dinî konularla ilgili doyurucu bilgilere yer verilmiştir. Bu çalışmada Türkçe-Arapça manzum sözlük geleneğinin önemli eserlerinden olan *Sübha-i Sıbyân*'ın şerhi tanıtılmıştır. Eserdeki kelimelerin bir kısmı Kur'ân-ı Kerim'de geçen isim ve sıfat ile bazı fiil çekimlerinden oluşmaktadır. *Şerh-i Sübha-i Sıbyân*'da Ahmed Râsim, klasik şerh metoduna göre önce zemin metni vermiş, harflerin hareke kaydını verdikten sonra metinle ilgili dilbilgisi kurallarını sıralamıştır. Şârih, eserde bazı kavramlarla ilgili ayrıntılı açıklamalarda bulunmuştur. Bu çalışmada öncelikle mezkûr eserin müellifi hakkında bilgi verilmiş, *Şerh-i Sübha-i Sıbyân*'ın şekil ve muhtevası hakkında değerlendirme yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk edebiyatı, manzum sözlükler, şerh

Abstract

Verse dictionaries, the classical Turkish literature genres, aim to teach the word that is the essential component of a language. The f*irst samples of the verse dictionaries found in the XI century, taught as textbooks to teach Arabic and Persian words to the children who had just started a school called mübtedî in the Ottoman education system.These books aimed to teach topics related to aruz knowledge and literary arts as well as teaching vocabulary via memorization based on the rhythmic elements of poetry. The tradition of verse dictionaries written in Turkish-Persian, Turkish-Arabic, and Turkish-Arabic-Persian in the early periods continued by teaching Turkish and different languages in the following periods. The annotations were written to give proper reading and words's meanings in the verse dictionaries with time. Also in these comments to improve the vocabulary, etymology of words, grammatical issues and good information about literary, historical, social and religious issues are included. In that study, commentary of Sübha-i Sıbyân, is significant in the tradition of the Turkish-Arabic verse dictionary, is introduced. Some words in the work consist of nouns, adjectives, and some verb conjugations in the Qur'an. Ahmed Râsim firstly*

gave the base text according to classical commentary method, and listed the grammar rules related to the text after giving the movement record of the letters in Şerh-i Sübha-i Sıbyân. Commentator gave *detailed explanations about some concepts in his work.* In that work i*nformation about the author forenamed is given, and information about the form and content of Şerh-i Sübha-i Sıbyân is evaluated.*

Keywords: *Classical Turkish literature, verse dictionaries, commentary*

Giriş

Canlı bir varlık olan dili öğrenmenin yollarından biri de kelimelerdir. Metinleri doğru okumak ve anlamlandırmak için kelime bilgisine ihtiyaç vardır. Klasik Osmanlı eğitim sisteminde sıbyân ya da mübtedî olarak adlandırılan öğrencilere Arapça ve Farsça öğretmek amacıyla manzum sözlükler yazılmıştır. Bu sözlükler, eğitim çağına gelmiş talebenin ilk karşılaştığı ders kitaplarındandır (Gültekin, 2022, s. 88). Öğrenme stratejisini öğrencilerin belli miktarda kelime ezberlemesi üzerine inşa eden nâzımlar, şiirin ritmik unsurlarından hareketle dil öğrenmeyi kolaylaştırmayı amaçlayan eserlerdir. Bu eserlerde gramer, edebiyat ve aruz bilgilerinin yanında sosyal hayat ve kültürel unsurlara ait kavramlara yer verilmiştir. Manzum sözlüklerde şiire ve şairliğe meyilli öğrencilerin yeteneklerinin geliştirilmesi de amaçlanmıştır (Öz, 1999, s. 5). Ayrıca manzum sözlüklerde Türkçenin değişim ve gelişim sürecini gösteren günümüzde kullanılmayan eskicil yapılara yer verilmesi önem arz etmektedir.

Manzum sözlükler, ilk dönemlerde Türkçe-Farsça, Türkçe-Arapça ya da Türkçe-Arapça-Farsça şeklinde yazılmıştır. Sonraki süreçlerde Türkçe ile birlikte Almanca, Arnavutça, Boşnakça, Bulgarca, Ermenice, Fransızca, Rumca, gibi farklı dillerde manzum sözlükler yazılmıştır (Ekici, 2021, s.14). Son dönemlerde iki dilli ve çok dilli manzum sözlüklerle ilgili yapılan akademik çalışmalarda artış olduğu gözlenmektedir.[1] İlk dönemlerde yazılan iki dilli manzum sözlüklerde Kur'ân'da geçen bazı kelimelerin kavratılması ya da Türkçe-Farsça yazılan manzum sözlüklerde *Mesnevî*'de geçen bazı kelimelerin öğretilmesi hedeflenmiştir. Osmanlılarda sıbyân mekteplerinde ve medreselerde tefsîr ve hadîs ilimlerinin öğrenilmesine yardımcı olan âlet dersleri arasında okutulan manzum sözlükler, kelimelerin okunuşlarının ve anlamlarının bir yerde verilmesi bakımından yeterli olmamıştır. Bu nedenle manzum sözlüklerde geçen

[1] İlgili çalışmalar için *bk*. Averbek, G. D. (2018). Dillerinden biri Türkçe olan manzum sözlükler üzerine yapılan çalışmalar bibliyografyası". *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 21, 85-114; Kılıç, A. (2022). *Manzum sözlüklerimizden Sübha-i Sıbyân şerhi Hediyyetü'l-İhvân (İnceleme-Metin).* Ihlamur Akademi Yayınları.

kavramların daha iyi anlaşılması amacıyla şerhler yazılmıştır.[2] Bu şerhlerde, sözlüklerde nazmedilen kelimelerin hareke kayıtları verilmiş, gramer yapılarına dair açıklamalarda bulunulmuştur. Ayrıca manzum sözlük şerhlerinde edebî sanatlar, aruz bahirleri ve kalıplarıyla ilgili doyurucu bilgiler verilmiştir (Öz, 2010, s. 54). Manzum sözlüklere yazılan şerhlerden biri de Türkçe-Arapça kaleme alınan *Sübha-i Sıbyân* şerhidir.

XIX. yüzyılda sıbyân mekteplerinde ders kitabı olarak okutulan *Sübha-i Sıbyân* adlı manzum sözlüğün müellifi ve telif tarihi hakkında kesin bilgiler bulunmamaktadır. Matbu nüshalarda müellifin adı Mehmed b. Ahmed er-Rûmî, Ebu'l-Fazl Muhammed b. Ahmed er-Rûmî ve er-Rûmî Bosnavî Ebu'l-Fazl Muhammed Ahmed olarak geçmektedir. Eserin sebeb-i telif kısmındaki tarih bildiren bir beyitten hareketle 1063/1652-53 yıllarında yazıldığı söylenebilir (Kılıç, 2022, s. 30-31). Kılıç (2022) Türkçe-Arapça manzum sözlükler grubunda yer alan bu eserde beyit sayısının 460 civarında olduğunu ve yazma eser kütüphanelerinde 60'tan fazla nüshası bulunan eserin 1801 yılından 1900'lü yılların başına kadar İstanbul ve Kahire'de 32 kez basıldığını ifade etmiştir. *Sübha-i Sıbyân*'ın geneline bakıldığı zaman sözlük kısmında 2100 civarında Arapça, 250 civarında Farsça ve bunlara karşılık gelmek üzere 1150 kadar da Türkçe kelime bulunmaktadır (Kılıç, 2006, s. 85-94). Eserde yer alan Arapça kelimelerin önemli bir kısmının Kur'ân-ı Kerim'de geçen isim, sıfat ve bir kısım fiil çekimlerinden oluştuğu görülmektedir. *Sübha-i Sıbyân*, klasik tertibe uygun olarak besmele, hamdele ve salvele ile başlamakta, sebeb-i telif ile münacat kısımlarından sonra ise asıl sözlük kısmı bulunmaktadır. Kıta adı verilen bölümlerin başlıkları Arapça yazılmıştır. *Sübha-i Sıbyân*'ın Arapça öğrenen taliplere âdeta bir ilâhî gibi öğretildiği, öğrencilerin aruz vezinlerine dikkat ederek, onu zevkle ezberledikleri ifade edilmektedir (Baş, 2019, s. 33). Osmanlı Devleti eğitim sisteminde ders kitabı olarak okutulan ve ezberletilen önemli bir manzum sözlük olan *Sübha-i Sıbyân*'ın şu ana kadar tespit edilen dört şerhi mevcuttur:

- Mehmed Necîb (ö. ?), *Hediyyetü'l-İhvân fî Şerhi Sübhati's-Sıbyân*[3]
- Seyyid Efendi (ö. ?), *Seheletü'l-Beyân Şerhü Sübhati's-Sıbyân*
- Fodlacı-zâde Ahmed Râsim Efendi (ö. 1853-54), *Şerh-i Sübha-i Sıbyân*[4]

[2] İlgili çalışmalar için *bk*. Gümüş, Z. (2007). Klasik Türk edebiyatında manzum sözlük şerhleri. *Turkish Studies*, 2 (4), 423-431; Ekici, H. (2017). Bosnalı Atfî Ahmed Efendi'nin Şerh-i Tuhfe'si ve şerh metodu", *Külliyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, 2, 19-36.

[3] İlgili çalışma için *bk*. Kılıç, A. (2022). *Manzum sözlüklerimizden Sübha-i Sıbyân şerhi Hediyyetü'l-İhvân (İnceleme-Metin)*. Ihlamur Akademi Yayınları.

[4] *Şerh-i Sübha-i Sıbyân* adlı eser tarafımızca kitap olarak hazırlanmaktadır.

- Hâcı İsmail Zühdî b. Ömer (ö. ?), *Şerh-i Sübha-i Sıbyân*[5] (Kılıç, 2022, s. 36).

Bu çalışmada Fodlacı-zâde Ahmed Râsim'in *Şerh-i Sübha-i Sıbyân* adlı eseri tanıtılmıştır. Bu bağlamda öncelikle şâirin/şârihin hayatı, edebî kişiliği ve eserleri hakkında bilgi verilmiş, ardından mezkûr eserin şekil ve muhteva hususiyetleri açıklanmıştır.

1. Fodlacı-zâde Ahmed Râsim, Hayatı, Edebî Kişiliği ve Eserleri

Kaynaklarda[6] belirtildiğine göre 1180/1766-67 tarihlerinde Üsküdar'da doğan şairin adı Ahmed, mahlası ise Râsim'dir. Sonraki süreçlerde babasının mesleği nedeniyle Fodlacı-zâde Ahmed Râsim olarak tanınmıştır. Çocukluğunda iyi bir eğitim almış, yaşadığı muhitte bulunan Vâlide-i Atik Medresesi müderrislerinden Hoca Emin Efendi'den ilim tahsil etmiştir. Genç yaşında Mektûb-i Sadr-i ʿAli Odası'nda memur olarak göreve başlamıştır. Daha sonra Reisülküttâp Hüsnü Bey'in mühürdârı olan Ahmed Râsim, ardından hâcegânlık rütbesine terfî etmiş, kırk yaşından sonra emekli olmuş ve yedi yıl Bursa'da kaldıktan sonra tekrar Üsküdar'a dönmüştür. Yaklaşık otuz beş yıl münzevî hayatı yaşayan Ahmed Râsim'in evi ilim taliplerinin uğrak yeri olmuştur. 1270/1853-54 tarihinde vefat eden Ahmed Râsim, mal varlığını evlat edindiği iki kızına vakfetmiştir.

Nakşibendî ve Halvetiye tarikatlarına bağlı olan Ahmed Râsim, Arapça, Farsça ve Türkçe şiirler yazabilecek kabiliyette bir sanatçıdır. Bu bağlamda dinî-tasavvufî birçok eser kaleme almıştır. Şiirlerinde sanatlı bir dil kullanmış olan şairin sanat dünyasını ilâhî aşk, peygamber sevgisi, dünya hayatının faniliği ve tarikat adabı gibi konular

[5] İlgili çalışma için *bk*. Doğaner, E. K. (2011). *Hâcı İsmâʿil Zühdî bin ʿÖmer Şerh-i Sübha-yı Sıbyân (İnceleme-Metin-Sözlük-Tıpkıbasım)*. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

[6] İlgili kaynaklar için *bk*. Akbaş, E. (2010). *Üsküdarlı Fodlacızâde Ahmed Râsim Divânı inceleme-metin*, [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü; İnal, İbnü'l-Emin Mahmud Kemal (1999, 2000, 2002, 2013). *Son Asır Türk Şairleri (Kemâlü'ş-Şuarâ)*, (Müjgan Cunbur, C. 1, M. Kayahan Özgül C. 2, Hidayet Özcan C. 3, İbrahim Baştuğ C. 4, Ayşegül Celepoğlu C. 5, hzl.). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları; Bursalı Mehmet Tâhir (2000). *Osmanlı müellifleri*. C. II. (Cemal Kurnaz, Mustafa Tatcı hzl.). Bizim Büro Basımevi; Fatîn Davud (2017). *Fatîn Tezkiresi (Hâtimetü'l-eşar)*. (Ömer, Çiftçi hzl.). Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. Erişim adresi: https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55976,fatin-tezkiresi-pdf.pdf?0 [09. 09. 2022]; Kaplan, M. (2004). *Şuara tezkirelerine göre Üsküdar şairleri*. Üsküdar Sempozyumu I. 23-25 Mayıs 2003. C. II, s. 233-250; Subası, D. A. (2021, 17 Mayıs). Râsim, Fodlacı-zâde Ahmet Râsim Efendi. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/rasim-fodlacizade-ahmet-rasim-efendi]

teşkil etmiştir. Mensur eserlerinde ise süsten ve zorlama ifadelerden kaçınmıştır. Üslup bakımından İbnülemin Mahmut Kemal İnal, Ahmed Râsim'in divanından hareketle şiirlerinin baştan sona güzel ve etkili olduğu ve gazellerinin Fuzûli tarzında yazıldığı görüşüne katılmadığını belirtmiştir (Kaplan, 2004, s. 236). Ahmed Râsim, Türk edebiyatında noktalama işaretlerinden fasılayı (virgül) eserlerinde kullanmıştır. Bu yönüyle eserlerinde virgül işaretini kullanan ilk kişi olarak kabul edilmektedir. Onun manzum ve mensur şeklinde yazılan eserleri şunlardır:

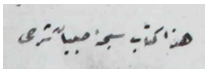
Dîvân,[7] *Usûl-ı Vüsûl, Nesâyih-i Şer'iyye ve Mev'ize,*[8] *Şerh-i Sübha-i Sıbyân, Risâle-i Muhâsebe-i Nefs, Kerâmât-ı Evliyâ, Lugat-ı Farisiyye, Durûb-ı Emsâl-i Osmâniye* (Akbaş, 2010, s.19-46).

2. *Şerh-i Sübha-i Sıbyân*'ın Şekil ve Muhteva Özellikleri

Şerh-i Sübha-i Sıbyân, Fodlacı-zâde Ahmed Râsim tarafından kaleme alınan Türkçe-Arapça grubunda yer alan manzum sözlüğün şerhidir. Bu esere ait şekil ve muhteva hususları şu şekildedir:

2.1. Eserin Özellikleri ve Yazma Nüshaları

Biyografik kaynaklarda ve yazma nüshalarda eserin adı *Şerh-i Sübha-i Sıbyân* olarak kayıtlıdır. Eserin müellif hattına rastlanılamamıştır. İstanbul Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesindeki nüshanın başlığında,

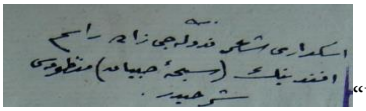
 "Hāẕā Kitābu Sübḥa-i Ṣıbyān Şerḥi [S 1[b]]" ifadesi yer almaktadır.

Ankara Kütüphanesi Yazma Eserler Kütüphanesindeki nüshanın baş kısmında ise,

[7] İlgili çalışma için *bk*. Akbaş, E. (2010). *(a.g.t)*

[8] İlgili çalışma için *bk*. Akbaş, E. (2013). *Üsküdarlı Fodlacızâde Ahmed Rasim ve manzum Nesâyih-i Şer'iyye ve Mev'ize adlı eserinin şekil ve muhteva özellikleri*. II. Türkiye Lisanüstü Çalışmaları Kongresi - Bildiriler Kitabı III (s. 717-730).

.

 “Üsküdārī Şāʿir Fodlacı-zāde Rāsim Efendi’niñ (*Sübḥa-i Ṣıbyān*) manẓūmesi şerḥidir [A 1^{b}]” bilgisi bulunmaktadır. Bu yazıdan sonra besmele ile şerh metnine başlanmıştır.

Eserin şu ana kadar tespit edilebilen iki yazma nüshasına ulaşılabilmiştir. Söz konusu nüshalara ait fizikî unsurlar şu şekildedir:

2.1.1. İstanbul Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Y-316 [S]

Şerh-i Sübha-i Sıbyân, rikʿa hatla yazılmıştır. Yazma eserin her sayfasında 23 satır bulunmaktadır. Söz başları ile zemin metindeki mısraların üst kısmına kırmızı çizgi çekilmiştir. Filigranlı kâğıda yazılan ve 50 varaktan oluşan eser, 243x147 mm ölçülerindedir. 1252/1836 yılında kaleme alınan yazma eserin sonunda iki tarih manzumesi bulunmaktadır. Yazma nüshada sayfa numaralarının sonradan eklendiği görülmektedir. Bu eser, İstanbul Yazma Eser Kütüphanesi, Tercüman Gazetesi Kütüphanesi Türkçe Yazmaları Koleksiyonu’nda bulunmaktadır.

2.1.2. Ankara Üniversitesi Kütüphanesi A 233 [A]

Şerh-i Sübha-i Sübyan rikʿa hatla yazılmıştır. Yazma eserin her sayfasında 21 satır yer almaktadır. Söz başları ile zemin metindeki mısraların üst kısmına kırmızı çizgi çekilmiştir. 56 varaktan oluşan eser, 1252/1836 yılında yazılmıştır. Eserin sonunda iki tarih manzumesi bulunmaktadır. Diğer yazma nüshada olduğu gibi bu nüshada da sayfa numaralarının sonradan eklendiği görülmektedir. Bu yazma nüsha, Ankara Üniversitesi Kütüphanesi’nde bulunmaktadır.

2.2. Yazılış Sebebi ve Tarihi

Şârih, rağbet edilen *Sübha-i Sıbyân* adlı manzum sözlüğü şerh ederken ayrıntılara inmeyerek tanzim ve tertip ettiğini belirtmiştir. Ahmed Râsim, mezkûr eserin Kur’ân-ı Kerim sözlüğü olması nedeniyle izaha muhtaç olduğunu ve bu sebeple eseri şerh ettiğini ifade etmiştir:

> “El-ḥamdü li’llāhi rabbi’l-ʿālemīn ve’ṣ-ṣalātu ve’s-selāmu ʿalā resūlinā Muḥammedin ve ālihi ve ṣaḥbihi ecmaʿīn. *Subḥa-i ṣıbyān* tesmīye olunan işbu risāle-i merġūbe iḫtiṣār vechle tanẓīm ü tertīb olunmuş ve fi’l-ḥaḳīḳa luġāt-ı keşīreyi şāmil bir eser-i celīle-i nefīse olmuş oldığundan ḥıfẓ u ezber iden ṭāliblere bāʿiṯ-i feyż ü kemāl idügi eẓheru mine’ṣ-ṣems bedīhī ve bāhir olmaḳdan nāşī baʿżı müsteʿiddāna müẕākeresi ḫuṣūṣuna teşebbüṯ ü ibtidār olunup ancaḳ risāle-i meẕkūreye vāḳıʿan luġāt-ı Ḳur’ān

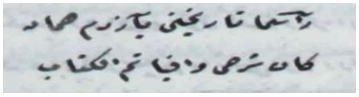
> daḫı derc olunmaḳ mülābesesiyle şerḥ ü iżāḥa iḥtiyāc ḥissitmiş ve şerḥ ü beyānında daḫı fā'ide-i zā'ide ḥuṣūlı lāyiḥ-i ḫāṭır-ı 'ācizi olmaġın hemān 'ibāresi lāyıḳıyla ḳırā'āt olunacaḳ derecelerde īżāḥına bi-ḥasebi'ṭ-ṭāḳe beẕl-i vus' u maḳderet olunmuşdur. *Ve mine'llāhi't-tevfīḳ*[9] [1b]."

Şerhin sonundaki mensur kısımda yer alan bilgilere göre eser, 1252 senesinde yazılmıştır:

> "El-ḥamdu li'llāhi 'alā itmāmihi ve'ṣ-ṣalatu ve's-selāmu 'alā seyyidinā Muḥammedin ve ālihi ve ṣaḥbiḥi ecme'īn. Eṭ-ṭayyibīn eṭ-ṭāhirīn senetü iṣneyn ve ḫamsīne ve mi'eteyn ve elfin fī yevmi'l-ḫamīs min şehri'ṣ-Ṣa'bān (١٢٥٢)[49b]."[10]

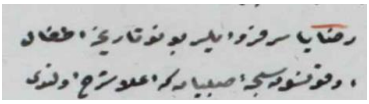
Bu bilgiye göre *Şerh-i Sübha-i Sıbyân*, 5 Ṣa'bân 1252/15 Kasım 1836 tarihinde yazılmıştır.

Manzum tarih kısmında yer alan "*Râsimâ*" diye başlayan beytin ikinci mısrasındaki noktalı harflerden (mu'cem tarih) hareketle 1252 tarihine ulaşılmaktadır:



[2 ب] + [400 ت] [400 ت] + [10 ى] + [80 ف] + [10 ى] + [300 ش] + [50 ن]

Ancak eserin sonunda yer alan diğer manzumede Rızâ mahlaslı bir şairin tarih beytinde 1243 senesi verilmiştir:



Bu beytin ikinci mısrasında yer alan harflerin ebced değerleri hesaplandığında eserin 1243/1827-28 tarihinde yazıldığı bilgisine ulaşılmaktadır.[11] Hem ferâğ kaydında hem de müellifin tarih beytinde eserin telif yılının 1252 olduğu anlaşılmaktadır. Bu cihetle 1243

---

[9] Muvaffakiyet yalnızca Allah'tandır.

[10] Bu çalışmada, alıntılamalarda İstanbul Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Arşiv Nu: Y-316 [S] nüshası esas alınmıştır.

11 Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü Projesi kapsamında yazılan maddede *Şerh-i Sübha-i Sıbyân*'ın (Râsim) yazılış tarihi ile ilgili olarak 1243/1827-28 bilgisi verilmiştir. İlgili madde için *bk*. Kacari A. K. (2022, 2 Ağustos). Şerh-i Sübha-i Sıbyân (Râsim)". http://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/serh-i-subha-i-sibyan-rasim.

senesine tekabül eden Rızâ mahlaslı şairin manzumesindeki tarih yılının hatalı olması muhtemeldir.

2.3. Şekil

Eser, *Sübha-i Sıbyân*'ın 16 beyitlik giriş manzumesinin şerhi ile başlamaktadır. Ahmed Râsim, zemin metinde bulunan sebeb-i telif ve münacat başlıklarında yer alan manzumeleri şerh etmemiştir. Ardından eserin asıl bölümü olan sözlük kısmındaki manzumeleri mısra mısra açıklamıştır. Eserde bir başlık "Sebeb-i Nazm-ı Kitâb" [2^b] Farsça şeklinde verilmiştir. Manzum sözlüğün kıta adı verilen başlıkları "El-Bahru'r-Recezü'l-Müreffel" [3^b] şeklinde Arapça yazılmıştır. Manzum sözlük kısmında aynı bahir ve kalıpta yazılan kıta adı verilen bölüm başlıklarında "eyżan" [5^b] ifadesi kullanılmıştır.

2.4. Muhtevası

Şerh-i Sübha-i Sıbyân klasik geleneğe uygun olarak besmele, hamdele ve salvele ile başlamıştır. Daha sonra şârih, kitabı telif etme sebebini açıklamıştır. Şârih, klasik şerh geleneğine uygun olarak öncelikle zemin metindeki beyitleri esas almıştır. Daha sonra beyitleri mısra mısra şerh etmiştir. Bu bağlamda metinde geçen kelimelerle ilgili harf kaydını vermiş ve gramer bilgilerini açıklamıştır. Şârih, kelimelerle ilgili detaylara inmemiş, genelde kelimelerin veznini ifade ederek doğru okunuşunu ve anlamını vermiştir. Bu hususlar göz önüne alındığında *Şerh-i Sübha-i Sıbyân* adlı eserin bir tercüme niteliği taşıdığı söylenebilir. Ayrıca eserde aruz bahirleri ve kalıpları ile ilgili açıklamalar yapılmamıştır. *Şerh-i Sübha-i Sıbyân*'da klasik şerh, usûl ve üslubu bakımından şu hususlar dikkat çekmektedir:

Şârih, harfleri adlandırırken[12] Arap alfabesinde bulunan harfler için *Arabî* şeklinde tanımlama yapmış, noktalı harfler için *mu'ceme*, noktasız harfler için de *mühmele* ifadesini kullanmıştır:

[12] Şerhlerde noktalı harfler için *mu'ceme*, noktasız harfler için *mühmele* ifadesi kullanılır. Ayrıca harflerdeki nokta sayısı ve ebced sıralamasındaki harf dizilişine de atıfta bulunularak adlandırmalar yapılır:
(ب) bā-yı 'Arabī, bā bir nokta ile, (پ) bā-yı 'Acemī, (ث) s̱ā-yı müs̱elles̱e, (ج) cīm-i 'Arabī, (چ) cīm-i 'Acemī, (ح) ḥā-yı mühmele, ḫā-yı ḫuṭṭī, (خ) ḫā-yı mu'ceme, (د) dāl-ı mühmele, (ذ) ẕāl-ı mu'ceme, (ر) rā-yı mühmele, (ز) zā-yı mu'ceme, (ژ) zā-yı 'Acemī, (س) sīn-i mühmele, (ش) şīn-i mu'ceme, (ط) ṭā-i mühmele, (ظ) ẓā-i mu'ceme, (ع) 'ayn-ı mühmele, (غ) ġayn-ı mu'ceme, (ك) kāf-ı 'Arabī, (گ) kāf-ı 'Acemī (Kaya, 2020, s. 75).

"Şafî şād'ıñ fetḥiyle naḳī nūn'uñ fetḥiyle, ceyyid cīm'iñ fetḥi yā'nıñ teşdīdiyle eyü ve pāk ve mismil maʿnālarına daḫı bāk **bā-ı ʿArabī'le** ḳorḳu yaʿnī ḫavf maʿnāsınadır [12ᵇ]

Ḥāmıż **ḫā-ı mühmele** ile ekşi maʿnāsına. Ḥulv **ḫā-ı mühmeleniñ** żammıyla ṭatlu maʿnāsına. Şehd şīn'iñ fetḥi hā'nıñ sükūnıyla bal yaʿnī ʿasel maʿnāsına. Naḥl nūn'uñ fetḥi **ḫā-ı mühmeleniñ** sükūnıyla bal arısı yaʿnī zenbūr maʿnāsınadır. Te'nīṣ ve teẕkīri müsāvīdir [15ᵃ]

Serḫ[13] sīn'iñ fetḥi rā'nıñ sükūnı **ḫā-ı muʿceme** ile muṭlaḳan ṣalıvirmek maʿnāsınadır. Sereḫtu'l-ibl dinildikde deveyi ota ṣalıvirdim dimek olur [39ᵇ]."

Şârih, kelimelerin nasıl okunacağı hususunda harflerin hareke kaydını vermiştir:

" ʿUḳḳābe **ʿayn'ıñ żammı ḳāf'ıñ teşdīdiyle** yırtıcı bir ḳuşuñ ismidir. Erneb **hemzeniñ nūn'uñ fetḥalarıyla** ṭavşan ki Fārisī'de ḫargūş dirler. Dübb **dāl'ıñ żammı bā'nıñ teşdīdiyle** ayu ki Fārisī'de ḫırs dirler [10ᵇ]."

Şârih, zemin metinde geçen Arapça-Türkçe kelimeleri şerh ederken bazı kelimelerin Farsça karşılığına da yer vermiştir:

"Sāʿid fāʿil vezninde bilek ki maʿrūfdur. Yed el ki **Fārisī'de** dest dirler. ʿAḳıb ʿayn'ıñ fetḥi ḳāf'ın kesriyle ökçe ki ayaġıñ arḳa ṭarafıdır. Daḫı ardınca maʿnāsına müstaʿmeldir. Nitekim anıñ ʿaḳabince dirler, meşhūrdur. Ẓufur ẓā'nıñ fā'nıñ żammeleriyle ṭırnaḳ ki **Fārisī'de** nāḫun [5ᵇ].
"Beyyin bā'nıñ fetḥi yā'nıñ teşdīdiyle mübīn ve müstebīn mīm'leriñ żammeleriyle ẓāhir ve āşikāre maʿnālarına. Heyyin hā'nıñ fetḥi yā'nıñ teşdīdiyle ḳolay ki **Fārisīde** āsān ile taʿbīr olur. Türkī'de geñez dirler [10ᵃ]."

Metinde bazı kelimelerin farklı okunuşu için harekelerin ne olduğu belirtilmiş, farklı okunma şekillerine değinilmiştir:

"**Rebve** rā'nıñ fetḥi bā'nıñ sükūnıyla **ribve** rā'nıñ kesri bā'nıñ sükūnıyla **rubve** rā'nıñ żammı bā'nıñ sükūnıyla. **Rebāve** rā'nıñ bā'nıñ fetḥalarıyla mecmūʿı yüksek yer maʿnāsınadır [15ᵃ]
İrb hemzeniñ kesri rā'nıñ sükūnıyla ḥācet maʿnāsına daḫı **ereb** hemzeniñ rā'nıñ fetḥalarıyla ve **irbe** hemzeniñ kesriyle rā'nıñ sükūnıyla ve me'rebe mīm'iñ rā'nıñ fetḥalarıyla cümlesi ḥācet maʿnāsına luġatdır [16ᵃ]."

[13] Metinde **سرخ** (serḫ) şeklinde geçen kelime sözlüklerde **سرح** (serḥ) (sîn'in fethi ve râ'nın sükûnuyla) Şol davardır ki yabanda otlaya manasında kullanılmıştır (Koç, Tanrıverdi, 2014, s. 428). Ayrıca *Sübha-i Sıbyân* şerhlerinden olan *Hediyyetü'l-İhvân* adlı eserde de "serḫ" şeklinde yazılmıştır (Kılıç, 2022, s. 243).

Şârih, metinde Arapça masdar veya masdardan türemiş herhangi bir kelime varsa onun hangi babtan olduğunu belirtmiştir:

> "Unẓur hemzeniñ ẓā'nıñ żammeleriyle **bāb-ı evvel**den emrdir, baḳ naẓar eyle maʿnāsına [5ᵇ].
>
> İḫtilāḳ **ifti'āl bāb**ından **maṣdar** olup bir kimseyi ḫūyı olmayan nesne ile tekellüfe düşürmek. İftirā daḫı **bāb-ı meẕkūrdan** yine maṣdar olaraḳ yalan peydā itmek maʿnālarınadır. Eẕā hemzeniñ fetḥiyle bir kimseye mekrūh-ı yesīr īṣāl itmege dirler ki bunlarıñ mecmūʿı zaḥmet ve meşaḳḳat virmekden ʿibāretdir [19ᵃ]."
>
> Tefrīṭ daḫı **tef'īl bāb**ından **maṣdar**dır. Bir nesnede taḳlīl ve noḳṣān eylemek maʿnāsına. İfrāṭ **if'āl bāb**ından **maṣdar** olup bir nesne'i lāyıḳından ziyāde eylemek maʿnāsına [26ᵃ]."

Metinde geçen Arapça fiillerin hangi kip ve şahıs için kullanıldığı belirtilmiştir:

> " Ḥasibtum **fiʿl-i māżīniñ cemʿ-i müẕekker muḫāṭabı** olup ṣandıñız mı maʿnāsını ifāde ider [14ᵃ].
>
> Enbi'ü **emr-i ḥāżırıñ cemʿ-i müẕekkeridir**. Nī **nefs-i mütekellim** içün żamīrdir. Cümlesi baña ḫaber viriñiz maʿnāsını ifāde ider [19ᵇ].
>
> Yesṭūne **fiʿli müżāriʿiñ cemʿ-i müẕekkeri** olup ḳaṣd iderler. Yaʿnī ḳuvvetle ṭutup ḳahr iderler maʿnāsınadır [42ᵇ]."

Metinde bazı Arapça kelimelerin teklik ve çokluk şekilleri birlikte verilmiştir:

> "Cinn cīm'iñ kesri nūn'uñ teşdīdiyle perī maʿnāsınadır ve **cemʿidir**. **Müfredi** cinnī gelür. Bu cinnīdeki yā yā-ı vaḥdetdir, yā-ı nisbiye degil ki bir cin dimek maʿnāsını ifāde ider [14ᵇ]."

Metinde bazı kelimeler şerh edilirken satır aralarında edebî bilgilere de yer verilmiştir:

> "Ferd fā'nıñ fetḥi rā'nıñ sükūnıyla daḫı vitr vāv'ıñ kesri tā'nıñ sükūnıyla tek maʿnāsınadır ki çiftiñ muḳābilidir. Bir **beyte** ferd didikleri anıñ beyt-i āḫeri yoḳdur. Hemān bir **beytdir** me'ālini ifāde içündür [29ᵃ]."

Şârih, her ne kadar ihtisâr bir şerh yöntemini benimsediğini ifade etse de bazı kavramları açıklarken satır aralarında dönemin sosyal hayatını, âdet ve alışkanlıklarını yansıtan bilgilere yer vermiştir:

> "Baḥīre bā'nıñ fetḥiyle şol devedir ki on ʿaded yavrısı olup cümlesi dişi olsa aña dirler imiş. Zamān-ı Cāhiliye'de o maḳūle deveyi āzād idüp yük yükletmezler imiş. Andan ṣoñra yine evlādı olursa evlādlarını daḫı āzād ider imiş. Baʿżılar nişān olmaḳ üzere ḳulaġını daḫı yararlar dimişler [21[a-b]]."

Kıta/bölüm sonlarında yer alan hem vezin hem de bahirin adının bulunduğu nasihat içerikli beyitler, şerh edilmemiştir:

> *"Ne māl iledir ne sāl iledir begim ululuḳ kemāl iledir*
> *Müfāʿaletün müfāʿaletün ne vāfir olur bu baḥr-i revān* [20[b]]"

Genelde zemin metinde geçen kelimelerle ilgili kısa açıklamalarda bulunan şârih, bazı kelimeleri detaylı açıklamıştır:

> **"Helū'** hā'nıñ fetḥi lām'ıñ żammıyla cenāb-ı Ḥaḳḳ'ıñ bir maḫlūḳunuñ ismi olup anıñ içün cenāb-ı Bārī bu dünyanıñ on büyüklügi miḳdār bir arż yaradup ol arż ḥāṣılātını aña rızḳ taʿyīn ve taḫṣīṣ buyurmuş oldıġından ol helūʿ tesmiye olunan ḥayvān ol arżıñ mecmūʿ ḥāṣılātını bir günde ekl eyleyüp aḫşam olduḳda bu gün yiyecek buldum ammā ʿacabā yarın ḥālim nice olur diyü te'essüf ve telāş iderek uyuyup irtesi uyanur ki ol arż yine evvelki gibi nebātātla müzeyyendir. Ol gün yine anı ekl ile ke'l-evvel yine irte içün telāş ve te'essüf idüp ḫulāṣa-i kelām her gün ol vechle imrār-ı vaḳt idüp cenāb-ı Bārī'niñ rezzāḳiyetinden ġāfil ve tevekkülden sāde ve ḥırṣı derece-i kemālde oldıġından insān daḫı aña nisbet olunaraḳ *inne'l-insāne ḫuliḳe helūʿan* buyruldıġını müfessirīn ḥazerātı taṣrīḥ buyurmuşlardır [8[a]]."

Şârih bazı kelimeleri şerh ederken birden çok anlamına değinmiştir:

> " ʿAraż ʿayn'ıñ rā'nıñ fetḥalarıyla metāʿ ki altun ve aḳçeden ġayrisini şāmildir. Daḫı ʿaraż gevher muḳābili ʿaraż olur. Daḫı şol nesnedir ki insāna ʿārıż olur marażdan ve maraża şebīh nesneden ʿaskeri gözden geçirüp yoḳlamaḳ maʿnāsına da gelür. Daḫı şol oḳa yāḫūd şol ṭaşa dirler ki bir nesneye ḳaṣd idüp ana ve ġayra ṭoḳına [8[b]]."

Şerh metninde konuya uygun bazı özel isimlere yer verilmiştir:

> "**Zebūr** daḫı sīn'iñ kesri fā'nıñ sükūnıyla sifr muṭlaḳā kitāb maʿnāsınadır ve lafẓ-ı zebūr ḥażret-i **Dāvud** ʿaleyhi's-selāma nāzil olan kitāba ʿalem olmuşdur [9[a]].

> "Sebt sīn'iñ fetḥi bā'nıñ sükūnıyla daḫı sebāt fetḥateynle rāḥat maʿnāsınadır ki yevm-i sebt rāḥat güni dimekdir ki **Yehūd** ṭā'ifesi ol günde iş işlemezler [42[a]]."

Metinde âyet ve hadîs iktibaslarına yer verilmiştir:

ان الانسان خلق هلوعا [14] [8ª].

> **Nām-ı Ḫudā olsa esās-ı kelām** şol bir ifādāt kim anıñ mebnāsı ism-i Ḫudā olsa. **Aña binā'en n'ola olsa tamām** ol ism-i şerīf berekātıyla ifādesine şurū' olunan kelām-ı ḳarīn ḥüsn-i ḫitām ya'nī müntic ü müşmir olur ki **كلُّ أمرٍ ذي بالٍ** [15] ḥadīş-i şerīfine işāretdir [1ᵇ]."

Şârih, bazı kelimeleri şerh ederken Arapça ibare ya da cümlelerle açıklamıştır:

> " 'Abḳariyy 'ayn'ıñ ḳāf'ıñ fetḥalarıyla daḫı yā'nıñ teşdīdiyle mefrūşātdan muşanna' ve münaḳḳaş nesnedir.
>
> **فى الحديث كان يسجد على عبقري**[16]

Ya'nī şol bisāṭ-ı nefīs üzere secde iderdi ki anda elvān-ı muḫtelife ve nuḳūş-ı mütenevvi'a var idi [26ª].

> Ġırbīb ġayn'ıñ kesri bā'nıñ daḫı kesr ve meddiyle ziyāde ḳara ma'nāsına olup maḥall-i te'kīdde isti'māl olunur. **يقال هذا اسود غربيب اى شديد السواد** [17] Cem'i ġarābīb gelür [38ᵇ]."

Şârih, aslında dilde mevcut olan, fakat kullanımdan kalkan eskicil kelimelere de şerh metninde yer vermiştir:

> "Kümme kāf'ıñ żammı ve mīm'iñ teşdīdiyle yeñ ma'nāsınadır ki ol gerek gömlek yeñi olsun gerek **biniş** yeñi ve sā'iri olsun [7ᵇ].
> Terā'ib tā'nıñ fetḥi hemzeniñ kesriyle gögüsde olan **eyegü** kemikleridir [7ᵇ]."

Bu kelimeler dışında *genez* [10ª], *üründilmek* [14ª], *yıldırayıcı* [28ᵇ] gibi eskicil yapıların kullanıldığı görülmektedir.

Şârih, zemin metinde geçen bazı kelimelerin zıt anlamlarını da vermiştir:

> "Şaḳvet şīn'iñ vāv'ıñ fetḥalarıyla baḫtı bed olmaḳ ki sa'ādetiñ **żıddıdır** [28ª].

---

[14] *İnne'l-insāne ḫuliḳe helū'an* "Gerçekten insan pek tahammülsüz bir tabiatta yaratılmıştır." Me'âric 70/19.

[15] **كل امر ذى بال لا يبدأ فيه بسم الله الرحمن الرحيم فهو ابتر(اقطع)**
"Küllü emrin zî bâlin lâ-yübde'ü fîhi bi'smi'llâhi'r-rahmâni'r-rahîmi fe-huve ebteru (akta'u). Besmelesiz başlanan her (meşru) işin sonu güdüktür (onda hayır ve bereket yoktur)." (Yılmaz, 2008: 488).

[16] *Ve fi'l-ḥadīşi kāne yescudu 'alā 'abḳariyyin.*

[17] Yuḳālu hāẕā esvedu ġırbībun ey şedīdu's-sevādi. "Bu çok kara ya da siyah dersin."

> "Emed fetḥateynle ġāyet maʿnāsına. Buʿd bā'nıñ żammıyla ḳurbuñ **żıddıdır**, ırağ maʿnāsına [22ᵇ]."

> " ʿAşiyy ʿayn'ıñ fetḥi şīn'iñ kesri yā'nıñ teşdīdiyle aḫṣām ile yatsu arası. Mesā mīm'iñ sīn'iñ fetḥalarıyla gice ki gündüzüñ **muḳābilidir** [6ᵃ]."

Şârih, eserinde nüsha farklılıklarına da yer vermiştir:

> ***"Hirre kedi su'r artıḳ evs ḳurd"***

> "Baʿżı nusḫada "*Hirre vü sinnevr kedi evs ḳurd*" vākiʿ olmuş. Bu ṣuretde sinnevr sīn'iñ kesri nūn'uñ fetḥi ve teşdīdiyle hirre maʿnāsınadır [36ᵃ]."

Şârih açıklama gerektiren bazı hususlarda metnin sınırlarını aşmamak için ayrıntılara girmemiştir:

> "Yevm-i dīn iżāfetle rūz-ı cezā maʿnāsınadır. Yaʿnī ol günde herkes dünyāda ne itmiş ise anıñ cezāsını bulur. Bunuñ tafṣīli vardır ammā burası maḥalli degildir [47ᵇ]."

Şerh metninde [S nüshasında] bazı kelimelerle ilgili derkenarda açıklamalarda bulunmaktadır:

> **"Zebūr** yazmaḳ ve oḳumaḳ, **sifr** yazmaḳ ve oḳumaḳ. **Ḳunūt** duʿā itmek iki bābdan ḳullanılur: Birinci ve dördünci bābdan [9ᵃ derkenar]."

Sonuç

Klasik Türk edebiyatı türlerinden biri olan manzum sözlükler, Osmanlı eğitim sisteminde okula yeni başlayan öğrenciler için ders kitabı hüviyetinde yazılmış eserlerdir. Bu eserlerde ilk dönemlerde şiirin ritmik unsurlarından faydalanılarak Arapça ve Farsça temel sözcükleri öğretmek amaçlanmıştır. Manzum sözlüklerde ilimlerin anahtarı olan kelime öğretimi yanında bazı edebî sanatların, aruz bahirleri ve kalıplarının öğretilmesi amaçlanmıştır.

Zamanla manzum sözlüklerde geçen kavramları açıklamak, bu kavramlarla ilgili gramer bilgileri vermek, aruz terimleri ile ilgili hususları belirtmek amacıyla şerhler yazılmıştır. Bu şerhlerden biri de Türkçe-Arapça manzum sözlük grubunda yer alan *Şerh-i Sübha-i Sıbyân* adlı eserdir. Eser, XIX. yüzyıl şair ve şârihlerinden Fodlacı-zâde Ahmed Râsim (ö. 1853-54) tarafından kaleme alınmıştır. Şârih, *Sübha-i Sıbyân* adlı manzum sözlüğü klasik şerh metoduna göre ele almıştır. Bu bağlamda, zemin

metindeki beyitler, mısra mısra ele alınmıştır. Öncelikle kelimelerdeki bazı harflerin hareke kaydı verilmiş, farklı şekilde okunabilecek kelimelerin imlasına dikkat çekilmiştir. Ardından Arapça masdar veya masdardan türemiş herhangi bir kelime varsa onun hangi babtan olduğu belirtilmiş, Arapça fiillerin kip ve şahıs ekleri verilmiştir. *Şerh-i Sübha-i Sıbyân*'da bazı Arapça kelimelerin teklik ve çokluk şekillerine birlikte yer verilmiş, bazı kavramlar açıklanırken Arapça açıklanmıştır. Şârih, yeri geldikçe âyet ve hadîs iktibaslarına yer vermiş, metnin satır aralarında edebî, sosyal ve tarihî bilgilere değinmiştir. Şerh metninde geçen eskicil yapılar, Türk dilinin söz varlığı açısından önem arz etmektedir. Ahmed Râsim, çok az sayıdaki kelime hariç, genellikle ayrıntılı açıklama yapmamıştır. Ayrıca eserde aruz ve terimlerine ait açıklamaların yapılmadığı da görülmektedir. *Şerh-i Sübha-i Sıbyân* bu hususlar göz önüne alındığında genel olarak bir tercüme niteliği taşımaktadır diyebiliriz.

Bu çalışmanın klasik Türk edebiyatında çalışılmayı bekleyen manzum sözlük şerhlerine, Türk diline ve sözlük bilimine bir nebze de olsa katkı sunacağını ümit etmekteyiz.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Akbaş, E. (2010). *Üsküdarlı Fodlacızâde Ahmed Râsim Divânı inceleme-metin*, [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Akbaş, E. (2013). *Üsküdarlı Fodlacızâde Ahmed Rasim ve manzum Nesâyih-i Şer'iyye ve Mev'ize adlı eserinin şekil ve muhteva özellikleri.* II. Türkiye Lisanüstü Çalışmaları Kongresi - Bildiriler Kitabı III (s. 717-730).

Averbek, G. D. (2018). Dillerinden biri Türkçe olan manzum sözlükler üzerine yapılan çalışmalar bibliyografyası". *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 21, 85-114.

Baş, K. (2019). *Sübha-i Sıbyân'ın Kıbrıs nüshaları üzerine dil incelemesi.* Hiperyayın.

İnal, İbnü'l-Emin Mahmud Kemal (1999, 2000, 2002, 2013). *Son Asır Türk Şairleri (Kemâlü'ş-Şuarâ)*, (Müjgan Cunbur, C. 1, M. Kayahan Özgül C. 2, Hidayet Özcan C. 3, İbrahim Baştuğ C. 4, Ayşegül Celepoğlu C. 5, hzl.). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Bursalı Mehmet Tâhir (2000). *Osmanlı müellifleri.* C. II. (Cemal Kurnaz, Mustafa Tatcı hzl.). Bizim Büro Basımevi.

Doğaner, E. K. (2011). *Hâcı İsmâ'il Zühdî bin Ömer Şerh-i Sübha-yı Sıbyân (İnceleme-Metin-Sözlük-Tıpkıbasım)*. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Fatîn Davud (2017). *Fatîn Tezkiresi (Hâtimetü'l-eşar)*. (Ömer, Çiftçi hzl.). Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. Erişim adresi: https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55976,fatin-tezkiresi-pdf.pdf?0 [09. 09. 2022]

Ekici, H. (2017). Bosnalı Atfî Ahmed Efendi'nin Şerh-i Tuhfe'si ve şerh metodu", *Külliyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, 2, 19-36.

Ekici, H. (2021). *Eşref Feyzî Lügat-i Hoş-Edâ (Arapça-Farsça-Türkçe manzum sözlük).* Türk Dil Kurumu Yayınları.

Gültekin, İ. (2022). *Dil öğretiminde tarihî derinlik manzum sözlükler*. Kesit Yayınları.

Gümüş, Z. (2007). Klasik Türk edebiyatında manzum sözlük şerhleri. *Turkish Studies*, 2 (4), 423-431.

Fodlacı-zâde Ahmet Râsim Efendi, *Şerh-i Sübha-i Sıbyân*, Ankara Üniversitesi Kütüphanesi A 233.

Fodlacı-zâde Ahmet Râsim Efendi, *Şerh-i Sübha-i Sıbyân*, İstanbul Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Y-316.

Kaplan, M. (2004). *Şuara tezkirelerine göre Üsküdar şairleri*. Üsküdar Sempozyumu I. 23-25 Mayıs 2003. C. II, s. 233-250.

Kaya, İ. (2020). *Şerh-i Dîvân-ı Hâfız Sûdî'nin Hâfız Dîvânı şerhi*. T.C. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.

Kılıç, A. (2006). Manzum sözlüklerimizden Sübha-i Sıbyân şerhi Hediyyetü"l-İhvân, *Turkish Studies*, 1(1), 19-28.

Kılıç, A. (2006). Türkçe-Arapça manzum sözlüklerimizden Sübha-i Sıbyân-1 (inceleme), *Turkish Studies*, 2, 81-100.

Kılıç, A. (2007). Türkçe-Arapça manzum sözlüklerimizden Sübha-i Sıbyân-2 (metin), *Turkish Studies*, 2(1), 29-71.

Kılıç, A. (2022). *Manzum sözlüklerimizden Sübha-i Sıbyân şerhi Hediyyetü'l-İhvân (İnceleme-Metin)*. Ihlamur Akademi Yayınları.

Koç, M. & Tanrıverdi E. (2014). *Vankulu Lügati* (2 Cild). Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.

Öz, Y. (1999). *Tuhfe-i Şâhidî şerhleri*. Selçuk Üniversitesi Yayınları.

Öz, Y. (2010). *Tarih boyunca Farsça-Türkçe sözlükler*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Yılmaz, M. (2008). *Kültürümüzde Arapça Farsça asıllı veciz sözler sözlüğü*. Sütun Yayınları.

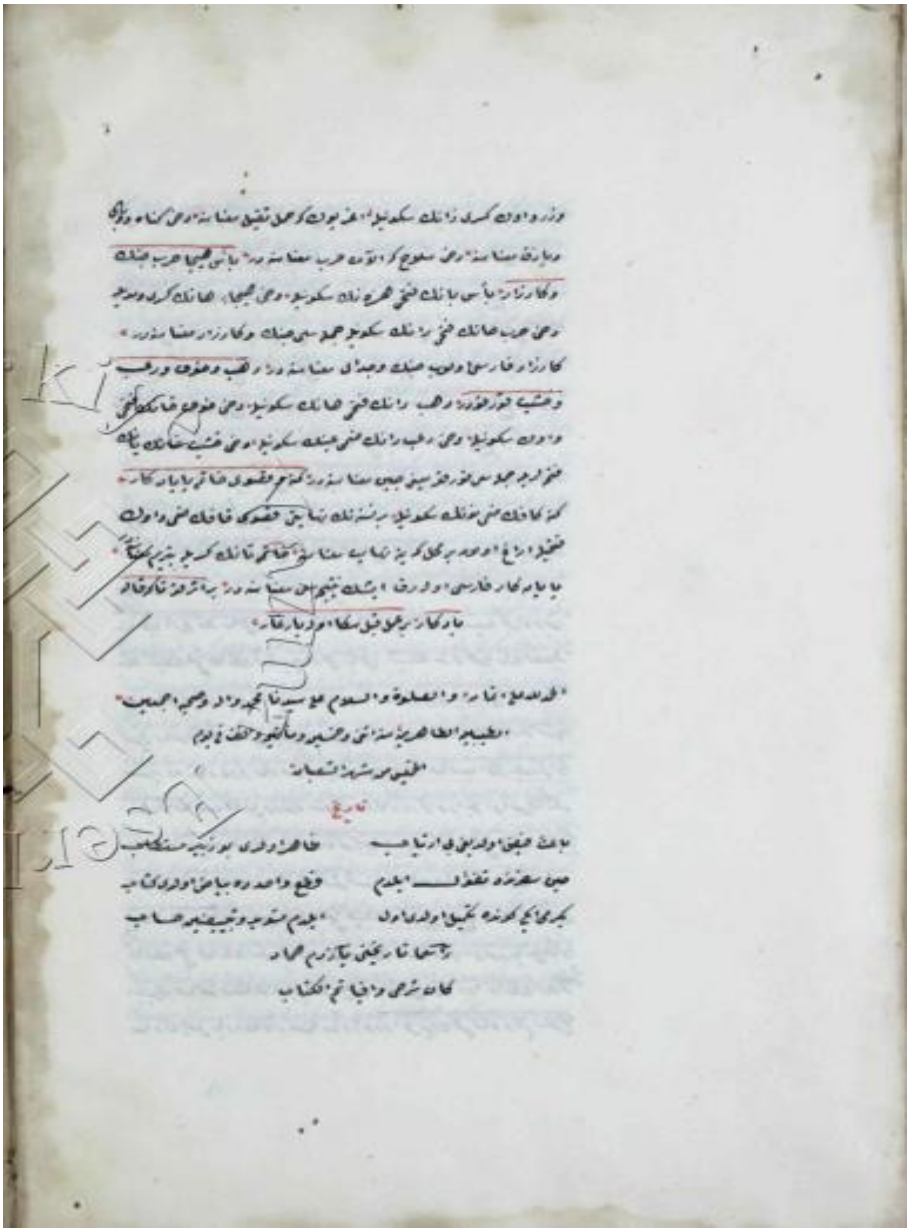
İnternet Kaynakları:

Subaşı, D. A. (2021, 17 Mayıs). Râsim, Fodlacızâde Ahmet Râsim Efendi. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/rasim-fodlacizade-ahmet-rasim-efendi

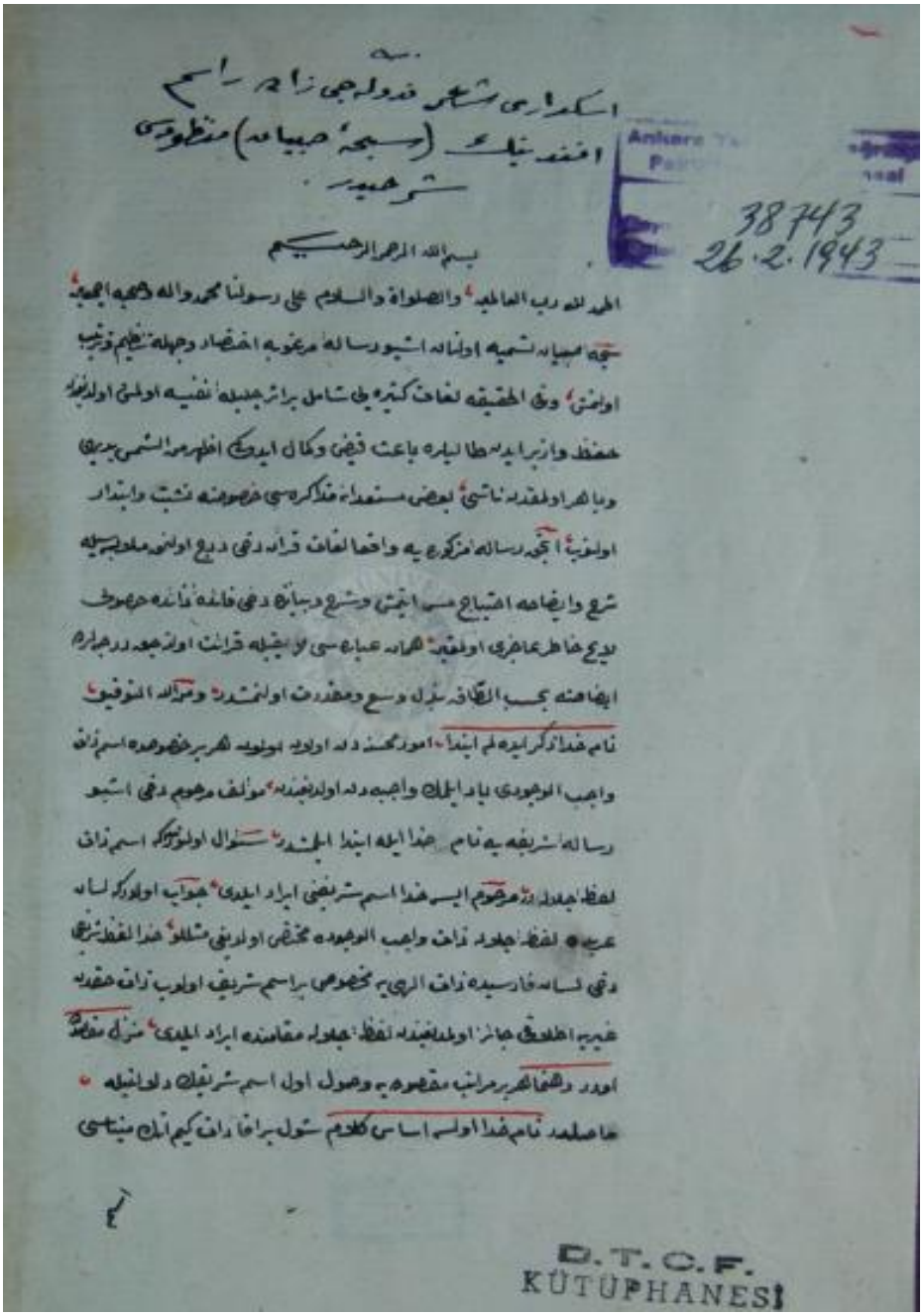
Kacari A. K. (2022, 2 Ağustos). Şerh-i Sübha-i Sıbyân (Râsim)". http://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/serh-i-subha-i-sibyan-rasim.

Kur'an-ı Kerim. (2022). Diyanet İşleri Başkanlığı. https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf

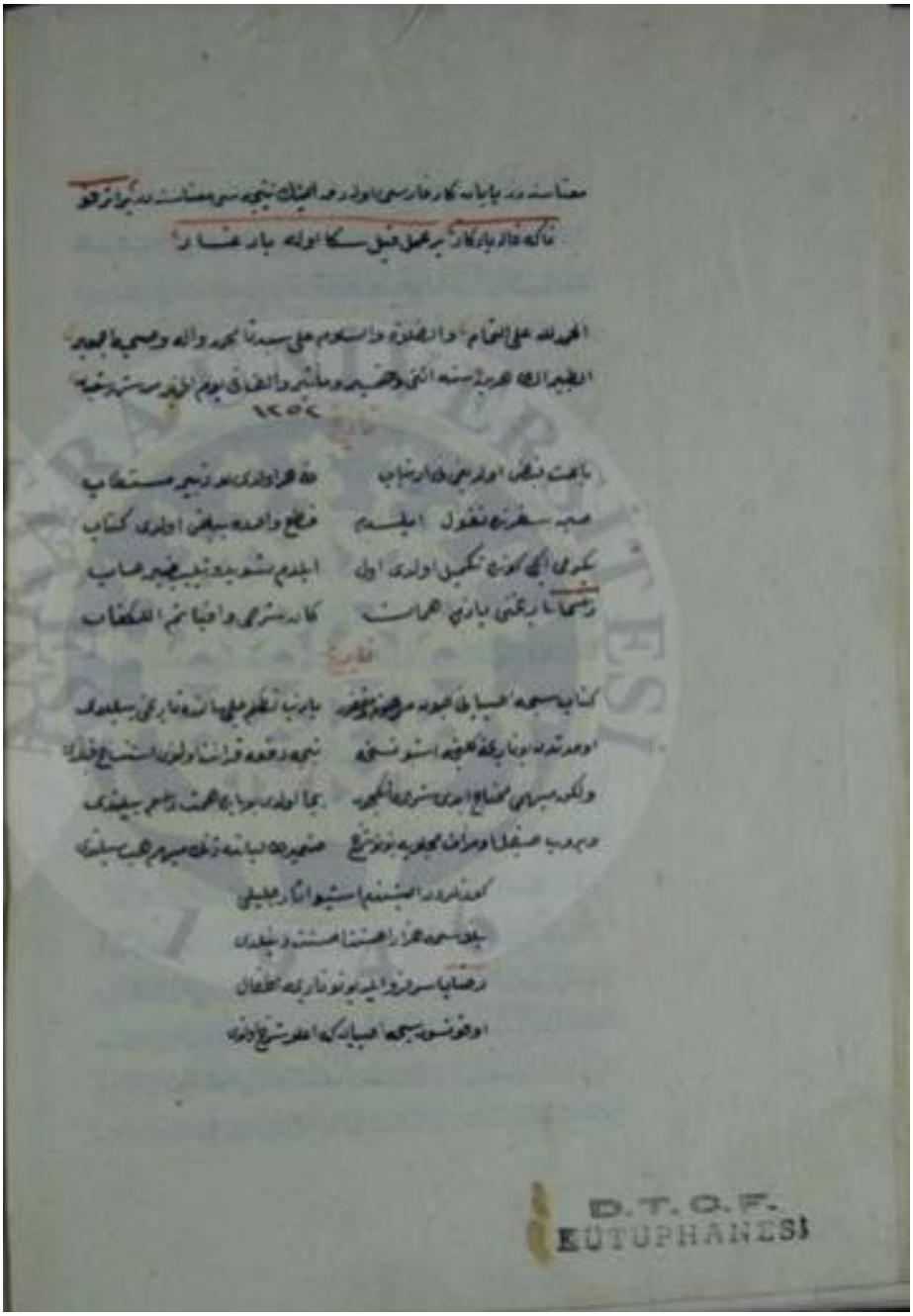
Süleymaniye Ktp., Tercüman, nr. 316, vr. 1[b].



Süleymaniye Ktp., Tercüman Gazetesi, nr. 316, vr. 49[b].



Ankara Üniversitesi DTCF Kütüphanesi A 233, vr. 1[b]



Ankara Üniversitesi DTCF Kütüphanesi A 233, vr. 56[b]

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Şerefnur ATİK

Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Gelişim Üniversitesi
satik@gelisim.edu.tr

https://orcid.org/0000-0003-0319-6662

Gogol'ün *Müfettiş* ve Orhan Kemal'in *Müfettişler Müfettişi* Adlı Eserleri Arasında Karşılaştırmalı Bir Çalışma

A comparatistic work on two different novels: Gogol's "Inspector" and Orhan Kemal's The Inspector of All

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 03.11.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 03.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Atik, Ş. (2022). Gogol'ün "Müfettiş" ve Orhan Kemal'in "Müfettişler Müfettişi" Adlı Eserleri Arasında Karşılaştırmalı Bir Çalışma. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1303-1324. https://doi.org/10.34083/akaded.1198851

Atik, Ş. (2022). A comparatistic work on two different novels: Gogol's "Inspector" and Orhan Kemal's The Inspector of All. *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1303-1324. https://doi.org/10.34083/akaded.1198851

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

Karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları farklı uluslara ve kültürlere ait eserler arasında yapılabileceği gibi aynı uluslara ait eserler arasında da yapılabilir. Çok farklı şekillerde yapılabilen karşılaştırmalı çalışmalar; eserlerin ait oldukları edebiyat akımları, tematik yapıları ve kahramanları üzerinden gidilerek yapılabilir. Bu yazıda Nıkolaı Vasilyeviç Gogol'ün Müfettiş ve Orhan Kemal'in Müfettişler Müfettişi adlı eserleri üzerinde ait oldukları edebi akımlar, tematik yapıları ve baş kahramanları üzerinden gidilen karşılaştırmalı bir çalışma yapılacaktır.

Nikolaı Vasilyeviç Gogol Rus edebiyatının ve Orhan Kemal de Türk edebiyatının öncü eleştirel gerçekçi yazarları arasında yer alır. Gogol Müfettiş adlı eserinde 19. Yüzyıl Rusya'sını ve Orhan Kemal de 20. Yüzyılın ilk yarısının başlarındaki Türkiye'yi Müfettişler Müfettişi adlı eserinde yansıtmıştır. Her iki eserde de yazarların hayatlarından gelen otobiyografik yansımaların bulunduğu bilinmektedir.

Bu çalışma ile biri komedi türünde tiyatro eseri olan Müfettiş ve diğeri komedi unsurları ağır basan roman olan Müfettişler Müfettişi adlı eserlerde var olduğu tespit edilmiş olan ortak yönler anlatılmaya çalışılmıştır. Her ikisi de eleştirel gerçekçi bakış açısı ile yazılmış olan eserlerden öncül olan ile ardılı olan eser arasında bulunan ortak noktaların tespit edilmesi bu çalışmanın temel meselesi olarak belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Gogol, Müfettiş, Orhan Kemal, Kudret Yanardağ

Abstract

Comparative literature studies can be on works belonging to different nations or between works belonging to the same nations. Comparative studies that can be done in many different ways; It can also be done by going through the literary movements, thematic structures and heroes of the works. In this article, a comparative study will be made on the works of Nikolai Vasilyevich Gogol named Müfettiş and Orhan Kemal's Müfettişler Müfettşi, based on their literary movements, thematic structures and protagonists.

Nikolai Vasilievich Gogol is among the leading socialist / critical realist writers of Russian literature and Orhan Kemal is among the Turkish literature. Gogol reflected 19th century Russia in his work named Müfettiş and Orhan Kemal reflected Turkey in the first half of the 20th century in his work called Inspector of Inspectors. It is known that there are autobiographical reflections from the lives of the authors in both works.

In this study, it has been tried to explain the common aspects that have been determined to exist in the works, one of which is a comedy theater play and the other one is a novel with predominant comedy elements. The main issue of this study has been determined at what points the author and the predecessor of his work, who are in the same literary movement, are inspired by the author and his work.

Keywords: *Gogol, Inspector, Orhan Kemal, Kudret Yanardağ*

Giriş

Türk edebiyatındaki eleştirel gerçekçi ve / veya toplumcu gerçekçi yazarlar; yaklaşık olarak bir yüzyıl öncesinde yazıp kendilerine yol açmış olan Rus sanatçıları okumuş olmalıdırlar. Bu görüş, edebiyatta bir şekilde hep var olagelmiş olan metinlerarası ilişkinin de bir nevi açıklaması niteliğindedir. Berna Moran da bu konu ile ilgili görüşleri şu şekilde aktarır: *"Roland Barthes, Julıa Kristeva ve M. R. Riffaterre gibi bazı göstergebilimcilere göre sanatçı metnini gerçekliğe bakarak düzenlemez, bilerek ya da bilmeyerek kendinden önce gelmiş sanatçıların gerçekliği bir yazınsal metne dönüştürme yollarını tekrarlayarak düzenler. Bir bakıma önceki metinler sonraki metnin içinde vardır ve anlam belirleyici bir rol oynar."* (Moran, 2004: 73) Daha önce yapılmış olan kimi çalışmalarda Gogol'ün Palto adlı eserinde bulunan Akakiy Akakiyeviç adlı kahramanın Sabahattin Ali'nin Kürk Mantolu Madonna adlı eseri için çıkış noktası oluşturmuş olduğu anlatılmıştır. (Atik, 2017:18) Bu noktada metinler arası ilişki ile adı metinlerasılık (intertextulaity) olan terimin birbirinden farklı olduğu belirtilmelidir çünkü adı metinlerarasılık (intertextuality) olan tekniğin başat bir özellik olarak varlık göstermesi postmodern metinlerin ortaya çıkmasından sonra olmuştur.

Ne Müfettişler Müfettişi adlı eserde eleştirel gerçekçi bir duruş sergileyen Orhan Kemal ne de aynı sanat anlayışı ile yazılmış Müfettiş adlı tiyatro eserinin yazarı olan Nikolai Vasilyeviç Gogol, postmodernist bir yazardır. Bu nedenle her iki eser arasında yapacak olduğumuz bu çalışma metinlerarasılık düzleminde değil, metinlerin benzer özellikleri üzerinden incelenmesi şeklinde karşılaştırmalı bir çalışma olarak ortaya çıkacaktır.

Bu çalışmanın konusunu teşkil eden eserlerden Müfettiş adlı tiyatro eserinin yazarı olan Nikolai Vasilyeviç Gogol, 19. Yüzyılda Rusya'da yaşamıştır. Müfettişler Müfettişi adlı eserin yazarı Orhan Kemal ise yazın hayatına 20. Yüzyılın ilk yarısında başlamıştır. Her iki yazarın hayatları hakkında çok genel bir bilgi vermek yerinde olacaktır.

Nikolay Vasiliyeviç Gogol (1809-1852) *"Roman, hikâye ve oyun yazarıdır. Soylu bir aileye mensup olarak dünyaya gelmiştir. 1828'de okulu bitirdikten sonra yaşadığı taşradan Petersburg'a giderek burada iş aramış ve ancak 1830 yılında küçük bir memurluk bulabilmiştir. 1834 yılında Petersburg Üniversitesinin Genel Tarih bölümünde profesör yardımcısı unvanıyla görev yapmaya başlamıştır. Bu yıllardan itibaren Gogol'ün eserlerinde sadece çiftlik beyleri değil, şehirli tüccarlar, sanatçılar ve memurlar da görülmeye başlanmıştır. Petersburg'da yakından görüp anladığı para, mevki hırsı, toplumsal eşitsizlik gibi sorunlar, eserlerinde kendini göstermeye başlamıştır. Sağlığı giderek bozulan ve maddi zorluklarla mücadele etmeye başlayan Gogol, 21 Şubat 1852'de hayata gözlerini kapamıştır. Genel anlamda Gogol, Müfettiş ve Ölü Canlar gibi eserlerinde gerçekçiliğin şaheserlerini kaleme almıştır."* (Keskin, 2019:245)

Orhan Kemal'in *"Asıl adı Mehmet Raşit Öğütçü'dür. Yazı hayatına şiirle başlamıştır. İlk şiiri hapishanede bulunduğu 1939 yılında Reşat Kemal takma adıyla yayımlanmıştır. Yine o dönemde yazdığı birçok şiir ve hikâye Raşit Kemali, Orhan Raşit ve Orhan Kemal imzaları ile dergilerde yayınlanmıştır. Yazar daha sonra hikâye ve romanlarında Orhan Kemal adını kullanmış, okuyucular tarafından bu adla bilinmiş ve Orhan Kemal imzasıyla ünlenmiştir. İlk hikâyesi Yeni Edebiyat Gazetesi'nde 1940 yılında Reşit Kemal imzası ile yayınlanan yazar, 1945 yılının Ocak ayında Varlık Dergisi tarafından yapılan araştırmada okurlar tarafından Orhan Kemal adı ile "En beğenilen hikayeci" seçilmiştir."* (Eyigün, 2006:1)

Bu çalışmada N. V. Gogol'ün Müfettiş adlı eserinin 1946 yılında Erol Güney ve Melih Cevdet Anday çevirisi ile Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Okul Klasikleri Serisi adıyla yapılmış olan baskısı kullanılmıştır.

Çalışmada Orhan Kemal tarafından yazılmış olan Müfettişler Müfettişi adlı eserin de 2002 yılında Tekin Yayınevi tarafından yapılmış olan 8. Baskısı kullanılmıştır. Müfettişler Müfettişi adlı eser 1965 yılında Cumhuriyet Gazetesinde tefrika edilmiştir. Tefrikanın bitişinden sonra eser 1966 yılında Varlık Yayınları tarafından kitap olarak basılmış ve yayımlanmıştı. Yazarın Üç Kağıtçı adlı eseri de Müfettişler Müfettişi'nin devamı niteliğindedir. (Narlı, 2002: 477) Tematik yapısındaki farklılık nedeniyle Üç Kağıtçı adlı eser, bu çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır.

Çalışmanın gerçekleştirilmesi esnasında önce her iki eserin ait oldukları edebiyat akımları hakkında genel bir bilginin verilmesine ihtiyaç duyulmuştur. Ardından her iki eserin özetleri verilmiştir. Metinlerin baş kahramanları ile tematik yapıları arasındaki benzerlikler ve farklılıklar da çalışmanın bulgular kısmında değerlendirilmiştir.

Yapılan incelemerin neticesinde oluşan kanaat; çalışmanın sonuç bölümünde ifade edilmiştir.

1.1 Gogol ve Orhan Kemal "Müfettiş" ve "Müfettişler Müfettişi" Adlı Eserlerini Eleştirel Gerçekçi Bir Bakış Açısı ile Yazmışlardır.

Dostoyevski'nin "Hepimiz Gogol'ün Paltosundan çıktık." demiş olduğu kabul edilir. Bu sözü ile Dostoyevski, hem Gogol'ün Palto adlı eserini işaret etmektedir hem de kendisinin de içlerinde bulunduğu bir grup yazarın ustasının Gogol olduğunu ifade etmektedir. Gogol'ün eserlerini vermekte olduğu süreçte romantizm akımı etkisini büyük oranda yitirmiş ve yerini gerçekçilik akımına bırakmıştır. Gogol'ün gerçekçilik akımının Rus edebiyatındaki öncüsü / kurucusu olduğu kabul edilmektedir. Gogol'ün özellikle Müfettiş adlı tiyatro eserini eleştirel gerçeklik akımı etkisinde yazmış olduğu bildirilmektedir.

Gogol'ü örnek alan diğer Rus yazarları doğalcılık / natüralizm akımının ortaya çıkmasını sağlamışlardır."*1840'lı yıllarda Doğalcı Okul ortaya çıkmıştır. Okulun babası Gogol, kuramcısı da Belinski'dir ve bu okul 1850'li yıllara kadar etkisini sürdürmüştür. Bu dönemde Nekrasov, Turgenyev, Gonçarov, Dostoyevski, Grigoroviç, Dal, Butkov, Grebenka gibi pek çok genç yazar Gogol'ün yapıtlarını örnek alarak çağdaş toplumun gündelik yaşamını işlemeye koyulmuşlardır. Söz konusu sanatçılar, birbirlerinden son derece farklı yönleri olmasına karşın, günlük yaşamı doğal bir biçimde yansıtma düşüncesinde birleşmişlerdir. Amaçları, Gogol'ün gerçekçi yöntemini sürdürerek insanlarla birlikte toplumu da ortaya koymaktır. Bu sanatçılar Belinski'nin 1839'da başına geçtiği Oteçestvennıye Zapiski ve daha sonra da Sovremennik dergilerinin çatısı altında toplanmışlardır. Oluşturduğu topluluğa da Doğalcı okul adını vermişlerdir."* (Küçük, 2011: 12) Gogol'ün Müfettiş adlı tiyatro eseri ile ilgili olarak aktarılmış olan şu tespit eserin hangi edebi akım doğrultusunda yazılmış olduğunu aydınlatmak bakımından önemlidir: *"Rus tiyatrosunun başyapıtı olan Müfettiş'in konusu Gogol'e Puşkin tarafından verilmiş ve yapıt 1835 yılında yayımlanmıştır. 1836'da Petersburg'da sahnelenen Müfettiş, Rus edebiyatında eleştirel gerçekçi yöntemin uygulandığı temel yapıtlardan biridir. Müfettiş'te konunun ana öğesi olarak bir aşk entrikasının değil de toplumsal eleştirinin kendisinin öne çıkışı; Rus aydınlanmacı yazarların (Fonvizin, Griboyedov) yapıtlarından farklı olarak Müfettiş'te olumlu bir kahramanın bulunmayışı, Gogol eleştirel gerçekçiliğinin belli başlı özelliklerindendir."* (Küçük, 2011: 23) Gogol'ün Müfettiş adlı eserinde toplumsal eleştiriye yer verdiği ve olumlu özelliklere sahip bir kahramanı bulunmadığı için eserin, eleştirel gerçekçi bir tutum ile yazılmış olduğu belirtilmektedir. Çünkü, toplumcu gerçekçilik roman kahramanlarına bakışıyla da eleştirel gerçekçilikten ayrılır. XIX. yüzyılın büyük gerçekçi romanlarının kişileri, genellikle hataları, yanlışları olan karakterlerdir. Toplumcu gerçekçiliğin kahramanları ise sömürülen / ezilen alt sınıf içinde yer alan olumlu tiplerdir. (Algül, 2020: 174)

Eleştirel gerçekçilik ile toplumcu gerçekçilik arasındaki farkı belirleyebilmek açısından şu açıklamalara da ihtiyaç duyulmaktadır."*Toplumcu gerçekçiliğin temelleri Sovyet Rusya'sında atılmış ve oradan yayılmıştır. Akım, 1934 yılında devletin resmi kültür ideolojisi haline gelmiştir. Toplumcu gerçekçiliğin ilkelerinin büyük bir kısmı Belinski, Çernişevski, Dobrolyubov gibi isimler tarafından formüle edilmiş olmakla beraber asıl kurucusu Maksim Gorki'dir."* (Başboğa, 1998: 479) Öte yandan*"Eleştirel gerçekçi bir sanatçı gösterdiği bütün bozukluklar için bir reçete göstermez. Toplumcu (sosyal) gerçekçilik de eleştirel gerçekçilik gibi bireyi doğal ve toplumsal çevresiyle ele alır. Sanatçı, insanların ruhsal davranışlarını ve diğer eylemlerini yansıtırken, onu, toplumsal altyapıdan ayırmaz. (…) Toplumcu gerçekçilik anlayışı, edebiyat eserlerine, toplumu bilinçlendirme, bilinçlendirmeyi devrimci bir dönüşüm doğrultusunda geliştirme görevini yükler. Tahir Alangu, Orhan Kemal'in öncü gerçekçiler kuşağında ilk sırada geldiğini söyler. Alangu'ya göre Orhan Kemal gibi yazarlar anlattıkları gerçeklerin içinden gelmekte, kitaplardan öğrendiklerini değil, başka bir şey bilmedikleri için yaşadıklarını*

anlatmaktadırlar." (Uslucan, 2002: 626) 1940'lı yıllarda eserlerini yayımlamaya başlamış olan Orhan Kemal'in öncü gerçekçi yazarlar arasında yer aldığı belirtilmiştir. (Alangu, 1965:384) Ayrıca, Orhan Kemal'in en az Gogol kadar kendi toplumsal düzeninin eleştirisini yapıp, günün kişilerine ve sosyal hayatına ayna tutmuş olduğu belirtilmiştir. (Narlı, 2002: 495)

Orhan Kemal sanatının amacının insanlığın, insanlık tarafından, insanlık için yönetilme çabası adına olduğunu dile getirmiştir. (Otyam, 1981: 16) Sanatçının *"bütün romanlarında bozuk düzende düğümlenen veya onunla ilişkilendirilen ekmek kavgası, sosyal adaletsizlik, yozlaşma, para fetişizmi diyalektik materyalist bir bakışla temellendirilir."* (Narlı, 2002:319) Nitekim sanatçının Müfettişler Müfettişi adlı eserinde de "bozuk ve yozlaşmış düzen içinde bir ekmek kavgası" hadisesi yaşanmaktadır. Sanatçının eserlerinin özellikle çocukluğundan gelen özyaşamöyküsel izler taşıdığı bilinmektedir. *"Orhan Kemal, temel belirleyicisi çocukluk hatıraları olan eserlerinde, toplumdaki yerinden, doğal çevresinden kopmuş, boşlukta kalmış bu yüzden de kötülükler, olumsuzluklarla iç içe yaşamaya mecbur edilmiş küçük adamın öyküsünü anlatır. Küçük adamın kopma ve dağılmasını, Orhan Kemal bireysel planda ele almaz* [buna] *sosyal bir boyut kazandırarak* [konuyu] *ekmek arama endişesine bağlar."* (Eliuz, 2009:1137) Bunlara ilaveten Orhan Kemal'in romanlarının ve öykülerinin ortak özelliği az betimleme, bol ve kısa cümlelerden oluşan konuşmalar olarak belirtilmiştir. (Uslucan, 2002:631)

Dolayısıyla hem Müfettiş adlı eserinde Gogol hem de Müfettişler Müfettişi adlı eserinde Orhan Kemal, eleştirel gerçekçi bir tutum sergilemiştir.

1.2. Gogol ve Orhan Kemal Müfettiş ve Müfettişler Müfettişi Adlı Eserlerini Hangi Koşullarda Yazdılar ve / veya Eserleri İçin Ne Söylediler

Nikolaı Vasilyeviç Gogol Müfettiş adlı eserini şu koşullarda yazmıştır: Gogol'e *"Müfettiş"in konusunu Puşkin verir. O zamanın Rusya'sı değişim arayışlarının, rahatsızlıkların, şikâyetlerin arttığı bir dönem olduğu için hükümet, kamu kurumlarını sık sık denetime tâbi tutar; bu nedenle de kendisini müfettiş gibi tanıtan birçok kişi ortaya çıkar. Hatta bir gün Puşkin de "Pugaçov İsyanı'nın Tarihi" adlı romanı için saha araştırmasına çıkar, 1833 yılında Nijniy Novgorod'dan geçerken il yönetimini denetlemek için gönderilen gizli bir müfettiş sanılır. Dönemin Rusya'sında benzer olayları görmek mümkün olduğundan Gogol dışında başka yazarlar tarafından da bu konu kaleme alınır."* (Aydın, 2017:69) Görüldüğü gibi Gogol Müfettiş adlı eserinde Çarlık Rusyası döneminde yaşanılan gerçek olaylardan yola çıkarak eserini oluşturmuştur.

Orhan Kemal, yakın arkadaşı Fikret Otyam'a yazdığı bir mektupta Müfettişler Müfettişi adlı eseri hakkında şunları söylemiştir: *"Sizin Cumhuriyet'e bence nefis bir roman hazırladım. Değişik bir konu. Sahte, kofti bir beyefendinin Anadolu içinde,*

üçüncü sınıf bir vilayetteki "tahsilat ve teftişleri" hakkında. Kahkahalarla güleceğini sanıyorum." (Otyam, 1975: 258) Burada yazarın kendi ifadelerinden, romanının komedi / güldürmece yönü ağır basan bir eser olduğu anlaşılmaktadır.

Öte yandan yazarın yakın arkadaşı Fikret Otyam'a yazmış olduğu bir başka mektupta geçen şu ifadeler de Müfettiş adlı eseri incelerken mutlaka dikkate alınmalıdır: *"Dün akşam TİP'in kuruluş yıldönümüydü. Hatırlarsın, Özdemir Duru beni de on gün önce davet etmişti. Gittim. Ruhi'nin sazı, Aziz Nesin'in tatlı hikâyesi, Melih Cevdet'in nefis şiirleri… derken sıra birden bana gelivermesin mi? Yanımda okuyacak ne hikâye hatta ne roman. Ne yaparsın? Çaresiz geçtik mikrofonun başına. Sırtımda malum Müfettişler Müfettişi paltosu, boynumda yün atkı, elimde şapka. (…) Böyle huzura çıkışımın asıl nedeni, şu sırtımdaki paltonun beni gerçekten bir sayın bay, bir kodamana benzetmesiydi. Tuhaf tesadüfler. Müfettişler Müfettişi için Gogol'ün Müfettiş'inden esindiğimi soytarı eleştirmecilerden biri ileri sürmüştü. Şurada sana belgelik niteliğinden itiraf edeyim ki, Gogol'ün Müfettiş'ini hala doğru dürüst okumuş değilim. Kaldı ki iki kitap arasında hiçbir benzerlik olmadığı herkesçe belli. Neyse, şimdi yine Gogol'le yeni bir paralellik olmak üzere. Onun malum ve meşhur bir Palto'su var. Ben de sırtımdaki sayın bay paltosu ile ilgili bir hikaye yazacağım. Soytarı eleştirmenlerden biri bu sefer de bilmem hangisi gene beni Gogol'den esinmiş gösterecek. Benim paltom beni sayın bay gösteren paltomun hikâyesi. Çünkü bu paltomdan başka eskilik dereceleri birbirleriyle halef selef birkaç pardesüm var. Onlardan hangisini giysem kimse bana sayın baymışım gibi bakmıyor da, illa bu sarı paltoyu giydim mi önce kendi kendimi sayın bay gibi görüyorum, sonra da başkaları. İşte hikâye bunun hikâyesi."* (Otyam, 1975: 348) Yazarın arkadaşı Nurer Uğurlu ise Orhan Kemal'in Müfettişler Müfettişi adlı eserinin baş kahramanı Kudret Yanardağ hakkında şu bilgileri iletmiştir: *"Kudret Yanardağ Fahir Aksoy adlı bir paşazadenin abartılmış hali*[dir.] *Şair Ece Ayhan, Ankara'nın bir kasabasında kaymakamdır. İstanbul'a gittiği bir gün, Şoförün Sesi gazatesinin editörü Fahir Aksoy, o kasabaya gider ve kendini müfettiş olarak tanıtır. Müfettişler Müfettişi, Orhan Kemal ve arkadaşlarının zaman zaman Meserret'te birlikte oturup şakalaştıkları bu Fahir Aksoy gerçeği üzerine kurulur. Orhan Kemal bir gün bu gerçeği arkadaşına şöyle duyurur: Şo hikaye var ya, Fahir'in hikâyesi, onu yazıyorum. Kodaman öyle kıyak gidiyor ki anlatamam. Çift ayakkabılarıyla zıt, zıt, zıt."* (Narlı, 2002:477)

Yazarın arkadaşı Nurer Uğurlu tarafından aktarılan bilgi, Kudret Yanardağ adlı kahramanın da Gogol'ün Müfettiş adlı eserinde olduğu gibi kurmaca içine gerçeklerden yola çıkılarak aktarıldığının bilgisini vermektedir. Orhan Kemal Müfettişler Müfettişi adlı eseri ile ilgili olarak; Gogol'ün Müfettiş adlı eserini tam olarak okumadığını ve bu eser ile Müfettişler Müfettişi adlı eseri arasında bir benzerliğin kimse tarafından da görülmediğini ifade etmektedir. Yazar, daha sonra yazacağı ve "kendisini saygıdeğer biri" olarak gösteren bir palto ile ilgili olacağını belirttiği hikâyesinin de bazı eleştirmenler tarafından Gogol ile paralellik taşıdığının ifade edileceğini de bildiğini dile getirmektedir.

2. Eserlerin Özetleri

2.1. Gogol'ün Müfettiş Adlı Tiyatro Eserinin Özeti

Bir belediye başkanı yönettiği kente kılık değiştirmiş bir müfettişin geleceğini öğrenir. Bunun üzerine bürokratlarına müfettişin en iyi şekilde ağırlanması emrini verir. Yozlaşmış bürokratik ilişkiler içindeki yöneticiler, ne yapacaklarını şaşırırlar. Birkaç günden beri kasabada bulunmakta olan şık giyimli Hlestekov adındaki kişinin, beklenen müfettiş olduğunu sanırlar. Oysa Hlestakov müfettiş değil, zengin bir toprak ağasının oğludur.

Kumar oynayıp elindeki parayı bitirdiği için parasız kalmış olan Hlestakov, bir handa uşağı Osip ile birlikte kalmaktadır. Hlestakov, kendisini müfettiş zanneden belediye başkanının ziyareti üzerine durumdan faydalanır. Kendisine sunulan ikramları kabul eder. Halkın şikayetlerini dinler, sorunlara çözüm getireceği umudu vererek rüşvet almaya başlar.

Sahte müfettiş belediye başkanının karısını ve kızını ayartır. Başkanın kızı ile uygunsuz durumda yakalanır. Ailesine kızlarıyla evlenme sözü verir. Uşağının uyarması üzerine gerçek anlaşılmadan kenti terk etme hazırlıklarına girişen sahte müfettiş, şehirde olanı biteni bir mektupla Petersburg'daki gazeteci arkadaşına aktarır. Hlestakov'un bu mektubu posta müdürünün eline geçer. Posta Müdürü kendisinden şikayet edildiğinden şüphelenerek mektubu açınca Hlestakov'un sahte müfettiş olduğu anlaşılır.

Kasaba yöneticileri aldatıldıklarını anladıkları sırada Hlestakov çoktan gitmiştir. Bütün yaşananların ardından kasabaya gerçek müfettiş gelir.

2.2. Orhan Kemal'in Müfettişler Müfettişi Adlı Romanının Özeti

Anadolu'nun romanda ismi belirtilmemiş olan bir şehrine bir gece boylu boslu, kilosu yerinde ve kodaman görünümlü, şık giyinimli bir adam gelir. Onu istasyondan şehir merkezine taşıyan arabacının söyledikleri yüzünden bu kişinin; validen en düşük dereceli memura kadar herkesi denetlemeye gelmiş, denetim sonrası düzenleyeceği raporu da Ankara'daki yetkililere verecek olan bir yüksek müfettiş olduğu söylentisi yayılır.

Oysa Kudret Yanardağ kendisine memur, müfettiş, tahsildar süsü vererek insanlardan ve özellikle işletmelerden aldığı rüşvetlerle geçinen bir şebekenin üyesidir. Taşra kentinde kendisinin bir müfettiş olduğu bilgisi valiye kadar ulaşır. Sahte müfettişin şehre geldiği gece ortadan kaybolması da valiyi telaşlandırır. Şehirdeki varlığının bilgisinin valiye kadar ulaşması ise Kudret Yanardağ'ı endişelendirir.

Bir an önce bulunduğu taşra şehrinden kaçıp yaşadığı şehir olan İstanbul'a dönmek ister. Yapılan soruşturmalar sonrasında Kudret Yanardağ'ın kendisine müfettiş süsü

vermiş bir dolandırıcı olduğu anlaşılır. Olayların kasabada bu şekilde gelişmesini önleyemeyen vali görevden alınır. Kudret Yanardağ ise bir müddet sonra İstanbul'da bir oteli "teftiş etmekte" olduğu bir sırada yakalanır. Gözaltına alınıp eserde sözü edilen Anadolu şehrine geri gönderilir.

Kudret Yanardağ'ı yakalatan kişi valilikten emekli edildikten sonra bacanağının otelinde idare müdürlüğü yapmaya başlamış olan eski validir.

3. Bulgular

3.1. Tematik benzerlikler

3.1.1. Orhan Kemal'in Müfettişler Müfettişi Adlı Romanında Tema

Orhan Kemal'in Müfettişler Müfettişi adlı eserinde toplumsal "çürümüşlük / yozlaşmışlık / cahillik" temaları aynı anda okurun dikkatine sunulan temalardır. Metinde bu temalar 1950'li yılların başındaki Türkiye'de hem bir Anadolu şehri hem de İstanbul üzerinden örneklendirilerek anlatılmaktadır.

Nitekim metinde geçen *"Bu şehir de yurdun hemen hemen bütün öteki şehirleri gibi A'dan Z'ye kadar bozuktu."* (s:75) ifadesi konuyla ilgili örnek olarak sunulabilir. Eserde olayların yaşandığı şehir, *"Anadolu'nun ikinci derece il*[i]*"* ve *"illiğine rağmen çok büyük bir köyü hatırlatan şehir"* (s:50) olarak tanımlanmaktadır. Bu şehirde yaşayan insanlar cahildirler. Bu; *"Türkiye'de böyle bir ünvanın olup olmadığını bilmek değil, böyle bir ünvanın yeryüzünde olmayacağından habersiz cahil"* (s:28) halk, Arabacı Kel Mıstık'ın sözlerini dikkate alarak; şehre aniden gelen bu iri cüsseli ve çalımlı adamın Umum Türkiye Müfettişler Müfettişi olduğuna inanmıştır. Bu insanlar ayrıca, müfettişlerin teftiş sırasında yiyip içip üzerine de para almakta oluşlarını normal karşılamaktadırlar. (s:102)

Bu cahil insanlar arasında bulunan çiftçiler, Ziraat Bankasından aldıkları krediyi çiftçilik ile ilgili işler dışında ev almak, daire almak, barlarda eğlenmek gibi başka işler için kullanmaktadırlar. Bu durum metinde *"çiftçiler aldıkları krediyi çiftlik işlerinde kullansalar dağ taş mahsul olur"* (s:36) ifadesiyle güçlendirilmiştir. Buna ek olarak Ziraat Bankası Müdürü de çiftçiye bol kredi vermek yerine akşamları Vali ve Emniyet Müdürü ile kumar oynamakta, sağlık ekibi de esnafı hiç kontrol etmemektedir. (s:30)

Şehirde esnaf gaza su katmaktadır. Kömürcüler ağır çekmesi için kömürün üzerine işemekte ve üstelik kömürü tartmak için de yanlış dirhem kullanmaktadırlar. Şehirdeki üç katlı ahşap vilayet binası harap bir binadır. *"Çok eski bir yapı* [olan bu binanın] *camları yer yer kırık, aşınmış tahtaları çivilerinden kurtulu kurtuluvermiş döşemeleri, badanaları dökük duvarları"* (s:175) ile adeta çürümüş bürokrasiyi temsil etmektedir. Bununla birlikte meyhane, esnaf lokantası ve oteller pislik içindedir. Üstelik bu pislik içindeki otellerde kaçak insanlar kalmaktadır. Vali, taaahüt işlerinde suistimal oluşturmaktadır. Nüfus katibi *"piçlere beşer, onar liraya kafa kağıdı"* (s:97)

vermektedir. Eczacı ilaçlara tebeşir suyu, su ve boya karıştırmakta, güllaçlara karbonat koymaktadır. (s:104)

Şehrin görüntüsündeki pislik, bir müfettişin gelmiş olduğu haberinin yayılmasından sonra yavaş yavaş düzelmeye başlar. *"Yollarda süpürgeciler durmadan caddeyi süpür*[mektedir.] *Derken bir arazöz parke taşlarını sulayarak geç*[miştir]." (s: 164)

Öte yandan şehrin bu durumunun düzelebilmesi için nelerin yapılmasının gerekli olduğu da metinde şu şekilde sunulmuştur: *"Şehrin lokantacı, otelci, bakkal, kasap, manav gibi esnafının sağlık kontrolleri ciddilikle yapılsa, cezalar hiç acımadan verilse, parayı verene düdük çaldırılmasa, elbette işler tıkırında giderdi."* (s:75)

Anadolu şehri ile ilgili olarak yukarıda izah etmeye çalıştığımız ayrıntılar bu şekilde verilirken İstanbul'daki yozlaşma, çürümüşlük, ahlaksızlık da Kudret Yanardağ'ın ailesi, ailesinin yaşadığı mahalledeki esnaf ve insanlar ile Kudret Yanardağ'ın "iş arkadaşları" üzerinden örneklendirilerek anlatılmaktadır. Gogol'ün Müfettiş adlı eserinin tematik yapısı ile Orhan Kemal'in Müfettişler Müfettişi adlı eseri arasında tematik benzerlik oluşturan kısım; her iki "müfettişin" şehirde bulunup esnaf ve amirler ile aralarında geçenlerin anlatıldığı kısımlar arasında bulunmaktadır. Bu nedenle çalışmada İstanbul'daki yozlaşmanın, çürümüşlüğün, ahlaksızlığın tematik olarak değerlendirilmesi sırasında daha fazla ayrıntıya girilmeyecektir.

3.1.2. Gogol'ün Müfettiş Adlı Tiyatro Eserinde Tema

Gogol'ün Müfettiş adlı oyununu teması bakımından değerlendirmek gerektiğinde iki başlığın öne çıktığı görülür. Bunlardan ilki bürokrasinin çökmüşlüğü / yozlaşmışlığı ise ikincisi de kent ile taşra arasındaki kültür ve yaşayış farklılığının algılanışı olarak belirtilebilir.

Metinde bürokratik çökmüşlüğü devlet kurumlarının içinde bulunduğu durum göstermektedir. Mesela Düşkünleri Koruma Kurumunda çok sayıda hasta vardır ve hastalar pislik içindedirler. Üstelik bu hastalara pahalı (!) ilaç verilmediği gibi tedavileri konusunda da gereken ciddiyetin gösterilmediği anlaşılmaktadır. Özel hayatın gizliliği konusunda gerekli hassasiyetin de gösterilmediği anlaşılan şehirde posta müdürü, postaneye gelen mektupları okumaktadır. Olayların geçtiği taşra şehrinde mahkemelerin bekleme salonlarında mübaşirler kaz yetiştirmekte ve bu salonlarda paçavralar kurutulmaktadır. Zaman zaman mahpuslara yemek verilmemekte ve yargıç on beş yıldır dosyaları kendisinin dahi incelemediğini söylemektedir. Yargıç tarafından bu dosyalara bakılarak kimin haklı kimin haksız olduğunu anlamanın mümkün olmadığı da belirtilmektedir.

Şehrin kaymakamı tüccarlardan rüşvet almaktadır. Rüşvetin tüm devlet kurumlarındaki bürokratlar tarafından işlerin halledilmesi için tercih edilmekte olan bir "yöntem" olduğu görülmektedir. Nitekim Hlestakov ile tek tek görüşme kararı alan

taşralı bürokratların hepsi de ona rüşvet verirler. (s:81) Hlestakov da "ödünç" olarak aldığı bu paraları, daha önce yenilmiş olduğu piyade yüzbaşısı ile yeniden kumar oynarken kullanmak niyetindedir. (s:96)

Bunlarla birlikte Müfettiş olduğu zannedilen Hlestakov'un bu taşra şehrine gelmiş olmasının şehir ile ilgili bazı aksaklıkların düzelmesini sağladığı da anlaşılmaktadır: Kaymakam, Müfettişin kaldığı otelin bulunduğu sokağın süpürülüp temizlenmesi için emirler vermiştir. Ayrıca şehrin imarının düzenlenmekte olduğunun zannedilmesini sağlamak için de şunları emretmiştir: *"Kunduracının yanındaki harap tahtaperdeyi yıktırın. Birkaç yere işaret kazıkları yerleştirin. Sanki orada toprak tesviyesi yapılıyormuş gibi gözüksün. Bir şehirde ne kadar çok yıkıntı görünürse o şehrin amiri o kadar faal sayılır."* (s: 27)

"Oteller ile sokakların çöp ve pislik içinde olduğu ve halkın da cahil" (s: 66) olduğu bu taşra şehrinde yaşayan insanlar kentlilere hayranlık duymaktadırlar. Bu durumun Hlestakov'a duyulan hayranlığın ve onun önemli biri olduğunun zannedilmesinde önemli bir etken olduğu söylenebilir. Kaymakamın eşi Andra Andreyevna'nın Hlestakov için ve Hlestakov'un da Petersburg için söyledikleri bu konuda örnek verilebilir:

Anna Andreyevna şöyle der:*"Hali tavrı ne kadar ince. İlk bakışta Petersburglu olduğu anlaşılıyor. Hareketleri, söz söyleyişi, her şeyi o kadar hoş ki.."* (s:73) Hlestakov da: *"Ah Petersburg! Orada ne hayat vardır. (…) Mesela bir masanın üzerinde 700 ruble değerinde bir karpuz bulunur. Çorba tencerenin içinde ta Paris'ten vapurla gelir. Tencerenin kapağını kaldırır kaldırmaz etrafa öyle bir koku yayılır ki yani dünyada eşi bulunmaz. Her akşam bir baloya giderim. (…) "* (s: 70) der. Bunlara ilaveten Kaymakamın; kızı Maria Antonovna'nın Müfettiş zannedilen Hlestakov ile evlenmesinden sonra Petersburg'a yerleşmek istemesi de konu ile ilgili bir başka örnek olarak sunulabilir.

Metinde kentli insanların köylüleri ve taşralıları küçümsediği anlaşılmaktadır. Metinden alıntı yapmış olduğumuz şu ifadeler bu görüşümüzü doğrular niteliktedir: *"O köylü olduğu için bir gün yemese de bir şey olmaz."* (s: 38), *"Kibarlık yalnız hükumet merkezinde vardır; orada taşra ayılarına rastlanmaz."* (s: 86) , *"Alay ediyorsunuz, taşralılarla alay ediyorsunuz. !"* (s: 107)

Görüldüğü gibi Gogol'ün Müfettiş adlı oyununda tema, başta bürokrasinin çökmüşlüğü olarak belirmekte ve ardından da taşra hayatında kentli yaşama duyulan hayranlık olarak ortaya çıkmaktadır. Bu tematik yapının 19. Yüzyıl Rusya'sındaki sosyal sınıflar arası farklılığa da işaret etmek açısından önemli olduğu belirtilmelidir.

3.2. Kahramanlar arasındaki benzerlikler

3.2.1 Orhan Kemal'in Müfettişler Müfettişi Adlı Romanındaki Kudret Yanardağ Adlı Kahraman

Kudret Yanardağ'ın sahip olduğu fiziki özellikler, insanların onun bir "kodaman" olduğundan zerre kadar şüphe etmemelerini sağlayacak olan özelliklerdir. (s:7)

Kudret Yanardağ, Arabacı Kel Mıstık'ın tahmini ile neredeyse yüz yirmi kilo ağırlığında (s: 15) bir adamdır. *"Kahverengi rölöve şapkası, siyah çizgili kahverengi kostümü, kolalı yakasına irice bağlı siyah siyah damarlı kırmızı kravatı, gömlekle bile terlenen sıcak ağustos gecesinde ceketi, yeleği ve kim bilir içinde ne tür evraklar bulunan şişkin çantası"* (s:5) ile *"çift kösele sarı ayakkabılarıyla zıt, zıt, zııt diye çalımlı bir yürüyüşü"* de olan Kudret Yanardağ, metinde kendisi için yapılmış olan "kodaman" tanımlamasına uygun giyimi olan biridir. Ayrıca *"büyük bankalardan birinin reklam olarak yılbaşı dolayısıyla verdiği kırmızı kaplı küçük defterle, İstanbul'da Mısırçarşısı kapısındaki bir işportacıda görüp beş liraya satın aldığı ama görünüşü çok cafcaflı tükenmeziyle"* (s:9) de kendisine önemli işler yapmakta olan biri, görünümü vermeyi başarmıştır.

"Kocaman ayaklı kabakıyım biri" olan Kudret Yanardağ, *"ablak yüzü, kalın kapkara kaşları, ağız kıyılarında derlenip toparlanmış kapkara bıyığı, kemerli iri burnu"* (s:5) etli dudakları ile (s:8) tepe saçları dökülmüş iri başı (s:5), elleri ve üzeri kıllı parmakları ile birçok kadının metin içinde "erkek güzeli, yakışıklılık timsali" şeklinde tabir edilmesi ile cazip de bulduklarını okuduğumuz bir kahramandır.

"Ağzını açtı mı, oy avına çıkmış milletvekili adayı patırtısıyla" (s: 126) şeklinde ifade edilmiş etkili konuşmasıyla etrafındaki insanları kendisine hayran bırakan Kudret Yanardağ (s:34) *"kellesi, kulağı, alımı / çalımı ile yürüken; zıt zıt zııt eden ayakkabılarıyla"* insanlar üzerinde basit bir müfettiş olamayacağı (s:21), özellikle Arabacı Kel Mıstık'ın da belirttiği şekliyle Umum Müfettişler Müfettişi (s:22) hatta Umum Türkiye Başmüfettişler Müdürü (s:28) olduğu inancını güçlendirir. Bulunduğu şehirdeki herkes onun *"en büyük amirden en küçüğe kadar herkesi teftiş etmeye"* gelmiş bir Umum Müfettişler Müfettişi olduğuna inanır. Kendisi Kodaman değil de yalnızca bir vatandaş olduğunu söylese dahi buna kimse inanmaz. (s: 68)

Kudret Yanardağ bulunduğu şehirde (metinde il olduğu belirtiliyor) sırasıyla Şaraphane, Neşe Lokantası, Güzel İzmir Oteli ve otel sahibinin evi gibi mekanlarda bulunur. Bu mekanlarda müfettiş olduğunu söylemeden ya da böyle bir imada dahi bulunmadan "teftişlerde" bulunur. Bu teftişleri sırasında bulunduğu mekanların tüm eksik yönlerini görür ve bu eksik yönleri fark ettiğini mekan sahiplerine de bildirir. Bu vesile ile iş yeri sahiplerinin; kendileri hakkında olumsuz rapor vermemeleri için takdim ettikleri "rüşvetleri" kendince birtakım yöntemlerle kabul ederek hayli yüklüce bir "tahsilat" elde eder. Bu arada "Kodaman", yakayı ele vermek istemediği için, şehrin

tüm ileri gelenlerinin bir arada bulunduğunu Arabacı Kel Mıstık'tan öğrenmiş olduğu Kristal Lokantasına gitmek yerine, Neşe Lokantasına gitmeyi daha uygun bulur.

Metnin bize sunduğu ayrıntılara göre Kudret Yanardağ'ın etrafında fazlaca sayıda kadın kahraman da görünmektedir. Bir roman kahramanı olarak onun etrafındaki bu kadınlar Karısı Şehvar, annesi Firdevs Hanım, Otel sahibinin metresi Sema, kızı Alev olarak belirtilebilir. Bu kadın kahramanlar içinde Kudret Yanardağ'ın en çok önem vermekte olduğunu gördüğümüz kadın kahraman ise annesidir.

Gerçek hayatta *"basit bir nüfus katibi"* olan (s:169) Kudret Yanardağ, aslında annesi tarafından gelen bir silsile ile paşa torunudur ve özenilerek büyütülmüştür. Metnin bize daha önce hapiste yatmış olduğunu hissettirdiği (s:120) Kudret Yanardağ, eserde kasaba halkının kendisi için uygun gördüğü "Kodaman, Müfettiş, Müfettişler Müfettişi, Ankara Besisi" şeklinde yapılmış tanımlamalarla anlatılmıştır.

Eserde yakayı ele vermemek için hayli çaba sarf etmekte olduğunu gördüğümüz Kudret Yanardağ, peşine takılmış sivil olduğundan korktuğu bir adam ile Ankara'ya ulaşır ve sonra İstanbul'a döner. Bu defa okurun dikkatine, İstanbul'da kendisi ile aynı "teftiş heyeti" içinde olduğu arkadaşları ve aile yaşantısı ile ilgili ayrıntılar sunulur.

Kudret Yanardağ'ın annesinin isteği ile evlenmiş olduğu Şehvar adında karısı, biri Tıp diğeri de Hukuk fakültesinde okuyan iki oğlu ve henüz talebe olan Alev adında bir kızı vardır. Eşi ve çocukları ile arasında sevgi / saygı çerçevesinde devam eden bir aile yaşantısı yoktur. Aile bireyleri arasındaki ilişki tamamen para hesabı üzerine kurulu olduğunu gördüğümüz çürük / çirkin / saygısız bir ilişkidir. Tamamen para alış verişi üzerine kurulu olduğunu gördüğümüz bu ilişkide Kudret Yanardağ; "kenef karı" olarak tanımladığı eşinden dayak yemekte, çocukları ve eşi annesi Firdevs Hanıma karşı son derece merhametsiz ve saygısız muamelelerde bulunmaktadır. Kudret Yanardağ'ın sözde "Teftiş Heyetindeki" arkadaşları da dahil olmak üzere bu ilişkiler içinde sevgisini hissettiği ve sevgiyle andığı tek kişi annesidir.

Kudret Bey, İstanbul'un kıyı semtlerinden birindeki bir arsaya ev yaptırarak "Teftiş görevine" son vermenin hayalini kurmaktadır. Bu ev düşüncesi *"yıllardır kafasında çimlenip dallanıp budaklanmaktadır."* (s:243) Hayalindeki bu ev için çantasında kendi çizdiği planları taşıyan Kudret Yanardağ'ın hem bu *"pis işten"* (s:206) kurtulması hem de hayalini gerçekleştirebilmesi için önünde gördüğü en büyük engelller, başta karısı olmak üzere çocukları ve kendisi ile aynı "heyet" içinde yer alan arkadaşlarıdır. Çünkü elde ettiği "tahsilatın" büyük bir bölümünü onlar ile paylaşmak zorunda kalmaktadır.

Bulunduğu Anadolu kasabasında çalımıyla dolaşan, jest ve mimikleri ile kocaman cüssesi ile sarf ettiği sözleri ve konuşmalarıyla cahil halkı kendine hayran bırakan Kudret Yanardağ'ın bu durumu, etrafındaki insanların cehaleti ile de ilgilidir. Çünkü onu gören "cahil kasaba insanı" bir çeşit büyülenme yaşamakta ve otomatik olarak onun önemli biri olduğuna inanmaktadır.

Kudret Yanardağ'ın yaptığı "tahsilat / teftiş" görevi ile ilgili asıl düşünceleri de dikkate değerdir. Onun bu düşüncelerinden aslında yapmakta olduğu "işten" hiç de mutlu olmadığı anlaşılmaktadır. Şöyle örneklendirmek gerekirse: *"Canı çalışmak, birtakım insanları kandırmak istemiyordu işte…Çocuktu, korkak, ürkek, aç, beş parasız bir hamal, beceriksiz bir hırsızdı. Dünyanın bütün miskinliği üzerine çökmüş, palavrasıyla kandırıverdiği her zamanki insanlar sanki büyümüş, büyümüş, büyümüşlerdi. Neden zorluyorlardı sanki? İçinden gelmiyordu. Geldiği zamanlar ne olmuştu? Alt tarafı bir apartman katında oturmak, çeşitli taksitçilere borçlanma, borçlarını ödememe, borçlarını ödememenin verdiği utançla köşe bucak kaçıp yol değiştirme, karşılığı yediği bir, pek pek iki kap yemek değil miydi?"* (s:242) Burada bizim kanaatimize göre Kudret Yanardağ için sarf edilen "çocuktu, ürkekti, aç ve beş parasız bir hamal, beceriksiz bir hırsızdı" ifadelerine özellikle dikkat etmek gerekmektedir. Çünkü özünde kötü biri olmayan Kudret Yanardağ; yaptığı sahte işte, annesi ve aile bireyleri ile ayrıca Sema ve İfakat Hanım ile olan ilişkilerinde de, bu özellikleri ile hareket etmektedir. Sahip olmak istediği çok da büyük olmayan bir şeye karşılık utanç içinde yaşamaktadır.

Kudret Yanardağ'ın insanlar üzerinde otomatik olarak saygı uyandıran iri cüssesinin içinde aslında ürkek bir çocuk bulunmaktadır. Yaptığı işin gerçekte dolandırıcılık olduğunu annesinden gizlemesi, cahil Anadolu insanı karşısında adeta kaplan kesilirken annesinin isteği ile evlendiği karısından korkması ve hatta ondan dayak yemesi, başka kadınlarla olan ilişkilerinde de tuhaf bir "seçicilik" içinde olması onun ruhsal portresi üzerinde çalışılırken mutlaka dikkate alınmalıdır. Bununla birlikte Kudret Yanardağ ile ilgili olarak dikkat edilmesi gereken bir başka nokta da Orhan Kemal'in Yağmur Yüklü Bulutlar adlı hikâye kitabında yer alan ve adı Kudret Dağdeviren olan hikâyedeki kahraman Kudret Dağdeviren ile Müfettişler Müfettişi adlı romandaki Kudret Yanardağ adlı kahraman arasındaki benzerliktir. Bu benzerlik şu şekilde izah edilebilir:

> Orhan Kemal hikâyelerini 1940 ile 1960 yılları arasında yazmıştır. Müfettişler Müfettişi adlı romanı ise; yakın arkadaşı ressam Fikret Otyam'a yazdığı mektuba göre 1964 yılında bitmiş olmalıdır. (Otyam, 1975: 261)

Yağmur Yüklü Bulutlar adlı hikâye kitabında bulunan ve Kudret Dağdeviren adlı hikâyenin kahramanı olan Kudret Dağdeviren; Müfettişler Müfettişi adlı hikâyenin baş kahramanı Kudret Yanardağ'ın adeta prototipidir. Bunu Kudret Dağdeviren adlı hikâyeden yapılan alıntılarla şu şekilde izah etmek mümkündür:

Kudret Dağdeviren bir lokantaya gider ve orada bolca yiyip içtikten sonra garson ile lokanta sahibini çağırtarak "mimar / mühendis ağızlarıyla lokantanın giriş kapısının niçin eğri olduğunu" sorar. Sözlerine *"Kapının gayri nizami olduğunu, şimale baktığını, belediye encümeninin son kararına göre kapının on santim genişlemesi gerektiğini"* söyleyerek devam eder. Kudret Dağdeviren'in bu azametli konuşmalarından ürken lokanta sahibi yenilip içilenlerin ücretini almadığı gibi üstüne bir de Yanardağ'ın eline

yüz lira sıkıştırmıştır. (Kemal, 1974: 219) Kudret Dağdeviren'in bu davranışının ve azametli konuşma şeklinin aynısı Müfettişler Müfettişi adlı romandaki Kudret Yanardağ'da da görülmüştür. (Kemal, 2002: 31) Dolayısıyla Kudret Dağdeviren ve Kudret Yanardağ adlı kahramanlar vasıtasıyla Orhan Kemal'in hikâyelerindeki kahramanlarından; özyaşamöyküsel izler de taşımakta olduğunu bildiğimiz birini, Müfettişler Müfettişi adlı romanında daha genişleterek yazmış olduğu söylenebilir.

Netice itibarıyla kurmaca gerçeklik içinde bir dolandırıcı olan Kudret Yanardağ, belki de etrafındaki bütün insanlar içinde en masum olanıdır. Amirlerinden esnafına, yerli halkından şehirlisine, erkeğinden kadınına ve gencinden yaşlısına kadar tüm bireylerin hiç de masum olmadıklarını gördüğümüz Müfettişler Müfettişi adlı romanda yalnızca Kudret Yanardağ küçücük bir ev yaptırabilmek için adeta çocukça bir saflık içinde didinmektedir. Üstelik de onun sayesinde pislik içindeki kasabaya temizlik de gelmektedir. Saymış olduğumuz bütün bu özellikleriyle Müfettişler Müfettişi adlı romandaki Kudret Yanardağ adlı kahramanın son derece canlı bir şekilde başarıyla aktarılmış olduğu söylenebilir.

3.2.2 Gogol'ün Müfettiş Adlı Tiyatro Eserindeki Hlestakov Adlı Kahraman

Hlestakov ile ilgili ayrıntıları dile getirirken, metnin türünün tiyatro metni olduğunu ve Hlestakov ile ilgili ayrıntıları hem kendisine hem de diğer kahramanlara ait olan repliklerden yola çıkarak edinmiş olduğumuzu ifade etmeliyiz. Metinde Hlestakov için, adının yanı sıra "Müfettiş ve Efendimiz" olmak üzere iki ayrı şekilde hitap edildiği görülmektedir.

Hlestakov yirmi üç veya yirmi dört yaşlarında kumral, fıldır fıldır gözlü ve oldukça yakışıklı bir genç adamdır. Kaymakamın eşi ve kızı da onun yakışıklılığından etkilenirler. Hlestakov, yüzündeki düşünceli hali ve tavırları ile etrafındaki insanlara mühim biri olduğunu hissettirmektedir. Şehirdeki otelin merdiven altındaki beş numaralı odasında konaklamakta olan Hlestakov, hakkında kaymakama verilen ilk istihbarat bilgilerine göre; Saratov'a gitmektedir ve konaklamakta olduğu otele henüz hiç ödeme yapmamıştır.

Petersburg'tan ayrılalı henüz iki ay olmuş olduğu halde; çapkınlığı, müsrifliği, gösteriş yapmayı sevmesi ve kumar oynaması nedeniyle Hlestakov, zaman zaman üzerindeki elbiseleri satmak zorunda kalmaktadır. Varlıklı biri olduğu anlaşılan babası, oğlunun hala terfi edememiş olmasından şikayetçidir. Zaten Hlestakov göründüğü gibi mühim bir devlet adamı veya bir müfettiş değil, küçük bir kayıt memurudur.

Konaklamakta olduğu otele gelmeden önce bir piyade yüzbaşısına olan kumar borcu nedeniyle frağını, gömleğini dahi satmak zorunda kalmış olan Hlestakov, metinde de belirtildiği gibi aklı havada birisidir. Birikmiş olan borcu nedeniyle otel sahibi Hlestakov'u dövdürüp kodese attırmak istemektedir.

Hlestakov, *"Benim yemek yemem lazım. Ben böyle aç kalamam ya."* Ve *"Siz kim oluyorsunuz."* Ya da *"Ben etrafımdaki insanlardan başka bir şey beklemem, bana yalnızca saygı ve bağlılık, bağlılık ve saygı."* şeklindeki ifadeleri ile etrafında bulunan insanlar üzerinde önemli biri olduğu izlenimi uyandırmaktadır. Ayrıca, *"Ben merasimden hoşlanmam. Bilakis tanınmadan geçip gitmeye gayret ederim. Fakat kendimi gizlemeye hiçbir zaman muvaffak olamadım vesselam. Nereye gitsem Hah, işte İvan Aleksandroviç geçiyor, derler. Hatta bir gün beni başkomutan zannetmişlerdi. Askerler nizamiye kapısından fırlayıp silahlarıyla selam durdular."* (s: 67) ifadesi de onun bu durumunu doğrular niteliktedir. Köylülerin arasında değil, şehirde yaşamak istediğini öğrendiğimiz Hlestakov; kaymakam tarafından kültürlü bulunduğunu da öğrendiğimiz biridir. Şehrin ileri gelen irad sahiplerinden biri olan Dobcinsky'e göre de Hlestakov, yaşlı bir adam gibi bilgece konuşan biridir. Hlestakov'un bu şekilde tanınmasının nedeni, gerçekten kültürlü olmasından değil, etrafındaki insanların cahil olmasından kaynaklanır. Attığı palavralar arasında kendisinin yazdığını söylediği edebi eserlerin aslında hangi yazarlara ait olduğunu bilmeyen cahil insanlar, ona hemen inanırlar.

Hapse atılmaktan korkmakta olan Hlestakov, otel sahibinin kendisini kaymakama şikayet etmiş olabileceğinden şüphelenmektedir. Kaymakam ise Hlestakov'un müfettiş olduğunu gizlediğini düşünmektedir. Kaymakama göre Hlestakov gösterişsiz ve ufak tefek biridir. Bu nedenle bizim kanaatimize göre onun müfettiş olduğuna kaymakamın kendisi bile tam olarak kanaat getirememektedir. Bu kanaatimizi kaymakamın*"Eskiden mühim adamlar boyundan bosundan anlaşılırdı; şimdi karşına ufak tefek sıskanın biri çıkıyor. Gel de kim olduğunu anla."* (s: 75) şeklindeki ifadeleri doğrulamaktadır. Ayrıca, hayatının gıdasını edebiyattan aldığını ve şiir / oyun yazdığını söyleyen Hlestakov'un, içtiği zaman abarttığı kaymakamın da gözünden kaçmamıştır.

Çapkın bir erkek olan Hlestakov, kaymakamın hem eşine hem de kızına kur yapar fakat bu durum aniden ortaya çıkınca, kaymakama kızıyla evlenmek niyetinde olduğunu bildirir. (s: 112) Kaymakamın evinde kalırken, kendisi ile görüşmek üzere teker teker yanına gelen bütün memurlardan "ödünç" para alan Hlestakov bu paralar ile aslında daha önce kumarda yenilmiş olduğu piyade yüzbaşısı ile tekrar kumar oynamak niyetindedir. Hlestakov'un Triapiçkin adındaki bir edebiyatçı arkadaşına mektup yazıp kasabada olanları anlatması ile müfettiş olmadığı anlaşılır. (Çünkü Hlestakov'un yazdığı mektubu posta müdürü okur.) Mektubu yazdıktan sonra Hlestakov ile Osip; hizmetiçisi olan Osip'in fikri ile kasabadan ayrılırlar. Hlestakov, kasabadan ayrılırken kaymakama; amcasının hayır duasını almak için kısa bir süreliğine gitmesi gerektiğini söyler.

Netice itibarıyla varlıklı bir adamın oğlu olan Hletakov; sorumsuz biridir. Gösteriş yapmayı sever. İçine düştüğü durumun nereye doğru ilerlemekte olduğunu fark

edemeyecek kadar da aklı havada olduğu anlaşılan biri olan Hlestakov, bulunduğu kasabaya profesyonel anlamda dolandırıcılık yapmak amacıyla gelmemiştir. Hlestakov, kendisi üzerinde ve lehine olan bir yanlış anlaşılma olduğunu fark ederek bundan her yönüyle istifade etmeye çalışır. Bu durum biraz da etrafındaki "cahil ve taşralı" insanların onun; "önemli biri" olduğuna inanmaya hazır olmalarından kaynaklanır. Bulunduğu kasabada yaşayan hemen hemen bütün memur ve tüccarlardan "ödünç" olarak aldığı paralarla yine kumar oynamayı hedeflemektedir.

Hlestakov'un varlığı ile kasabanın temizliği ile ilgili bazı şeyler düzelmeye başlar. Bunlara ilaveten Hlestakov'un da içinde göründüğü bu taşra kasabasında amirinden memuruna, zenginden fakirine kadar aslında hiç kimsenin masum olmadığı anlaşılır.

3.2.2.1. Hlestakov ile Kudret Yanardağ Arasında Bir Mukayese

Hlestakov	Kudret Yanardağ
1. Etrafındaki "taşralı ve cahil" insanlar haline, tavrına ve konuşmasına bakarak onun "büyük, yüksek rütbeli biri" olduğuna inanıyorlar.	1. Etrafındaki "taşralı ve cahil" insanlar onun iri yarı görüntüsüne, giyimine ve "çalımına", konuşmalarına bakarak onun; "Umum Türkiye Müfettişler Müfettişi" olduğuna inanıyorlar.
2. Çok akıllı değil. Çok genç ve yakışıklı. Bekar. Müsrif. Sorumsuz. Çapkın. Kumar oynuyor. Gösteriş yapmayı seviyor.	2. Çok akıllı. Çok genç değil. Çok iri yarı. Kocaman elleri ve ayakları var. Yakışıklı. Profesyonel bir dolandırıcı. Evli. Ailesine ve aynı ekip içindeki arkadaşlarının da geçiminden sorumlu.
3. Konuşma şekline bakan taşralı cahil insanlar onun çok kültürlü biri olduğunu sanıyor. O da bu şekilde anlaşılmaktan memnun. Şehir yaşamına ve edebiyata duyduğu ilgiye / bilgiye dair palavralar atıyor.	3. Konuşma şekline bakan taşralı cahil Anadolu insanı ondan çekiniyor ve ona büyük bir saygı duyuyor. Konuşmalarında da insanlar üzerinde milletvekili / kodaman olduğu izlenimi uyandıran cümleler kuruyor. Aslında eğitimli biri değil.
4. Zengin bir adamın oğlu. Küçük bir katip olarak çalışıyor. Bir türlü terfi edememiş olmasına babasının kızdığı anlaşılıyor.	4. Paşa torunu. Nüfus katibi olarak çalışıyor. Karısı ile annesinin isteği üzerine evlenmiş. Karısını sevmiyor.
5. Kaymakam onu evine davet ediyor.	5. Otel sahibi onu evine davet ediyor.
6. Bir cümleyi bitirirken, o cümleye nasıl başlamış olduğunu hatırlamıyor.	6. Sözünün devamını nasıl getireceğini unutuyor.

7. Kayamakamın hem eşine hem de kızına kur yapıyor. Kaymakamın kızı ile nişanlanıyor.	7. Otel sahibinin evinde otel sahibinin metresi ile yakınlaşıyor.
8. Bulunduğu otelde ilk defa kasabalı irad sahipleri Dobcinsky ve Bobcinsky tarafından görülüyor.	8. İlk defa Arabacı Kel Mıstık tarafından "teşhis" ediliyor.

3.2.3 Müfettiş ve Müfettişler Müfettişi Adlı Eserlerde Şahıs Kadrosunu Oluşturan Kahramanlar

Müfettiş ve Müfettişler Müfettişi adı eserlerde ikinci derecede önemli kişilerden oluşan şahıs kadrosunu belirleyen kahramanlar, bir taşra kasabasının / şehrinin ileri gelen amirleri ile orada yaşayan yerli halktan olan kişilerdir. Müfettiş adlı oyunda yer alan bu kişileri şu şekilde gösterebiliriz: Kaymakam, Milli Eğitim Müdürü, Yargıç, Düşkünleri Koruma Kurumu Müdürü, Posta Müdürü, İrad sahibi yerliler, Doktor, Şehrin ileri gelenlerinden emekli memurlar, Polis Komiseri, Otel sahibi, Kaymakamın karısı ve kızı.

Müfettişler Müfettişi adlı eserde ise Vali, Emniyet Müdürü, Belediye Başkanı, Lokanta işletmecileri, Otel sahibi, Otel katibi, Otel sahibinin karısı ve metresi, Arabacı Kel Mıstık, Eczacı kalfası, Kudret Yanardağ'ın annesi ile karısı, kızı ve oğulları, "teftiş ve tahsilat", arkadaşları ve İfakat Dürdane Hanım olarak belirtilebilir.

Müfettiş ve Müfettişler Müfettişi adlı eserler arasında bu kahramanlar arasında çok belirgin bir benzerlik bulunmaz. Ancak Müfettiş isimli oyunda Kaymakam ve Müfettişler Müfettişi adlı romanda Vali, kandırıldıklarını anlayamayan mülki amirler olmak bakımından birbirlerine benzerler. Kudret Yanardağ'ın annesi dışında her iki eserde bulunan kadın kahramanlar ahlaki bir düşkünlük içindedirler.

Her iki eserde görmüş olduğumuz bu şahıs kadroları Gogol ve Orhan Kemal'in Müfettiş ve Müfettişler Müfettişi adlı eserleri vasıtasıyla ortak bir yönlerine işaret etmektedir. Bu ortak yön de her iki yazarın eserlerinde okuru tanıştırdıkları "küçük adamlar" olarak tanımlanan insan gruplarıdır. Her iki yazar; bu "küçük adamlar"ı gerçek hayatta da tanımışlardır. Bunun yanı sıra toplumsal çürümüşlüğü de anlatmak istedikleri için, içinde bu türden insanların bulunduğu şahıs kadroları kurmuşlardır. (Süer, 1987: 435), (Eyigün, 2006: 29), (Eliuz, 2009: 1137)

4. Sonuç

Gogol'ün Müfettiş ve Orhan Kemal'in Müfettişler Müfettişi adlı eserleri eleştirel gerçekçilik akımı doğrultusunda yazılmış olan eserlerdir. Her iki eser de yaşanmış / gerçek olaylardan yola çıkılarak oluşturulmuştur. Bununla birlikte her iki eserin biri

tiyatro ve diğeri de roman türünde yazılmış olmak gibi farklı yönleri de bulunmaktadır. Lakin eserlerin anlatım özellikleri dikkate alındığında, her iki eserde de "komedi ve / veya kara mizah" unsurlarının öne çıktığı görülmüştür. Hem Müfettiş hem de Müfettişler Müfettişi adlı eserde mizahi unsurlar kişiler üzerinden gidilerek oluşturulmuştur. Bu kişilerin korkuları, zayıflıkları, cahillikleri, kendi aralarındaki çekişmeler ve hırsları, her iki eserde mizahı oluşturan ayrıntıların başlıcalardır. Bu ayrıntılar vasıtası ile Müfettiş ve Müfettişler Müfettişi adlı eserlerde mülki amirler ile varsıl esnaf arasındaki çıkar ilişkisi gösterilmekte ve toplumun çürümüş – yozlaşmış yanlarına işaret edilmektedir.

Her iki eserde de Hlestakov ve Kudret Yanardağ adlı baş kahramanların bağımsız olarak değil, içinde bulundukları insan grubu ile birlikte belirmekte / varlık göstermekte olduğu anlaşılmıştır. Hem Müfettiş hem de Müfettişler Müfettişi adlı eserde bulunan bu "küçük insan" gruplarının ortak özelliği de "cahil ve taşralı" olmaları olarak belirmektedir. Öte yandan her iki eserde baş kahraman olarak yer alan Hlestakov ile Kudret Yanardağ'ın ve diğer ikinci derecede önemli kahramanların; ait oldukları metinlerde toplumdaki sosyal sınıflar arasındaki farklılığı da ortaya çıkartmakta olduklarını söylemek mümkündür. Her iki baş kahraman arasında birçok ortak yönün de bulunduğu görülmüş ve bu yönler çalışmanın ilgili bölümündeki tabloda gösterilmiştir. Bununla birlikte bu kahramanların en farklı yönleri, Hlestakov'un biraz aptalca, Kudret Yanardağ'ın ise çok akıllı bir kişi olarak görülmüş olmasıdır.

Her iki eserin de yazıldıkları zamana ait özellikleri yansıtmakta oldukları görülmüştür. Gogol'ün Müfettiş adlı eseri 19. Yüzyıl Rusya'sını ve Orhan Kemal'in Müfettişler Müfettişi adlı romanı da 1950'li yılların Türkiye'sini yansıtmaktadır. Bir romanda "Kurgusal zaman" ile ilgili ayrıntılar zihniyet unsurunu oluştururlar. Dolayısı ile her iki eserde bulunan zihniyet ile ilgili ayrıntılar, eserlerin tematik yapılarını da benzer kılmıştır: Çarlık Rusyasında ve 1950'li yılların Türkiye'sinde nelerin yaşanmakta olduğunu gösteren Müfettiş ve Müfettişler Müfettişi adlı eserlerde tema "bozulmuş / yozlaşmış bürokratik yapı ile cahil taşra insanının kentli insan karşısında duyduğu eziklik" olarak ifade edilebilir.

Bu çalışmanın neticesinde, Gogol'ün Müfettiş ve Orhan Kemal'in Müfettişler Müfettişi adlı eserlerinin yazarlarının hayatlarından gelen özyaşamöyküsel izler taşımakta oluşları, eleştirel gerçekçilik akımı doğrultusunda yazılmış olmaları, toplumsal bozulmaya işaret eden tematik yapıları, sınıfsal farklılığa işaret eden ve "küçük insanlar"dan oluşan şahıs kadroları ve baş kahramanlarının ortak yönleri itibarıyla birbirlerine benzer özellikler taşımakta oldukları kanaatine varılmıştır.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

5. Kaynaklar

Alangu T. (1965). *"Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman",* C:2, İstanbul Matbaası, İstanbul

Algül, A. (2020). Eleştirel Gerçeklikten Devrimci Romantizme Doğru Toplumcu Gerçekçilik Üzerine Bir Çalışma, *Frankofoni,* S: 37

Atik, Ş. (2017). *"Metinlerarasılık, Kültürlerarasılık",* Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul

Aydın, O. (2017), N. V. Gogol'ün "Müfettiş" ve C. F. Başkut'un "Buzlar Çözülmeden" Adlı Oyunlarında Toplumsal Düzensizlik: Komparatistik Bir İnceleme, *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,* Volume 12/22

Başboğa, Ö. (1998), Toplumcu Gerçekçiliğin Kıyısında Bir Yazar: Orhan Kemal, *Hece Dergisi,* Türk Öykücülüğü Özel Sayısı

Eliuz, Ü. (2009) "Orhan Kemal'in Romanlarında Bakış Açısı ve Anlatıcı", *Turkısh Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic,* Volume 4/8

Eyigün, R. Y. (2006), *"Orhan Kemal'in Hayatı, Eserleri ve Orhan Kemal Uyarlamalarının Türk Sinemasındaki Yeri"*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-Tv Ana Sanat Dalı Sinema-Tv Programı, Yüksek Lisans Tezi

Gogol. N. V. (1946), *"Müfettiş*". (Erol Güney, Melih Cevdet Anday: Çev.), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları. Ankara

Keskin, U. (2019). "Çarlık Dönemi Rusya'sındaki Tahakküm Unsurlarının Gogol'un Eserleri Kapsamında İncelenmesi", *VAKANÜVİS - Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi/ International Journal of Historical Researches,* Yıl/Vol. 4, Sayı/No. 1, Bahar/Spring

Kemal, Orhan. (1974), Yağmur Yüklü Bulutlar, Bilgi Yayinevi, İstanbul

Kemal, Orhan. (2002), Müfettişler Müfettişi, Tekin Yayinevi, İstanbul

Küçük K. S. (2011), *"Rus Gerçekçiliği Bağlamında N.V.Gogol V.G.Perov Etkileşimi"*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Slav Dilleri Ve Edebiyatları Anabilim Dalı Rus Dili Ve Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul

Moran, B. (2004), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II,* İletişim Yayınları, İstanbul

Narlı, M. (2002), *"Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme"*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara

Otyam, F. (1981), "Biz İşçiler Senin Hatıran Önünde Saygıyla Eğiliriz", *Yazın Dergisi,* Haziran sayısı, Y:1, S:4

Otyam, F. (1975), *"Arkadaşım Orhan Kemal ve Mektupları",* E Yayınları Belgeler / Bilgiler / Bölgeler 20, İstanbul

Süer, A. (1987) Gogol'ün Yapıtlarında Memur Tipleri, *Ankara Üniversitesi Dil, Tarih, Coğrafya Fakültesi Dergisi,* S:I, V: 31, n: 1 -2

Uslucan, F. (2002), "Öncü Roman Kavramı Üzerinden Bereketli Topraklar Üzerinde", *Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı,* Yapı Kredi Yayınları

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Burak ARMAĞAN

Dr. Öğr. Üyesi, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi
barmagan@agri.edu.tr

https://orcid.org/0000-0002-6966-9656

Efendi-Köle Diyalektiği Bağlamında Orhan Kemal'in *Eskici ve Oğulları* Eseri

Orhan Kemal's Eskici ve Oğulları Work in The Context of Master-Slave Dialectic

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 31.10.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 03.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Armağan, B. (2022). Efendi-Köle Diyalektiği Bağlamında Orhan Kemal'in Eskici ve Oğulları Eseri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6 (4), 1325-1337. https://doi.org/10.34083/akaded.1196867

Armağan, B. (2022). Orhan Kemal's Eskici ve Oğulları Work in The Context of Master-Slave Dialectic. *Journal of Academic Language and Literature*, 6 (4), 1325-1337. https://doi.org/10.34083/akaded.1196867

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

Kişilere statü inşasının zorunluluğunu hissettiren modern hayatın var olmayı içsel yeterlilik yanında dışsal unsurların kabulüyle de ilişkilendirmesi, bireyleşebilme sürecini gerçekleştirme arzusu taşıyanlar için başkalarınca da onanan bir kimliği edinme gereksinimi doğurur. Geleneksel anlayışın geçerliliğini yitirmeye başladığı bu düzen içerisinde güç dengelerinin değişip maddiyatın fiziksel üstünlüğün yerini alması, dışarısı tarafından kabul görecek yeni kimliğin maddi otorite olmasını beraberinde getirir. Ulaşılmak istenen nihai konumda sermaye göstergelerine sahipliğin bulunuşu, mitik mirasın modern dönemdeki iki statüsünü ekonomi cephesiyle ortaya çıkarır: Efendi-Köle. Hegel'in toplumsal düzlemdeki konumların belirlenişi ve sonrasındaki dönüşümü savaş, üstünlük/yenilgi yaşama, bağımlılaşma/özgürleşme süreçleri üzerinden tanımladığı Efendi-Köle diyalektiği Marksist tutumla birleştirildiğinde, konum ayrımlarının iktisadi etkisinden bahsedilebilir. Toplumsal yaşamda kapital işleyişin yarattığı çözülme halkalarını görünürleştiren bu etki, özellikle 1950'li yıllardaki Türk romanının ana malzemesini oluşturup Orhan Kemal tarafından da ele alınır. Yazar 1958'de tefrika edilip 1962'de basılan *Eskici ve Oğulları* romanında, kapitalizmin kıskacında geleneksel iş ilişkilerini yitirmek üzere olan bir ailenin tutunma mücadelesini ekonomik boyut doğrultusunda anlatırken kişilerin iktidar kurma/ bireyleşme/ Efendileşme heveslerini de gösterir. Bu çalışmada Orhan Kemal'in *Eskici ve Oğulları* eserinde karakterlerin düşüncelerinin yön verdiği bireysel-kolektif eylem tercihlerinin statü elde etme arzusuyla ilişkisi, Efendi-Köle diyalektiği bağlamında açıklanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Eskici ve Oğulları, efendi-köle diyalektiği, statü.

Abstract

The fact that modern life, which makes people feel the necessity of status building, associates existence with the acceptance of external factors as well as internal competence, creates the need to acquire an identity approved by others for those who desire to realize the process of individuation. In this order, where the traditional understanding has begun to lose its validity, the change of power balances and the replacement of materiality with physical superiority brings the new identity to be accepted by the outside as material authority. The possession of capital indicators in the final position desired to be achieved reveals the two statuses of the mythical heritage in the modern period on the economic front: Master and Slave. When the Master-Slave dialectic, which Hegel defines through the processes of war, supremacy/defeat, dependency/liberation, is combined with the Marxist attitude, the economic effect of positional distinctions can be mentioned. This effect, which makes visible the disintegration rings created by the functioning of capital in social life, constitutes the main material of the Turkish novel, especially in the 1950s, and is also handled by Orhan Kemal. In the novel Eskici ve Oğulları, serialized in 1958 and published in 1962, author depicts the struggle of a family, which is about to lose its traditional business relations in the grip of capitalism, in terms of the economic dimension, while also showing people's desire for power-

building/individuation/Mastering. In this study, the connection between the individual and collective action preferences, which are guided by the thoughts of the characters in Orhan Kemal's novel named Eskici ve Oğulları, and the desire to achieve status will be explained in the context of the Master-Slave dialectic.

Keywords: *Eskici ve Oğulları, master-slave dialectic, status.*

Giriş: İktidar sarmalı veya efendi-köle diyalektiği

Kişiler arası ilişkilerde konum belirlemenin, güç dengesinin arkeolojisini yapan Hegel, tahakküm kurma ve tahakküm altına girme eylemlerini Efendi-Köle diyalektiği adını verdiği metaforik bir söylemle izah eder. "İki özbilinç arasındaki ilişkinin neliğinin ve nasıllığının tartışma konusu yapıldığı bu alegoride, insanın insan olma, özbilince varma, bu özbilinci nesnel hale getirme ve nihayetinde özgürlük ereğine ulaşma süreci diyalektik olarak betimlenir" (Molacı, 2020, s. 35). Buna göre bilinç sahibi bir varlık hâlindeki insan, benlik bulma arzusu ve kendini kabul ettirme gayesi çerçevesinde karşı taraf ile bir savaşa girer. Savaşın galibi Efendi, mağlubu ise Köle ismiyle tanımlanır. İlişkinin ilk aşaması olarak görülen savaş eyleminde Efendi, özbilince ulaşmak isteğiyle hayatını riske atan; Köle ise hayata tutunma çabasıyla karşı tehdide boyun eğen karakter sergiler. Bu bağlamda Efendi için kendini var etme noktasında tavır geliştirip harekete geçmiş, yok olma tehlikesini göze almış, böylelikle tahakküm kurabilmiş; Köle için de karşıdaki duruşu kabullenmiş, var olma anlamında mecburen tahakküm altına girmiş nitelemeleri yapılabilir. "Kendini diğer özbilinçlere kabul ettirmek için "ölesiye savaş" aşamasında ve yine, biyolojik varlığının ortadan kalkma olasılığı karşısında duyacağı ölüm korkusu, köleyi, kölelik durumunu kabul etmeye iten başlıca neden ol[ur] ve böylece Köle-Efendi diyalektiğinde büyük bir önem taşı[r]" (Bumin, 2010, s. 31). Savaş neticesinde Efendi'nin bağımsızlığının, Köle'nin bağımlılığının ilan edilmesi bir son değil, diyalektiğin görüntüleneceği yeni, esas sürecin başlamasını beraberinde getirir. Zira Efendi, oluşturduğu tahakküme dayalı düzen içerisinde Köleyi çalıştırmak suretiyle onun üretimine endeksli bir tüketici nesne fonksiyonu icra etmeye başlar ve bağımsızlığının sarsılarak bağımlılığa dönüştüğü nokta ortaya çıkar. Savaş mağlubu Köle ise hayatta kalabilmesinin ön koşulu olarak beliren, konumunun gereğini yerine getirdiği çalışma ile üretici güç hâline gelir. Yaşamdan kopma korkusunun yarattığı tutunma zorunluluğu ve çalışma sayesinde doğayı biçimlendirir, Efendi'nin doğa karşısındaki aciz kalan tutumuna karşılık kendisinin doğa üzerinde kurabildiği otorite, Efendi'nin pasif, Köle'nin aktif pozisyona geçmesini sağlar. Böylece Marksist terminolojideki adıyla üretken emek ortaya çıkar ve artık Efendi'nin bağımsızlığı sarsılır, Köle'nin bağımlılığı bağımsızlığa dönüşür. "Doğayı biçimlendirirken köle, öznenin nesneye olan üstünlüğünü kavrar (…) Doğayı dönüştürmesi, nesneyi tüketime hazırlaması efendinin buyruğudur. Ama, doğayı dönüştüren ve bunu nasıl başarabileceğini bilen, yalnızca köledir. Kendi davranışının uyacağı ilkeleri hiçbir doğaya başvurmaksızın oluşturmak, kendisi olmak, özbilinç olmak demektir" (Bumin, 2010, s. 44). Var olmanın var etmek ile mümkün

kılındığı bu bireyleşme mücadelesinde benlik kazanma amacıyla ivme yakalayıp kabul gören Efendi'nin iktidarının zamanla önce stabil kalıp daha sonra düşüş gösterdiği, Köle'nin ise devingen bir yapıyla sürekli yükseldiği, bağımlılık-bağımsızlık konumlarının ters yüz edildiği görülür. Bir iktidar sarmalı veya konum dönüşümü şeklinde değerlendirilebilecek, "insanın, insan olma, kendinin bilincine varma, kendinin bilincini nesnel hale getirme (başkaları için de kabul edilebilir hale getirme) ve nihayetinde, özgür bir birey olma sürecinin bir ifadesi" (Küçükalp, 2010, s. 58) hâlindeki Efendi-Köle diyalektiğinin oluşumundaki aşamalar genel çerçevede; benlik bulma arzusu - savaş - konumların belirlenişi basamaklarını takiben a)bağımsızlık - tüketim - bağımlılık, b) bağımlılık - korku ve çalışma - bağımsızlık doğrultusunda ilerler.

İnsanlık tarihi kadar geçmişe sahip üstünlük mücadelesinin kendi gerçeğini karşı tarafa kabul ettirme, dışsal unsurlarca onanma, varlığı görünür ve hâkim kılma basamakları, insanın önemini yitirip metaya kutsiyetin atfedildiği bilhassa 20. yüzyılda, maddi güç temelinde gerçekleşir. Dolayısıyla "özneyi deneyim, bilgi, güç, etik ve estetik ekseninde inşa eden kavramsal bir mekanizma" (Öksüz Güneş, 2020, s. 17) olan iktidarı ya da otoriteyi elde etmek, geleneksel ahlaki anlayışın sürdürülebilirliği, kültürel verilerin taşıyıcılığı veya fiziksel güç ile değil sermaye miktarına sahiplik ile ilişkilendirilmeye başlanır. Hâliyle çağa ayak uydurma düsturu, sanayileşmeye yeni başlayan toplumların üyeleri tarafından zorunlu görülen paraya ulaşmaya indirgenirken maddiyat, itibar nesnesi çerçevesinde değerlendirilir. Yeni ekonomik düzenle değişen sosyal yaşamda kimliklerin de dönüşüme uğraması, buna erişmek/var olmak isteyen insanların serüvenlerini açığa çıkarıp Türk romanına malzeme yapar.

Statü kazanma rüyası/efendileşemeyen köleler: *Eskici ve Oğulları*

Orhan Kemal'in ilk baskısı 1962'de yapılan *Eskici ve Oğulları* eseri, çeşitli yönlerden okunmaya müsait olduğu gibi, karakterlerin durumları, hedefleri, birbirleriyle ilişkileri bağlamında ve statü-eylem-söylem basamaklarında Efendi-Köle diyalektiğine uygun veriler barındırması bakımından önemlidir. Eserde başkişi Topal'ın aşamalı bir şekilde ağa varisliğinden proleterliğe uzanan ekonomik çöküşü ile sınıfsal düşüşü gösterilir. "Eskileri onaran başkişi, geçmişteki varlıksal boyutunu şimdi'nin onarımında yakalayamaz" (Eliuz, 2009, s. 169). Kurgusal yapı boyunca gençlik evresindeki şatafatlı hayata yeniden ulaşmak isteği duyan başkişi için ilk kırılma anı, Trablusgarp Savaşına katılmasıdır. "Savaşların yok edici durumunun yalnız iktidarlar açısından var olduğunu düşünmek, cephedeki savaşın başat unsurunu teşkil eden birey etkenini ve gerçeğini göz ardı etmektir" (Seferoğlu, 2020, s. 348). Başkişinin vatan müdafaası için cephede kurşun yiyip bacağını kaybetmesi, bundan sonra yaşayacağı tüm hayat çarpışmalarındaki yitirişlerin simgesel düzlemdeki ilk verisidir. Bu bağlamda, başkişi

özelinde iki savaşın var olduğu; ilkinde maddi ikincisinde manevi kayıplar yaşadığı söylenebilir. Topal açısından Efendi-Köle diyalektiğinin, hazır verili gerçekliğe yeniden ulaşmak için duyulan arzu kanalından oluştuğu görülür. Zira Topal, ailesinin kendisine sunduğu zengin hayatı yeniden elde edebilmek için mücadele içerisindedir. Hâliyle maddi yetersizliğin getirdiği statü kaybını telafi etmek ister. Bunun için başvurduğu yollar ani hiddet, küfür, reddetmedir:

> "Canı yürekten küfürler, büyük oğlunun çalıştığı fabrika işi paydos edip, oğul üç çocuğuyla ortada kalıverince başladı" (Orhan Kemal, 2021, s. 20).

Kendisi savaşa katılıp kahramanca mücadele ettiği hâlde asker kaçağı şekilde mülk sahibi olup zenginleşen, onun yoksullaşmasına sebebiyet veren insanlar kişisel savaşın/kabul ettirme gerçekliğinin ilk basamağına yerleşir. Ona göre diğerleri kutsala hizmet etmemişlerdir. Düşüncesinde ürettiklerini söyleme de döken başkişi, daha da ileriye giderek yoğun ve ağır küfürler savurmak suretiyle üstünlük durumunun kabul görmesini, Efendi konumunun pekiştirilmesini sağlamak ister. Bunu çevresindeki esnaf arkadaşlarına, özellikle Göçmen'e de uygular. Sinir harbinden nasibini alanlar arasında büyük oğlu Mehmet de vardır:

> "Bundan böyle keyfince yaşamak istiyordu. Akşamları şarabını, lokmanın yağlısını gövdeye indirecek, eşiyle dostuyla yarenliği dilediği gibi sardıracaktı. Tahta bacağıyla sabahlardan akşamlara kadar didinerek çıkardığı üç beş kuruşa ortak etmek istemiyordu kimseyi. Hele büyük oğlu… Üç çocuk babası, kazık kadar herif; dünya baba ocağından ibaret değildi ya, baksındı başının çaresine!" (Orhan Kemal, 2021, s. 22).

Dükkânın çağın gerisinde kalan yapısı ve Topal'ın müşterilere karşı aksi tavırlar sergilemesi yeterli kazanç elde edilememesine neden olur. Küçük oğul "Ali'nin değişen dünyaya eklemlenme çabaları sürekli olarak babasının inadı ile baskılanır" (Gülgen Börklü, 2020, s. 163). Ayrıca büyük oğul Mehmet'in fabrikadaki işinden çıkarılması neticesinde dükkâna gelerek burada çalışmaya başlaması, aile içinde bakılacak kişi sayısını dokuza çıkarır. Açık bir şekilde başkişinin hedeflediği hayat standartlarına erişemeyeceğinin göstergesi olan bu durum, maddi-manevi zayıflığa da sebebiyet verecektir. Oysa Topal arkadaşlarını içki masalarında ağırlamak, iyi giyinmek, maddi refaha ulaşmak, etraf tarafından onurlandırılmak, böylece iktidarını daim kılmak istemektedir. Bunun engeli hâlinde gördüğü Mehmet'in başının çaresine bakması gerektiğini düşünüp Ali'ye ağabeyiyle konuşmasını tembihler. Kendisine müthiş bir saygıyla itaat eden büyük oğlunun dükkândan tasfiyesini isteyen Topal'a çok şiddetli bir şekilde karşı çıkan Ali, ağabeyinin durumun farkında olup ırgatlık için yazılması fikrine dâhil olur. Her iki çocuğun mevsimlik işçi statüsüne geçmek isteyişleri, iki durumu ortaya çıkarır. İlki, Efendi görünümündeki başkişinin boyunduruğundan

kurtularak özerklik elde edip Efendi konumuna yükselebilme arzularıdır. "İmtiyazlı bir canlı olan insanın özbilinç olmasının yolu arzudan geçtiğine ve özbilince içeriğini kazandıran da arzu nesnesi olduğuna göre, insanın özbilinç olması için başka bir özbilince yönelmesi, onu arzulaması zorunludur" (Molacı, 2020, s. 35). İkincisi ise, çocukların Topal'ın Efendiliğindeki hazır tüketici rolünün bağımlılıktan ileri geldiğini anlaması istekleridir:

> "O da ağasıgille gitse, iki buçuk, üç de o kazansa, kazandığını ağasıgilin kazandıklarına katsa… Kışın ağasıyla kendi kontlarına açsalar eskici dükkânını… (…) Senin gibi babanın yanında bu kadar bile durmak fazla ama, oldu bir sefer. Sabahın erken saatlerinde gel, akşama kadar it gibi çalış, bir boğaz değil mi? Ben bu kadar çalıştıktan sonra kim olsa senin verdiğin ekmeği verir!" (Orhan Kemal, 2021, s. 37-58).

Babasının zulmüne sessiz kalamayan Ali'nin hem ağabeyini koruması hem de kendini gerçekleştirmek için bir sezon ırgatlık yapmaya, yani mevcut statüsünden aşağısına düşüp mevsimlik işçi statüsüne geçmeye razı olması, Efendi özbilincine erişmeyi arzulayan bir Köle'nin çalışma basamağını inşa ettiği noktadır. Babasının tek başına dükkânı yürütemeyeceğinin farkındaki Ali, Efendi'nin bağımsızlığının altında Köle'ye bağımlının yattığının bilincindedir. Söz konusu husus Topal tarafından da bilinir. "Köle-Efendi ilişkisiyle sonuçlanan 'kendini kabul ettirme uğruna savaş'ın sonunda, bir özbilinç için hayatın vazgeçilmezliğini anlayan tek taraf, onu kaybetme korkusu karşısında köleliği kabul eden taraf değildir. Savaştan zaferle çıkan efendi de aynı sonuca varır. Çünkü her ne kadar o, kendisinin hayatını saygınlığı elde etme uğruna harcamayı göze aldıysa da, kendisini bir özbilinç olarak kabul ettirmek için karşısındakinin hayatta kalmasının zorunlu olduğunu görerek, bu dolaylı yolla, hayatın öneminin farkına varır" (Bumin, 2010, s. 32). Topal bu yüzden özellikle Ali'nin gidişini engellemek ister fakat hem onun kararlı tutumuna direnemeyişi hem de çocuklarının sermaye biriktirme planının kendi düşlediği hayata kapı aralıyor oluşunun cazibesi ile yön değiştirip ırgatlığa katılmaya karar verir. Söz konusu karar, tüketimin ortaya çıkarttığı sorunları tartışan Jean Baudrillard'ın (2013) örgütlenmede varlıklar için yaşam sürdürme biçiminin mi yoksa yaşama yüklenen bireysel ya da kolektif anlamın mı baskın olduğuna yönelik yaptığı araştırmasındaki tarafın da örneğidir. Aile örgütlenmesiyle girişilecek eylem, mülk sahipliğinden yarı proleterliğe geçişi gösterse de Topal'ın hâkim rolünü, Efendiliği'nin pekiştirilmesini sağlayacaktır. Zira kolektifle biriktirilecek sermaye sayesinde çocuklar kendilerince düzenledikleri ve yeniledikleri dükkânda çalışacak, babaları ise arkadaşlarıyla gönlünce eğlenebilecektir:

> "Beni yalnız bırakmayın yavrum, beni de alın yanınıza. Şurda ne ömrüm kaldı? Benimki hep çenemde. Yoksa vallaha kötü insan değilim. Size zararım

> dokunmaz. Birlikte sırt sırta… Düşün oğlum, dönüşte dükkâna bir sıva, bir badana, açıyoruz ısmarıççı dükkânımızı, paşa gibi" (Orhan Kemal, 2021, s. 109).

Mehmet ve Ali'nin de büyük bir memnuniyetle onadıkları bu hayal, onlara kısmî Topal'a ise sınırsız bağımsızlık verecek, hâliyle babaya Efendiliğe ulaşma imkânı sunacaktır. Alt statüye inişin Efendiliğe geçişi getirecek oluşu, iki tarafın da kazançlı çıkacağı bir hamle görünümündedir. Ancak erkekler tarafından verilen karar, yeni bir çatışma kanalını açığa çıkarır: anne ile mahalledeki kadınlar.

Mahalledeki kadınlar arasındaki iktidar mücadelesinin kutuplarını Topal'ın eşi ile Doktor'un annesi oluşturur. "Özbilinç için katlanılmaz olan, hem kendi saf kendi-içinliği hem de başkasında belirli bir nesne oluşudur. Bu çelişki karşısında özbilinç, kendisine başkası olarak görülen ve başkası tarafından da kendisine yansıtılan başkalığı gidermek için başkasının varoluş biçimini bastırma ve olumsuzlama eğilimini, yani başkasının ölümünü amaçlamayı arzular" (Molacı, 2020, s. 36). Hararetli tartışmaların yaşandığı ortamda dedikodu, Efendi-Köle ayrımlarının belirginleştirilmesi için başvurulan yollardandır. Bir oğlu doktor öbürü subay olan kadın kendini komşularından üst seviyeye yerleştirse de çocuklarından mektup/haber alamayışı diğer kadınların bu üstünlüğü kabul etmeyişine neden olur. Öbür kutbu teşkil eden Topal'ın eşi, redde ek biçimde evliliğinin ilk dönemindeki zengin yaşamın varlığını etrafına inandırmak istemesi suretiyle Efendi özbilinci imtiyazına erişme gayesi güder. Fakat o da geçmişini bilen Doktor'un annesi tarafından onanmaz. Dolayısıyla aralarında yaşanan, henüz Efendi-Köle diyalektiğinin savaş aşamasıdır. Üstünlük kurma mücadelesinin kritik aşamasında, aile erkeklerinin aldığı ırgatlık kararı bulunur. "Statü kaygıları, toplumdaki konumlarını büyük çaplı sosyal ve ekonomik değişimlerin tehdit ettiği sosyal grupların özelliğidir" (Turner, 2000, s. 14). Topal'ın karısı, Efendileşme savaşı verdiği esnada statü kaybı yaşayıp komşularına, özellikle de Doktor'un annesine karşı mağlubiyetini ilan etme tehdidi barındıran bu eylem içinde yer almak istemez. Yine de tıpkı erkeklerin düşündüğü gibi, durduğu yerden değil bir adım gerileyerek daha ileriye sıçrayabileceğine ikna olur. Zira onun hedefinde mahalleliye tahakkümünü kabul ettirmenin yanında kızı Zeliha'yı zengin birisiyle evlendirebilmek de vardır. Bunun yolu ise, konak hüviyetli bir ev sahibi olmalarıdır. Böyle bir evde yaşamak herkesin ilgisini uyandıracak, damatlık için talepleri artıracak, seçim özgürlüğü sağlayacaktır. "Değişen şartlar onların sefalete düşmesine neden olmakla kalmamış, toplumdaki itibarlarını da zayıflatmıştır. Artık insanların "saygı" duyacağı unsurlar değişmiştir; mal mülk sahibi paralı insanların itibar gördüğü bir toplum anlayışı vardır. Her ne kadar Eskici ve karısı bundan şikâyet edip dursalar da onların da insanlara itibar gösterme ölçütleri tamamen maddî imkânlar ve statüye dayanır" (Gülgen Börklü, 2020, s. 176). Dolayısıyla zengin ile evliliğin ön koşulu hâlinde düşünülen lüks mülk, Efendiliğe ilk adımın atılmasına yarayan fetiş nesnesine dönüştürülür:

> "Ah yavrum! Konağımız o cazınınkinden büyük olmalı! (…) Koca konak, sıvanmış badanalanmış, pırıl pırıl ısmarıççı dükkânı, para desen oluk gibi akıyor. Giyim kuşam ona keza… Mallı mülklü, mallı mülklüyü bulur. Yeni bir semtte, güm güm gümüleyen kocaman konağın kızını kim almaz?" (Orhan Kemal, 2021, s. 125).

Benzer düşsel tasarılar Zeliha'nın zihnini de meşgul eder. Ancak o, zenginliğe ulaştırıcı aşamaları en başından reddeder. Emeksiz bir varoluşun peşine düşen genç kız, diyalektik içerisinde Köle'nin mutlak çalışma prensibini es geçmek ister. Geçici de olsa mevcut konumunun aşağısına gerilemek, Zeliha için travmatik bir hadisedir. Annesinin ikna ve yönlendirme gayretlerine aldırış etmez/edemez ve sürekli yola çıkış anında mahalleliden göreceğini düşündüğü ezici bakışları duyumsar:

> "Bir kenarda küskün küskün oturmakta olan Zeliha hırsından neredeyse ağlayacaktı. Allah belasını versindi kütlünün de, sırt sırta vermenin de. El âleme rezil rüsva olacaklardı. Deliydi bunlar, vallahi deliydi. Karetepeli. Bu gidişin bir de dönüşü vardı. Ne yüzle? Mahallelinin, ille de doktorun anasının yüzüne nasıl bakacaklardı?" (Orhan Kemal, 2021, s. 142-143).

Genç kızlık gururu ve onuru açısından gidişe tepkiyle yaklaşan Zeliha, kendilerini götürecek kamyon evlerine geldiğinde sinir harbi ile memnuniyeti aynı anda yaşar. Sinir harbi geçirmesinin nedeni işlerin tam da kendi tasarladığı gibi olumsuzlukla seyretmesidir. Eski/yıkık/dökük bir kamyonun aileyi ve eşyalarını almak için gelmesi, bütün komşuların camlardan kendilerini kınayan, acıyan gözlerle izlemeleri, insanlara karşı rezil olma algısını gerçeğe çevirir. Bu sahne, mahallede birbirlerini küfürlerle, beddualarla anan kadınların güce erişme/güçsüz kalma savaşlarındaki düşüş onanma aşamasını teşkil ettiğinden Zeliha'nın bireysel tahribatından ziyade annesinin durumu açısından daha önemlidir:

> "Merdivenin alt basamağına çöktü, başını avuçları içine alarak sesli sesli ağlamaya başladı. (…) Öfkeli bir davranışla merdiven basamağından fırladı, kanatları artlarına kadar açık sokak kapısına gitti, mahalleliye açtı ağzını yumdu gözünü: 'Soğusun, içiniz soğusun! Kütlü devşirmeye gidiyoruz, heye. Seyrimize çıktınız değil mi? Yürek soğutuyorsunuz değil mi? Allah sizi bizden besbeter etsin inşallah, inşallah! (…) Doktorun anası memnun, gülüyordu. Baş düşmanı Topal'ın karısının söylediklerini duymamıştı" (Orhan Kemal, 2021, s. 169-173).

Artık Topal'ın karısının, Doktor'un annesi karşısındaki mağlubiyeti ilan edilmiş, Efendi-Köle safları belirlenmiştir. Onun açısından yapılacak tek bir şey kalmıştır; düştüğü konumdan çıkabilmek için var gücüyle çalışmaya katılmak: "*Zehir olsa yutacaklardı. Sonu madem hayırdı, madem onları hor görenleri çatlatmak vardı*

sonunda, her şeye katlanacaklar, hallerinden yüksünmeyeceklerdi" (Orhan Kemal, 2021, s. 181). Böylece Efendi özbilincine erişmenin gerektirdiği zorunlu bir aşamaya mecburen geçiş yapar. Kamyonun gelişinin Zeliha üzerinde yarattığı memnuniyet ise, ilk görüşte etkilendiği şoför yardımcısı Ünal'dan kaynaklanır. Evlilikle sonuçlanacak karşılaşmaları Zeliha'nın acısını bir nebze de olsa hafifletir.

Kütlüye gidişleriyle Elci ve Katip'in emri altında çalışanlar pozisyonuna gerileyen Topal ile ailesi, ırgatlığın tüm hükümlerine yabancıdırlar. Alaçık kurmaktan habersizliklerini Ünal yardımıyla aşsalar da kütlü toplama ırgatlığının işlerliğinde gösterdikleri esneklikleri, Elci'nin gazabına uğramalarına yol açar. İlk günden itibaren kendilerinden beklenen emek icrasının uzağında, keyfî disiplinle hareket edişleri, olayların ilerleyeceği seyirle ilgili ipucu verir niteliktedir. Teoride, kütlü ırgatlığının şartlarını; hastalıkları, yorgunlukları, sıcağı, yağmuru vd. pek çok zorluğu bilseler, tahmin etseler de son derece hazırlıksız şekilde tarlaya gittikleri için zaten yavaş süren çalışmaları iyice aksar, nihayetinde durma noktasına gelir. Aldıkları avansı da tüketip parasız ve yiyeceksiz kalan aile üyeleri, sabırsızlıkla bekledikleri Elci geldiğinde umduklarının aksine bir tavırla karşılaşır, avans karşılığı kadar bile kütlü toplayamadıklarını öğrenir, yağmur tehdidi nedeniyle diğer ırgatlar tarlaya sokulduğunda olması gereken çalışma düzenini görürler. Hâliyle burada, Hegel'in diyalektikte üzerinde durduğu "çalışma" hususunun aşılamaması söz konusudur:

> "Kölenin veri olanla (ve bu anlamda kendi iç doğası ve dış doğasıyla) ilişkisi, çalışma yoluyla yapısal bir değişikliğe uğrayacaktır. Efendinin olumsuzlayıcı tek etkinliği savaş olduğu halde, köleye özgürlük ve özbilinç verecek olan etkinlik çalışmadır. Çalışma yoluyla köle, veri olan biçimiyle dış dünyanın nesnelerini olumsuzlayacak, dönüştürecek ve kendi özerkliğinin bilincine varma yolunda ilerleyecektir. Başlangıçta sanki, çalışarak, köle doğaya kölelik yapıyor, efendi ise onu tüketerek, isteğini doyurarak aynı doğanın bağımlılaştırıcı yanından, köle aracılığıyla, korunuyor gibiydi. Ama, durumun aslında oldukça farklı olduğu ortaya çıkmaktadır. Çünkü, efendinin tüketerek olumsuzlamaktan ibaret olan doyumu, ardında kalıcı hiçbir şey bırakmamakta, ona belli bir haz sağlamakla birlikte, ondan başkasını ilgilendirmeyen, diğerleri tarafından kabul edilmeyen, geçici bir duygu olmaktan kurtulamamaktadır. Böylece, kendini, sadece isteyen ve isteğini kolayca doyurabilen bir ben olarak ortaya koyan efendi, ancak bir özduyguya sahip herhangi bir canlı olmanın ötesine geçememekte, kendi içindeki doğayı, veri olan gerçekliği aşarak insan olmayı tam anlamıyla başaramamaktadır. Köle ise, isteğin güdümünde değil, belli bir amaçla yapılan eylemle (çalışmayla) nesneyi dönüştürerek kendini eğitir ve doğayı biçimlendirirken kendini de biçimlendirir. Çalışma nesneyi yaratırken, bir özbilinç olarak insanı da yaratır" (Bumin, 2010, s. 42-43).

Bu nokta Hegel'in diyalektiği ile Marksist tutum birleştirildiğinde anlaşılacaktır. Hegel Köle'nin hayatta kalma korkusuyla çalışmaya yöneldiğinde bir süre sonra doğayı biçimlendirdiğini, Efendi'yi kendisine bağımlı kıldığını, böylece kendisinin Efendi'ye dönüştüğünü belirtir. Marksizmde ise mülk sahipliği ve mülksüzlük, yani sermayedarlık ve proleterlik karşıtlığı üzerinden konuya değinilerek kolektif şuur çağrısı yapılır. Topal ve ailesi, esasen mülk sahibidirler ancak dönemsel işçiliğe geçişle birlikte yarı proleter hüviyette görünürler. Dolayısıyla mülksüzlük, yani proleterlik sürecini henüz yaşamadıklarından hayatta kalma korkusu taşımazlar, akabinde gerçekleştirilmesi gereken çalışma basamağını hakkıyla ilerletemezler. Zihnî arka planlarında evlerine dönüp eski işlerini sürdürebilme olanağı, dükkân güvenceleri mevcuttur: "*Elci gelsin basıp gidelim. Dükkânımızı açalım. Bakma bunların ardına düştüğüme. Benim işim beni de, seni de, avradımı, kızımı da besler. Akşam oldu mu, alırız rakımızı, nevalemizi, haydi eve. Bu keneflere minnet ettiğimize değmez, be!*" (Orhan Kemal, 2021, s. 273). Diğer ırgatlar ise mülksüz/proleter konumda bulunduklarından yaşamlarını sürdürme endişesi duyarlar ve ellerindeki tüm imkânları çalışma yolunda seferber ederler. Doğal olarak Eskici ailesinin pasif Köle imajı çizdikleri, Efendileşme tasarılarının hayalde kaldığı görülür.

Kütlü koşullarında esas unsur fiziksel değil manevi yorgunluktur. "Maddi tükenişlerine ve iç çözülüşlerine dur demek için umutlarını bağlayarak gittikleri kütlü toplama mekânı[nın]" (Eliuz, 2009, s. 183) zorlu şartlarına alışkın olmayan aile ruhsal tahribatlarını onaramaz, sinir harpleri yaşarlar. Topal ile Ali arasında başlayan basit bir tartışma büyür, karşılıklı reddetmelerle devam eder, Topal'ın Mehmet'e vurup şehre dönme kararı ile sonlanır. Onun kütlüye de çocuklarına da lanetler yağdırarak evine, dükkânına dönme fikrine bağlanmasında esasen gizli bir gücün desteğini hissetmesi pay sahibidir: Ünal. Aileyi evlerinden aldıkları gün, Zeliha'yı gördüğü andan itibaren yanlarından ayrılmayan Ünal, kimsesiz, iş bilir, gözü açık bir karakterdir. Topal'ın kişiliğini çözen bu genç her zaman onu memnun edecek eylemler içerisindedir. Aralarında kurulan ilişki tam anlamıyla diyalektiği açık eder. Kurguya dâhil olduğu andan itibaren Ünal'ın, Zeliha'ya ulaşmayı, düzenli bir ev hayatı yaşamayı, iş sahibi olmayı hedeflediği görülür. Getirdiği erzaklarla kütlü akşamlarını keyiflendirir, aile içi ilişkilerde denge sağlar, işleyişe dair yol göstericilik yapar ve en önemlisi kendisinden bıktırmadan ihtiyaç zamanlarında ortaya çıkar. Ünal'ın gözünde konumlar baştan bellidir; kendisi Köle, Topal ise Efendi'dir. Erişmek istediği hayalleri için Topal'ın gözüne girmesi gerektiğini bildiğinden ona itaat etme yolunu seçer ve iktidarını onar. Böylelikle Topal açısından yeni bir evlat hüviyeti kazanır. Ailenin ırgatlık döneminin daha ilk zamanlarında patlak verecek kriz Ünal sayesinde ertelense de yine Ünal nedeniyle farklı bir şekilde cereyan eder. Sarhoş olduğu müddetçe olay çıkarmayan Topal, Ünal'ın getirdiği içkiler sayesinde uzun müddet sükûn hâlini koruyabilir. Bu, Ünal'ın ertelettiği kriz örneklerindendir. Fakat Köle fonksiyonuyla gerçekleştirdiği çalışmalarda Topal'ın, yani Efendi'nin kendisine yönelik bağımlılığı o

kadar artar ki, çocuklarına saldırıp onları reddeden, onunla şehre dönüp işe başlama kararı alan bir Topal var edip yeni kriz çıkmasına neden olan da Ünal'dır. Elbette aile içindeki gerilim, Ünal için fırsattır. Zira tüm istediklerine kavuşabilecek, hayallerini gerçeğe dönüştürebilecek bir teklif alarak Efendileşme yoluna girer.

> "Hegel'e göre özgürlük, yani insanın kendini bilip tanıması ve kendini bilip tanıyan muadillerince bilinip tanınması, kölenin çalışması sayesinde, doğa karşısında özgür olan, bu özgürlüğün sağlamış olduğu konfor nedeniyle biyolojik varlığını aşmaya yönelik herhangi bir motivasyondan yoksun bulunan ve bu nedenle de kendisiyle ilgili eksik bir bilince sahip olmakla yazgılı olan efendinin değil, efendiye boyun eğerek insanî özgürlüğün ve özerkliğin değerini efendide bilip tanıyan; başlangıçta ölüm korkusu ile kendi doğasına ve doğaya boyun eğen, fakat çalışarak doğanın ve kendini doğaya bağlayan ve efendinin kölesi haline getiren kendi doğasının efendisi haline gelen, yani efendiliğini çalışması dolayımıyla kazanan kölenin başarımı olacaktır" (Kojève, 2000, s. 98-101'den akt. Küçükalp, 2010, s. 59).

Ünal'ın, Topal'ı, karısını ve Zeliha'yı kütlüden çıkarıp evlerine getirdiği, eserin yirmi birinci bölümünde yer alan sahneler, yeni sosyal konumları belirginleştirmesi sebebiyle trajiktir. Kamyondan inen Topal'ın düşüşü, statü anlamındaki düşüşün simgesel gösterimi iken; mahalledeki tüm kadınların, özellikle Doktor'un annesinin en ön safta Topal ile karısını koltuklayarak eve sokmaları, bu esnada söylediği "*Bitmişsiniz siz*" (Orhan Kemal, 2021, s. 307) sözü, akabinde gönderdikleri ilaç ve yiyecek yardımları; kütlüye giderken hissedilen konum kaybının artık onandığının yansımalarıdır.

Son kısımda Topal'ın kütlüde kalan çocuklarını düşünüp dertlendiği görülür. Bu evrede çocuklarının hasta, bitkin, perişan şekilde şehre dönüşleri, Topal'ın varını yoğunu önlerine serip onları tedavi ettirmesini, iyileşmeleri için mücadele vermesini, masraflar için de dükkânı satmasını beraberinde getirir: "*Yazısı da bataydı, yabanı da. İyi kötü, yarı aç, yarı tok dükkânımızda her zamanki ağıdımızı ağlamak varken…*" (Orhan Kemal, 2021, s. 371). Kütlüde dükkân güvencesi olduğu için çalışma aşamasında keyfî ilerleyen Topal mülksüz kalarak üretim araç gereçlerinden yoksun bir proletere dönüşür. Hâliyle yaşamak için çalışmaktan başka çaresi bulunmadığı gerçeğiyle yüzleşir, eline aldığı örs ve çekiç ile iş aramaya koyulur. "Yaşam karşısındaki tavrı, bütün küfrüne, başkaldırısına rağmen vazgeçmeme üzerine kurulu" (Eliuz, 2009, s. 187) olup kurgu boyunca Efendileşme arzusu taşıyan ancak etkinleşemediğinden hayat karşısındaki mücadeleden mağlup ayrılan Topal'ın bitişteki hamlesi, en azından Köle konumunun pekiştirildiğinin göstergesidir.

Sonuç

Eskici ve Oğulları, kapitalizm karşısında zanaat sisteminin çöküşü, maddiyatın hükmü ile değerler dünyasının yıkılışı veya geleneksellik-modernite çatışması gibi çeşitli eksenler dâhilinde değerlendirilmeye müsaitse de esasen, tüm bunları aynı anda ilgilendiren/kapsayan husus arka planda yer alan ve karakterlerin tercihlerine yön veren üst konum/statü arzusudur. Bu durum, Hegel'in Marksizmi de yönlendiren metaforik Efendi-Köle diyalektiğindeki konum ayrımlarını görünür kılar.

Gençliğinde kendisine sunulan hazır verili gerçekliğe yeniden ulaşmak isteyen başkişi Topal'ın, yeni yaşam düzeninde ekonomik serbestlik ile var olmayı arzulayan Ali ve Mehmet'in, mahallede iktidar sağlamaya çalışan Topal'ın karısının, emeksiz zenginlik hayali kuran Zeliha'nın, düzenli ve sabit bir hayat peşindeki Ünal'ın ortak noktaları, mevcut konumlarının/Köleliğin üzerine çıkıp Efendi pozisyonuna erişebilme gayesi gütmeleridir.

Her karakterin, özgürleşme yolundaki serüvende diğeri ile etkileyen-etkilenen ilişkisi içinde olması, Hegel'in diyalektiğindeki bağımlılığın bir örneğidir. Bunun yanında ağa varisliğinden proleterliğe alçalışla statü kaybı yaşayan Topal ile mülksüzlük ve kimsesizliğini tersine çevirerek mevcut durumunu iyileştiren Ünal, diyalektiğin temelini oluşturan Köleleşen Efendileri ve Efendileşen Köleleri açığa çıkarırlar. Zeliha hariç ailenin diğer üyeleri, özbilinç sahibi olmak için giriştikleri savaş aşamasını geçemeyen ve pozisyonları Efendiliğe evrilemeyen Köle karakterlerdir. Zeliha ise, savaşa dahi girmeyi reddetmesiyle pasif bir imaj çizer. Topal'ın karısının otorite mücadelesine girdiği Doktor'un annesi, savaştan galip çıkan Efendi iken kütlüden gelen aileye yardımlarda bulunması ile yine diyalektikte onsuz var olacağını düşünmeyip Köle'ye bağımlı kalan Efendi'nin yansımasını teşkil eder.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Baudrillard, J. (2013). *Tüketim toplumu*. (Hazal Deliceçaylı-Ferda Keskin Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Bumin, T. (2010). *Hegel-bilinç problemi, köle-efendi diyalektiği, praksis felsefesi*. Yapı Kredi Yayınları.

Eliuz, Ü. (2009). *Orhan Kemal ve romancılığı*. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Gülgen Börklü, J. (2020). Orhan Kemal'in *Eskici Dükkânı*'nda toplumsal değişme ve aile. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4(3), 157-183. https://doi.org/10.34083/akaded.741969.

Küçükalp, D. (2010). Efendi köle ahlâkı vs. efendi köle diyalektiği. *Uludağ Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, XXIX/1, 53-63.

Molacı, M. (2020). Efendi-köle ikiliğine ilişkin üç açıklama. *Temaşa Felsefe Dergisi*, 13, 33-46.

Orhan Kemal (2021). *Eskici ve Oğulları*. Everest Yayınları.

Öksüz Güneş, E. (2020). *Millî edebiyat dönemi hikâyelerinde hegemonik ilişkiler: erkeklik*. Gece Kitaplığı.

Seferoğlu, E. (2020). Savaşın tekrarlanan gerçeğine dair örneklem: Dünyada Harp Vardı!. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4(3), 346-354. https://doi.org/10.34083/akaded.758490.

Turner, B. S. (2000). *Statü*. (Kemal İnal Çev.). Doruk Yayınları.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Gökhan TUNÇ

Prof. Dr., Anadolu Üniversitesi
gokhantunc@anadolu.edu.tr

https://orcid.org/0000-0002-9450-8045

Üç Şairin Sokağı: Modern Türk Şiirinde Sokak Metaforu

Street of Three Poets: The Street Metaphor in Modern Turkish Poetry

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 26.10.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 03.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Tunç, G. (2022). Üç Şairin Sokağı: Modern Türk Şiirinde Sokak Metaforu. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1338-1356. https://doi.org/10.34083/akaded.1195130

Tunç, G. (2022). Street of Three Poets: The Street Metaphor in Modern Turkish Poetry. *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1338-1356. https://doi.org/10.34083/akaded.1195130

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

Mekânın sabit bir değer taşımadığı, aksine dinamik bir özellikte olduğu ve bireyin, toplumun ona farklı anlamlar atfettiği düşüncesi bilhassa son dönemlerde edebiyat araştırmacıları tarafından yaygın bir şekilde kabul görmektedir. Nitekim mekânın önemli ögelerinden biri olan sokak da bireysel ve toplumsal bilincin tesiriyle olumlu veya olumsuz içeriklere bürünür. Bununla birlikte Marshall Berman gibi araştırmacıların gösterdiği gibi sokak, modern veya anti-modern tartışmalarının da odağında yer alır. Zira sokağın modernizmle ilişkisinin temellendirilmesi konusunda sıklıkla başvurulan Charles Baudelaire'e göre kötü şair, sokaklardan uzak duran kişidir. İfade edilen çerçevede bu yazıda, modern şair ve sokak ilişkisi, makalenin kapsamı ve karakteristik mahiyetleri gözetilerek örneklem olarak seçilen üç Türk şairi bağlamında sorunsallaştırılmıştır. Bu yolda Yahya Kemal Beyatlı'nın "Atik-Valde'den İnen Sokakta", Necip Fazıl Kısakürek'in "Kaldırımlar 1" ve İlhan Berk'in "İstanbul" şiirleri merkeze alınıp söz konusu şairlerin sokağı nasıl alımladıkları sorgulanmıştır. Makalede ilk olarak Yahya Kemal'in ele alınan şiirinde, sokağın semtteki insanlarla şair arasındaki ikili karşıtlığı açığa çıkaran bir temsil niteliğinde "yaralı bilincin" timsali olduğu öne sürülmüştür. Daha sonra Necip Fazıl'ın "Kaldırımlar 1" şiirinde "ev" ve "sokak" kavramlarının yerleşik anlamlarına değinilip sokak ve kaldırımların şiirsel öznenin her türlü kayıttan arınmışlığını imlediği ileri sürülmüş ve öznenin göçebe vasfı vurgulanmıştır. Son olarak İlhan Berk'in "İstanbul"unda sokağa Baudelaire gibi özel bir önem verdiğinin altı çizilmiş, şiirde kalabalığın içinde dolaşan özneyle flâneur (şehir gezgini) arasında birçok paralelliğin kurulabileceği savlanmıştır. Ayrıca bu üç şairin sokağı metaforik konumlandırışları arasındaki benzerlik ve farklılıklar yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Modern Türk şiiri, sokak, Yahya Kemal Beyatlı, Necip Fazıl Kısakürek, İlhan Berk.

Abstract

Especially in the recent days the conception as "rather than having a constant value, the concept of space has a dynamic nature and different significances referred by the society" is commonly accepted by the literature researchers. Hence, street as an essential item of space also becomes varied in its content positively or negatively under the influence of individual or social consciousness. In addition, as researches like Marshall Berman have pointed out, street also takes place in the center of modern and anti-modern debates. Yet according to Charles Baudelaire, who is frequently referred to in founding the relationship between the street and modernism, a bad poet is who stays away from streets. In the mentioned framework in this article, the relationship between the modern poet and street has been problematized within the context of three Turkish poets who were selected as models regarding the scope and characteristic properties of the article. For this purpose, by focusing on Yahya Kemal Beyatlı's poem "Atik-Valde'den İnen Sokakta", Necip Fazıl Kısakürek's poem "Kaldırımlar 1" and İlhan Berk's "İstanbul", receptions of these three poets regarding the concept of street have been questioned. In the article initially, it is asserted that in Yahya Kemal's poem mentioned

above, street is a symbol of "injured consciousness' that is a kind of representation which reveals the binary opposition between the poet and the people of the neighborhood. Secondly, in Necip Fazıl's poem called "Kaldırımlar 1", it is argued that with mentioning the generally accepted and settled meanings of the words "home" and "street", street and pavement envisage the freeing of the poetic subject from all kind of conditions. Besides the nomadic character of the subject has also been emphasized. Finally, in İlhan Berk's mentioned poem called "İstanbul", it is underlined that the poet attributes a special importance to street as Baudelaire did and it is also claimed that drawing many analogies between the poetic subject wandering within the crowd in the mentioned poem and the flâneur (city wanderer) is possible. In addition, the differences and similarities between three poets' reception of street as a metaphor have also been evaluated.

Keywords: *Modern Turkish poetry, street, Yahya Kemal Beyatlı, Necip Fazıl Kısakürek, İlhan Berk.*

Giriş

Modernizmin etkisiyle klasik algılayıştaki yalıtılmış, soyutlanmış ve edilgen mekân algısı zamanla değişmiş ve mekânın çok yönlülüğü ön plana çıkmıştır. Mekân, tekil bir boyutta açıklanamayacak ölçüde çetrefilli ve kompleks bir mahiyete sahiptir. O, edilgen olduğu kadar etkendir ve dinamik yapısıyla dönüşen, ancak dönüştüğü kadar da dönüştüren bir niteliktedir. Öte yandan sanat söz konusu olduğunda mekân bir taraftan imgelemi yönlendirirken diğer taraftan imgelemin yoğun etkisi altına girer. Ayrıca modernlik tartışmalarında da mekânın başat bir değerde olduğu ileri sürülebilir. Charles Baudelaire ve Paris ilişkisi merkezinde tartışıldığı gibi mekânın işlevini sorgulamak, modernliği ve modernleşmeyi anlamlandırmak için gereklilik arz eder. Bütün bunların yanı sıra mekân kavramının bilhassa postmodern dönemde daha da önem kazanmasına ve Fredric Jameson gibi birçok araştırmacının postmodern durumu anlamlandırmada mekân kavramına verdiği ehemmiyete burada vurgu yapmak gerekiyor. Mekânın temel ögelerinden biri olan sokağın da aynı ölçüde değer kazandığı vurgulanmalıdır. Nitekim Marshall Berman gibi araştırmacıların gösterdiği gibi sokak, modern veya anti-modern tartışmalarının da odağında yer alır. Dolayısıyla modernleşme tartışmalarında böylesi bir temelli etkiye sahip olan, sanatçıların imgelem ve metaforik dünyasına büyük bir tesirde bulunan sokağın modern Türk şiirinde nasıl alımlandığını sorgulamak bizleri özgün çıkarımlara götürebilir. Dile getirilen bağlamda makalede kapsam gözetilerek örneklem seçilen üç şairin (Yahya Kemal Beyatlı, Necip Fazıl Kısakürek, İlhan Berk) karakteristik üç şiiri ("Atik-Valde'den İnen Sokakta", "Kaldırımlar 1", "İstanbul") üzerinden metin merkezli yorumlama çabasına girişilecektir. Sokağın bu ürünlerde metaforik olarak nasıl yer aldığı saptanmaya çalışılacak, daha sonra ise söz konusu bulguların ne tür bir işleve sahip olduğu ortaya konulacaktır. Son düzlemde örneklem olarak ele alınan şairlerin

şiirlerindeki sokak metaforlarının farklılıklar gösterip göstermediği, farklılık göstermesi durumunda bunların anlamlarının ne olduğu yorumlanacaktır.

"Yaralı bilincin" göstereni olarak sokak: Yahya Kemal'in "Atik-Valde'den İnen Sokakta" şiiri

İstanbul şairi olarak bilinen Yahya Kemal, içinde bulunduğu şehirle özel bir bağ geliştirmiştir. Yaşadığı yerin geçmişine, hafızasına, kültürüne, mimarisine odaklanmış; bulunduğu şehri sokak sokak, semt semt dolaşmıştır. Öte yandan ölümüne kadar uzun yıllar yaşamını bir otel odasında geçiren Yahya Kemal için sokak, üzerinde durulması gereken bir niteliktedir. Bu bağlamda "Atik-Valde'den İnen Sokakta" şiiri merkeze alınarak şairin sokağa atfettiği metaforik anlam tartışılabilir. Bahse konu olan şiir şöyledir:

> "İftardan önce gittim Atik-Valde semtine,
> Kaç def'a geçtiğim bu sokaklar, bugün yine,
> Sessizdiler. Fakat Ramazan mâneviyyeti
> Bir tatlı intizâra çevirmiş sükûneti;
> Semtin oruçlu halkı, süzülmüş benizliler,
> Sessizce çarşıdan dönüyorlar birer birer;
> Bakkalda bekleşen fıkarâ kızcağızları
> Az çok yakında sezdiriyor top ve iftarı.
> Meydanda kimse kalmadı artık bütün bütün;
> Bir top gürültüsüyle bu sâhilde bitti gün.
> Top gürleyip oruç bozulan lâhzadan beri,
> Bir nurlu neş'e kapladı kerpiçten evleri.
> Yâ Rab nasıl ferahlı bu âlem, nasıl temiz!
>
> Tenhâ sokakta kaldım oruçsuz ve neş'esiz.
> Yurdun bu iftarından uzak kalmanın gamı
> Hadsiz yaşattı rûhuma bir gurbet akşamı.
> Bir tek düşünce oldu tesellî bu derdime:
> Az çok ferahladım ve dedim kendi kendime:
> 'Onlardan ayrılış bana her an üzüntüdür;
> Mâdem ki böyle duygularım kaldı, çok şükür.'" (Beyatlı, 2007, s. 19)

Yahya Kemal'in "Atik-Valde'den İnen Sokakta" adlı eserindeki şiirsel özne araştırmacılar tarafından çoğunlukla şairle özdeşleştirilir. Bu durumun oluşmasındaki temel etmenlerden biri, Yahya Kemal'in Orhan Şaik Gökyay'a, şiirinde konu edindiği olay ve duyguları gerçekten yaşadığına ilişkin açıklamasıdır. Yahya Kemal, Moda'da oturduğu sıralarda 1913 yılından sonra Üsküdar'a alıştığını, buradan Atik Valide'ye yürüdüğünü ve "Ziyaret" ile "Atik-Valde'den İnen Sokakta" şiirlerini bu yürüyüşler sonucunda yazdığını söyler. Ayrıca bir Ramazan günü Moda'dan Müslüman diyarı

Atik Valide'ye gittiğinde iftara beş on dakika kala sokakta bulunduğunu, manzumede anlattığı gibi, halk birer birer evlerine çekilirken kendisinin "tenha sokakta", "oruçsuz ve neşesiz" bir hâlde yalnız kaldığını belirtir (Gökyay, 2019, s. 233-234). Yahya Kemal, benzer şekilde Sermet Sami Uysal'la bir sohbetinde, yaşadığı bir "empresyondan" (intiba, tesir) yola çıkarak "Atik-Valde'den İnen Sokakta"yı kaleme aldığını ifade eder:

> "Ben 1934 de Moda'da oturuyordum. Hemen her gün Üsküdar'a gidip orayı keşfe çalışıyordum. Atik-Valde'den Karacaahmet'e bir sokak iner. 1934 de bir ramazan günü, o dar sokakta durdum… Halkı, kerpiç evleri, bakkal dükkânını, seyrettim. O empresyonu (intiba, tesir) aldım. Taksiye binip Moda'ya avdet ettim […] - İşte Atik-Valde'den İnen Sokakta isimli şiirimi, o intibamı yavaş yavaş işliyerek bu sene bitirdim." (Uysal, 1959, s. 28).

Yahya Kemal'in her iki yazarla sohbetinden ortaya çıkan sonuç, "Atik-Valde'den İnen Sokakta" şiirinin şairin yaşadığı bir deneyime dayanmasıdır. Şiirde şair ve anlatıcı özdeşliğini akla getiren bu durum, metin üzerinden şairle ilgili çıkarımlar yapabilme imkânı sunmaktadır. Bu bağlamda bu yazıda şair ve anlatıcı özdeş kabul edilecektir.

Öncelikle şiirde bir hikâyenin (narration) anlatıldığı söylenmelidir. Yahya Kemal'in lirik şiire yönelik poetik düşünceleri göz önünde bulundurulduğunda böylesi bir durumun dikkat çekici olduğu ileri sürülebilir. Diğer taraftan şiirdeki öznenin anlatılan eylemlere katılmak yerine gözlemci bir nitelikte konuştuğu söylenmelidir. Şiirin hemen başındaki mısralardan, Yahya Kemal'in Moda'da ikamet ettiği bilgisiyle uyumlu olarak, şiirsel öznenin Atik-Valide sokağında yaşamadığı, ancak sık sık bu sokağı ziyaret ettiği anlaşılmaktadır. Ancak bu kez Ramazan ayında olunması, bu semte ayrı bir maneviyat kazandırmıştır. Vakit, iftardan hemen önceki andır. Çarşıdan dönen süzülmüş benizli, oruçlu halk, bakkalda bekleyen fakir kızlar, sinematografik görüntünün temsilleridir. Şiirsel öznenin iftar öncesi ve top atışıyla sokakta yalnız başına kalması, şiirde sokak imgesinin anlamını açımlamak açısından büyük bir öneme sahiptir. İftarla birlikte evlerinde olan insanları neşe kaplamıştır. Buna karşılık şair neşesizdir. Böylelikle söz konusu mekânda yaşayan insanlarla şair arasında şöyle bir ikili karşıtlık ilişkisi doğmaktadır:

Şair		**Halk**
Oruçsuz	⟺	Oruçlu
Neşesiz	⟺	Neşeli
Sokakta	⟺	Evde

Bir boyutuyla kamusal niteliğe sahip olan ve iletişimi mümkün kılan sokak, şiirde özne/şair ile halk arasındaki ikili karşıtlığın ve onun yalnızlığının gösterenine dönüşmüştür. Bu şekilde sokak şair için negatifi bünyesinde taşır. Ev; dingin, huzurlu, koruyucu ve birleştiricidir. Ev paydasında bir araya gelen insanlardan farklı olarak şair

dışarıda kalmıştır. Ev, şairin içinde olmak isteyip de olamadığı mekândır. Bir bakıma şair evden ayrı düşmüştür. Tenha bir hâlde sokakta kalan şairin yaşadığı ruhsal gurbet, eksiklik duygusu, gam; mümin halkın ferahlı, temiz ve nurlu neşesiyle mutlak bir zıtlık içindedir. Nitekim şairle halk arasındaki zıtlık ilişkisi, ikiye ayrılmış şiirin yapısında da görünürlük kazanır. Buna göre ilk bölümde özne/şairin tasvir ettiği halkın olumlu ruh hâli anlatılırken ikinci bölümde şairin hissettiği neşesizlik, gurbet konu edilir. Birinci bölümde topluluk bulunurken ikinci bölümde yalnız bir özne yer alır.

Yahya Kemal'in sokakta toplumdan ayrı, tenha bir şekilde kalışı, söz konusu metnin "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" şiirinden farklı bir şekilde konumlandırılmasını gerekli kılar. "Süleymaniye'de Bayram Sabahı"nda şair, bayram sabahı vesilesiyle dokuz asırda var olmuş insanların yaşayan ve hayalet olarak Süleymaniye'de birleştiğini düşünür ve bütün metin boyunca birlik vurgusu yapar:

"Dokuz asrında bütün halkı, bütün memleketi
Yer yer aksettiriyor mâvileşen manzaradan,
Kalkıyor tozlu zaman perdesi her ân aradan.
Gecenin bitmeğe yüz tuttuğu andan beridir,
Duyulan gökte kanad, yerde ayak sesleridir.
Bir geliş var!.. Ne mübârek, ne garîb âlem bu!..
Hava boydan boya binlerce hayâletle dolu…
Her ufuktan bu geliş eski seferlerdendir;
O seferlerle açılmış nice yerlerdendir.
Bu sükûnette karıştıkça karanlıkla ışık,
Yürüyor, durmadan, insan ve hayâlet karışık;
Kimi gökten, kimi yerden üşüşüp her kapıya,
Giriyor, birbiri ardınca, ilâhî yapıya.
Tanrı'nın mâbedi her bir tarafından doluyor,
Bu saatlerde Süleymâniye târîh oluyor." (Beyatlı, 2007, s. 3)

Böylesi birlik ortamında şair de dili, gönlü ve imanı bir insanlarla bütünleşir. Ancak bu bütünleşme kadar dikkat çekici olan nokta ise, şairin yaşadığı bilinç dönüşümüdür:

"Ulu mâbed! Seni ancak bu sabâh anlıyorum;
Ben de bir vârisin olmakla bugün mağrûrum;
…….
Dili bir, gönlü bir, îmânı bir insan yığını
Görüyor varlığının bir yere toplandığını;
Büyük Allâh'ı anarken bir ağızdan herkes
Nice bin dalgalı Tekbîr oluyor tek bir ses;" (Beyatlı, 2007, s. 4)

Görüldüğü gibi özellikle din merkezinde "Süleymaniye'de Bayram Sabahı"nda halkla bütünleşen, insanlarla bir bütün olan şair, "Atik-Valde'den İnen Sokakta"da toplumdan uzak bir şekilde gurbet hissini yaşamaktadır. Böylesi bir durumun ortaya çıkma nedeni, şiirlerin kaleme alınmasındaki zamansal fark olarak düşünülebilir.

Şiirlerin yazılma sürecine ve tarihine baktığımızda şunu görürüz: 1934 yılındaki bir intibadan yola çıkarak "Atik-Valde'den İnen Sokakta"yı yavaş yavaş işlediğini söyleyen şair, şiirini 6 Mayıs 1956'da bitirir. "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" adlı şiir ise her ne kadar 1957 yılında yayımlanmaya başlasa da şairin yakını Nihad Sâmi Banarlı'dan öğrenebildiğimiz kadarıyla şiir 40 yıllık bir süreçte defalarca rötuşlanarak yazılmıştır (Beyatlı, 1976, s. 95). Böylelikle çok uzun bir yazılma sürecini içeren iki şiirin yayımlanma tarihi arasında bir yıllık fark olduğu görülür. O hâlde şiirler arasındaki içeriksel keskin farkın kaynağını şairin bilincindeki dönüşümde aramak doğru olmaz. Bunun yerine şairin dine bakışına odaklanmak gerekir. Yahya Kemal, Orhan Şaik Gökyay'a manzumenin ortaya çıkışını anlattıktan sonra iskeleye geçtiğini ve vapurda Mehmet Âkif'in dostu olan bir zata rast geldiğini ekler. Bu noktada Âkif ile kendisi arasında ortaya koyduğu ayrım, şiirini değerlendirmek açısından önemlidir: "Eğer *Âkif*, benim duyduğum İslâmın şevkını, hüznünü duymuş olsaydı başka türlü olurdu. O, İslâmın yükselişini, İslâmın akaidini terennüm etti" (Gökyay, 2019, s. 234). Alıntıda da görüldüğü gibi Yahya Kemal, İslam'ın şevkini, hüznünü, yani duygu yönünü daha çok temellük eder. Âkif'in ise İslam'ın kurallarını terennüm ettiğini iddia eder. Bu bağlamda ikili bir yapıdan söz etmek mümkündür: Yahya Kemal, "Süleymaniye'de Bayram Sabahı"nda halkla yaşadığı duygusal bütünleşmeden söz eder. Diğer taraftan "Atik-Valde'den İnen Sokakta"da oruç gibi bir akait çerçevesinde onlardan uzak düşer, fakat yine de duygusal anlamda onlardan ayrı kalmanın hüznünü taşır. Bu kertede "Peki, halktan ayrı kalmanın nedeni nedir?" sorusu gündeme gelmelidir.

Daryush Shayegan'ın yaralı bilinç kavramı Yahya Kemal'in yaşadığı durumu anlamlandırmak açısından işlevsel gözükmektedir. Shayegan, birbirinden ayrılmış iki dünyanın, iki tarihsel paradigmanın kesiştiği noktada çarpıklıkların doğduğunu ve bu çarpıklıkların da yamalama yöntemi ile iş gördüklerini söyledikten sonra yamaların iki yüzünün Batılılaşma ve İslam olduğunu ekler (1993, s. 86). Nitekim Beşir Ayvazoğlu "Atik-Valde'den İnen Sokakta" şiiriyle ilgili bir soruşturmaya verdiği cevapta, Yahya Kemal'in bahsedilen arada kalmışlığını Shayegan'ın yaralı bilinç kavramıyla şöyle örtüştürür: "[K]öklü bir medeniyete sahip olmakla beraber *modernite*nin ani atakları karşısında şaşkınlığa uğramış, gelişmelere ayak uydurabilmek için acele ederken üstüste yanlışlar yapan toplumlarda özellikle aydınların" duygu ve düşünce dünyalarında iki farklı kültürün sürekli itişip kakışmasından doğan zihin çarpıklıkları bulunur. "Bir yanda tarihin dışına düşme (anakronizm) kaygısı, bir yanda 'köksüzleşme' (yabancılaşma) korkusu". Ayvazoğlu'na göre Yahya Kemal'e semtte kendini gurbette yaşıyor hissini veren de yaralı bilincidir (2008, s. 17). Şair Batılı bir yaşamın hüküm sürdüğü Moda'da yaşamakta, ancak geleneksel yaşam tarzının hâkim olduğu Üsküdar'ın sokaklarında dolaşmaktadır. Bu aşamada Yahya Kemal'e atfedilen "eve dönen adam" metaforu sorunsallaştırılabilir. Bilindiği gibi Yahya Kemal, Fransa'da Batılı bir bilinç edinmiş, Batılı düşünme yöntemi kazanmıştır. Türkiye'ye döndükten sonra bütün çabalarına, sentez arayışlarına rağmen onda şiirde görüldüğü

gibi gurbet hissinin ağır bastığı söylenmelidir. İfade edilen bağlamda hayatının sonuna kadar bir ev kuramamış, otelde ölmüş Yahya Kemal için sokak, aslında eve tam olarak dönememenin, arada kalmanın bir metaforuna dönüşür.

Yersiz yurtsuzluğun mekânı olarak sokak: Necip Fazıl Kısakürek'in "Kaldırımlar 1" şiiri

Fransa'ya eğitim için gönderilen ve burada ışıltılı Paris sokaklarında dolaşıp bohem bir yaşam süren Necip Fazıl Kısakürek, söz konusu yaşamın da etkisiyle 1928 yılında "Kaldırımlar" şiirini kaleme alır. Şairin 1928 yılından 1968 yılına kadar üzerinde çalıştığı (Okay, 1987, s. 68) şiirde yer alan kaldırımlar metaforu, bu yazıda somutlanmaya çalışılacağı gibi, hem şairin bilincinin metaforik bir göstergesi hem de Türk şiirinde gelinen bir merhale olarak önemli bir konuma sahiptir. Şiir şöyledir:

"Sokaktayım, kimsesiz bir sokak ortasında;
Yürüyorum, arkama bakmadan yürüyorum.
Yolumun karanlığa saplanan noktasında,
Sanki beni bekleyen bir hayâl görüyorum.

Kara gökler kül rengi bulutlarla kapanık;
Evlerin bacasını kolluyor yıldırımlar.
İn cin uykuda, yalnız iki yoldaş uyanık;
Biri benim, biri de serseri kaldırımlar.

İçimde damla damla bir korku birikiyor;
Sanıyorum, her sokak başını kesmiş devler…
Üstüme camlarını, hep simsiyah, dikiyor;
Gözüne mil çekilmiş bir âmâ gibi evler.

Kaldırımlar, çilekeş yalnızların annesi;
Kaldırımlar, içimde yaşamış bir insandır.
Kaldırımlar, duyulur, ses kesilince sesi,
Kaldırımlar, içimde kıvrılan bir lisandır.

Bana düşmez can vermek, yumuşak bir kucakta;
Ben bu kaldırımların emzirdiği çocuğum!
Aman, sabah olmasın, bu karanlık sokakta;
Bu karanlık sokakta bitmesin yolculuğum!

Ben gideyim, yol gitsin, ben gideyim, yol gitsin;
İki yanımdan aksın, bir sel gibi fenerler.
Tak, tak, ayak sesimi aç köpekler işitsin;
Yolumun zafer tâkı, gölgeden taş kemerler.

Ne sabahı göreyim, ne sabah görüneyim;
Gündüzler size kalsın, verin karanlıkları!
Islak bir yorgan gibi, sımsıkı bürüneyim;
Örtün, üstüme örtün, serin karanlıkları.

Uzanıverse gövdem, taşlara boydan boya;
Alsa buz gibi taşlar alnımdan bu ateşi.
Dalıp, sokaklar kadar esrarlı bir uykuya,
Ölse, kaldırımların kara sevdalı eşi." (Kısakürek, 2009, s. 156-158)

"Kaldırımlar 1" şiiri, öznenin sokağın ortasındaki varlığıyla başlar. Şiirdeki anlatıcıya bakıldığında onun sokak ortasına bırakılmışlık hissi uyandırdığı görülür. Bir başka ifadeyle ilk dörtlükteki ifadeler göz önünde bulundurulduğunda şiirsel öznenin zorunluluklar nedeniyle sokakta bulunduğu ileri sürülebilir. Neden ve nasıl olduğunu bilmediğimiz şekilde anlatıcı özne sokak ortasındadır ve korkuyla arkasına bakmadan yürümektedir. Şiirsel öznenin içinde bulunduğu durumu, iç ve dış; ev ve sokak karşıtlığı temelinde somutlayabiliriz. Evin toplumsal bilinçte genel kabul gören çağrışımları birincil ilişkilerdeki insanları bir arada tutma; huzur, güven, şefkat, barınma ihtiyaçlarını karşılama; dört köşe bariyerleriyle dışarının tehlikelerinden koruma özellikleridir. Ev ve sokak arasındaki farklılığı anlamlandırmak için bilhassa "güvenli ev" imgesine başvurabiliriz. Zygmunt Bauman, *Bireyselleşmiş Toplum* adlı kitabında söz konusu kavramı şöyle açımlar:

> "Güvenli ev imgesi, sokağı, 'evin dışı'nı tehlikelerle dolu bir alana dönüştürür; bu dış bölgenin sakinleri tehdit taşıyıcılarına dönüşür -kısıtlanmaları, izlenmeleri ve uzak tutulmaları gerekir: 'Dış ortam birörnek biçimde istenmeyen ve tehlikeli olarak görünür hale gelebilirken, simgesel dantel perdelerin ardındaki odalarda 'kişisel standartlar muhafaza edilebilir.' Ev duygusu temel bir 'düzen ve edep' duygusunun, kaotik bir dünyanın öznenin doğrudan denetleyebildiği küçük bir parçasına dayatılabildiği alana çekilir.'" (2005, s. 116-117)

Bauman, güvenli evin; risk ve denetim, tehlike ve güven, parçalanma ve bütünlük gibi zıtlıklar üzerinden kendi anlamını ürettiğine işaret eder (2005, s. 117). Bu anlamda ev, dışarısı/sokak ile karşıtlığı üzerinden çağrışımlarını ve değerini kazanır. Böylelikle ev; bilinen, yalıtılmış, güven duyulan içe gönderimde bulunur. Dışarı ise bilinmezliği, tekinsizliği, korkuyu, tehlikeyi, yabancılığı, gurbeti anlam kümesinde barındırmaktadır. Bu bağlamda "Kaldırımlar"ın şiirsel öznesi; içeriden, evin yalıtılmış ve güvenli ortamından mahrum kalıp dışarıya, sokağın tekinsiz ortamına geçmiştir. Şiirin özellikle ilk üç kıtasında içerisi (ev) ve dışarısı (sokak) kavramları açısından keskin bir fark vardır. Nasıl ki içerisi bir aradalığı, huzuru, güveni, tehlikelerden arınmayı imliyorsa, tam tersi bir şekilde şiirsel özne dışarıda biri olarak tehlikede

olduğu düşüncesiyle korkmuş bir hâlde, huzursuz, güvensiz, teklik duygusuyla, tedirginlikle yürümektedir. Bulunduğu ortamdan etkilenen şiirsel öznenin ruh hâli, içinde bulunduğu mekâna biçim ve anlam vermektedir. Böylelikle etkileyen ve etkilenenin bir aradalığından, karşılıklı bir etkiden bahsedilebilir. Şiirsel öznenin psikolojisinin metaforik ve imgesel düzlemde şiirde somutlandığının bilhassa altı çizilmelidir. Bir başka ifadeyle yaşanan korku, tedirginlik ve mekânın tekinsizliği imgelerin oluşturulmasında da belirleyicidir. Hatta bütün şiirlerinde olduğu gibi "Kaldırımlar 1"de de sıklıkla sözcük değişikliklerine giden şairin söz konusu tavırla bahsedilen atmosferi güçlendirecek imgesel atmosferi inşa ettiği söylenmelidir. Örneğin 1928 yılında ilk yayımlandığında "Yolumun karanlığa karışan noktasında" şeklinde yer alan üçüncü mısra, daha sonra "Yolumun karanlığa saplanan noktasında" olarak değiştirilir (Kavaz, 2020, s. 147). "Karışan" ifadesinin "saplanan"a dönüşmesi (fonetik nedenler bir yana) mekânın tekinsizliğini, korkutuculuğunu güçlendirmeye yöneliktir. Aynı şekilde "Bu gece yarısında iki kişi uyanık:" mısraının "İn cin uykuda, yalnız iki yoldaş uyanık;" olması da dikkat çekicidir. Çünkü "in cin" ifadesi, yine korku unsurunu artırmaktadır. Nitekim şiirsel öznenin karanlıkta kendisini bekleyen bir hayal gördüğünü, her sokak başını devlerin kestiğini düşünmesi, hem şairin psikolojisini açığa çıkaran hem de korkutucu atmosferi inşa eden bir niteliktedir. Şiirin ritmindeki pes tonla birlikte tedirgin yürüyüşünü ve korkusunu açığa vuran şiirsel özne içinde damla damla bir korku biriktiğini doğrudan dile getirir. Zamanın gece, göklerin kara, bulutların kül rengi olarak belirlenmesi, işlevsel değer anlamında benzer bir tutumu içerir. Gözüne mil çekilmiş âmâ ev imgesi ise, şiirin önceki kısımlarındaki içeriksel örüntülerle uyumlu olmasının yanı sıra modern ev kavramını ters yüz eden bir mahiyete sahiptir. Bu kertede Sibel Bozdoğan'ın *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Mimari Kültür* adlı kitabında gösterdiği fotoğraf alt yazılarına başvurulabilir. İlgili bir fotoğrafta "Modern evin gayesi bol hava, bol ışıktır." ibaresi yer almaktadır (2012, s. 235). Benzer örneklerde de evin ışıklı oluşuna dair vurguların bulunduğunu görürüz. "Kaldırımlar 1" şiirinde ise evin "bol ışıklı" çağrışımsal boyutu tersine çevrilerek "âmâ ev" imgesinin üretildiği görülür. Biraz daha ayrıntılandırırsak dışarıda kalmış şiirsel özne için ev sığınak anlamını kaybetmiştir. Bununla birlikte sokağın dinamik bir özellikte olduğu, şiirsel özneyi biçimlendirdiği, onu dönüştürdüğü ve ona kimlik kazandırdığı söylenmelidir. Zira başlangıçta sokağı tekinsiz olarak algılayan, onun tehlikelerinden endişe eden şiirsel özne, daha sonra kaldırımları "çilekeş yalnızların annesi" olarak nitelendirir. Dışarısını imleyen kaldırımların anne vasfı üzerinde bilhassa durulmalıdır. Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası* adlı kitabında Milozs'un dizelerini alıntılayarak evin anneliğinden söz eder. Milozs'un şiirinin iki dizesi şöyledir: "Anam diyorum. Ve sizi düşünüyorum, ey Ev! / Çocukluğumun güzel, karanlık yazlarının evi" (2014, s. 76). Kolektif bilinçte koruculuğuyla, verdiği huzur ve şefkat hissiyle eve atfedilen annelik özelliğinin bu şiirde kaldırımlara verilmesi önemlidir. Böylelikle şair, ev algısında olduğu gibi dışarıyı imleyen sokak ve kaldırımlar konusunda da bambaşka bir bilinç ve imge örgüsü

oluşturur. Ayrıca sokağın ve kaldırımların, bir varlık gibi kendisini kabul ettirdiğini savlayabiliriz. Şiirsel öznenin, kaldırımları yoldaş, anne ve içinde yaşamış bir insan şeklinde alımlaması bu bağlamda örnek verilebilir.

Bu noktada "Kaldırımlar 1"deki şiirsel öznenin flâneur olup olmadığı tartışma konusu yapılabilir. Bilindiği gibi flâneur kavramı Walter Benjamin'in *Pasajlar* adlı kitabında Baudelaire'in Paris'le ilişkisini somutlaştırmak için kullandığı bir kavramdır. Bu kavram şöyle açımlanabilir: Flâneur'ün önemli özelliklerinden biri yaşadığı metropolü ev gibi kabul etmesidir. Metropolde kendini evindeymiş gibi hisseden flâneur huzur içinde ve zevk alarak kalabalık içinde dolaşır. Flâneur'ün bahsedilen özelliklerini Walter Benjamin, *Pasajlar*'da şu şekilde somutlar:

> "Cadde, *Flâneur* için konuta dönüşür; sokaktaki adam, kendi dört duvarının arasında nasıl evinde olduğunu duyumsarsa, *Flâneur* de bina cepheleri arasında kendini evindeymiş gibi duyumsar. Onun gözünde emaye kaplı parlak firma tabelaları, aşağı yukarı bir burjuva salonundaki yağlıboya tablo gibi bir duvar süsüdür; duvarlar, not defterini dayadığı yazı masasıdır; gazete kulübeleri kitaplıklarıdır; café'lerin balkonları da, işini bitirdikten sonra eğilip sokağa baktığı cumbalardır." (2011, s. 131)

Flâneur, şehri bir iç mekân olarak görür. Ayrıca "büyük şehir yaşantısının gelip geçici heyecanlarına kapılmış, şehrin parlayıp sönen ışıklarından, uçucu zevklerinden tat alan, şehri bir iç mekân gibi kullanan, orada kendini evinde hisseden" (Gürbilek, 1995, s. 56) biridir. Öte yandan bu şiirde sokak ve kaldırımların haz mekânı olmadığı görülür. Hatta genel olarak kentin Necip Fazıl Kısakürek'in şiirlerinde korku uzamı olduğu da söylenebilir. Bu anlamda Ahmet Oktay'ın *Metropol ve İmgelem* adlı kitabında Kısakürek'in kenti bir korku uzamı olarak algıladığını belirtmesi ileri sürülen düşünceleri desteklemesi açısından dikkat çekicidir. Oktay düşüncelerini desteklemek için Kısakürek'in şu mısralarını alıntılar: "Görürüm, çıkmışlar kararmış çatılardan / Kemik bir kol nasıl fırlarsa bir mezardan / Her an bir haberi kollar gibi yukardan / Dipsiz maviliğin esrarını kurcalar / Bacalar" (2002, s. 61). Yağlı boya bir tablo gibi olan sokakları dolaşmaktan zevk alır flâneur, hâlbuki "Kaldırımlar 1"deki anlatıcı sokakta bulunmayı bir yazgı olarak kabul edip önce korktuğu mekânla daha sonra bütünleşir. Ayrıca kalabalık içinde dolaşan flâneur'ün aksine burada özne yalnız başınadır. Peki, söz konusu şiirdeki özneyi nasıl yorumlamamız gerekir? Şiirin öznesi, evin yerine sokağı/ kaldırımları, gündüzün yerine akşamı, ışığın yerine karanlıkları seçerek genel kabul gören, toplumdaki genelgeçer kodları ters yüz eder. Bir başka ifadeyle sokak ve kaldırımlar, şiirsel öznenin her türlü kayıttan arınmışlığını imler. Ev ile birlikte aile kavramından da kopan, yalnız bir şekilde sokakta ilerleyen şiirsel öznenin yersiz yurtsuzluğu, göçebe niteliği vurgulanmalıdır. Bahsedilen özellikler tam da onun Türk şiirindeki özgün yerini ortaya koyar niteliktedir.

Şehir gezgininin (flâneur) mekânı olarak sokak: İlhan Berk'in "İstanbul"u

Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* adlı klasikleşmiş kitabında, Baudelaire, Dostoyevski ve Gogol gibi sanatçılar merkezinde modernizmi ve anti-modernizmi sokak kavramı üzerinden tartışır. Berman'ın altını çizdiği sav, modern sanatçılar için sokağın büyük bir anlama sahip oluşudur. Yazara göre modernistler sokakta kendilerini rahat hissederlerken anti modernistler sokaklardan kendilerine bir çıkış yolu ararlar (2013, s. 221). Hatta Berman'a göre Baudelaire'in beklediği "modern hayatın kahramanlığı" sokaktan doğacaktır (2013, s. 222-223). Zira Baudelaire, "sanatsal saflığın aurası"nın şiirsel olmayan yerlerde de varlığını aynı şekilde, hatta daha iyi sürdürdüğünü iddia eder. Baudelaire, "şairlerin sıradan insanlara benzeyerek daha otantik ve daha şiirsel olmaları"na dikkat çeker. Baudelaire'e göre iyi şair, modern yaşamın "devingen kaosu" içinde hayatı sanat adına ele geçirebilecektir. Dolayısıyla onun için bu dünyadaki "kötü şair", sokaklardan uzak durarak saflığını korumaya çalışan kişidir (Berman, 2013, s. 218). Berman'ın modernist şairin sokağa atfettiği önemi bilhassa Baudelaire üzerinden somutlaştırmasıyla koşut olarak İlhan Berk'in de sokağa çok özel bir anlam yüklediği söylenmelidir. Berk'in sokağı merkeze alarak bütün kenti kuşatma çabasına yönelik sözleri bu bağlamda işlevsel değerdedir: "Ben nerede olursam olayım ilk defa sokağımı öğrenirim. Sokağımda ekmek nerede satılır, süt nerede satılır, nerede yenilir içilir, ilk onu öğrenirim. Sonra o sokağın insanlarını tanırım. Sonra da bu sokağı büyütmeye başlarım. İlçeyse bütün ilçe, kentse bütün kent..." (1994, s. 94) Alıntılanan sözlerde görüldüğü gibi Berk, evin dışına çıkıp sokağı ve kenti içselleştirme çabasındadır. Sokağı, insanları ile birlikte "öğrenir" ve onları yaşantısının bir parçası kılmaya başlar. Ayrıca sokağı, kente açılmakta bir kapı olarak görür. Bununla birlikte Berk, Baudelaire gibi, sokağın gerekliliği üzerine özel bir vurgu yapar ve "bir sokağın serüvenine girme gerekiyor, o serüvenin içinde de bakkallar, hiç sevmediğim tuhafiyeciler var." (1997, s. 21) der. Bu noktada, Berk'in sokakla ilişkisi nasıl anlamlandırılmalıdır sorusu gündeme gelebilir. İlginçtir ki daha önce kurduğumuz Berk ile Baudelaire arasındaki koşutlukla anlamlı olacak şekilde Berk'in sokakla kurduğu münasebeti adlandırmada özellikle başvurulan kavram flâneur'dür. Orhan Koçak ve Ahmet Oktay gibi bazı araştırmacılar Walter Benjamin'in Baudelaire'den yola çıkarak ortaya attığı söz konusu kavramın Berk için de geçerli olabileceğini vurgulamışlardır. Örneğin Koçak "Kalmak İmkânsız: İlhan Berk'in Şiiri ve Poetikası Üzerine Bir Deneme" adlı yazısında, Berk'in "İstanbul"unun ilk "şehir şiiri" olduğunu ileri sürdükten sonra "Baudelaire'in *flâneur*'ünü andıran bir 'şehir gezgini' ilk burada belirir" savını ortaya atar (1992, s. 163). Koçak'ın da belirttiği gibi Berk, bir şehir gezgini tavrıyla kentin şiirini kaleme almaya çalışır. Şairin düzyazılarında belirttiği gibi "İstanbul"unda da çıkış yolu sokaklardır. Çünkü Berman'ın dediği gibi "Sokaklar insanlara aittir." (2013, s. 476) ve dolayısıyla insanlara ulaşmanın yolu sokaklardan geçmektedir. Yine Berman, 18. yüzyılın sonundan başlayarak ve özellikle Birinci Dünya Savaşı'nın büyük devrimci ayaklanmalarında

kent insanlarının ortaya koyduğu tezin "Sokaklar halka aittir." olduğunu dile getirir (2013, s. 227). Buna karşılık Berk'in şiirinin girişinde çizdiği atmosfer olumsuzdur: kirli bir gök, yağmur yağışı ve Ayasofya'nın yüzünü kapatıp ağlaması. Şiirin hemen başındaki olumsuz ortam dinî yapılarla uyumsuzluk arz etmektedir. İstanbul'un kurşun kubbeler şehri olması, "Yenicami", "Süleymaniye", "Ayasofya" bu bağlamda hatırlanabilir. Özellikle altı çizilmesi gereken bir diğer husus, mekânların insanlaştırılmasıdır. "Yenicami" ve "Süleymaniye" arkalarını kirli bir göğe verirken Ayasofya elleriyle yüzünü kapamış ağlamaktadır (Berk, 2003, s. 41). Bir başka ifadeyle mekân da insan da hem etkileyen hem etkilenen olarak dinamik bir ilişki içindedir. Bu bağlamda erken bir sav olarak şiirde mekânın ve insanın birbirlerini özellikleriyle etkilediği öne sürebilir. Şiirsel özne, ilkin cesur olarak vasıflandırdığı işçilerin dünyasından bahseder:

"Sarı uzun yüzlü cesur işçiler
Dört köşe halinde veya dağınık bir şekilde durmuşlar
Hiç konuşmuyorlar
Benim onları birer birer çalıştıkları yerlere götürüp bıraktığım
olmuştur
Hepsi dar kapanık yerlerde, sıkıntılı işlerde çalışırlar
Hepsi deli gibi severler yaşamayı." (Berk, 2003, s. 41)

Şiirsel öznenin, işçileri konu edinerek İstanbul'u anlatmaya başlaması önemlidir. Zira "İstanbul'un sokaklarını karış karış gezen ve gündelik kaygılar arasında boğuşan bireyleri 'dışarıdalık'la gözlemleyen gezgin şairin zihnindeki insan profili hep aynıdır" (Kanter, 2013, s. 82). Şiirde gündelik hayat içerisinde koşuşturan, şehrin güzelliğinin farkına varmaya vakit bulamayan ve sokakları sadece geçiş güzergahı olarak kullanan işçilere odaklanılır. Bu durum, Ahmet Oktay'ın "İstanbul" "sosyalist ütopyaya *eğilimlidir* ya da oraya *yönelimlidir*" (1993, s.136) görüşüyle paralellik arz eder. Ayrıca flâneur'ün "toplumun ezilen sınıfı" hakkında bilgi verdiğine dair görüşleri (Tandaçgüneş, 2012, s. 106) de burada göz önünde bulundurmak gerekir. Böylelikle "İstanbul"da şiirsel öznenin flâneur olma vasfı daha da belirginlik kazanır. Bununla birlikte şiirsel öznenin alıntılanan mısralarda işçileri anlatırken araya birdenbire "Benim onları birer birer çalıştıkları yerlere götürüp bıraktığım / olmuştur." gibi öznelliği ön plana alan bir söylem geliştirmesinin üzerinde durulmalıdır. Koçak, söz konusu olguyu, "iç sesle dış sesin", "öz(n)el sesle kamusal sesin" ilk kez ayrılması şeklinde yorumlar (1992, s. 165). Gerçekten de bahsedilen mısra, şiirsel öznenin bir iç konuşması şeklinde şiirde yer alır ve şiirsel öznenin özerk varlığını okura bir kez daha hatırlatır. Şiirsel özne, daha önce de vurgulandığı gibi "şehir gezgini" olarak sokakları arşınlar, halkın arasında gezer ve sokağın seslerini dinler:

"Böyle hep insanların arasındayım, yürüyorum
Daima telaşlı halkını sevdiğim Karaköy çarşısını, tıklım tıklım
sokaklarını geçiyorum

Zürefa Sokağı'ndan sesler geliyor." (Berk, 2003, s. 48)

Şehir gezgini olan şiirsel özne için sokak bir merkezdir, dünyaya açılan bir kapıdır. Halkın arasında dolaşan özne için sokak aynı zamanda insanları seyretme mekânıdır. Ayrıca bütün kenti birleştiren bir damardır:

"Göğün sonuna kadar alçalışını ve büyük ve aziz oluşunu
Ben bu sokaklarda seyrettim
İşleri için sabahla evlerini terkeden insanları gördüm
Sevdiğim eski kiliseleri camileri koca şehre bu sokaklar
birleştiriyordu
Ben insana en yakın sıkıntıyı neşeyi bu sokaklarda gördüm." (Berk, 2003, s. 50)

Aslında şairin sokağa atfettiği merkezi değerin kent sosyolojisi bağlamında da geçerliliği olduğu vurgulanabilir. Nitekim Köksal Alver, "Mahalle" adlı yazısında "Sokak şehrin ve mahallenin damarı ve temel dokusudur adeta. Mahalleyi oluşturan binaları, evleri ve hatta insanları birbirine sokak dolamaktadır" (2012, s. 224) demektedir. Bununla birlikte şiirde öznenin sokağa aşkınlık kazandırdığı zamanlar dikkat çeker. Şiirsel öznenin sokağı aşkınlaştırması geçmişte "Benim dünyayı ve insanları bu sokaklardan ibaret bulduğum / zamanlarım vardır" (Berk, 2003, s. 50) diyecek kerteye ulaşmıştır. Şiirsel özne, şehri gezerken bu eylemi tanımlayan en temel ifade "seyretmek"tir: "Büyük surların dışından seyredeceğiz" (Berk, 2003, s. 54).

Şiirde, "kent labirent"ini zaman ve mekân ayrımı olmadan gezen tek kişinin flâneur olduğu düşüncesiyle (Tandaçgüneş, 2012, s. 107) uyumlu olarak şiirsel öznenin gece gündüz çok farklı niteliklerdeki sokaklarda dolaştığını söyleyebiliriz. Hatta özne, aynı anda bambaşka ortamlarda ve zamanlarda olabilme yeteneğine sahiptir:

"Uyuyanları uyumayanları görüyorum
Sirkeci adamakıllı karanlık
Sultanahmet'te darağaçları hazırlanıyor
Çarşıkapı'da üç serseri karakolluk oldu
Bütün Fatih'i derin uykularda görüyorum
Kenar mahalleliler bir daha hiç kalkmayacaklarmış gibi
uyumuşlar
Elleri kolları kaybolmuş, büzülmüşler
Dünyamızın sıcak yerlerine doğru kayıyorlar
Bu saatte uyuyan bütün insanlar akraba
Aksaraylıyla Eyüplü el ele vermişler, sımsıkı tutunmuşlar
Bazıları sırt sırta olmuşlar, dizlerini karınlarına çekmişler,
uyuyorlar." (Berk, 2003, s. 52)

Koçak, daha önce anılan yazısında Berk'te görülen bu durumu, Apollinaire'de karşılaşılan "eşzamanlılık tekniği" ile açıklar. Eşzamanlılık tekniği, sanatçının "farklı perspektifleri, farklı duyguları, başka başka yerlerde yaşanan deneyleri tek bir an içinde

toplamayı" denemesiyle, "bir anın içindeyken eşzamanlı başka anları da" duyurmasıyla oluşmaktadır (1992, s. 164). Şiirsel özne, Sirkeci, Sultanahmet, Çarşıkapı, Aksaray, Eyüp gibi farklı yerlerde o anda yaşananları eşzamanlı bir şekilde anlatmaktadır. Bir başka ifadeyle âdeta tanrısal konumlu anlatıcı gibi her yerde hazır ve nazır olabilmektedir. Tam da bu noktada şiirsel öznenin çelişik durumuna değinebiliriz. Özne bir taraftan "(Bu bir an işten ve dünyadan uzak saatlerde / Onların akıllarından geçenleri bilmek isterdim)" (Berk, 2003, s. 44) diyerek bakış açısının sınırlılığından hayıflanırken diğer taraftan vurguladığımız gibi tanrısal anlatıcıya atfedilen niteliklere sahip olabilmektedir. Aynı şekilde flâneur'ün hem kentin içinde olup hem dışında kalabilme gibi birbiriyle çelişen özelliklerini bünyesinde taşır. Örneğin şiirsel özne, "Benim onları birer birer çalıştıkları yerlere götürüp bıraktığım / olmuştur." der (Berk, 2003, s. 41) ve kalabalık halkla bütünleştiğini dile getirir. Öte yandan şiirde sıklıkla yalnızlığına vurgu yapar. Bu durum, flâneur açısından önemlidir. Ali Artun, "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm" adlı yazısında, flâneur'ün herkesi fark etmesine rağmen kimsenin onu fark etmediğini söyler ve yalnızlığına vurgu yapar (2004, s. 33). "İstanbul"da şiirsel öznenin kalabalık sokaklarda bir şehir gezgini (flâneur) olarak gezdiğini, herkesi çok yakından "seyrettiğini" görürüz. Ancak o, kimse görmeden, hayalet gibi dolaşıyor izlenimi vermektedir. Öyle ki ikinci kişiye hitap eder şekilde söylediği "Bir şehirdesin ki kimse seni tanımaz" (Berk, 2003, s. 55) sözleri şiirsel özne için de geçerlidir. Bahsedilen nitelik, tam da flâneur'ün vasfıyla örtüşür. Ayrıca zamandan azade bir şekilde sokaklarda dolaşan şiirsel özne, işçileri emekleri için över, ancak kendisi onları seyretmekle yetinir. O, kendisi için işe gitmenin değil, işe gidenleri seyretmenin güzelliğinden söz eder (Berk, 2003, s. 42). Söz konusu durum da şiirsel öznenin flâneur olma niteliğini daha belirgin hâle getirir.

Sonuç

Mekânın özellikle sanatçılar için, başlı başına, sabit, değişmez bir anlamının olmadığı rahatlıkla söylenebilir. Aksine mekânlar insanla etkileşimle birlikte anlam kazanırlar. Bir başka şekilde söyleyecek olursak mekânlar çoğunlukla sanatçıların bilinçlerinin, poetikalarının, imgelemlerinin bir göstereni olma vasfını taşırlar. Ancak mekân ile birey arasındaki etkileşimin karşılıklı olma niteliğinin de altı çizilmelidir. Mekânın bahsedilen öneminin bilhassa modern dönemlerde arttığı söylenebilir. Walter Benjamin gibi birçok araştırmacının Charles Baudelaire ve Paris ilişkisi üzerinden ortaya koyduğu gibi dönüşen toplumsal süreç mekânda yankısını bulmaktadır. Söz konusu olgunun sanatçıyı etkilemesi ve sanatçının da hâlihazırdaki ortama eserleriyle tesirde bulunması kaçınılmazdır. Mekân ve modernlik tartışmalarında ise sokak başat bir değerdedir. Marshall Berman gibi araştırmacılar, modern sanatçılar için sokağın büyük bir anlama sahip oluşuna vurgu yaparlar. Berman'ın altını çizdiği şekilde modernistler sokakta kendilerini rahat hissederken anti-modernistler sokaklardan kendilerine bir çıkış yolu ararlar.

Sokağın modern Türk şiirinde nasıl alımlandığını sorgulamak, bir taraftan Türk modernleşmesini takip etmek diğer taraftan da şairlerin poetikasını açımlamak açısından önemli bulgular vermektedir. Bu çalışmada, makalenin sınırlı kapsamı göz önünde bulundurularak üç şairden seçilen birer karakteristik şiir tartışılmıştır. Bunlar; Yahya Kemal Beyatlı'nın "Atik-Valde'den İnen Sokakta", Necip Fazıl Kısakürek'in "Kaldırımlar 1" ve İlhan Berk'in "İstanbul" şiirleridir. Yazıda öncelikle "Atik-Valde'den İnen Sokakta" şiiri incelenmiş ve sokağın şairin halkla bütünleşememesini somutlayan bir temsil değerinin olduğu iddia edilmiştir. Buna göre iftarla birlikte evlerinde olan insanları neşe kaplamıştır; fakat şair neşesizdir, ruhsal gurbettedir. Halk evde, oruçlu ve neşeliyken şair sokakta, oruçsuz ve neşesizdir. Böylelikle semtteki insanlarla şair arasında ayrılık olduğu savlanmıştır. Bir taraftan şair halkla bütünleşmek istemekte, ancak bunu gerçekleştirememektedir. Bahsedilen durum, Daryush Shayegan'ın yaralı bilinç kavramıyla yorumlanmıştır. Yaralı bilinçle birlikte Yahya Kemal'e ithaf edilen "eve dönen adam" sözünün yerine "eşikteki adam" ifadesinin daha anlamlı olacağı ileri sürülmüştür. Çalışmada ikinci olarak Necip Fazıl'ın "Kaldırımlar 1" şiiri iç ve dış; ev ve sokak karşıtlığında somutlanmıştır. Evin bilinen, yalıtılmış, güven duyulan içe; sokağın ise bilinmezliği, tekinsizliği, korkuyu, tehlikeyi, yabancılığı, gurbeti barındıran dışarıya gönderimde bulunduğu ifade edilmiştir. Bu bağlamda "Kaldırımlar 1"in şiirsel öznesinin; içeriden, evin yalıtılmış ve güvenli ortamından mahrum kalıp dışarıya, sokağın tekinsiz ortamına geçtiği tespit edilmiştir. Ayrıca Necip Fazıl'ın eve atfedilen anne vasfını sokağa verdiği, modern mekân algısındaki ışıltılı ev algısını ters yüz ettiği gözlemlenmiştir. Şiirin öznesinin, evin yerine sokağı/ kaldırımları, gündüzün yerine akşamı, ışığın yerine karanlıkları seçerek genel kabul gören, toplumdaki genelgeçer kodları altüst edişine işaret edilmiştir. Bu durum öznenin yersiz yurtsuzluğu şeklinde anlamlandırılmıştır. Son olarak İlhan Berk'in "İstanbul"unda, sokağı merkeze alıp bütün şehre ve insanlığa açılması, makale kapsamında değerlendirilmiştir. Bir şehir gezgini olarak kalabalık sokaklarda zamandan azade bir şekilde insanları seyretmesi, "toplumun ezilen sınıfı" hakkında bilgi vermesi, herkesi fark etmesine rağmen kimsenin onu fark etmemesi gibi özellikleriyle şiirsel özne flâneur'la birlikte değerlendirilmiştir. Böylelikle üç şair için şöyle bir farklılıktan söz etmek mümkündür: Yahya Kemal, yaralı bilincini açığa çıkaran sokağa karşı evin bütünleştirici, huzurlu ve güvenli ortamının hasretini çeker. Necip Fazıl ise, ilkin korktuğu ve tekinsiz bulduğu sokağa evin annelik, koruyuculuk, sığınak vb. özelliklerini atfeder, onunla birlikte bütün toplumsal kodları reddeder ve toplumdan ayrılmış bir şekilde yersiz yurtsuzluğunu dile getirir. İlhan Berk'in şiirindeki özne ise sokaklarda halkın arasında onlar fark etmeden zamandan azade bir şekilde dolaşan, yönünü ev yerine sokağa çeviren, ezilen kesimi odağına alan bir şehir gezginidir.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Alver, K. (2012). Mahalle., Alver, K. (Ed.), *Kent sosyolojisi* (s. 221-239). Hece Yayınları.

Artun, A. (2004). Baudelaire'de sanatın özerkleşmesi ve modernizm. Baudelaire, C. *Modern hayatın ressamı* (s. 7-87). İletişim Yayınları.

Ayvazoğlu, B. (Eylül 2008). Soruşturma: 50. ölüm yıldönümünde Yahya Kemal "Atik-Valde'den İnen Sokakta" modernizm gerilimi, *Varlık*, 1212, 16-18.

Bachelard, G. (2014). *Mekânın poetikası*. (Tümertekin, A. Çev.). İthaki Yayınları.

Bauman, Z. (2005). *Bireyselleşmiş toplum*. (Alogan, Y. Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Benjamin, W. (2011). *Pasajlar*. (Cemal, A. Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Berk, İ. (1994). *Kanatlı at*. Yapı Kredi Yayınları.

Berk, İ. (1997). *El yazılarına vuruyor güneş: 1955-1990*. Yapı Kredi Yayınları.

Berk, İ. (2003). *Toplu şiirler*. Yapı Kredi Yayınları.

Berman, M. (2013). *Katı olan her şey buharlaşıyor* (Altuğ, Ü., Peker, B. Çev.). İletişim Yayınları.

Beyatlı, Y. K. (1976). *Bitmemiş şiirler*. İstanbul Fetih Cemiyeti.

Beyatlı, Y. K. (2007). *Kendi gök kubbemiz*. İstanbul Fetih Cemiyeti.

Bozdoğan, S. (2012). *Modernizm ve ulusun inşası: erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde mimari kültür*. Metis Yayınları.

Gökyay, O. Ş. (2019). *Eski, yeni ve ötesi*. Yeditepe Yayınevi.

Gürbilek, N. (1995). *Yer değiştiren gölge*. Metis Yayınları.

Kanter, B. (2013). *Şiirsel kimlikten mekânsal sınırlara: İkinci Yeni şairlerinin mekân algısı*. Okur Akademi.

Kavaz, İ. (2020). *Necip Fazıl Kısakürek'in şiirleri ve şiirlerindeki değişmeler*. Kesit Yayınları.

Kısakürek, N. F. (2009). *Çile*. Büyük Doğu Yayınları.

Koçak, O. (1992). Kalmak imkânsız: İlhan Berk'in şiiri ve poetikası üzerine bir deneme. *Defter*, 19 (5), 158-176.

Okay, M. O. (1987). *Necip Fazıl Kısakürek*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Oktay, A. (1993). Flâneur'dan Kartograf'a. *Defter*, 20 (6), 119-149.

Oktay, A. (2002). *Metropol ve imgelem*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Shayegan, D. (1993). *Yaralı bilinç: geleneksel toplumlarda kültürel şizofreni*. (Bayrı, H. Çev.). Metis Yayınları.

Tandaçgüneş, N. (2012). Kent kültüründe modernizm ve sonrası: "gözlemleyen özne" olarak flanörü yeniden okumak. Köse, H. (Der.) *Flanör Düşünce* (s. 97-137). Ayrıntı Yayınları.

Uysal, S. S. (1959). *Yahya Kemal'le sohbetler*. Kitap Yayınları.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Mutlu Muhammet AKTAŞ

Dr., Milli Eğitim Bakanlığı
mutlumaktas@hotmail.com

https://orcid.org/0000-0002-1145-3342

Bir Minyatür Ustası Bihzâd'ın Klasik Şiire Yansımaları

Reflections of a Miniature Master Bihzâd on Classical Poetry

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 21.10.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 07.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Aktaş, M. M. (2022). Bir Minyatür Ustası Bihzâd'ın Klasik Şiire Yansımaları. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1357-1375. https://doi.org/10.34083/akaded.1192941

Aktaş, M. M. (2022). Reflections of a Miniature Master Bihzâd on Classical Poetry. *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1357-1375. https://doi.org/10.34083/akaded.1192941

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

Klasik şiirin güçlü bir gelenek hâline gelmesinde şairlerin tutumunun büyük payı vardır. Onlar kendileri için belirlenmiş kurallardan asla taviz vermemişlerdir. Ayrıca sunulan malzemeyi, tıpkı bir ressamın elindeki sınırlı renklerle eşsiz görseller ortaya koyduğu gibi işlemişlerdir. Sanatsa yönlerini sürekli geliştirmeye çalışmışlar, bu hususta kafa yormayı ve araştırmayı hiçbir zaman bırakmamışlardır. Bu bakımdan diğer sanat dallarıyla her daim alakalarını sürdürmüşlerdir. Bilhassa şiir ve resmin ortak yönlerinin oldukça fazla olmasından dolayı her ikisi de etkileşim hâlinde olmuşlardır. Birçok divanda adı sıklıkla zikredilen şahsiyetlerden biri olan Bihzâd bu tutuma bir örnektir. Bihzâd, kaynaklarda hem İran mitolojisinde var olan hem de Horasan Hükümdarı Hüseyin Baykara'nın yanında yetişen iki farklı sanatçının ortak adıdır. Ancak klasik şiirde daha çok kastedilen Hüseyin Baykara'nın nedimlerinden olan Bihzâd'dır. Şairlerin adını zikretmelerindeki temel gaye tasvir etme yeteneklerini ve sanatçı kişiliklerini onunla kıyaslamaktır. Bu da şahsiyeti çerçevesinde şairlerin ve klasik şiirin sanat anlayışı hakkında fikir sahibi olmamızı sağlamaktadır. Çalışma da bundan yola çıkılarak hazırlanmıştır. Bunun için öncelikle divanlarda Bihzâd'ın isminin zikredildiği beyitler tespit edilmiştir. Neticesinde şairlerin Bihzâd'la ilgili olarak değindiklerinden hareketle sanat anlayışları maddeler hâlinde belirlenmiştir. Böylelikle Bihzâd karakterinin klasik şiir anlayışındaki yeri gözler önüne serilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Klasik şiir, sanat, Bihzâd, minyatür

Abstract

The attitude of the poets has a great role in making classical poetry a strong tradition. They never compromised the rules set for them. In addition, they have processed the presented material just as an artist creates unique visuals with limited colors in his hand. They have always tried to improve their artistic aspects, and they have never stopped thinking and researching about this issue. In this respect, they have always maintained their relations with other branches of art. Especially since poetry and painting have a lot in common, they both interacted. Bihzâd, one of the personalities whose name is frequently mentioned in many divans, is an example of this attitude. Bihzâd is the common name of two different artists who both exist in Iranian mythology and grew up next to the Khorasan Ruler, Hüseyin Baykara. However, what is meant more in classical poetry is Bihzâd, one of Hüseyin Baykara's bridesmaids. The main purpose of the poets mentioning their names is to compare their descriptive abilities and artistic personalities with him. This allows us to have an idea about the artistic understanding of poets and classical poetry within the framework of his personality. The study was prepared on the basis of this. For this, first of all, couplets in which the name of Bihzâd is mentioned in the divans were determined. As a result, based on what the poets mentioned about Bihzâd, their understanding of art was determined in terms of items. Thus, the place of the character of Bihzâd in the classical poetry has been tried to be revealed.

Keywords: *Classical poetry, art, Bihzâd, miniature*

Giriş

Köklü bir kültürden beslenen klasik Türk edebiyatına mensup şairlerin eserlerine eleştirel yaklaşımda bulunulabilir. Ancak bunu yaparken geniş bir perspektif içerinde değerlendirmek zaruridir. Çünkü klasik şiirin usta şairleri, şiirlerini mensubu bulundukları toplumun bütün kültür, bilgi, iman, tasavvuf vb. unsurlarla zenginleştirmekle kalmamışlar; ayrıca edebiyat, şiir ve sanat ile ilgili düşüncelerini de şiirlerinde ve edebî yazılarında doğrudan veya dolaylı olarak dile getirmişlerdir (Doğan, 2009, s. 9). Bunun yanında şiirlerde bir tarz oluşturma ve poetika meydana getirme yaklaşımları her zaman akıllarının bir köşesinde bulunduğu da söylenebilir. Bu bakımdan divan edebiyatı -her edebiyat gibi- çeşitli yazarlarıyla, sanatsever okuyucusuyla şiir ve şair üzerine düşünen, tartışan, yorum yapan ve değerlendirmelerde bulunan bir edebiyattır (Tolasa, 1982, s. 15). Aynı zamanda klasik şiirin kesin kuralları olan şairleri bağlayıcı yönü de vardır. Mensubu olan sanatçılar eserlerinde askerî, siyasi, ekonomik ve toplumsal konulara olabildiğince değinerek döneminin zihniyetini yansıtma yoluna gitseler de geleneğin temel gayesi bir sanat ürünü çıkarmaktır. Bu da şairlerin fikir üretme, tahayyül etme ve tasvir yeteneklerini kalemleriyle yazıya etkili bir şekilde dökme arzularını ortaya çıkarmaktadır. Kalıcılık, beğenilme ve rekabet duygusu da şairler için bir hırs olmaktan ziyade güzeli, yeniyi bulma azmini doğurmuştur. Bütün bunlar şairlerin çağın edebiyat ve sanat ortamlarını takip etmelerini gerektirdiği gibi geçmişteki sanat anlayışları ve edebî muhitler hakkında da bilgi sahibi olmalarını zaruri hâle getirmiştir.

Klasik Türk edebiyatı şairleri tam anlamıyla şiir ve sanat hakkındaki görüşlerini beyanname sayılacak nitelikteki eserlerle ortaya koymamışlardır. Bu da şairlerin edebî yönlerini onların dilinden öğrenmemizi ve bundan hareketle klasik şiirin edebiyat anlayışını doğrudan asıl kaynağından tespit etmemizi zorlaştırmaktadır. Bu durum farklı yöntemlere başvurarak bilgi edinme yolları aramamıza sebep olmaktadır. İlk yöntem tezkireler başta olmak üzere biyografi niteliğindeki eserleri incelemektir. Ancak onlarda da yeterli ve doyurucu bilgiye çoğunlukla ulaşılamamaktadır. Bunların dışında ise her şairde olmasa da divanların dibace veya mesnevilerin sebeb-i telîf, kasidelerin fahriye bölümlerine, gazellerin ise mahlas beyitlerine bakmak gelmektedir. Ayrıca gazellerine tahmis yaptıkları veya manzumelerine nazire yazdıkları şairlerle olan etkileşimleri de sanat anlayışlarını sezmemiz için başvurulacak usuller arasında yer almaktadır. Ancak çoğunlukla buralarda da şairlerin edebî kişiliklerini tam manasıyla anlamamızı sağlayacak kadar bilgiye ulaşamayız. Bundan dolayı farklı bakış açıları ve yöntemler geliştirerek bilginin üzerine yenilerini eklemek gerekmektedir.

Şu da bir gerçektir ki bir şairi en iyi anlatan onun mısralarıdır. Bir geleneği anlamamızı sağlayan ise şairlerinin genel tutumlarıdır. Bütün bunların ışığında

şairlerin bilhassa divanlarında yer verdikleri şahsiyetler ve onların kişiliğinde birleşmiş sanatsal ve ilmî yönde meşhur olmuş kişiliklere bakmak gerekmektedir. Bu şairin entelektüel şekilde şiire bakış açısı göstermesi yönünden yol gösterici olabilecektir. Çalışmaya kaynaklık eden Bihzâd da bir minyatür ustası, ressam ve nakkaş olarak divanlarda adı zikredilen şahsiyetler arasında yer alır. Bu yönüyle şairler için hünerlerini anlatmak için bir vasıta olmanın yanında klasik şiir poetikası için çeşitli ipuçlarını taşımaktadır.

Bihzâd, Cem devrinde yaşamış, resmi icat etmiş, efsanevi bir musavvir olduğu gibi İran'da gerçekten de yaşamış bir başka ressamın da adıdır. Gerçekteki ressam Bihzâd ile efsanevi musavvir Bihzâd'ın kişilikleri bir birlerine karışmıştır (Kardaş, 2012, s. 131-132). Ancak Cem devrinde yaşamış Bihzâd hakkında kaynaklarda yeterince bilgi bulunmamaktadır. Bu nedenle klasik şiirde çoğunlukla kastedilen Sultan Hüseyin Baykara'nın nedimlerinden biri olan ressam Bihzâd'dır (Onay, 1996, s. 142). O, tasvirlerini sanatçı kişiliğinden kaynaklanan bir ruhla meydana getirmeyi başarmıştır. Günümüzde birçok çalışmaya konu olmuştur. Eserleri hâlâ müzeleri süslemektedir. Çok taklit edilmiştir. Bunun yanında ismi Behzâd şeklinde de kullanılmıştır (Pala, 1997, s. 91). Ancak çalışmada klasik Türk edebiyatına mensup şairlerin çoğunun tercih ettiği şekliyle Bihzâd ismi kullanılmıştır.

Bihzâd'ın geleneksel İslam tasvir sanatına yeni bir anlayış getirmiş olduğu söylenebilir. Daha çok, pek işlenmemiş konuları resimlemiş ve bunlarda da başarabildiğince gerçekçi olmaya çalışmıştır. Özellikle detaylarda o güne kadar görülmemiş bir realizmle resimlerine ifade gücü kazandırmıştır (Çağman, 1992, s. 147-149). Ayrıca figürlerin tasvirlerinde gerçekçi ifadeler ve hareketler kullanarak minyatür sanatını çok büyük bir doğallıkla tanıştırmıştır (Ersoy, 2021, s. 358; Roxburgh, 2000, s. 146). Günlük yaşam, savaş sahneleri gibi konuları işleyen minyatürleri bunun en güzel örnekleridir. Resimlerinin bir diğer önemli tarafı figürlerin duruş biçimleri, konuşma ve tartışmayı ifade eden hareketleridir. Sanatçının en çok sevdiği renkler mavinin tonlarıdır. Gri-mavi renk arasında çeşitli tonlarla belirlenen kayalıklar, araziler, çiçek açmış ağaçlar, kimi zaman sonbahar renklerine bürünen çınarlar büyük bir ustalık ve duyarlılıkla resmedilmiştir (Çağman, 1992, s. 147-149). Bu da göstermektedir ki Bihzâd minyatür sanatının estetik yönünü ustalıkla icra etmiştir. Aynı zamanda devrinin bütün unsurlarını tabiat görüntülerinden, içtimai hayata kadar her şeyi eserine katmıştır.

Manzumelerde bir diğer minyatür sanatçısı Mânî'nin de ismi geçmektedir. Ancak onun aynı zamanda Manihaizm'in kurucusu olması bazen sanatçı kişiliğinin ikinci planda olmasına neden olmaktadır. Ancak Bihzâd sadece nakkaşlığı ve ressamlığı ile yer almaktadır. Onun dışında hiçbir şekilde başka bir özelliği ile zikredilmemiştir. Ayrıca minyatür sanatı Bihzâd döneminde en üst seviyeye gelmiştir. Diğer taraftan Bihzâd tarafından yapılan minyatürler o döneme kadar yapılan minyatürlerin bütün

tipik özelliklerini içermektedir (Demirel, E. & Dündar, Z., 2018, s. 252; Barry, 2004, s. 147). Bu nedenle çalışmada Mânî'ye sadece Bihzâd'la ilgili hususlarda yer verilmiştir.

Çalışmada Âgâh, Ahmed Nâmî, Bâkî, Beyânî, Hayâlî Bey, İhyâ, Kâmî, Meşhûrî, Mîr Lütfî, Nef'î, Nedîm, Nehcî, Nigârî, Pertev, Sünbülzâde Vehbî, Şeref Hanım, Şeyh Gâlib, Şeyhülislâm Bahâyî, Yahyâ Nazîm, Yâver divanlarında tespit edilen beyitlere yer verilmiştir. Çalışmada bütünsel bir yaklaşım esas alınmış, tümevarım yöntemi tercih edilmiştir. Öncelikle divanlarda "Bihzâd"ın zikredildiği manzumelerin tespiti için literatür taraması yapılmıştır. Tarama için şairlerin yaşadığı yüzyıl, sanat anlayışları gibi herhangi bir kıstas belirmemiş olup bu yönde bir sınırlandırmaya gidilmemiştir. Konu kapsamını zenginleştirmek hedeflenmiştir. Tarama sonucunda belirlenen beyitler klasik şiir anlayışını yansıtmaları yönüyle değerlendirilerek maddeler oluşturulmuştur. Çalışmada sadece "Bihzâd"dan hareketle klasik şiir anlayışını yansıtan şairlerin beyitlerine yer verilmiştir. Bu bakımdan Bihzad'dan yola çıkarak klasik Türk edebiyatında şiir ve şairlik hususunda değerlendirmeler yapılmıştır. Beyitlerin imlası divanlardaki orijinaline sadık kalınarak verilmesinin yanında yazım birliğinin olmasına da dikkat edilmiştir.

Bihzâd-Tasvir Etme Yeteneği

Klasik şiirde her manzume bir tasavvurun tezahürüdür. Bu bakımdan şairler için bir kurguyu meydana getirmek, onu okuyucunun zihninde canlandırmak mühim bir husustur. Şairler bunun önemini vurgulamak maksadıyla bazı şiirlerinde nakış ve tasvir mefhumları ile birlikte Bihzâd'a da şiirlerinde yer vermişlerdir. Bu durum onun iyi bir nakkaş veya ressam olduğunu vurgulamak maksadının ötesindedir. İran mitolojisine ait şahsiyetler ve diğerlerine manzumelerde yer verildiği gibi mukayese unsuru ve üstünlük gösterme için araç konumundadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, şairler tasvir etme kabiliyetlerini anlatmak için Bihzâd'ı kendileri karşısında aciz gösterme çabası içinde olmuşlardır. Bu nedenle acizlik mefhumu manzumelerde sıklıkla dile getirilmiştir. Hatta çoğu tasvir ve tahayyül unsurları acizlik mevzusu üzerine inşa edilmiştir.

Bir başka husus da sevgilinin ya da memduhun tasvirini yapmak konusunda Bihzâd'ın yetersiz kaldığını dile getirmektir. Böylece onların üstün vasıflarının tasvir edilemeyecek kadar mükemmel olduğunu ima ederek dolaylı yoldan iltifatta bulunma düşüncesidir. Bu bağlamda Nef'î, Genç Osman'a dair övgüsünü anlattığı bir kasidesinde ata biniciliğini methederken bu hâliyle tasvirini yapmada ne kadar dikkat ederlerse etsinler Bihzâd ve Mânî'nin yetersiz kalacağını vurgulamaktadır. Aynı zamanda şairin karakter özelliği de göz önüne alındığında "süvar olmak" ifadesini şairlik yeteneği konusunda mükemmelliğini ve olgunluğunu belirtmek amaçlı kullandığı düşünülebilir. Böylece şair, asıl olarak tasvir etme yeteneğinde Mânî ve Bihzâd'ın kendisi karşısında aciz kaldığını ifade etmek gayesindedir:

Süvâr oldukça tasvîrinde âcizdir musavvirler
Ne denli dikkat eylerse eger Bihzâd eger Mânî

(Akkuş, 2018, s. 115)

Manzumelerde musavvir, tasvir gibi kelimelere de rastlanmaktadır. Kimi yerde bu şairlik, ressamlık ya da nakkaşlıkla ilgili değildir. Dinî manaları taşımaktadır. İslam inancına göre en büyük musavvir Allah'tır. Ayrıca Esma-i Hüsnâ'da zikredilen isimlerinden biri de "El-musavvir'dir. Yaratmasının yanında suretleri oluşturması ve şekil vermesi hususunu belirtir. Şu da bir gerçektir ki yaratıcının bütün vasıflarında olduğu gibi bu da hiçbir varlıkla mukayese edilemeyecek kadar üstün bir niteliği ifade eder. Şair Meşhûrî naat türünde yazdığı manzumesinde Mânî ve Bihzâd'ın da isimlerini anmıştır. Tasvir etme hususunda Hz. Peygamber'in övgüsünü yaparken hiçbir insanın ulaşamayacağı derecede üstün bir vasfa sahip olduğunu belirterek bu iki ressamın ancak çırağı rütbesinde olabileceğini ifade etmiştir:

Bir musavvirdir ki hem ol denlü fart-ı sıyt ile
Mânî vü Bihzâd onun yanında şâkirdânıdır

(Aydemir & Çeltik, 2017, s. 2)

Bihzâd-Tasvir Ettiği Suretlere Canlılık Verme

Bir suret çizme ustası olan Bihzâd, resim gibi güzel sanatların en gözde alanında hüner sahibi olup meydana getirdiği ürenler sayesinde asırlar boyunca büyük bir şöhrete kavuşmuştur. Olağanüstü sanat yeteneği konusunda bütün kaynaklar birleşmektedir. Sanat yeteneğinin her zaman rastlanan cinsten olmadığı, mucizevi sanatının bütün tasvir sanatını etkilediği, fırçasının cansız şekillere can verdiğini belirtilir (Çağman, 1992, s. 247-149). Bu bakımdan Bihzâd'ı çağının ötesinde olağanüstü bir sanatkâr olarak değerlendirmek mümkündür. Klasik Türk edebiyatını etkilemesi de olağan bir durumdur. Ancak geleneğe mensup sanatçılar ona hayranlık duysalar da birçok defa sanatını -tasvir mevzusunda da belirtildiği üzere- yetersiz bulduklarını ifade etmişlerdir. Kâğıt üzerine yaptığı suretler ona bakan için estetik açıdan mükemmel görünse de kuru suret olarak değerlendirilir. Çünkü elindeki malzemenin onu kısıtladığı aşikârdır.

Güzel sanatların fonetik sanat dalı içinde yer alan edebiyatı icra eden şairlerin malzemesi dildir. Her ne kadar şiirler, resim gibi kâğıda yazılsa da okuyanın gönlüne hitap edebilme kabiliyeti yüksektir. Böylece dil, şaire sonsuz bir imkân kazandırır. Bunun nedeni sevgilinin tecelligâhı olan gönle hitap edebilmesidir. Oraya akseden her şey canlılık kazanır. Bu yönüyle gönül aynı zamanda şairlerin sanatlarını icraya olanak buldukları bir yazı levhası hüviyetine bürünür. Aşağıdaki beyitte Yahya Nazîm, Bihzâd'a seslenerek duvarlara kuru suretleri boşuna yaptığını, asıl hünerin sevgilinin tasvirini gönül levhasına nakşetmek olduğunu söylemektedir. Pertev de

aynı şekilde suretlere canlılık vermenin önemine vurgu yaparak aksi hâlde tasavvurda hata olabileceğini belirtmektedir:

Hüner levh-i dile nakş itmedir tasvîr-i cânânı
Kurı sûret yazup dîvâra ey Bihzâd n'eylersin

(Çakır, 2020, s. 940)

Tasavvurda hatâ mı itdi Bihzâd-ı hayâlün kim
Bu şi'rün Pertevâ hoş sûret-i hüsni velî cânsuz

(Bektaş, 2017, s. 152)

Klasik şiirde Hz. İsa bahsinin geçtiği manzumelerde genellikle teşbih ve tasavvurlarda karşımıza çıkan ölüleri nefesiyle diriltme mucizesi, Bihzâd"ın anıldığı mısralarda da yer bulmuştur. Aşağıdaki beyitte manaya can verdiği iddiasında olan Nehcî, Mânî ve Bihzâd'ın kendisine çırak dahi olmayacağını söylemektedir:

Sen ki bu sûret ile ma'nîye can-bahş olasın
Nehcî şâkird olamaz Mânî vü Bihzâd sana

(Arslan, 2017, s. 120)

Bihzâd-Yeni ve Orijinal Fikirler Bulma, Emsalsiz Olma

Bir ressam için yeni imajlar oluşturma oldukça önemlidir. Klasik şiirde de söyleneni tekrar etmek şairlerin çok fazla tercih etmedikleri bir durumdur. Şiirde fikir üretme yeni manalar ve söyleyişler bulup geliştirme önemli bir husustur. Bu amaca erişmek için kıvrak bir zekâ sahibi olmak, dili incelikleriyle bilmek (Çavuşoğlu, 1986, s. 3) gereklidir. Yaptığımız araştırma neticesinde manzumelerde "Bihzâd-ı fikret" ve "kilk-i fikr" terkiplerine rastladık. Bu terkipler bize şairlerin yeni fikirler ve anlamlar bulma çabalarını anlatmak için zikrettikleri bikr-i fikr, bikr-i mana ve bikr-i mazmun ifadelerini çağrıştırmaktadır. Yeni fikir, mana ve mazmun bulma isteği eski şairlerimiz arasında yaygındır. Bu üç terkibin biri diğerinin yerine, daha doğru bir deyişle aşağı yukarı aynı ya da benzer anlamda kullanıldığı görülür. Mananın, kastedilen şey, düşünce anlamında kullanımı, bikr-i mana ve bikr-i fikrin birbirlerinin yerine geçmelerinin doğal nedeni görülmektedir (Mengi, 2012, s. 43-44). Bu da gösteriyor ki yeni mana icat etmek aynı zamanda onu düşünce süzgecinden geçirmeyi gerektirmektedir. Bunun yanında şair için yeni bir mana bulma ressam için resmine yeni çağrışımlar oluşturabilme ile aynıdır. Bu nedenle fikir mefhumu ile Bihzâd'ın zikredilmesinde temel gaye resimlerine orijinal unsurları yerleştirmede zihinsel becerisini göstermek ve bunun üzerinden şairlerin de yeni manalar bulmada fikre ne kadar önem verdiklerini vurgulamaktır.

Birçok şair Bihzâd ve fikr mefhumunu bir araya getirerek yeni bir mana oluşturmada düşüncenin ne kadar değerli olduğunu anlatmaktadır. Bu hususta Nehcî fikrinin kalemiyle güzellik nakşını gönül levhasına tasvir ettiğini söylemekte bu özelliği ile Bihzâd'ın ressamlık yeteneğinden geri kalmadığını belirtmektedir. Şeyh Gâlib ise fikrini gül tasviri yapan Bihzâd'a benzetmektedir:

'Aceb tasvîr ider dil nakş-ı hüsnün levh-i hâtırda
Kalur mı kilk-i fikrüm hâme-yi Bihzâddan şimdi

(Arslan, 2018, s. 290)

Yerin Bihzâd-ı fikret gülçemen nakş etmiş ammâ kim
Karışdırmış bahâr-huldveş âgâzi encâma

(Okçu, ?, s. 84)

Emsalsiz olma fikri de manzumelerde yer alır. Ancak bu özellik sevgilinin eşsiz bir güzelliğe sahip olduğu düşüncesinden yola çıkılarak şiire Bihzâd'la birlikte yansıtılmıştır. Kâmî, sevgilinin güzelliğine değindiği bir beyitte Bihzâd'ın sanatından birçok suretin geçtiğini ancak dünya gözünün sevgilinin kaşı ve gözü gibisini görmediğini belirtmiştir:

Nedür ol çeşm ü ebrû görmemiş çeşm-i cihân mislin
Ne sûretler görildi san'at-ı Bihzâd'dan kalmış

(Erişen Yazıcı, 2017, s. 225)

Bihzâd- Süslemek, Nezâketli ve Letâfetli Olmak

Bihzâd, eserlerinde ihtişamdan ziyade günlük hayatı işlese de minyatür sanatının özünde süsleme unsuru vardır. Hatta bazı yazma eserleri okumadan daha ilk bakışta sayfalarının minyatür sanatına ait unsurlarla süslendiği görülür. Bunun yanında şairler Bihzâd'a yer verdikleri mısralarında doğrudan sanatta süs ve gösterişin övgüsünü yapmasalar da tasvirlerinde süslü ifadelere yer vermişlerdir. Ayrıca manzumelerinde zîb, süs, zînet, âyine, nakş, tavus kuşu gibi mefhumları zikrederek bu yönlü çağrışımlarda bulunmuşlardır. Bu nedenle Bihzâd bahsinin geçtiği mısralarda süs mefhumu önemli bir yer tutar. Şu da bir gerçektir ki klasik Türk şiirine mensup sanatçıların çoğu ifadelerinde açık ve anlaşılır olmayı benimsemiş olmalarına rağmen kimisi kapalı, ince manaları barındıran süslü anlatımı tercih etmiştir. Buna örnek olarak Sebk-i Hindî tarzını benimsemiş şairler gösterilebilir. Bu bakımdan minyatür sanatçısı olması yönünden Bihzâd'ın adını kimi şairlerin zikretmesi olağandır. Bu şairler arasında Şeyh Gâlib ve Âgâh bulunmaktadır. Her ikisinin Sebk-i Hindî tarzını benimsemiş olmaları ortak noktalarıdır.

Şeyh Gâlib, aşağıdaki beyitte çeşitli renkleri barındıran tüyleriyle güzellik bulmuş bir kuş olan tavusun kanatlarını Bihzâd'a yakıştırır. Onunla yeryüzünü süpürüp güzelleştireceğini belirtir. Başka bir beyitte bir süsleme unsuru olan yeni açılmış gül motifini Mânî'nin kalemi ve Bihzâd'ın kanıyla yapacağını ifade eder. Âgâh, sevgilinin süslü yüzüne baktıkça Bihzâd'ın aynasının şeklini aldığını söyler. Bütün bu tasvir ve içlerinde geçen kelimeler süslü anlatımın birer tezahürü olarak Bihzâd figürü ile yansıtılmaktadır:

Sezâ bâl-i tâvûs olup hâk-rûb
Zemîni Bihzâd ede reft ü rûb

(Okçu, ?, s. 183)

Hûn-ı Bihzâd ola kilk-i Mânî
Eylemiş nakş-gül-i handânı

(Okçu, ?, s. 185)

Zîb içün sûret-i zîbâsına bakdukça o şûh
Safha-i âyine-i hâne-i Bihzâd eyler

(Akpınar, 2017, s. 92)

Nezaket ve letafet; güzellik, hoşluğun yanında inceliği de ifade etmektedir. Türk edebiyatında Sebk-i Hindî akımına mensup sanatçılar bu hususa önem vermişlerdir. Aşağıdaki beyitte Şeyh Gâlib, geleceği ulaşılması güç Kaf dağına; memduhu ise letafetin Anka'sının binlerce renkli kanatlarına teşbih etmiştir. Onu Kaf dağına ulaştıranı ise Bihzâd'ın kalemi olarak belirtmiştir. Çünkü onun kalemindeki incelik ancak bu tasavvuru meydana getirebilir. Başka bir beyitte ise Âgâh nezaket mefhumunu sevgilinin boyu için kullanarak onun ne kadar narin ve ince olduğunu belirtmiştir. Aynı zamanda şairliğinin inceliğine vurgu yapmak için parmaklarının Bihzâd'ın kalemi gibi olduğunu söylemiştir. Ancak yine de sevgilinin boyunun vasfını yazamayacağını dile getirerek güzelliğini vurgulamıştır:

Meger kim kilk-i Bihzâd ile konmuş Kâf-ı ikbâle
Hezârân reng ile bir bâl-i Sîmurg-ı letâfetdir

(Okçu, ?, s. 48)

Nezâket-i kaddin Âgâh idemez tahrîr
Benânı hâme-i Bihzâd olursa her ne kadar

(Akpınar, 2017, s. 78)

Bihzâd-Orijinal Hayallere Yer Vermek

Tahayyül yani hayal etme, zihin ve gönüldeki anlamlara mahsus şekiller giydirerek onları görünür kılar, duygu ve düşüncelere yön vererek şiirin başlangıcını ve temelini oluşturur (Mengi, 2001, s. 75). Bir şair için olduğu kadar bütün sanatçılar açısından hayal edebilme bir yetenek olarak değerlendirilir. Bununla birlikte onun nasıl tasvir edildiği farklı ve orijinal olması da o kadar önemlidir. Sınırları sonsuz olmasına karşın en güzelini yakalamak önemli bir husustur. Şairler Bihzad'la hayal mefhumunu daha çok "Bihzâd-ı hayâl" terkibiyle birlikte kullanmışlardır. Böylece Bihzâd'ın hayal gücünü vurgulamanın yanında kendilerinin de onun bu özelliğinden geri kalmadıklarını belirtmektedirler. Aynı zamanda nakş, tasvir ve levha kelimeleri de Bihzâd ve hayal unsurlarıyla birlikte zikredilir. Çünkü sadece hayal etmek yetmez onu nakş edebilecek bir levha gereklidir.

Aşağıdaki beyitte Nehcî, şairlik yeteneğini anlatırken hayalin nakşını yeni bir zemine bağladığını söylemektedir. Bununla maksadı hayali anlatmakta yeni bir tarz geliştirdiğini vurgulamaktır. Bu nedenle Bihzâd'ın ve Manî'nin onun yaptığını anlamaya bir yol bulamayacağını belirtmektedir. Pertev ise tahayyül hususunda maharetini belirtmek için sevgilinin sihir dolu bakışları olan gözünü hayal Bihzâd'ının kalemiyle yazıp gönül sayfasında yeni bir suret kazandırdığını belirtir:

Hayâlün nakşını bir nev-zemînde bagladum ben kim
Ne Mânî buldı yol ana ne hod Bihzâd ayak basdı

(Arslan, 2017, s. 289)

Dîde-i efsûn-nigâhun kilk-i Bihzâd-ı hayâl
Levh-i dilde 'aynını tasvîre bir sûret virür

(Bektaş, 2017, s. 77)

Beyânî aşağıdaki beyitte sevgiliye seslenerek bir alışılmamış bağdaştırma ile "hayalin şahı" olduğunu ifade eder. Başka bir alışılmamış bağdaştırma yaparak "ah kalemi"yle suyun üzerine nakşını yaptığını söylemiştir. Tasavvurun orijinalliğini belirtmek maksadıyla da Mânî ve Bihzâd olmamasına rağmen bu yeteneğe sahip olduğunu vurgulamaktadır:

Hayâlün şâhını âb üzre kilk-i âh-ıla cânâ
Güzel nakş eylerüz ammâ ne Mânî vü ne Bihzâduz

(Başpınar, ?, s. 289)

Bihzâd-Güzelliği Yansıtabilmek

Sanat eserinin insanda uyandırdığı etki aynı değildir. Ancak, sanatın temel amacı güzele ulaşmak ve güzeli yansıtmaktır. Bunu yaparken estetik ön plandadır. Sanatta

güzel olan, herkesçe kabul gören unsurlar estetiği meydana getirir (Aytaş, 2013, s. 23). Klasik Türk şiirinde güzellik kavramı çok geniş boyutlarıyla yer alır. Tasavvufi, dinî ve beşerî manada güzellik kavramı birden çok alanı kapsayacak şekilde teşbih ve tasavvurlarda zikredilir. Bu bakımdan bütün şairler güzelliği kendileri açısından değişik şekillerde anlatma yoluna gitmişlerdir. Bazı şairler ise güzellik kavramını Bihzâd'ın mucizevi sanatçı kişiliğiyle anlatmıştır. Bilhassa sevgilinin güzellik unsurlarından saçı, yüzü, dudağı, kaşı ve çenesine dair çeşitli teşbihlerde Bihzâd'ın ismini anmışlardır. Bazı şairlerin vurguladığı önemli bir husus da sevgilinin güzelliğini tasvir etmenin sanatçının kalemini güzelleştiren bir unsur olduğudur. Bunu savunanların başında Bâkî gelmektedir. Ona göre Bihzâd'ın kalemine renk veren şey sevgilinin yüzünün nakşını yaparken kan bulaşmış kirpiklerini yapmasıdır. Ahmed Nâmî'ye göre ise Bihzâd'ın kalemine sevgilinin siyah saçlarının sarılması güzellik nakşına mükemmellik vermesini sağlamıştır:

Yazmada nakş-ı 'izârun müje-i hûn-âlûd
Katı çok renk virüpdür kalem-i Bihzâda

(Küçük, 1994, s. 261)

Kemâl-i nakş-ı hüsne virmege sûret budur bâ'is
Ki târ-ı zülfi bir dem hâme-i Bihzâda sarılmış

(Yenikale, 2017, s. 192)

Sevgilinin güzelliğini yansıtmanın bir hüner olduğunu vurgulamak isteyen şairler, manzumelerinde Bihzâd'a müspet ya da menfi yönden atıfta bulunmaktadırlar. Şairler arasında Bihzâd'ı müspet yönde zikreden Nedîm, aşağıdaki beyitte sevgilinin kaşlarının resmini ne kadar incelikli, güzel yaptığını ifade etmektedir. Tasvirinin mükemmelliğini vurgulamak için ise onun Bihzâd'ın sivri uçlu kalemiyle yaptığı nakşı olduğunu belirtmektedir. Ayrıca Mânî'nin bu güzel tasviri gördüğünde kıskanacağını iddia etmektedir. Böylece şair, sevgilinin kaşlarının güzelliğini anlatmanın yanında hem Bihzâd'ın tasvir yeteneğini Mânî'den üstün tutmakta hem de kendisinin bu hususdaki maharetini ön plana çıkarmaktadır.

Resm-i ebrûsun görüp Mânî n'ola reşk eylese
Bu Nedîmin nakş-ı nevk-i hâme-i Bihzâdıdır

(Macit, 2017, s. 219)

Bihzâd'ın klasik şiirde ismi zikredilen bir sanatçı olmasını sağlayan özellikleri arasında resimlerinde kullandığı renkler, fırça inceliği ve bu hususlarda diğerlerine olan üstünlüğüdür (Çağman, 1992, s. 148). Bâkî ve Mîr Lütfî de bu vasıflarına vurgu yapmanın yanında sevgilinin güzelliğini anlatma hususunda sanatının yetersizliğini belirtmektedirler. Bâkî aşağıdaki beyitte put kadar güzel sevgiliye seslenerek kalemiyle suretinin nakşını yaptığını söylemektedir. Bihzâd'ın bu kadar renkli şekilde

kendisini resmedemeyeceğini ifade ederek şairliğini övmektedir. Mîr Lütfî ise Bihzâd'ın en ince ayrıntıları dahi çizebildiği kıl kalemine atıfta bulunarak sevgilinin sihir dolu kaşlarını onunla çizemeyeceğini belirtmektedir. Bir edası, işvesi için bin talim etse de başaramayacağını iddia etmektedir. Hayâlî Bey ise sevgilinin elma gibi olan çenesinin tasvirini yaparken Bihzâd'ın güzelliğinden etkilenerek duvarın nakşı gibi kaldığını söylemektedir:

Rengîn ider evsâf-ı ruhun hâme-i Bâkî
Ol sûreti virmez sanemâ nakşına Bihzâd

(Küçük, 1994, s. 88)

Kıl kalemle resm olunmaz ebruvân-ı pür-füsûn
Olsa bin ta'lîm ile bir 'işvesi Bihzâda 'arz

(Aktaş, 2022, s. 127)

Yazarken şeklin olmuş nakş-ı dîvâr
Bakup sîb-i zenahdânına Bihzâd

(Tarlan, 1945, s. 121)

Bihzâd, sevgilinin güzellik unsurlarının hayret verecek kadar güzel olduğunu anlatmanın zorluğunu ifade etmek maksadıyla da manzumelerde çeşitli tasavvurlar içinde yer almaktadır. Şeref Hanım, sevgilinin dudağının Bihzâd'a, saçlarının ise Mânî'ye şaşkınlık verdiğini söylemektedir. Bu nedenle suretini resmedemeyeceğini belirtmektedir. Şeyhülislâm Bahâyî ise Bihzâd'a seslenerek sevgilinin beni ve yüzündeki ayva tüylerini güzelce tasvir edebileceğini söylemektedir. Bunun yanında onun fitne ve füsununu anlatmaya gelince elinden bir şeyin gelmeyeceğini vurgulamaktadır:

Lebi Bihzâda zülfi Mânîye yârin virür hayret
Bulunmaz almaga tasvîrini bir vechile sûret

(Arslan, 2018, s. 221)

Güzel tasvîr edersin hatt u hâl-i dilberi ammâ
Füsûn u fitneye geldükde ey Bihzâd n'eylersin

(Uludağ, 1992, s. 89)

Bihzâd-Gönle Hitap Edebilmek

Klasik şiirde gönül kavramı manzumelerde çeşitli teşbihler içinde sıklıkla zikredilmektedir. Güzel sanatlar içinde de gönle büyük bir anlam yüklenmektedir. Çünkü sanatçı, eserinde duygu ve düşüncelerini anlatırken hem akla hem de kalbe seslenir (Aytaş, 2013, s. 23). Bu nedenle sanat eserleri teknik yönden ne kadar

mükemmel olursa olsun özellikle gönle seslenmediği sürece makbul sayılmaz. Bu hususa Nedîm'in Kapudan Paşa'nın sarayının şekil ve estetik açıdan mükemmelliğini anlattığı aşağıdaki beyit bir örnek teşkil edebilir. Nedîm, birinci mısrada sarayı görmesi hâlinde geometri alanında üstat sayılan Öklid'in beğenerek *"Aferin!"* diyeceğini belirtmektedir. Böylece akla uygunluğunu vurgulamaktadır. İkinci mısrada ise Bihzâd'ın görmesi halinde -"nakş-ı dil-pezîr" terkibine yer vererek- gönlünün kabul edip hoşuna gideceğini söylemektedir. Böylece yapıtın beğenilmesi için Bihzâd'dan yola çıkarak bilhassa kalbe hitap etmesi gerektiğini söylemektedir. Diğer beyitte de Sünbülzade Vehbî, tıpkı Nedîm gibi gönül mefhumunun önemini belirtmek istemiştir. Ona göre bir şair olarak gönlü sevgi üstadıdır. Bu vasfa sahip olmasının sebebi ise kendisini muhabbet Bihzâd'ının terbiye ederek yetiştirmesidir:

Eger şeklin temâşâ kılsa Oklîdîs okur ahsent
Ve ger Bihzâd nakş-ı dil-pezîrin görse der hakkâ

(Macit, 2017, s. 146)

Dil olmasa perverde-yi Bihzâd-ı mahabbet
Olmazdı bu sûret ile üstâd-ı mahabbet

(Yenikale, 2017, s. 353)

Bihzâd'la ilgili manzumelerde gönül mefhumu bilhassa nakş, nigar, münakkaş, sanem, can gibi kelimelerle birlikte zikredilmektedir. Şairler gönlü bazen musavvir şeklinde tasavvur ederek Bihzâd ve Mânî'ye rakip olarak göstermişlerdir. Bu şairlerden biri de Nigârî'dir. Ona göre gönül, nakış ve tasvir yapma işine girişmiştir. Bu nedenle karşısında Mânî ve Bihzâd hayrete düşmüş şekilde bulunacaklardır:

Dil nakş u nigâriş ile bir nakşa girişmiş
Hayretzede-i Mânî ü Bihzâd olacakdır

(Bilgin, 2017, s. 140)

Gönül ile birlikte Bihzâd, farklı teşbihlerde yer almaktadır. Aşağıdaki beyitte şair Yâver, Bihzâd'ı gönüllere sevgilinin tasvirini yapan bir kaza yazıcısı olarak tarif etmektedir. Onun kaleminden kalbine sevgilinin sureti yazıldığı için bin can ile tutkun hâle gelmiştir. Dolayısıyla âşık sıfatına erişmiştir. Beyânî ise gönlünü put gibi sevgililerin bulunduğu muhabbet evi olarak tasavvur eder ve bu hâliyle Bihzâd'ın sarayına dönüştüğünü belirtir:

Göricek vechini bin cân ile oldum meftûn
Çünki Bihzâd-ı kazâ kalbüme tasvîr itdi

(Üstüner, 2017, s. 153)

Mahabbet-hânedür beyt-i dili nakş-ı sanemlerle
Münakkaş deyr-i Mânî kasr-ı Bihzâd etmemüz vardur

(Başpınar, ?, s. 196)

Bihzâd-Hayranlık Uyandırmak

Bütün sanat dallarını var eden, besleyen ve geliştiren temel unsur insanlarda uyandırdıkları hayranlık duygusudur. Bu da sanatçı için mükemmelliğin peşinden koşma isteğinin her zaman diri kalmasını sağlamıştır. Klasik şiire mensup şairler sanat duygusu yüksek şahsiyetler olması bakımından eserlerinde meydana getirdikleri tasavvur ve tahayyüller ile çoğu zaman kendilerine karşı büyük hayranlıklar uyandırabilmişlerdir. Bunun yanında bulundukları edebî muhite kendilerini kabul ettirmek, memduhu yazdıkları kasideler ile beğendirmek, okuyucu kitlesini kendine hayran bırakmak her zaman kolay olmamıştır. Buna rağmen tespit edilen beyitlere bakıldığında âdeta birçok şair takdir edilmek hususunda var olan kıstaslarla yetinmemiş, sanatçı kişiliği ile Bihzâd'ı dahi kendilerine hayran bırakmayı ölçüt kabul etmişlerdir. Ancak bu, diğerlerine göre içsel bir beğendirmeyi ve soyut bir kişilik karşısında hayranlık uyandırmayı ifade ettiği için sınırları tam olarak belli değildir. Bu sınırı yerine göre şairlerin kendisi koymaktadır.

Bihzâd'ın adının zikredildiği birçok manzumede hayret ve hayranlık mefhumlarının sûret-i bî-cân, sûret-i dîvâr ve kuru sûret gibi Bihzâd'ın düştüğü durumu belirten ifadelerle birlikte yer aldığı görülmektedir. Bu hususta İhyâ, elinde kalemiyle mananın ruhunu tasvir ederek Bihzâd'ı kendine hayran bırakacağını belirtmiştir. Bundan dolayı âdeta onun lal olup cansız bir suret hâlini alacağını ifade eder. Yahyâ Nazîm ise kaleminin yeni ve taze tasvirler yaptığını belirtmektedir. Onla yaptığı nakşı Bihzâd'ın görmesi hâline şaşkınlığın vermiş olduğu hayranlıkla kuru suret misali cansız bir şekilde kalacağını ifade etmektedir:

Elimde ḫâme tasvîr eyledikce rûh-ı ma'nâyı
Misâl-i sûret-i bî-cân ana Bihzâdı hayrân it

(Erzen, 2012, s. 396)

Görse Bihzâd nakş-ı kilk-i terim
Kurı sûret gibi kala hayrân

(Çakır, 2020, s. 43)

Hayranlık ve şaşkınlık mevzusu çoğu zaman şairlik yeteneğini kabul ettirmekle ilgili olsa da bazı şiirlerde tasvir edilen unsurla ilgilidir. Sünbülzâde Vehbî aşağıdaki beyitte tasvir ettiği mekânın güzelliğine dair duyduğu hayranlığı tarif ederken ona bakmaları hâlinde Bihzâd ile Mânî'nin şaşkınlıktan duvar sureti alacağını belirtmektedir:

Temâşâ kılsa heft-evreng nakş-ı fart-ı hayretden
Kalırdı sûret-i dîvârveş Mânî ile Bihzâd

(Yenikale, 2017, s. 316)

Sonuç

Edebiyat; müzik, resim hatta heykel gibi güzel sanatların diğer alanları ile etkileşim hâlindedir. Bilhassa klasik şiir geleneğinde bunun etkileri her zaman kendini hissettirmiştir. Buna örnek olarak birçok eserde diğer sanatlarla ilgili terimlerin, estetik anlayışların ve kimi şahsiyetlerin isimlerinin zikredilmesi gösterilebilir. Bu şahsiyetler arasında minyatür alanındaki yetenekleri ve bıraktıkları eserlerle Mânî ve Bihzâd gibi sanatçılar ön plana çıkmaktadır. Ancak Mânî, sanatçılığının yanında hem dinî hem de efsanevi unsurları içinde barındırmaktadır. Ancak Bihzad, günümüze daha yakın bir zaman diliminde yaşamış olması ve sadece sanatçı yönü ile tanınması ile klasik şiir içinde minyatür sanatçıları arasında daha mühim bir yerde bulunmaktadır. Bundan dolayı ismi sıklıkla zikredilmiştir. O da geleneğe mensup şairler için İran mitolojisindeki şahsiyetler, Türk ve İslam tarihi içinde şöhret bulmuş birçok kişi gibi bir mukayese unsuru olarak ön plana çıkmıştır. Şairler, kendilerinin sanat yeteneklerini övmek amacıyla ismini ansalar da aslında onu yüceltmişlerdir. Kıl kadar ince kalemiyle meydana getirdiği latif ve nazik minyatürleri şairler için ilham kaynağı hâline gelmiştir. Bu durum aynı zamanda klasik edebiyatın şiir anlayışının bazı özelliklerini dolaylı şekilde görmemizi ve anlamamızı sağlayan bir unsur olmuştur.

Manzumeler incelendiğinde Bihzâd'ın tasvir etme yeteneği göze çarpan ilk özelliği olarak kendini göstermektedir. Klasik şiir anlayışında da tahayyül ve tasavvur mevzuları önemli olduğu için Bihzâd ve tasvir etme yeteneği geniş bir açıdan ele alınmıştır. Aynı zamanda tasvir edilen varlıkların sadece kuru suretten ibaret olmaması gerekliliği de manzumelerde üzerinde durulan husus olarak anlatılmıştır. Şairlerin suretlere canlılık verme yeteneğinin Bihzâd'dan üstün olduğu vurgulanan vasıfları arasında zikredilmiştir.

Klasik şiirde bilhassa Sebk-i Hindî tarzını anlatırken söylenen özellikler arasında yer alan yeni ve orijinal fikirler bulma, emsalsiz olma, ifadeyi süsleme, nezâketli ve letâfetli olma, orijinal hayalleri barındırma gibi özellikler Bihzâd bahsi içinde vurgulanmıştır. Şairler birçok tasavvurunda belirtilen bu özelliklere uygun tenasüplü kelimeler kullanmanın yanında, tahayyüller meydana getirmişlerdir.

Şairlerin bilhassa güzelliği ne şekilde yansıtabildiği ve bunu anlatmanın kendisine kattıkları manzumelerde vurgulanan özellikler arasında geniş bir yer tutmaktadır. Aynı zamanda gönle hitap etmek ve hayranlık uyandırmak da şairlerde olması

gereken özellikler şeklinde sıralanmaktadır. Bütün bunlar aslında klasik şiirin sanat anlayışının, bir nevi poetikasının ipuçlarını vermektedir.

Sonuç olarak geleneğe mensup sanatçılar, edebî yönlerini ve klasik edebiyatın şiir anlayışı hakkındaki düşüncelerini bazı istisnalar dışında doğrudan belirtmek yoluna gitmeyerek farklı şekillerde aktarmayı tercih etmişlerdir. Bu nedenle şairlerin özellikle edebî yönleri hakkında fikir sahibi olmak için manzumelerini ayrıntısıyla incelemek ve çeşitli şekillerde kanaat oluşturmaya yardım edecek izler bulmak gerektirmektedir. Bu hususta katkı sunabilecek başta şairler olmak üzere diğer sanat dallarına mensup şahsiyetlerin isimlerinin geçtiği manzumeleri tespit edip incelemek gösterilebilir. Bu anlamda manzumelerde bakılabilecek şahsiyetler içinde çalışmaya konu olan Bihzâd örnek teşkil edebilecek isimler arasında yer almaktadır.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Akkuş, M. (2018). *Nef'î Dîvânı*. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/57741,nefidivanipdf.pdf. [Erişim tarihi: 10.09.2022]

Akpınar, Ş. (2017). *Âgâh Dîvânı*. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55914,agah-divanipdf.pdf. [Erişim tarihi: 16.09.2022]

Aktaş, M. M. (2022). *Mîr Lütfî Dîvânı*. Gece Kitaplığı Yayınları.

Arslan, M. (2018). *Şeref Hanım Dîvânı*. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/59880,seref-hanim-divanipdf.pdf?0. [Erişim tarihi: 16.09.2022]

Arslan, Ü. (2017). *Mustafa Nehcî Dede Divanı*. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55752,nehci-divanipdf.pdf?0. [Erişim tarihi: 16.09.2022]

Aydemir, Y. & Çeltik, H. (2017). *Meşhurî Dîvânı*. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56155,meshuri-divanipdf.pdf?0. [Erişi m tarihi: 16.09.2022]

Aytaş, G. (2013). *Edebiyat bilgi ve kuramları*. İldem Yayınları.

Barry, M. (2004). *Figurative art in medieval Islam and the riddle of Herat (1465-1535)*. Flammarion.

Başpınar, F. (?). *Beyânî Dîvânı*. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10598,beyani-apdf.pdf. [Erişim tarihi: 17.09.2022]

Bektaş, E. (2017). *Muvakkit-zâde Muhammed Pertev Dîvânı*. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55973,pertev-divanipdf.pdf?0. [Erişim tarihi: 20.09.2022]

Bilgin, A. A. (2017). *Nîgârî Dîvânı*. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55757,nigari-divanipdf.pdf?0. [Erişim tarihi: 16.09.2022]

Çağman, F. (1992). Bihzâd. *TDV İslâm Ansiklopedisi (Cilt 6)*. Türk Diyanet Vakfı Yayınları.

Çakır, M. S. (2020). *Yahyâ Nazîm Divanı*. Cumhuriyet Üniversitesi Matbaası.

Çavuşoğlu, M. (1986). Divan şiiri-Türk şiiri özel sayısı. *Türk Dil Kurumu Türk Dili Dergisi*. (1), 3.

Demirel, E. & Dündar, Z. (2018). Bihzâd'ın minyatürleri: minyatür sanatında zaman ve mekânın inşasına dair iki örnek. *Sanat Yazıları*, (39), 252.

Doğan, M. N. (2009). *Fuzûlî'nin poetikası*. Yelkenli Yayınları.

Erişen Yazıcı, G. (2017). *Kâmî Dîvânı*. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55977,kami-divani-pdf.pdf?0. [Erişim tarihi: 17.09.2022]

Ersoy, N. (2021). *Timur dönemi sanatında Kemal'üddin Bihzad*. [yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatları Enstitüsü.

Erzen, M. H. (2012). *İhyâ Dîvânı ve tahlîli (inceleme-tahlîl-tenkitli metin)*. [doktora tezi]. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kardaş, S. (2012). Divan şiirinde resim ve heykel. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (47), 131-132.

Küçük, S. (1994). *Bâkî Dîvânı*. TDK Yayınları.

Macit, M. (2017). *Nedîm Dîvânı*. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56214,nedimdivanipdf.pdf. [Erişim tarihi: 05.09.2022]

Mengi, M. (2001). Divan şiirinde teda'iden tenevvü'e ya da çağrışımdan çeşitlemeye. *İlmi Araştırmalar*, (11), 75-88.

Mengi, M. (2010). *Divan şiiri yazıları*. Akçağ Yayınları.

Okçu, N. (?). *Şeyh Gâlib Dîvânı*. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10654,metinpdf.pdf. [Erişim tarihi: 18.09.2022]

Onay, A. T. (1996). Bihzâd. *Eski Türk edebiyatında mazmunlar ve izahı*. Hazırlayan Cemal Kurnaz, Millî Eğitim Basımevi.

Pala, İ. (1998). Bihzâd. *Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü*. Akçağ Yayınları.

Roxburgh, D. J. (2000). "Kamal Al-Din Bihzad and authorship in persinate painting", *Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, Brill, Muqarnas: (17): 146.

Tarlan, A. N. (1945). *Hayâlî Bey Dîvânı*. İstanbul Üniversitesi Yayınları.

Tolasa H. (1982). Divan şairlerinin kendi şiirleri üzerine düşünce ve değerlendirmeleri. *Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (1), 15.

Uludağ, E. (1992). *Şeyhülislâm Bahâyî Dîvânı: inceleme-karşılaştırmalı metin*. [yüksek lisans tezi]. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Üstüner, K. (2017). *Enderunlu Hasan Yâver Divanı*. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55748,yaver-divanipdf.pdf?0. [Erişim tarihi: 18.09.2022]

Yenikale, A. (2017). *Ahmed Nâmî Dîvânı*. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56192,ahmed-nami-divanipdf.pdf?0. [Erişim tarihi: 17.09.2022]

Yenikale, A. (2017). *Sünbülzâde Vehbî Dîvânı*. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56212,sunbulzade-vehbi-divanipdf.pdf?0. [Erişim tarihi: 17.09.2022]

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Ahmet EVİS
Doç. Dr., Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi
ahmetevis@gmail.com

Mustafa KARADENİZ
Doç. Dr., Batman Üniversitesi
gulderim@hotmail.com

https://orcid.org/0000-0003-4205-2661
https://orcid.org/0000-0002-4833-0207

Hüseyin Ferhad'ın Şiirlerindeki Mitolojik Göndermelerin Estetik Değeri

Aesthetic Value of Mythologıcal References in Hüseyin Ferhad's Poems

Araştırma Makalesi/ResearchArticle
Geliş Tarihi/Received:19.10.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 10.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Evis, A. ve Karadeniz, M. (2022) Hüseyin Ferhad'ın Şiirlerindeki Mitolojik Göndermelerin Estetik Değeri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6 (4), 1376-1394. https://doi.org/10.34083/akaded.1191782

Evis, A. & Karadeniz, M. (2022). Aesthetic Value of Mythologıcal References in Hüseyin Ferhad's Poems. *Journal of Academic Language andLiterature*, 6 (4), 1376-1394. https://doi.org/10.34083/akaded.1191782

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
ThisarticlewascheckedbyiThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

Türk şiirinde çeşitli yönelimlerin ortaya çıktığı 1980 sonrası, politik söylemin ötelendiği ve estetik endişelerin merkeze alındığı bir dönemdir. Hüseyin Ferhad da bu dönemin genel eğilimlerine uygun şekilde poetik anlayışına şekil verir. Geçmişle bugünün harmanlandığı, yoğun metinlerarası göndermelerle donatılmış, kaynağını Doğu ve Batı medeniyetlerinin zengin birikiminden alan Ferhad şiiri; coğrafya, dinî değişkenler, metafizik, mitoloji, milli kültür ve toplumcu söylemin imgesel ifade biçimleriyle iç içe işlenerek özgünlük kazanır. Burada dikkat çeken temel husus ise özellikle Türk ve Yunan mitolojisindeki tipoloji ile bazen epik bazen de lirik bir atmosfer yaratılmasıdır.

Bu çalışmada Hüseyin Ferhad'ın şiirlerinin temel bileşenlerinden biri olan mitolojik göndermelerin estetik değerinin tespiti ve açıklanması amaçlanmıştır. Yöntem olarak metin merkezli bir betimsel okuma tercih edilmiştir. Öncelikle şairin sanat anlayışı hakkında genel bilgilere yer verilmiş, ardından konuyla ilişkili olarak eserlerde yer alan mitolojik kullanımlar taşıdıkları edebî niteliklere göre yorumlanmıştır. Yapılan tahliller neticesinde Hüseyin Ferhad'ın şiirlerindeki mitolojik göndermelerin özgün bir göndergeler sistemi şeklinde tasarlandığı ve öz-yapı ilişkisinde belirleyici bir işleve sahip olduğu anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hüseyin Ferhad, metinlerarasılık, mitoloji, 1980 sonrası Türk şiiri

Abstract

1980 and later, when various aesthetic trends emerged in Turkish poetry, is a period in which political discourse was postponed and concerns were put in the center. Hüseyin Ferhad also shapes his poetic understanding in accordance with the general tendencies of this period. Ferhad's poetry, which is blended with the past and the present, equipped with intense intertextual references, and which takes its source from the rich accumulation of Eastern and Western civilizations, gains originality by intertwining with the imaginary forms of expression of geography, religious variables, metaphysics, mythology, national culture, and socialist discourse. The main point that draws attention here is the creation of an epic and sometimes lyrical atmosphere, especially with the typology in Turkish and Greek mythology.

In this study, it is aimed to determine and explain the aesthetic value of mythological references, which are one of the basic components of Hüseyin Ferhad's poems. As a method, a text-centered descriptive reading was preferred. First of all, general information about the poet's understanding of art was given, and then the mythological uses in the works related to the subject were interpreted according to their literary qualities. As a result of the analyzes made, it was understood that the mythological references in Hüseyin Ferhad's poems were designed as a unique referent system and had a decisive function in the content-structure relationship.

Keywords: *Hüseyin Ferhad, intertextuality, mythology, Turkish poetry after 1980*

Giriş

1980 sonrası Türk edebiyatının öne çıkan şairlerinden Hüseyin Ferhad, özellikle şiir anlayışının beslendiği kaynakların çeşitliliğiyle dikkat çeker. Ferhad şiir dünyasını reel coğrafyadan ütopyaya, mitolojiden tasavvufa, ideolojik söylemden estetize edilmiş dil tercihlerine kadar uzanan kapsamlı ve zengin bir muhteva üzerine inşa eder. Bu açıdan 1980 sonrası Türk şiirinin karakteristik özelliklerinden biri olan apolitik duruştan da kısmen ayrılır. Tematik düzlemde somutlanan eleştirel tavrın bireyden topluma doğru bir açılım sergilemesi, onun şiirinin özgün yönlerinden birini oluşturur. Zengin metinlerarası göndermelerle bezenen şiirlerinde çok sesli bir yapı inşa edilmesi ise eserlerinde estetik kaygı ve güncel sanat anlayışının takip edildiğini imlemesi bakımından dikkate değerdir. Bu açıdan şairi, 1980 sonrası Türk şiiri içinde yapılan tasniflere göre belli bir grup içine dâhil etmenin pek de mümkün olmayacağı kanaatindeyiz. Baki Asiltürk'ün tasnifiyle söz konusu dönemde öne çıkan şiir anlayışları imgeci, anlatımcı, folklorik/mitolojik, geleneksel, metafizik, toplumsal, beatnik-marjinal ve yeni Garip şiir (2013, s. 101-430) başlıkları altında toplanır. Ne var ki şairin eserlerinde kullandığı içerikte başta folklorik/mitolojik söylemlerin ağırlığı olmak üzere, toplumcu bir söylemin gelenekle/tasavvufla harmanlandığı, kültürel unsurlarla iç içe işlenen imgeye dayalı ifade biçimleri üzerine inşa edilmiş bir yapıdan bahsetmek mümkündür. Asiltürk bu sınıflandırma içinde şiirini, genel yapısı itibariyle anlatımcı tarza (2013, s. 229) yakın bulsa da Ferhad'ı, folklorik/mitolojik şiirin temsilcileri arasında gösterir (2013, s. 100). Bu durum temelde, yukarıda belirtildiği üzere, muhteva zenginliğinden kaynaklanır. Aslında anılan tüm değişkenlere -başka münferit çalışma konularını oluştursa da- genel bir çerçeve içinde bakmak, şairin poetik duruşunu anlamlandırmada önem arz eder.

Muhtelif çalışmalarda Ferhad'ın şiir anlayışının belli evrelere göre sınıflandırılarak değerlendirildiği dikkat çeker. Şairin poetik tercihlerinin dönüşümüne işaret eden bu tasniflerin en kapsamlılarından biri Sabit Kemal Bayıldıran'a aittir. Ona göre Hüseyin Ferhad şiirini "sosyalist gerçekçilik, boşlukta gezinme, milliyetçilik" (2004, s. 73-83) biçiminde üç dönemde incelemek gerekir. Bu tespite katılmakla beraber şairin mitoloji, dinî/tasavvufi unsurlara yönelik ilgisinin de ayrı bir dönem oluşturabilecek kapsama sahip olduğu kanaatindeyiz. Çünkü Ferhad, şiirlerinin duyuş yönüyle ilahi bir kıvamda olmasını da ister (Duymaz, 2004, s. 47-52). Dolayısıyla "*şamanizm, pagan / mitolojik / semavî inançlar ve tabiat unsurları, ses / müzik karakteri, kelime tercihi / mısra kuruluşu ve tematik yönelim başta olmak üzere diğer yapı bileşenleriyle birlikte Ferhad'ın poetik mevcudunda temel teşkil eder*" (Erdoğan, 2021, s. 6). Her ne kadar sanat anlayışının temelini belirtilen unsurlar meydana getirse de özellikle ilk şiirlerinde toplumcu bir tavrın bulunması önemlidir. Dünya görüşü ve sanat yönüyle sosyalist bakışın birikimi belirtilen açılardan şairin şiirine yön verir. Bayıldıran'a göre Ferhad,

Türk şiirinde, 1970'lerin toplumcu gerçekçi şairlerinin "üçüncü kuşağı" içindedir. Kronolojik olarak üçüncü kuşak, Hasan Hüseyin Korkmazgil'in 1963'te yayımladığı *Kavel* adlı kitapla başlayıp 1990 yılında *Edebiyat Dostları*'nın kapanışıyla sonlanan sosyalist gerçekçilerin şiiridir (2018, s. 89-95). Burada dikkat çeken husus, "12 Eylül"le beraber politik yönü dizginlenmek istenen şiir anlayışlarına rağmen toplumcu bakışın devam ettirilmesidir. Ne var ki Ferhad, toplumcu söylemin dar kalıplarına sıkışmadan şiir evrenini genişletir. Enis Batur'un yerinde tespitiyle şeçici, özgün izlekler ve yer yer epik söyleme kayan sağlam bir aritmetikle işlenmiş bir şiir oluşturur (2014, s. 76-77). Olgunlaşma olarak yorumlanabilecek bu süreç, aslında, Ferhad'ın poetik duruşuna bütünlük kazandırdığı evredir. Özetle Hüseyin Ferhad, toplumcu gerçekçi gelenekten aldığı mirası tarih, din, metafizik, mitoloji ve güncel sanat anlayışlarıyla sentezleyerek şiirinin arka plan kültürünü genişletir ve Türk şiirinde özgün bir yer edinir.

Şairin sanat anlayışına orijinallik kazandıran bir diğer husus kuşkusuz ki kullandığı dildir. Yoğun metinlerarası göndermelerle çeşitlendirdiği öz, simgesel ifade biçimleriyle desteklenerek estetik değer kazanır. Geçmişle bugünün iç içe, hatta üst üste işlendiği eserlerinde Ferhad'ın "*semiyotik pratiği yeniden üretme, metinlerarası ilişkiler kurma çabası*" (Aksakal, 2020) dikkat çekicidir. 1980 sonrası Türk şiirinde genel eğilimlerinden biri olarak da düşünebileceğimiz geçmişi güncelleyerek şimdiyi inşa etme ve geleceğe yönelme arzusu onun şiirinde de karşılık bulur. Üstelik bu göndergeler sistemi daha evvel de vurgulandığı üzere sadece edebî düzlemde tasarlanmaz. Kültür, coğrafya, inanç biçimleri gibi değişkenlerle desteklenen metinlerarası tercihler, estetize edilmiş ve imgesel değer taşıyan anlatım tekniklerine dayandırılarak biçim-öz ilişkisinin sağlam temeller üzerine yerleşmesini sağlar.

Bu çalışmada, Hüseyin Ferhad'ın şiirinin temel kaynaklarından biri olan mitolojik unsurlara ve bunların estetik değerlerinin tespitine odaklanılmıştır. Yöntem olarak metin merkezli bir yaklaşım benimsenerek metinlerarası göndermelerle şiirlerde yer alan mitolojik kullanımların tespit ve tahlili amaçlanmıştır.

1. Poetik Bir Kaynak Olarak Mitoloji

Hüseyin Ferhad, 1980 şiirinin kaynaklarını açıklarken tarihsel birikimi, önemli bir kaynak olarak konumlandırır. Doğu medeniyetlerinden Batı'ya uzanan geniş bir çerçevede insanlığın tüm kazanımlarını, yaşanmış her türden değişimi dönemin şiir anlayışına atfeder. Kültürler arasındaki etkileşimi metinlerarası bağlamda ortak bir mirasa dönüştüren şiir algısı, 1980 sonrası Türk edebiyatının öne çıkan yönlerindendir. Ferhad'a göre dönem şiirin başlıca kaynakları "*mistisizmdir, Tarih'tir, şiirin geometrik sorunlarıdır, uç, sıra dışı aşklardır, (…) şiirin bizzat yaşandığı çağdır: kutsal kitapların dünyası, vaad edilen cennet, mitologya, 'barbar'ların iktidarı*"dır (Ferhad, 2016, s. 342-349; Duymaz, 2004, s. 47-52). Akay'a göre Hüseyin Ferhad'ın

şiirlerinde metinlerarası teknikler aracılığıyla "*mitolojiye, tarihsel simgelere, kişilere, sembollere eğilişinde 'öz' korunur, ancak yeniden yorumlanır*" (2021, s. 31). Bu durum aslında günümüz sanat anlayışı içerisindeki güncel eğilimlerinin sıkça başvurduğu yöntemlerdendir. Çünkü insanoğlu varoluşu boyunca mitler aracılığıyla kendisini, yaşadığı ortamı, somut ve soyut içerimleriyle evreni anlamlandırmaya çalışır. Başka bir ifadeyle "*insanın yaşamı ve kendisini algılamak için vazgeçemediği ve geçemeyeceği bir anlatma biçimi olarak mitler, konusu temelde insan olan yazın için de vazgeçilmez ve göz ardı edilemez bir kültürel kaynak ve zenginlik sunar*" (İşler, 2004, s. 29). Böylesi kapsayıcı çerçevesiyle mitler, Hüseyin Ferhad şiirinin kültür ve malzemesine çokça kaynak sunar. Batı medeniyetine yön veren Antik Yunan mitolojisinin yanı sıra, köklerini Orta Asya Türk kültür ve coğrafyasından alıp günümüze dek uzanan zengin Türk mitolojisi, tarihsel süreçte oluşturduğu külliyatla onun eserlerinin başat unsurlarından biri olur. "Kül Denizi" şiirinde geçen "*anladım ki ülkem bu topraklardan ibaret değil / kopardım yıldızını eski tolganın*" (Ferhad, 2008, s. 115) ifadesi Ferhad'ın şiirindeki coğrafyanın genişliği ve çeşitliliği konusunda okura fikir vermektedir.

Hüseyin Ferhad'ın şiirlerinde öne çıkan noktalardan biri Orta Asya Türk tarihidir. Olgunluk dönemi eserlerinde pagan döneme, Türk tarihinin muhtelif dönem ve coğrafyalarına yönelir. Bu içerik, 1980 sonrası Türk şiiri içerisinde folklorik/mitolojik şiir çizgisinde poetikasını şekillendirmesini sağlar. Ferhad'ın bu çizgide ürün veren şairler arasındaki konumu hakkında Baki Asiltürk şunları söylemektedir:

> Folklorun yaşayan/güncel yanlarını değil, daha derinlerde kalmış tarihsel zenginliklerini kaynak olarak gören, bu bakımdan da mitolojiyi önceleyen görülen Hüseyin Ferhad, kuşak şairleri içerisinde bu yönüyle [özgün] bir konuma sahiptir. İlk kitabından son kitabına dek bu özelliğini geliştirip zenginleştirerek sürdürür (2013, s. 226).

Ferhad'ın özellikle Türk mitolojisine yönelişinde Memet Fuat'ın da payı büyüktür. *Adam Sanat* dergisinde çıkan tarihsel içerikli şiirleriyle Fuat, onu bu alana yönelmesi için cesaretlendirir (Ferhad, 2016, s. 102-112). Nitekim Ferhad, mitolojik değer taşıyan esatir, destan, menkıbe, mesel gibi eski metinleri "tinsel evreninin binek taşları" şeklinde değerlendirir (Ferhad, 2016, s. 30-71, 83-87). Şiir dünyasına şekil veren Türk kültürü ve mitolojisine temel teşkil eden eserleri ve söz konusu süreci ise şu şekilde açıklar:

> Şiir ki duadır, bir aşk halidir, insanın ruhuna taliptir, bütün yaratma yetisine. Harflere, Yazı'ya tapınmamız şarttır: okumanız, yine okumanız. Meydan Larousse'la başladımdı ben de. Ana Britanicca'yı hatmettimdi akabinde. (…) Netice müspetti. Hayal ettiğim Türkesk Dünya şekillenmeye başlamıştı (Ferhad, 2016, s. 278-331).

Şiirin başlangıcı olarak gördüğü Şamanizm ise onun poetik anlayışı içerisinde belirleyici bir yere sahiptir. Çünkü Şamanizm, salt bir inanç biçimi olmaktan ziyade dönemin step ideolojisini ve yaşam felsefesini de yansıtan etnik bir kimliktir (Ferhad, 2016, s. 83-87, 332-341, 30-71; Söğüt, 2004, s. 24-33). Böylesi bir kimlik ise tarihsel süreçte belli bir birikim oluşturarak kültür ve sanat özelinde işlev kazanır.

Sembolik düzeyde üç farklı evreni/kozmosu barındıran Şaman inancına göre bu evrenler arasında geçişler yapılabilir ve her evrenin temsil gücüne göre açıklanması mümkündür. Mircea Eliade, Şamanizm'in sınırlarını belirlerken bu aşamalara özellikle dikkat çeker:

> Tam ve tipik şamanlık tekniği bir kozmik kuşaktan (bölgeden, kattan) ötekine, örneğin Yeryüzünden Gökyüzüne ya da Yeryüzünden Yeraltına, geçmekten ibarettir. Şaman bu düzeyler arasındaki sınırları aşmayı bilen adamdır. Kozmik kuşak veya düzeyler arasındaki iletişim ve ulaşımı mümkün kılan, Evrenin yapısıdır (1999, s. 291).

Bu noktada önemli olan, varlığı ve izahından ziyade, evrenlerin şiire konu olabilecek temsil yetisini bünyesinde barındırmasıdır. Hüseyin Ferhad'ın Şamanizm'e önem vermesi ve sıkça göndermede bulunması biraz da belirtilen temsil yetisinden kaynaklanmaktadır, denebilir.

Antik Yunan mitolojisinin tercihinde şairin Anadolu coğrafyasında yaşamasının etkisi büyüktür. Anadolu, birçok kadim medeniyete ev sahipliği yapmış olduğu kadar Batı medeniyetin merkezî kültür duraklarından biri olan Antik Yunan mitolojisinin de can bulduğu coğrafyadır. Böylesi bir kesişimin yarattığı zengin birikim, ortak duyuş, hissediş ve algılama yetisi, Ferhad'ın şiirlerinde yapıcı bir etki yaratmıştır. Dolayısıyla Ferhad'ın Orta Asya'dan başlayarak Anadolu'ya ve Akdeniz'e uzanan muhtevasıyla bir kültür şiiri yazdığını söylemek yanlış olmayacaktır. Yıldız bunu şöyle yorumlar: "[O]*nun için önemli olan Anadolu'dur ve Anadolu da Kibele gibi bütün saçlarını güneye, doğuya ve güneydoğuya uzatmıştır. Ferhad şiirinin uzanımları da bu izleği takip eder*" (Yıldız, 2019, s. 228).

2. Estetize Edilmiş Bir Varlık Olarak Mitik Kadın

Mitolojik bir unsur olarak edebî eserlerde yer verilen kadın tipleri, genellikle yüceltilmiş ve estetize edilmiş bir görünüm sergiler. Bazen bir tanrıça, bazen salt güzelliğin bazen de karşılıksız sevgi ve şefkatin temsili şeklinde işlenir. Mensubu olduğu millet ve medeniyet dairesinin biçtiği değer doğrultusunda yaratılan mitolojik kadın tipleri, sadece birincil kaynaklardaki şekilleriyle değil kendilerine atıfta bulunulan başka eserlerin muhtevasına göre yeniden ve özgün bir şekilde yorumlanabilir. Söz konusu yeniden yorum, bu tipleri yalnızca baştan yaratmakla

yetinmez ayrıca kendi muhtevaları ya da tematik dokusuna bir dayanak oluşturacak biçimde de metinlerarası bir kullanıma dönüştürebilir.

Hüseyin Ferhad şiirinde boy gösteren mitolojik kadın tipleri ise daha çok eserlerin tematik evreninde pekiştirici bir misyon yüklenirler. Şiire eşlik eden duygu durumları, anılan tipler üzerinden aktarılırken muhteva üzerinde önemli bir unsura evrilir. Tercih edilen mitolojik tipler, Doğu ve Batı medeniyetlerinin kutsiyet kazandırılmış kişilerinden seçilir. Bu bağlamda daha çok Antik Yunan ve Türk mitolojilerine yönelen şair, kullandığı mitolojik tiplerin karakteristik özelliklerini şiirin tematik yapısını destekleyecek şekilde ele alır.

Şiirlerinde öne çıkan aşk, sadakat, sevgi ve üretkenlik gibi temaları derinleştirmek için şairin Antik Yunan ve Türk mitolojilerinden seçilen muhtelif kadın tiplerine başvurduğu görülür. Bunlar içerisinde işlevsellikleriyle kullanılanlardan birkaçı Afrodit, Penelope ve Umay Ana'dır. "Akdeniz'in Sıfır Noktası, V" şirinde Afrodit üzerinden sevgiliye ve aşka manevi bir değer atfedilir. Çoğu kez aşk duygusuna eşlik eden cinsellik ve erotizm de çağrışımsal düzeyde okurun yorumuna bırakılır:

> Kumsala dikili bir Aphrodite heykelinden farksızdı. Önünde diz çöktüm, bunak bir arkeoloğun coşkusuyla taptım ona (Ferhad, 2008, s. 93).

Aşk tanrıçası olan Afrodit'e gönderme, sevgiliye duyulan aşkın kudretini vurgulamak içindir. Şiirdeki heykel vurgusu da ayrıca dikkat çekicidir. Heykeldeki estetik duygu ve tabulaşma durumu, insanın faniliğinden ve kusurlarından azade oluşa işaret ederek sevgiliye ve dolayısıyla aşka kutsiyet ve ebediyet kazandırır. Heykelle somutlaşan ilahî değer, tapınma vurgusuyla sevgili odağında aşkı kusursuzlaştırarak ona ölümsüzlük kazandırır. Dolayısıyla Ferhad'ın güzel ve yüce kavramlarıyla ilişkili her nesne ve varlığı sevgiliye izafe ettiği söylenebilir (Sağ, 2022, s. 49). Şiirin ismindeki "sıfır noktası" ve "V" ifadeleri ise kadın özelinde cinselliği çağrıştırmaları bakımından yoruma açıktır. Çünkü şiirde benzetme yapılan Afrodit, her ne kadar aşk tanrıçası olsa da mitolojide dış görünüşü bakımından çekici olarak tasvir edilir. Dolayısıyla Afrodit hem tanrıça vasıfları hem de fizikî özellikleri ile aşk, cinsellik ve erotizmin temsilinde olumlayıcı bir güç şeklinde kullanılmıştır, denebilir.

Aynı şiirde tarihsel önemi haiz kadın tiplerine de aşk ekseninde yer verilir. Bunların bazıları mitolojik tiplerken bazıları ise hikâyeleri ile mitleşmeye yakın duran figürlerdir:

> O, âşık kadındı. Kybele gibi bir totem, Meryem gibi bir ikona.
> Ya da bir cinsel fetiş.
> Ona soyadımı verdim. Yüzüne Mona Lisa'nın gülümseyişini
> yapıştırdım, hüviyetine Clara Zetkin'in vesikalık fotoğrafını (Ferhad, 2008, s. 93).

Şiirde ismi geçen Kybele (Kibele), Friglerin tek ana tanrıçasıdır ve diğer Anadolu uygarlıkları için de doğurganlığı, bereketi temsil eder (Özmen, 2016, s. 383). Kibele'nin doğurganlığına paralel şekilde Hz. Meryem de Hristiyanlık inancındaki mucizevi hamileliği ile şiirdeki kadın izleğine dâhil edilir. Sevgiliye atfettiği bu tanrısal vasıflar hâricinde dış görünüşüne meşhur Mona Lisa gülüşünü ve hüviyetine devrimci bir ikon olarak bilinen Clara Zetkin'in kişiliğini vermesi, şiir öznesinin hayallerindeki ideal/mitik bir kadın profili çizdiğini düşündürür. Dolayısıyla şiirdeki özne için sevgili hem tanrıça gibi kutsallık taşır hem de nesnelliğine rağmen ikonik/kült bir kimlikle var olabilecek bir konumdadır.

Ferhad, *Nihayet Bir Cümledir İnsan* isimli eserinde de birçok mitolojik kadın tipine yer verir. Bu şahısların ortak yönü, doğrudan aşk ile alakalı hikâyelerin merkezinde olmalarıdır. Şiirlerde metinlerarası göndermeler, aşk duygusuna dair pekiştirici bir söylem üretir. İsimleri anılan Elsa, Vera, Tomris, Penelope, Nefertari, Zîn, Aslı ve Şirin öncelikle güzellikleriyle öne çıkarılırlar: *Yeşildir Elsa'nın gözleri. Vera'nınkiler ondan da yeşil. Tomris'inkiler her ikisinden de. Penelope, Nefertari, Zîn, Aslı, Şirin; çayıra, toprak yeşiline çalar gözleri dişi totemlerin. Seninkiler hariç* (Ferhad, 2019, s. 46).

Şiirdeki öznenin, sevdiği kişi ile anılan kadınları güzellikleri bakımından mukayese etmesi eserdeki estetik tutumun öncelikle dış görünüşe odaklandığını düşündürür. Ne var ki ismi geçen karakterlerin hemen hepsinin efsaneleşmiş aşk hikâyeleri vardır. Örneğin Antik Yunan mitolojisinin kadın kahramanlarından Penelope, Homeros destanlarında adı Penelopeia şeklinde geçen, Odysseus'un karısıdır. "*Eşinden ayrı kaldığı yirmi, otuz yıl sürece başka kocaya varmamak için ayak diremesi, Odysseus'a sadık kalması onu evlilikte vefa ve sevginin simgesi hâline sokmuştur. Onun adı kadar, yıllar yılı gündüz dokuyup gece söktüğü bez de dillere destan olmuştur*" (Erhat, 1996, s. 241). Kocasına sadakati, vefası ve sabrıyla mitleşen Penelope'nin hikâyesi, Ferhad şiirinde sevgiliyle bir arada anılarak mevcut duygu durumunun ve sevilen kişinin karakteristik özelliklerinin belirginleşmesinde işlevsellik kazanır. Şiirde ismi anılan bir diğer kadın olan Tomris ise Türklerin ilk kadın hükümdarıdır. Kocasının ölümünden sonra tahta geçen Tomris, kahramanlığı ile efsaneleşir. Haksızlığa karşı çıkışı ve cesaretiyle kadın imajına kazandırdığı olumlu etkiler, özellikle Türk mitolojisinde önemli bir yer kazanmasını sağlar. Sorumluluk duygusu, adaletli oluşu, haksızlığa karşı çıkışıyla ideal kadın profilinin en bilindik örneklerinden biri olur.[1] Dolayısıyla şiirdeki

[1] İskit soyundan gelen Tomris Han, sadece Türk ya da Doğulu kaynaklarda değil Batılı araştırmacıların da belirtilen özellikleriyle tasvir ettiği bir kadın tipidir. Kocasının ölümü sonrasında döneminin en güçlü imparatorlarından biri olan Pers Kralı Büyük Kyros'la evlenmeyi reddeder. Çünkü bu evlilikteki temel amaç Tomris Han'ın hükümdarı olduğu Massagetae/Saka/İskit Devleti'ni Pers topraklarına katmaktır. Ne var ki o, bu evliliği onaylamaz ve dolayısıyla savaş başlar. Savaşta hileye başvuran Farslı hükümdar, Tomris'in oğlu Spargapises'u ele geçirir ve oğlu esaret altında kalmak yerine intihar eder. Bu ölüme oldukça öfkelenen Tomris Han, savaşta Pers ordusunu mağlup ederek imparatoru öldürür. Böylece hem devletinin bağımsızlığını

sevgilinin özelliklerine Tomris Hatun karakteri üzerinden işaret edilir. Anılan diğer kadın kahramanların da benzer olumlayıcı vasıflarla var olduğu ve şiirin özellikle tematik yapısına yön verdikleri söylenebilir. Bu kullanımlar, aynı zamanda, Ferhad'ın parodi, pastiş, anıştırma ve ironi gibi metinlerarası teknikleri şiirlerinde dikkat çekici bir yoğunlukta kullandığını gösterir (Karabulut ve Sulu, 2020, s. 3).

"Vav" şiirinde de adı geçirilen Tomris Han, halkın takdir ve desteğiyle birlikte ele alınır. Direniş, dayanışma ve ortak kader duygusu etrafında yaşananlar, bir macera şeklinde tasvir edilir:

> Ne zaman bulanır Orhon, Selenga
> dul ikizi Amu Derya'nın
> Julida. Sen ki bir koşma ayağısın
> bencileyin gurbete mecbur bir Saka'nın
> Uçurum kenarında, kağşaklarda
> bulmak için ölümün sırrını
> çırılçıplak temennaya duran bir halkın
> eski macerasında
> Tomris'le aynı hizada, Siyon kıt'asında (Ferhad, 2008, s. 483).

Her iki şiirde de inanıştaki genel kabullere uygun olarak işlenen Tomris Han'ın, eserlerdeki tematik boyutu derinleştiren bir işleve sahip olduğu görülür.

Adını Antik Yunan'ın mitolojik kahramanlarından biri olan Patroklos'tan alan "Atsız Patroklos" şiirinde ise tanrıça Athena'ya yer verilir. Zeus'un biricik kızı Athena, savaş ve şehir koruyucusudur. Merhametinin yüceliğiyle tanınır. Savaş tanrıçası olmasına rağmen, savaştan zevk almaz. Daha ziyade "anlaşmazlıkların çözüme kavuşturulması ve adaletin barışçıl yollarla sağlanması taraftarıdır" (Graves, 2020, s. 120). Şiirdeki ironik atmosfer, eserin adından başlayarak Athena'nın konumu ve Atlantis'in dolaylı yoldan hatırlatılmasıyla belirginleşir:

> Yıldızlar uçuşup duruyor üzerimizde
> kanat çırpışlarının çıtırtılarını duyuyoruz,
> sesler okyanusunda dilsiz Homeros gibi
> kendi kendimizle konuşuyoruz.

korumuş hem de oğlunun intikamını almış olur. Tüm bu gelişmeler Tomris Han'ı kadın bir hükümdar olarak cesaret, bağımsızlık arzusu ve dürüstlük duygularını temsil eden mitik bir karaktere dönüştürür. Helen toplum ve kültürünün en büyük tehditlerden biri olarak gördüğü Perslere karşı elde ettiği bu zafer, Batı'da da Tomris Han'ın ikonlaşmasını sağlar (Şahin, 2021).

Batık deniz ülkelerinin bir mezar kazıcısı
"bu" diyor "en sonuncu Pallas Athena";
günışığının uzun saç örgüleri çözülüyor
yüreğimizi çıkarıp atıyoruz önüne.

Gecenin karanlıklar sağıcısı ay
süt güğümünü boşaltıyor yamaçlardan aşağı,
yalnızlıklar güdücüsü olan bizler
kalıyoruz ovada elimizde kırık bir kaşağı. (Ferhad, 2008, s. 42).

Şiirdeki ironik atmosferin yanında trajik duygunun da kuşatıcı bir temaya dönüştüğü söylenebilir. Şiirin her dörtlüğünde farklı kaybedişlere rastlanır. İlk dörtlükte bulunan "*sesler okyanusunda dilsiz Homeros gibi*" dizesindeki dilsiz ifadesi Homeros'un; son dörtlükte yer alan "*kalıyoruz ovada elimizde kırık bir kaşağı*" dizesi ise seyis olan Patroklos'un kaybedişlerine işaret eder. İkinci dörtlükte, bir mezar kazıcının Athena'nın öldüğünü ima eden söylemi, söz konusu trajik duyguyu pekiştiren temel vurgudur. Kaldı ki normalde ölümsüz varlıklar olan tanrıların fanileştirilmesi, şiirde sembolik okumalara da imkân tanımıştır. Şiirde öznenin, karşısında teslimiyetçi bir tutum sergilemektense ölümle bir bağ kurma çabasıyla kalbini söküp önüne atışı ise tanrıçanın bir başka şekilde ölümsüzleştirildiğini düşündürür.

"Dişi Totemler, VII" başlıklı şiirde ise Türk mitolojisinde kutsiyet atfedilen Umay Ana tipinden bahsedilir. Tarihsel süreçte farklı yorumlamalara tabi tutulan Umay, özünde kusursuz bir güzelliği ve doğurganlığı temsil eder:

Umay. Altın bir bilezik
gibi bu gece ay
fakat niye eksik
yıldızların yarıdan çoğu
(…)
Umay. Dişi bir kuzgun
uçuruma nasıl ağarsa
öyle zarif ve mel'un
gir sırça konağıma (Ferhad, 2008, s. 275).

Şiir öznesi, geçmiş metinlerde yer alan Umay tasvirlerindeki zarafete (gümüş saçları ve güneşe benzetilmesine) göndermede bulunur. Etrafını aydınlatması, güzelliği sayesinde ortaya çıkardığı hayranlık duygusuyla aslında, insandaki estetik arayışı Umay Ana üzerinden nesnelleştirir. Sağ'ın da belirttiği üzere "Ferhad için Umay, dişi varlıkların en güzeli, en başta gelenidir. Ferhad, onunla düşsel yolculuklara çıkar, onu kendi bedeninde yeniden hayata döndürür" (Sağ, 2022, s. 76). Bu tip, aynı zamanda çocukların doğuşu, muhafazası ve erkek çocukların ad kazanmasındaki payı sayesinde yaratıcılığın ve soyun devamındaki etkisiyle şiirde olumlayıcı bir unsura dönüşür.

Birçok Türk topluluğunun inancında işlevsel olarak yer alan Umay Ana, kutsiyet kazandırılmış bir anne tipine referans eder (İnan, 1976, s. 24-27). Mitlerde dişi bir totem olarak kadındaki estetik tarafın en güzeli şeklinde düşünülen Umay Ana'ya ait bütün çağrışımlar sevgiliye atfedilir. Şiir öznesinin indinde Umay, aynı zamanda, sevgilinin kendisini mukayese ederek mutlu olduğu, huzur bulduğu bir güzellik ve dişilik idealidir. Bu ideal, söz gelimi "Dişi Totemler I" şiirinde "Eyvanda ay karanlığında" (Ferhad, 2008, s. 269) çıplak bir şekilde uyuyan sevgilinin temel avuntu kaynağıdır:

> Eyvanda ay karanlığında
> Yârim çıplak uyurdu
> Umay'a nispet yaptığını düşünür
> avunurdu (Ferhad, 2008, s. 269)

Ferhad, hayal dünyasında Umay'ı yolculuğuna davet ederek aşk duygusunu, sevgiliyi kadınların "en güzel"iyle özdeşleştirip metinlerarası bir bağlamda yeniden kurgular ve yorumlar. "Vav" şiirinde geçen "Sütü ne zaman pıhtılaşır Umay'ın / dişi tanrının. Steplerin de benzi sararır" (Ferhad, 2008 s. 483) dizeleri de benzer şekilde Umay Ana ve doğurganlık bağına dair pekiştirici bir söylem olarak yorumlanabilir.

İslamiyet Öncesi Türk kültürü ve inanç sistemini "kadın" tipi üzerinden sıklıkla işleyen Ferhad, "Hayal Ülkesinin Keşfi, IX" şiirinde kadın-Tanrı ilişkisini doğurganlığa dayandırarak ele alır:

> Gök Tanrı'nın işareti sayar
> sütünü kör kuyulara sağar
> Ay Hatun, yani şaman annem. (Ferhad, 2008, s. 165).

Şaman, Gök Tanrı ve süt, anne üzerinden estetize edilerek kutsandığı gibi anneye yüklenen şamanlık misyonuyla da pekiştirilir. Gök Tanrı, Ay Hatun, anne ifadeleri ile şiirin genel duygu durumu ifade edilir.

Şimdiye dek verilen örnekleri çoğaltmak mümkün olmakla beraber, tahlil edilen kısımların mitolojik kadın kahramanların metinlerarası tekniklerle Hüseyin Ferhad'ın şiirlerinde fonksiyonel şekilde işlendiğini anlamak için yeterli olduğu kanaatindeyiz. Bazen doğrudan bazen de çağrışımlar aracılığıyla şiirlerine taşıdığı mitolojik kadın tipleri, karakteristik yönleriyle Ferhad'ın şiirlerinin muhteva ve tematik evrenini şekillendirir. Mutlak güzellik, doğurganlık, kahramanlık, aşk, fedakârlık gibi kavramlarla mitolojik tipler üzerinden kurulan organik bağlar, şiirdeki estetik duyarlılığı üreterek içeriğin özgünleşmesini sağlamıştır.

3. Tarihsel İnsan Gerçeği Olarak Mitolojik Tipler

Hüseyin Ferhad'ın şiirlerini özgün kılan bir diğer husus mitolojik kahramanlar aracılığıyla tarihsel süreçte insanoğlunun deneyimlediği mühim yaşantıları somut bir şekilde dikkatlere sunmasıdır. Türk ve Yunan mitolojilerine telmihte bulunarak şiirlerine taşıdığı şahısları orijinal hikâyelerinden güç alarak estetik bir unsura dönüştürür. Ferhad, şiirin vereceği mesajı yahut izleği söz konusu göndermeler ışığında tasarlayıp insanlığın geçirdiği dönüşümü, geçmişten bugüne ışık tutacak bir unsur gibi inşa eder.

Geçmişle bugün arasında bağ kurmayı gözeten "Kanatlı Yılan, VIII" ve "Babür Şah En Çok Herat'ı Severdi" başlıklı şiirlerde, Türk mitolojisi içinde önemli bir yere sahip olan Ülker ve Kayra Han'a göndermeler yapılır. İlk şiirde zaman, sonsuzluk, özgürlük arayışı öne çıkarken ikincisinde ise İslamiyet öncesi ve sonrası inanışların manevi duyarlılığına yoğunlaşılır.

"Kanatlı Yılan, VIII" şiirindeki Ülker, Türk mitolojisinde bir takımyıldızı olarak zaman kavramıyla doğrudan ilişkili olarak işlenir. "Gök'ün Ülker yıldızlarına bağlı olduğuna ve Ülker'in etrafında döndüğüne inanılır" (Karakurt, 2012, s. 895). Şiirde Ülker'e yapılan gönderme, dönemin inanış ve duyuş tarzından başlayarak insanın ruh dünyasına ışık tutar:

> Ne zaman gözlerimi yumsam
> yüzümü dönüp gök kıbleye
> ağlayan, hasetten ağlayan bir kam
> mim parmağıyla dokunur Ülker'e (Ferhad, 2008, s. 312).

Şiirde birey, kam ve gökyüzünün Ülker ile anılması yarattığı duygu bakımından dikkat çekicidir. Çünkü İslamiyet öncesi inanışta Türkler için Tanrı'nın "Gök"te konumlandırılması, din adamı olan kam ile öznenin bütünleşmesi ve tüm bunların öznenin gözlerini kapayıp ruhani bir transı andıran anda gerçekleşmesi toplumsal bağlamda kolektif bilinçdışının somut görünümüne referans ettiğini düşündürür. Ayrıca Ülker'in taşıdığı zamanın bölünmüşlüğü misyonu ile öznedeki çaresizlik hissi, esasen insanın zaman karşısındaki faniliğine işaret etmektedir. Gökyüzüne atfedilen kutsallık ve Ülker'in her daim gökyüzünde oluşu, insanın fani, Tanrı'nın ise ölümsüzlüğünde bir çatışma unsuruna dönüşür. Zamanın tek hâkimi olan Tanrı, Ülker aracılığıyla somutlanır ve insana her daim ölümle yüzleşmek zorunda kaldığını hatırlatır. Şiirdeki kam vurgusu da benzer bir hassasiyetle tasarlanır. Sahip oldukları doğaüstü güçlerle diğer insanlardan daha özel bir konumda olduğuna inanılan kamlar,[2] tüm meziyetlerine rağmen ölümden kurtulamazlar. Zira şiirdeki "haset"

[2] Kamlar, farklı Türk toplumlarında değişik misyonlar üstlenseler de genel olarak ayinler düzenleyen, tanrılara kurban sunmak için göğe çıkabilen ve ruhları yönlendirme kabiliyetine sahip özel kişilerdir (Güngör, 2010: 325-328).

vurgusu da insanın sahip olduğu tüm yetilerine rağmen zamana karşı direnemeyişine, başka bir ifadeyle tanrı-zaman-ölümsüzlük bağlamında yer alamadığına işaret eder.

Hüseyin Ferhad, Türk mitolojisinde Kayırhan adıyla da bilenen Kayra'ya "Babür Şah En Çok Herat'ı Severdi" başlıklı şiirinde yer verir. Altay mitolojisinde sıkça anılan Kayra, inanışa göre "soyut ve mutlak bir yaratıcı olarak düşünülür" (Karakurt, 2012: 14). Şiirdeki özne, varlık durumunu Kayra üzerinden sorgular:

> Kalbimi yırt ulu Kayra
> esin perilerimi kışkırt,
> beni Behzad'ın aherli bahçesine
> hurufî rüyasına sarkıt
>
> Aynalardan sarkıt yüzümü
> harflerin belleğinden sil
> cinler zılgıt çeksin kalbimde
> Mezar-ı Şerif'e mukabil (Ferhad, 2008, s. 380).

Şair hassasiyetiyle vurgulanan "*esin perilerimi kışkırt*" ve "*harflerin belleği*" ifadeleri insandaki ontolojik sorgunun ilahî bir kudret üzerinden açıklanma arzusunu göstermektedir. Orta Asya dönemindeki inançla alıntının son dizesindeki "*Mezar-ı Şerif'e mukabil*" söylemi, Gök Tanrı inancı ile İslami duyuşun iç içeliğine işaret etmesi bakımından ayrıca dikkat çekicidir.

"Uçurumlar Dolambacı, II" başlıklı şiirinde özne, Odysseus ile yolculuk ederek Homeros'un kurnaz, bilge ve cesur kahramanına dönüşür. Mitolojide bu hikâye ve kişiler ise şu şekilde özetlenebilir: "Telemakhos, Sparta kralı Menelaos'tan babasının Kalypso'da bir nemf tarafından esir tutulduğunu öğrenir. Odysseus ise yine denizlere açılmıştır. Poseidon fırtınalarla salı batırır. Odysseus boğulmaktan kurtulur ve geminin bir parçasına sarılarak adaya çıkar" (Sarı ve Güler, 2019, s. 238). Şiir ve mit arasında kurulan bağ ise metinlerarası bir gönderme olarak özgürlüğe ve ölüme ulaşma çabası duygusu etrafında yeniden yorumlanır:

> Kızgın bir sacın üzerinde yürür gibiyim
> umarsız, bir o kadar aklı çalık.
> Kimim; nerden, hangi cehennemden geldim
> ben bu insanat sirkine, "kodes"e?
> (…)
>
> Batan teknenin son yolcusu ben değilim.
> Yüzerek geçiyorum Ege'yi Odysseus'la birlikte (Ferhad, 2008, s. 36).

Bu söylem ilk anlamında Tanrı-insan birlikteliğini akla getirse de mecazen kişideki mücadeleci yapıyı, hırsı ve Tanrı-insan ilişkisindeki çift yönlü değer kazanımını öne çıkarır. Tanrılar her ne kadar sonsuz, güç ve otorite sahibi olsalar da onların varlığı fani, zayıf fakat kendilerini tanıyıp kabul edecek insanlar sayesinde anlamlı olacaktır. Başka bir deyişle yaratıcı konumundaki Tanrı'nın mutlaklaşması ancak insan aracılığıyla gerçekleşecektir. Şiirde insanın Tanrı'yla aynı yolculuğu batan gemiye rağmen başarıyla tamamlaması ve kurnaz olarak tasviri ondaki tüm zayıflıklara rağmen mücadeleden vazgeçmeyişini ve olumlu vasıflarını vurgulaması bakımından dikkat çekicidir. Şiirde verilen mesaj ise Tanrı, ne kadar mutlak ve sonsuzsa, insanın da tüm faniliği ve kusurlarına rağmen bu sonsuzluğun en gerçekçi ve değerli unsuru olduğudur.

"Önce Söz Vardı, 2" şiirinde insan ve Tanrı'nın mitolojik konumlandırılmaları üzerinden çeşitli çağrışımlarla insanlık tarihinde yaşananların şairler üzerindeki hissi yansımaları işlenir. "Ey şair" hitabıyla başlayan şiir, isminde İncil'e yaptığı göndermenin ve muhtevasındaki Türk, Antik Yunan tanrılarını anmanın yanı sıra Fransız İhtilali'ni çağrıştıran unsurlarla insanlık tarihini geniş bir perspektif içinde ele alır:

Ey Şair
seni hangi yeşil uçurumlara sürüklüyor bu çavlan
bu eriyerek sel sularına karışan sahil?
(…)
Aha, tüm semavi ilahlara can verdik:
Aramızda dolaşıyor şer tanrısı Erlik Han
işmar ediyor bize Aphrodite, Oziris, ihtiyar Anu,
meydanlarda ölüm şarkıları söylüyor Zeus.
Giyotin sepetine döndü gözlerimiz ağlamaktan
bahtı yağmalanmış yaslı gençliğimize.
Artık yüreğimi deşme ey dâvâ güdücüsü, sus,
'kana kan isteriz' dediler kan verdik
'cana can' dediler canan verdik:
etten ve kemikten yarattık sonun sonsuzluğunu (Ferhad, 2008, s. 26).

Şiir, muhtevasındaki pesimist bakışla Ferhad'ın diğer eserlerinden kısmen farklılaşır. İnsanoğlunun tarih boyunca çektiği ıstırapların verdiği bıkkınlık ve mutsuzluk hissi, şair hassasiyetiyle yorumlanır. Burada verilmek istenen mesaj, yaşanan tüm sorunların ya dinî etkenlerden ya da insanın acımasızlığı ve/ya hırsından kaynaklandığıdır. Esere ismini veren "Önce Söz Vardı" ifadesi Yuhanna İncili'nin ilk ayetidir. İlahi bir dinin kaynak kitabının anıştırma yoluyla okura sunulmasına rağmen muhtevadaki eleştirel tarafın yoğunluğu, şiirin başlı başına ironik bir söylem üzerine inşa edildiğini gösterir. İnsanların tüm semavi ilahlara rağmen can vermesi, bir bakıma tanrıların her yönüyle

iyiliği yahut bağışlayıcılığı temsil etmediğini düşündürür. İşin dinî boyutu dışında dünyevi nedenlerle de insanların kendilerini yok edebildiği, şiirde ayrıca öne çıkarılır. Dava gütmek, kana kan ve cana can vermek söylemleri ise insandaki mücadeleci, hırslı ve inançları için ölümü göze alabilecek bir potansiyelin mevcudiyetini imler. Geçmişteki savaşlar, iktidar rekabetleri ve her türden davanın insanlar tarafından deneyimlendiği hatırlandığında söz konusu mesele daha da anlaşılır hâle gelir. Şiirdeki bu mesaj, ilk kez Fransız İhtilali'nde kullanılan ve yine insan yapımı olan giyotin ile somutlanır. Yani insan kendi yok oluşuna çeşitli değişkenlerle de olsa yine kendisi neden olur. Bu noktada mevcut ironik söyleme trajik duygunun da eşlik ettiği söylenebilir. Şiirdeki hitabın "ey şair" şeklinde oluşunu ise şiir türünün ve sanatçının başka tür yahut kişilerden daha yüksek bir hassasiyete sahip olmasından ziyade okura da bu duyguyu aktarmak istenmesiyle bağdaştırmak mümkündür.

"Öl Dedim Hüseyin'in S Harfine, I" başlıklı şiirde ise Türklüğün Yunan mitolojisinin önemli kahramanlarından Prometheus'un hikâyesi ile desteklenerek ironik bir şekilde izahı söz konusudur. İnanışa göre Zeus, insanlara öfkelenince yemek pişirmelerini engelleyip onları aç bırakmak için ateşi saklar. Bu noktada insanlardan yana tavır alan Prometheus, Tanrılardan ateşi çalarak yeniden insanlara verir (Estin ve Laporte, 2002, s. 128). Kaldı ki Prometheus, en yaratıcı ve zeki Titan olup çamurdan/kilden olumlu insanı yaratmıştır (Rosenberg, 2003, s. 33). Diyaloglarla şekillenen muhteva, şiirin tamamına yayılan milliyetçi duygunun vurgusu için tasarlanmış gibidir:

> Cehenneme kar yağıyordu
> ateş hırsızı Prometheus hırsından ağlıyordu.
> "Boşver be üstad," dedim,
> "kul sınıfı soğuğa dayanıklıdır."
> Haşin bir bakış fırlattı hazret
> yutkundu. Azarlar gibi uyruğumu sordu.
> Türk olduğumu öğrenince yüzünü buruşturdu.
> "Irkın," dedi, 'mavi kanlıdır
> hünsadır dinsel bakımdan
> eşdeğerde görür çünkü benimle
> dişi bir kurdu.'
> İrkildim, kaynar sular boşandı sanki başımdan,
> soytarıya da bakındı hele
> utanmadan kendisini asenayla kıyaslıyordu (Ferhad, 2008, s. 169).

Kar-ateş, kul-Tanrı gibi zıtlıklar üzerinden yaratılan gerilimli atmosfer, Türklüğün yüceliği fikri ekseninde döner. Şair, Türeyiş Destanı'yla çağrışım kurduğu Türklüğün karşısında küçümseyici tavır takınan herkesi "soytarı", "utanmaz" gibi ifadelerle sert biçimde eleştirir. Hatta bu yergi o denli ağırdır ki karşıdakinin kim olduğunun dahi

önemi yoktur. Anlatıcının nezdinde olumlu insanı yaratan, cesareti, hırsı, kurnazlığı ve mücadeleci kimliğiyle sembolleşen Titan Prometheus bile Türk ırkını küçümsemeye cesaret edemez. Şiirdeki muhatap her ne kadar doğrudan Prometheus olmasa da yapılan vurgu, Türklüğün yüceliği karşısında tanrıların dahi saygı duyması gerektiğidir. Tematik bağlamda ise milliyetçi duygunun ve köklü Türk geçmişinin yüceliğinin öne çıkarıldığı söylenebilir. Dolayısıyla incelenen şiir aracılığıyla ırk ve millet sevgisinin insan gerçeğinin doğal bir bileşeni şeklinde sunulduğu anlaşılır. Başka bir deyişle anılan sevgi türü; özünde, bir millete ait kolektif bilincin yansıması olarak her şeyin üstünde tutulmaktadır.

Hüseyin Ferhad, şiirlerinde Anadolu coğrafyasının doğu sınırlarına uzanarak İran medeniyetine dair mitolojik göndermelere de yer verir. "Pers Çelengi" adlı şiirde önemli/sembol tip ve mekânlar üzerinden âdeta bir İran tarihi yazar:

> Ne Hüsrev görsün aczimi
> ne Zal oğlu Rüstem,
> tutmazdım göz yaşlarımı eğer
> soyuma garezlerini bilmesem (Ferhad, 2008, s. 379).

Şiirde adı geçen Hüsrev ve Zal oğlu Rüstem İran tarihinin en bilindik figürleridir. Hüsrev'den kasıt, krallık makamı olsa da Zal oğlu Rüstem (Rüstem-i Zâl) İran Milli destanının en önemli kahramanıdır. Nitelikleri bakımından ise farklı medeniyetlerin Tanrı'larıyla da benzeştirilir: "Çeşitli özellikleriyle Hint-İran tanrılarından İndra ve Grek mitolojisinden Herakles ile Prometheus'a benzeyen, onlar gibi daima iyinin yanında yer alan ve daima galip gelen Rüstem, İslâm sonrası İran kültüründe de en ünlü ve en etkili efsanevî kahraman olarak yerini almış ve edebiyatta özgün bir konum kazanmıştır" (Yıldırım: 2008: s. 295). Şiirde; güç, kudret, saltanat karşısında aciziyet durumu özne ve temsili kişiler aracılığıyla belirginleşir. Son iki dize ile Türk-İran devletleri arasındaki mücadeleye de dolaylı bir gönderme yapılması, işin sadece bireysel değil; aynı zamanda toplumsal bilince dayandırılarak ele alındığını gösterir.

Verilen örnek ve değerlendirmeler neticesinde Hüseyin Ferhad'ın şiirlerindeki mitolojik göndermelerin bütünlüklü olarak insan gerçeğini önemli tarihsel olay ve mitler ile destekleyerek gözler önüne serdiği söylenebilir. Şairin, böylesi bir muhtevanın teşkilinde ise Orta Asya ve Anadolu coğrafyasına has mitik hikâyeleri merkeze aldığı ve fakat bunlarla yetinmeyerek Batı medeniyetinin dünyayı etkileyen yeniliklerine de göndermeler yaptığı tespit edilmiştir. Geçmiş-bugün-gelecek ilişkisinde insanın deneyimlediği tüm eylem ve duygular bazen eleştirilerek bazen kutsiyet kazandırılarak bazen de olumsuzlanarak sunulmuştur. Bu durum ise şairin metinlerarası tekniklerle metnine eklemlediği mitik ögelerin, aslında poetik anlayışını özgünleştiren estetik bir unsuru temsil ettiğini göstermektedir.

Sonuç

1980 sonrası Türk şiirinin üretken isimlerinden olan Hüseyin Ferhad, poetik anlayışını toplumcu gerçekçi sanattan başlayarak mitolojik, metafizik, coğrafi değerlerin yanında Doğu ve Batı medeniyetlerinin köklü birikimiyle harmanlar. Metinlerarası bağlarla desteklenen muhtevadaki yoğun imaj kullanımları, şiirleri çok sesli bir düzleme taşıyarak sembolik okumaların da önünü açar.

Bu çalışmada Hüseyin Ferhad'ın şiirlerinin önemli bileşenlerinden biri olan mitolojik göndermelerin tespiti ve taşıdıkları estetik değerin yorumuna odaklanılmıştır. Yapılan tahlil ve değerlendirmeler neticesinde şairin telmihte bulunduğu mitolojik göndermelerin daha çok Antik Yunan ve Türk kültürlerine ait olduğu görülmüştür. Şiirlerin tematik dünyasına etkide bulunan mitik göndermelerde genellikle mitolojik tipler üzerinden pekiştirici söylemlere yer verilmiştir. Kutsiyet kazandırılmış kadın tipleri üzerinden aşk duygusuna yoğunlaşan Ferhad, erkek titan ya da tanrılar aracılığıyla fani insanın reel ve duygu dünyasının gerçekliğini çeşitli açılardan eserlerine taşımıştır. Oluşturulan zıtlıklar sayesinde okuru metne karşı faal hâle getiren şair, kullandığı sembolik söylemlerle şiirdeki dil kullanımlarına estetik değer kazandırmıştır. Mitolojik unsurlara yüklenen imgesel değerlerle geçmiş metinlerin yeniden tasarlandığı da söylenebilir. Ayrıca yer yer toplumsal meselelere getirdiği eleştirel bakışın mitolojik göndermelerle de desteklenmesi, Ferhad'ın şiirlerindeki göndergelerin biçim ve içerik bütünlüğünü gözeten bir işleve sahip olduğunu işaret eder.

Sonuç olarak Hüseyin Ferhad şiiri, muhtevasını oluşturan tüm poetik bileşenlerin geçmişle bugün bağlamında harmanlandığı, çok sesli ve bireyden topluma doğru açımlanan organik bağlarla tasarlanmış bir görünümdedir.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Akay, M. (2021). *80 kuşağının üç şairi*. Klaros Yayınları.

Aksakal, A. (2020, 20 Temmuz). Hüseyin Hameş. *Türk edebiyatı isimler sözlüğü*. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/hames-huseyin.

Asiltürk, B. (2013). *Türk şiirinde 1980 kuşağı*. Yapı Kredi Yayınları.

Batur, E. (2014). Hüseyin Ferhad için ünlem. *Yazının sınır boyuna yolculuklar edebiyat üzerine denemeler-2.* (s. 76-77). Sel Yayıncılık.

Bayıldıran, S. K. (2004). Hüseyin Ferhad'da üç dönem. *Yom Sanat*. (17), 73-83.

Bayıldıran, S. K. (2018). Kuşak ne zaman terimdir. Koşar, E., Kaplan H., Yılmaz, O. (Haz.), *Milenyumda şiir, 2000'ler şiiri, akdemi-şiir ilişkisi, kuşak ve antoloji tartışmaları* (s. 89-95). *Artshop Yayıncılık*.

Duymaz, C. (2004). Dil bilgisinden ikmale kalan her şair kırbaçlanmalı ve arenadan atılmalıdır. Hüseyin Ferhad'la söyleşi. *Yom Sanat*, (17), 47-52.

Eliade, M. (1999). *Şamanizm*. (İsmet, Birkan Çev.). Metis Yayınları.

Erdoğan, A. E. (2021). Hüseyin Ferhad şiirinde imaj (Tez No. 695567) [Yüksek Lisans Tezi, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Erhat, A. (1966). *Mitoloji sözlüğü*. Remzi Yayınevi.

Estin, C., & Laporte, H. (2002). *Yunan ve Roma mitolojisi*. (Musa, Eran Çev.). Tübitak Popüler Bilim Kitapları.

Ferhad, H. (2016). *Şark belleği*. Yapı Kredi Yayınları.

Ferhad, H. (2008). *Kılıç ipekte sınanır -toplu şiirler 1982-2007-*. Yapı Kredi Yayınları.

Graves, R. (2020). *Yunan mitleri-1*. (Uğur, Akpur Çev.). Kolektif Kitap.

Güngör, H. (2010). Şamanizm. *TDV İslâm Ansiklopedisi,* (38). 325-328. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

İnan, A. (1976). *Eski Türk Dini Tarihi*. Milli Eğitim Basımevi.

İşler, E. (2004). *Andre Gide'i mitlerle okumak*. Anı yayıncılık.

Karabulut, M. & Sulu H. (2020). Hüseyin Ferhad'ın "Metafizik" şiiri üzerine bir inceleme. *International Journal of Filologia*, *3* (3), 1-9.

Karakurt, D. (2012). *Türk mitoloji ansiklopedisi.* Türkiye: E-kitap.

Özmen, S. S. (2016). Anadolu'da ana Tanrıça Kybele kültü, *Humanitas*, *4* (7), 381-397.

Rosenberg, D. (2003). *Dünya mitolojisi -büyük destan ve söylenceler antolojisi-*. (Koray, Akten & Erdal, Cengiz Çev.). İmge Kitabevi.

Sağ, H. (2022). Hüseyin Ferhad'ın şiirleri üzerine tematik bir inceleme (Tez No. 721110) [Yüksek lisans tezi, Adıyaman Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Sarı, A & Güler, F. (2019). "Nibelungen ve Odysseia Destanlarında Eve Dönüş Miti". Diyalog. (2): 233-241.

Söğüt, M. (2004). Hüseyin Ferhad'la söyleşi: "Hikmet burcunda bir şaman olarak görürüm kendimi", *Kitap-lık*, (69), 24-33.

Şahin, M. (2021). Batı sanatında Tomris Han. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, *10* (1), 1-17.

Yıldırım, N. (2008). Rüstem-i Zâl. *TDV İslâm Ansiklopedisi,* (35). 294-295. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Yıldız, A. (2019). Tarihi kullanılabilir duruma getiren şair: Hüseyin Ferhad, *Hüseyin Ferhad Kitabı* (2. Baskı, s. 221-232). Güney Rüzgârı Yayınları.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Gülsüm TARAKÇI

Dr. Öğr. Üyesi, Amasya Üniversitesi
tggulsum@hotmail.com

https://orcid.org/0000-0002-1150-981X

Vladimir Propp'un Yapısal Anlatı Çözümleme Yöntemine Göre *Forsa* Hikâyesinin İncelenmesi

Review of Forsa Story According to Vladımır Propp's Structured Narrative Analyıs Method

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 24.10.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 12.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Tarakçı, G. (2022). Vladimir Propp'un Yapısal Anlatı Çözümleme Yöntemine Göre *Forsa* Hikâyesinin İncelenmesi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1395-1415. https://doi.org/10.34083/akaded.1193922

Tarakçı, G. (2022). Review of Forsa Story According to Vladımır Propp's Structured Narrative Analyıs Method. *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1395-1415. https://doi.org/10.34083/akaded.1193922

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

Yapmış olduğu çalışmalarla masal incelemeleri dışında yapısal anlatı çözümlemesi alanına da yöntemsel olarak önemli katkılar sunan Propp, bu alanda öncü bir isimdir. *Masalın Biçimbilimi* adlı eserinde Propp, masalları biçimsel açıdan ele alarak masalların işlevlerini belirler. Kişilerin eylemlerini işlev olarak tanımlar ve bu eylemlerin olay örgüsü içinde bir anlam ve değer kazandığını söyler. Ona göre masallarda olay örgüsü içinde yer alan kişiler değişse de eylemler değişmemekte, bu da masallarda değişmeyen yapısal bir düzenin varlığını gözler önüne sermektedir. Yapısal açıdan yüz Rus halk masalı üzerinde yaptığı çalışmada değişmeyen otuz bir işlev tespit eden Propp, her işlevin mutlaka her masalda bulunmayacağını, ancak bu işlevlerin her masalda sırasıyla yer aldıklarını söyler. Ayrıca bütün işlevlerin ardı sıra okunması halinde her bir işlevin bir önceki işlevin mantıksal bir gereklilik sonucu oluştuğuna dikkat çeker. İşlevlere birer ad verdikten sonra işlevlerin tanımlarını yapıp onları birer simgeyle de belirleyen Propp, böylece masalların inceleme sonunda birer şemasını da ortaya koyar. Ayrıca bu otuz bir işlevin mantıksal olarak belirli kümelenmeler oluşturduğuna dikkat çeken Propp, bu alanların işlevleri gerçekleştiren kişilere uygun düşen eylem alanları olduğunu belirtir ve tespit ettiği eylem alanlarından hareketle de masallarda yedi kişinin yer aldığını söyler.

Bu çalışmada Türk hikâyeciliğinin öncü isimlerinden Ömer Seyfettin'in *Forsa* adlı hikâyesi, Propp'un yapısal anlatı çözümleme yöntemi çerçevesinde incelenecektir. İncelemenin amacı, masallara uygulanan bu yöntemin bir hikâyeye uygulanıp uygulanamayacağını, uygulanabilirse ne ölçüde yöntemin kriterleriyle örtüşeceğini ve metnin derin yapısında ifadesini bulan iletinin eylemler-kişiler arasındaki fonksyonel ilişkilerle nasıl görünür kılındığını ortaya koymak olacaktır. İncelemenin sonunda görülmüştür ki *Forsa* hikâyesi Propp'un belirlediği işlevlerle çok büyük bir oranda örtüşmekte ve hikâyedeki iletinin belirlenmesinde de bu yöntem yol gösterici bir nitelik taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Propp, Ömer Seyfettin, *Forsa*, yapısal anlatı çözümleme metodu, işlev, hikâye.

Abstract

Propp, who has made significant proceptive contributions to the field of structural narrative analysis besides tale studies with his work, is a pioneer in this field. In his work of Formality of Tales, Propp takes the tales from a formal point of view and determines the functions of tales. Defines tale person's actions as functions and says that they gain meaning and value within the plot. According to him, although the persons involved in the plot in tales change, the actions do not change, which reveals the existence of a structural order that does not change in tales. Propp, who has identified thirty-one functions that remain unchanged in his work on a hundred Russian folk tales from a structural point of view, says that not every function necessarily be found in every tale, but these functions are included in each tale respectively. He also draws attention to the logical necessity of each function in the event that all functions are read consecutively. After giving the functions a name, Propp defines the functions and identifies them with an icon, thus revealing a

schema of the tales at the end of the review. Propp also noted that these thirty-one functions logically create certain clusters, noting that these areas are areas of action suitable for the people performing the functions, and that there are seven people in the tales based on the areas of action he has identified.

In this study, the story of Ömer Seyfettin, one of the pioneers of Turkish storytelling, called Forsa will be examined within the framework of Propp's structural narrative analysis method. The purpose of the examination will be to reveal whether this method, which is applied to fairy tales, can be applied to another genre, to what extent it will coincide with the criteria of the method if it is applied, and how the message expressed in the deep structure of the text is made visible by the functional relations between actions and persons. It has been seen that the Forsa story overlaps to a great extent with the functions determined by Propp and this method is a guide in determining the message in the story.

Key words: *Propp, Ömer Seyfettin, Forsa, structural narrative analysis method, function, story.*

Giriş

Temelini olay örgüsünün oluşturduğu masal, hikâye, halk hikâyesi, roman, mesnevi gibi edebî türler, "anlatma esasına bağlı edebî metinler"dir (Aktaş, 2000, s.11). Bu metinlerin, farklı eleştirel yaklaşımlarla incelenmesi mümkündür. Kimi zaman toplumu, kimi zaman sanatkârı, kimi zaman da okuru veya eseri hareket noktası olarak alan bu farklı yaklaşımlar (Moran, 2017, s.10) eleştirel birer bakış açısı sunarlar.

Halk edebiyatının anlatı türleri içerisinde önemli bir yere sahip olan masallar, anlatıyı merkez alan çalışmalarla çeşitli incelemelere tabi tutulmuştur. 'Masal tipleri' ve 'masal motifleri' üzerinde yapılan çalışmalar, masalların içeriklerinden hareketle belirlenen sınıflandırmalardır. İçerik üzerinde duran araştırmacıların aksine, Rus halk bilimcisi Viladimir Propp (1895-1970), masalları şekil ve yapı açısından inceleyerek *Masalın Biçimbilimi* (1928) adlı eseriyle masalların yapısal yönden incelenmesinin önemine vurgu yapar. "Propp'a göre, masalları temleri esas alarak sınıflandırmak araştırıcıları doğru sonuca ulaştırmamaktadır. Temlerin, özellikle de peri masallarının temleri birbiriyle çok yakından ilgilidir. Bu nedenle çalışmasını peri masalları üzerinde hazırla(r)." (Çıblak, 2005, s.129-130) İncelemesini yüz Rus halk masalı üzerinde yapan Propp'un "amacı, yüzeydeki çeşitlilik, çok renkli özellik altında, binlerce masala ortak olabilecek 'işlevsel' birimleri bulup ortaya çıkarmak, bir başka deyişle, halk masalının yapısını düzenleyen değişmez yasaları belirlemektir." (Rifat, 1985, s.6).

Propp (1985, s.31-35), yaptığı çalışmanın temel iddialarını şu dört maddede toplar:

1. Kişiler, kim olursa olsun ve işlevler nasıl gerçekleşirse gerçekleşsin, masalın değişmez, sürekli öğeleri, kişilerin işlevleridir. İşlevler masalın temel oluşturucu bölümleridir.
2. Olağanüstü masalın içerdiği işlevlerin sayısı sınırlıdır.
3. İşlevlerin dizilişi her zaman aynıdır.
4. Bütün olağanüstü masallar yapıları açısından aynı türe bağlanırlar.

Bu tespitler ışığında masallardaki temel bölümlerin kişilerin eylemleri olduğunu söyleyen Propp, bu eylemlerin de olay örgüsünün içinde bir anlam taşıdıklarını ifade eder. Böylece masallarda kişiler değişse de yapılan eylemlerin değişmemesinden hareketle, masallarda tespit ettiği sıraya göre temelde 31 işlevin varlığından söz eder ve her bir işlevin gösterdiği eylemi açıkladıktan sonra eylemin tanımını yapar, her bir tanıma da bir simge belirler. Bu simgelerle de, masallarda çıkan neticenin şematik bir karşılaştırmasını yapar. "Bu çalışmasıyla her birimin bir sistem içinde yer aldığı ölçüde değer kazanacağını gösteren Propp, *sistem/yapı* kavramlarının önemini kanıtlamış" (Dervişcemaloğlu, 201, s.21) olur.

Masallara bir başlangıç durumuyla giriş yapıldığını söyleyen Propp, her ne kadar başlangıç durumunun bir işlev niteliği taşımadığını belirtse de yine de bu bölümün yapısal açıdan önemli bir öge niteliği taşıdığını ifade eder. Propp (1985, s.35-70) masallarda sırasıyla kişilerin eylemlerine göre belirlediği 31 işlevi şöyle sıralar:

0. Başlangıç durumu.
1. Aileden biri evden uzaklaşır. (Tanımı: uzaklaşma, simgesi β)
2. Kahraman bir yasakla karşılaşır. (Tanımı: yasaklama, simgesi ϒ)
3. Yasak çiğnenir. (Tanımı: yasağı çiğneme, simgesi δ)
4. Saldırgan bilgi edinmeye çalışır. (Tanımı: soruşturma, simgesi ε)
5. Saldırgan kurbanı ile ilgili bilgi toplar. (Tanımı: bilgi toplama, simgesi ξ)
6. Saldırganın kurbanını veya servetini ele geçirmek için onu aldatmayı dener. (Tanımı: aldatma, simgesi η)
7. Kurban aldanır ve böylece istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur. (Tanımı: suça katılma, simgesi θ)
8. Saldırgan aileden birine zarar verir. (Tanımı: kötülük, simgesi A)

8.a. Aileden birinin bir eksiği vardır; aileden biri bir şeyi elde etmek ister. (Tanımı: eksiklik, simgesi a)

9. Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır; bir dilek veya bir buyrukla kahramana başvurulur, kahraman gönderilir ya da gider. (Tanımı: aracılık, geçiş anı, simgesi B)
10. Arayıcı-kahraman eyleme geçmeyi kabul eder ya da eyleme geçmeye karar verir. (Tanımı: karşı eylemin başlangıcı, simgesi C)
11. Kahraman evinden ayrılır. (Tanımı: gidiş, simgesi ↑)

12. Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sınama, bir sorgulama, bir saldırı vb. ile karşılaşır. (Tanımı: bağışçının ilk işlevi, simgesi D)
13. Kahraman ileride kendisine bağışta bulunacak kişinin eylemlerine tepki gösterir. (Tanımı: kahramanın tepkisi, simgesi E)
14. Büyülü nesne kahramana verilir. (Tanımı: büyülü nesnenin alınması, simgesi F)
15. Kahraman aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da götürülür. (Tanımı: İki krallık arasında yolculuk, bir kılavuz eşliğinde yolculuk, simgesi G)
16. Kahraman ve saldırgan bir çatışmada karşı karşıya gelir. (Tanımı: çatışma, simgesi H)
17. Kahraman özel bir işaret edinir. (Tanımı: özel işaret, simgesi I)
18. Saldırgan yenik düşer. (Tanımı: zafer, simgesi J)
19. Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik karşılanır. (Tanımı: giderme, simgesi K)
20. Kahraman geri döner. (Tanımı: geri dönüş, simgesi ↓)
21. Kahraman izlenir. (Tanımı: izleme, simgesi Pr)
22. Kahramanın yardımına koşulur. (Tanımı: yardım, simgesi Rs)
23. Kahraman kimliğini gizleyerek kendi ülkesine ya da başka bir ülkeye varır. (Tanımı: kimliği gizleyerek gelme, simgesi O)
24. Düzmece bir kahraman asılsız savlar ileri sürer. (Tanımı: asılsız savlar, simgesi L)
25. Kahramana güç bir iş önerilir. (Tanımı: güç iş, simgesi M)
26. Güç iş yerine getirilir. (Tanımı: güç işi yerine getirme, simgesi N)
27. Kahraman tanınır. (Tanımı: tanınma, simgesi Q)
28. Düzmece kahramanın, saldırganın ya da kötünün gerçek kimliği ortaya çıkar. (Tanımı: ortaya çıkarma, simgesi Ex)
29. Kahraman yeni bir görünüm kazanır. (Tanımı: biçim değiştirme, simgesi T)
30. Düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır. (Tanımı: Cezalandırma, simgesi U)
31. Kahraman evlenir ya da tahta çıkar. (Tanımı: evlenme, simgesi W)

Propp'un tespit ettiği bu 31 işlev, kendi içinde pek çok alt başlıklara da ayrılır. Ancak bunların her masalda yer almadığını vurgulayan Propp, eksik olsa da yine de bu sıranın değişmediğini ve işlev sayısının 31'i aşmadığını ifade eder. Ayrıca bu 31 işlevin mantıksal olarak belirli kümelenmeler oluşturduğuna dikkat çeken Propp (1985, s.83-84), bu alanların işlevleri gerçekleştiren kişilere uygun düşen eylem alanları olduğunu belirtir ve tespit ettiği eylem alanlarını da şu başlıklar altında toplar:

1. **Saldırganın (ya da kötü kişinin) eylem alanı:** Şu işlevleri kapsar: Kötülük (A), çatışma ve kahramana karşı sürdürülen başka kavga biçimleri (H), izleme (Pr).
2. **Bağışçının (ya da sağlayıcının) eylem alanı:** Şu işlevleri kapsar. Büyülü nesnenin aktarılmasının hazırlanması (D), büyülü nesnenin kahramana verilmesi (F).
3. **Yardımcının eylem alanı:** Şu işlevleri kapsar. Kahramanın uzamda yer değiştirmesi (G), kötülüğün ya da eksikliğin giderilmesi (K), izlenme sırasında yardım (Rs), güç işleri yerine getirme (N), kahramanın biçim değiştirmesi (T).
4. **Prensesin (aranan kişi) ve babası'nın eylem alanı:** Şu işlevleri kapsar. Güç işleri yerine getirme isteği (M), bir özel işaretin zorla benimsettirilmesi(J), düzmece kahramanın ortaya çıkarılması (Ex), gerçek kahramanın tanınması (Q), ikinci saldırganın cezalandırılması (Q), evlenme (W) işlevlerini kapsar.
5. **Gönderenin eylem alanı:** Yalnızca kahramanın gönderilmesi işlevini (geçiş anı, B) kapsar.
6. **Kahramanın eylem alanı:** Şu işlevleri kapsar. Arayış amacıyla gidiş (C↑), bağışçının isteklerine tepki (E), evlenme (W) işlevlerini kapsar.
7. **Düzmece kahramanın eylem alanı:** Arayış amacıyla gidişi (C↑), bağışçının isteklerine karşı gösterilen ve her zaman olumsuz (olumsuz E)tepkiyi, asılsız savları (L) kapsar.

Bu yedi eylem alanının varlığından hareketle de masallarda 7 kişinin yer aldığını söyleyen Propp, bu 7 kişiyi de şöyle belirler: 1. Saldırgan (kötü kişi), 2. Bağışçı (sağlayıcı), 3. Yardımcı, 4. Prenses ve babası (Aranan kişi ya da nesne), 5. Gönderen, 6. Kahraman ve 7. Düzmece Kahraman.

Propp'a göre her masalın akışında yer alan 4 temel bölüm vardır. Bunlar da sırasıyla şunlardır: 1. Başlangıç, 2. Eksiklik (gerilim ve düğüm), 3. Zafer, 4. Ortaya Çıkarma (çözüm). (Akerson, 2010, s.169) Bu bölümler hikâye türünde yer alan Giriş/Serim (başlangıç) –Gelişme/Düğüm (eksiklik) ve Çözüm/Sonuç (zafer ve ortaya çıkarma) bölümleri olarak da nitelendirilebilir.

Metni hareket noktası olarak ele alan ve masallara uygulanan bir yöntemin anlatma esasına bağlı bir başka türe uygulanıp uygulanamayacağını ve metnin derin yapısında ifadesini bulan iletinin eylemler-kişiler arasındaki fonksyonel ilişkilerle nasıl görünür kılınacağını ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmada öncelikle Ömer Seyfettin'in hikâyeciliğine kısaca değinilecek ardından da *Forsa* hikâyesi Propp'un yapısal anlatı çözümleme kriterlerine göre incelenecektir.

Ömer Seyfettin'in Hikâyeciliği ve *Forsa*:

Edebiyata şiir ile başlayan Ömer Seyfettin (1884-1920), şâir kimliğinden çok hikâye yazarlığıyla tanınan bir isimdir. Maupassant tarzı olarak adlandırılan hikâyeciliğin Türk edebiyatındaki en önemli temsilcisidir. Olay örgüsünün kişi, zaman ve mekân unsurlarına bağlı olarak geliştiği bu tür hikâyelerde olaylar, serim, düğüm, çözüm sırasına göre bir seyir takip eder. Mantıksal bütünlükle gelişen olaylar, merak unsurunun doruğa çıkmasıyla düğümlenir ve bu düğüm hikâyenin sonunda çözüme ulaşır. Çoğu zaman çarpıcı bir sonla biten bu hikâyelerde düğümün çözülmesiyle beraber mesaj da netlik kazanır.

"Güçlü bir gözlem yeteneğine sahip olan Ömer Seyfettin, alelade bir olayı ya da en küçük, sıradan bir durumu hikâyeye dönüştürmeyi başarabilen velut bir yazardır." (Tarakçı, 2019, s.215) Çocukluk anıları, içinde yaşadığı dönemin siyasî ve sosyal çehresi, Türk tarihi, tanık olduğu hadiseler ve yaşadığı çatışmalar onun hikâyelerinin malzemesini oluşturur. Onun sanatkâr ruhuyla yeniden kurulan bu malzemeler, okura vermek istediği mesajın sözcülüğünü yaparlar. Ömer Seyfettin'in topluma telkin etmek istediği insan tipinin hikâyelerinde ferdiyetlerinden sıyrıldıklarını söyleyen Argunşah (2005, s.207), şöyle der:

"Ömer Seyfettin hiçbir şeyi ferdin özel meselesi olarak almaz. Ona göre her ferdi görünüşe sahip mesele, aslında sosyal boyutları olan bir durumdur. Bu sebeple o, bütün meselelere içinde özeli taşıyan genelliği açısından bakar. Fertleri anlatırken kalabalıkları işaret eder."

Özellikle *Eski Kahramanlar* başlığı altında kaleme aldığı tarih konulu hikâyelerinde çizdiği kahramanlarla millî şuuru diri tutmaya, kollektif bilinci uyandırmaya çalışan Ömer Seyfettin, bu kahramanlar aracılığıyla teklif ettiği insan tipini de ortaya koyar. Ömrünün yarısını esir olarak geçiren eski bir Türk forsasının hikâyesini anlattığı *Forsa* hikâyesinde de, Ömer Seyfettin tarihten ödünç aldığı malzemeyi kendi kurgusuyla okurlara sunar ve bu hikâye kahramanıyla da vermek istediği mesajı görünür kılar:

> "Meşhur Türk gemicilerinden Kara Memiş, otuz yaşındayken Malta korsanlarına esir düşer. Kırk yıl esir kalan Kara Memiş'in bütün isteği, memleketi Edremit'e kavuşmaktır. İnancını bir an olsun yitirmeyen Kara Memiş, yine ünlü bir Türk denizcisi olan oğlu Turgut Reis tarafından kurtarılır. Kırk senedir dövüşe hasret kalan Kara Memiş, düşmanla savaşmak ister. Oğlu, vurulursa vatana hasret gideceğini söylese de Kara Memiş'i ikna edemez. Türk bayrağının dalgalandığı yeri vatan olarak gören Kara Memiş, yanındakilerden şehit olursa Türk bayrağını üzerine örtmelerini ister. Bu anlayış aynı zamanda hikâyenin ana düşüncesidir. Kara Memiş, kahramanlık, özgürlüğüne düşkünlük, vatanına ve bayrağına aşk derecesinde bağlılık, azim ve irade sahibi oluş, ümidini hiçbir zaman kaybetmemek gibi birçok özelliği

> şahsiyetinde toplamıştır. Hikâyede bayrak ve vatan sevgisinin esaret kavramıyla birlikte işlenmesi eserin değerini artırmaktadır." (Ogur, 2011, s.106)

Propp'un Yapısal Anlatı Çözümleme Yöntemine Göre *Forsa* Hikâyesinin İncelenmesi

Propp'un tespit ettiği 31 işlevin "birçoğu, kimi zaman aynı sırada olmasalar bile, öykü, roman, tiyatro gibi anlatısal türlerde de görülebilirler." (Kıran ve Kıran, 2011, s.169) Bu çalışmada *Forsa*, hikâyenin olay örgüsündeki kronolojik sıraya göre değil, Propp'un tespit ettiği işlev sırasına göre incelenmeye çalışılacaktır.

0.işlev: Başlangıç durumu: Akdeniz'de bir adanın bahar vakti tasviriyle başlayan hikâye, bu adada esir bir hayat süren hikâye kişisinin tanıtılmasıyla devam eder. Kamburu çıkmış, *"saçı, sakalı bembeyaz"* bir *"ihtiyar"* (s.217) olarak okura tanıtılan Kara Memiş, hikâyenin başkişisidir. *"Sırtında yırtık bir çuval"* (s.217) olan bu ihtiyarın *"çıplak ayakları(nın) topraktan yoğrulmuş"* (s.217) sanılacak bir görünümde ve *"zayıf kolları(nın da) kirli tunç renginde"* (s.217) olduğu belirtilir. Geriye kırılmalarla anlatıcı onun *"eski bir Türk forsası"* (s.217) olduğu bilgisini verir ve onun dilden dile anlatılan kahramanlıklarını, ne yaman bir gemici olduğunu ve denizlere adeta hükmedişini de okura şöyle sunar:

> "Daha yirmi yaşındayken Tarık Boğaz'ını geçmiş, poyraza doğru haftalarca, aylarca, kenar kıyı görmeden gitmiş, rast geldiği ücra adalardan cizyeler almış, irili ufaklı donanmaları tek başına hafif gemisiyle berbat etmişti. O vakitler Türkeli'nde namı dillere destandı. Padişah bile kendisini saraya çağırtmıştı, maceralarını dinlemişti. Çünkü Hızır aleyhisselamın gittiği diyarları dolaşmıştı. Öyle denizlere gitmişti ki üzerinde dağlardan, adalardan büyük buz parçaları yüzüyordu. Oraları başka bir cihandı. Altı ay gündüz, altı ay gece olurdu! Karısını işte bu, senesi bir büyük günle bir büyük geceden ibaret olan başka cihandan almıştı." (s.218)

Ömrü denizlerde geçen, eşi ve oğluyla birlikte mutlu bir aile hayatı yaşayan Kara Memiş, henüz daha otuz yaşında *"dinç, levent, kuvvetli bir kahramanken Malta korsanlarının eline"* (s.217) esir düşmüş ve kırk yıldan fazla bir süredir de denizlerden, ailesinden, memleketinden ayrı, esaret altında bir hayat sürmektedir.

1.işlev: Uzaklaşma işlevi **(β)**, aileden birinin evden uzaklaşması eylemidir. Uzaklaşma eylemini gerçekleştiren, Kara Memiş'tir. Hikâyede Kara Memiş'in uzaklaşma işlevini gerçekleştirdiğini belirten somut bir cümle yoktur. Ancak bir Türk forsası olarak ömrü denizlerde geçen, hatta bir sefer dönüşünde *"gecesi altı ay süren bir adadan karısını"* (s.221) kaçıran, onunla *"kenarsız denizin ortasında"* (s.218) evlenen ve oğlu Turgut'u da bu dönüş yolunda Çanakkale'yi geçerken kucağına alan

Kara Memiş'in uzaklaşma eyleminin, tutsak olmasıyla neticelenecek olan son seferi olduğu anlaşılmaktadır. Okur bu bilgiyi hikâyenin satır aralarından çıkarır.

2.işlev: Yasaklama işlevi (**ϒ**), kahramanın bir yasakla karşılaşmasıdır. Bu işlev, Kara Memiş'in otuz yaşında Malta korsanlarının eline düşmesiyle başlar. Korsanların elinde artık bir esir olan Kara Memiş'e getirilen en büyük yasak, özgürlüğünün elinden alınmasıdır. Hürriyetinden yoksun olması, denizlere pupa yelken açılamaması, vatanından ve ailesinden uzak *"yirmi sene iki zincirle iki ayağından rutubetli bir geminin dibine bağlanmış"* (s.217) olarak yaşaması, Kara Memiş gibi bir forsa için büyük bir ızdıraptır.

3.işlev: Yasağı çiğneme işlevi **(δ)**, Propp'a göre 2. işlevle beraber ikili bir öğe oluşturur. Malta korsanlarının elinde esir olan Kara Memiş'in hür bir hayat sürmesi ona konulan yasakla engellenir. Ancak o, bu yasağı kendisini zincire vuran korsanlar eliyle çiğner. Şöyle ki; *"Elli yaşına gelince korsanlar onu 'Artık iyi kürek çekemez!' diye çıkarıp bir adada satmışlardı. Efendisi bir çiftçiydi. On sene kuru ekmekle onun yanında çalıştı."* (s.218) Kara Memiş, tam anlamıyla özgür olamasa da en azından artık ayaklarındaki zincirlerden kurtulmuştur. Bu zincirler yirmi yıl içinde çürümüş, küflenmiş ama yine de yenisi takılarak yenilenmiştir. Artık istediği gibi abdest de alabilmekte, kıbleye dönerek namazını kılıp dua edebilmektedir. Denilebilir ki, Kara Memiş, kendisine konulan yasağı, kısmen çiğnemiş olsa da hâlâ emir altında bir esirdir ve on yılını efendisinin yanında esir bir ırgat olarak çalışarak geçirir.

Propp (1985, s.37), "Bu aşamada, yeni bir kişi ortaya çıkar; bu kişiyi, saldırgan (kötü kişi) olarak nitelendirebiliriz. Bu saldırganın rolü, mutlu ailenin huzurunu bozmak, mutsuzluk yaratmak, kötülük yapmak, zarar vermektir." der. Bu aşamada, karşımıza çıkan saldırgan kişi, Kara Memiş'in satıldığı efendisi çiftçidir. Onun hükmü altında karın tokluğuna çalışan ve başını sokacak bir dam bulan Kara Memiş, zincire vurulmamış olsa da bedeniyle beraber geleceği de para ile satın alınmıştır. Ama yine de korsanların elinde olmaktan daha iyi bir hayat sürer ve Allah'a şükredecek çok şey bulur. Fakat efendiye satılmasından on yıl sonra bu durum daha kötüye giderek değişir:

> "Altmış yaşını geçtikten sonra efendisi onu sözde azat etti. Bu azat etmek değil, sokağa, açlığa, perişanlığa atmaktı. İhtiyar esir, bu viran bağın içindeki harap kulübeyi buldu. İçine girdi. Kimse bir şey demedi. Ara sıra kasabaya iniyor, ihtiyarlığına acıyanların verdiği ekmek parçalarını toplayıp dönüyordu. On sene daha geçti. Artık hiç kuvveti kalmamıştı. Hem bağ sahibi de artık kendisini istemiyordu. Nereye gidecekti?" (s.218-219)

Bu aşamada okurun karşısına çıkan üçüncü saldırgan kişi de, efendinin (çiftçi), sözde azat edip sokağa atmasından sonra Kara Memiş'in başını soktuğu viran kulübenin yer aldığı bağın sahibidir. Böylece Kara Memiş, yirmi yılını korsanların elinde, on

yılını efendinin yanında ve son on yılını da yapayalnız ve daha da ihtiyarlamış bir şekilde açlık ve sefalet içinde geçirir. Üstelik viran kulübenin bulunduğu bağın sahibi de Kara Memiş'i artık istememektedir.

4.işlev: Soruşturma işlevi **(ε)**, saldırganın bilgi edinmeye çalışması eylemidir. Hikâyede bu eylem saldırganın değil, kurbanın, yani Kara Memiş'in, soruşturması şeklinde gerçekleşir. Propp (1985, s.38) "Soruşturmanın tersi, saldırgana kurbanı tarafından sorulan sorular biçiminde ortaya çıkar." der ve "bazı ayrı durumlarda da soruşturmanın başka kişiler aracılığıyla yapıldığı(nı)" söyler.

Hikâyede, kırk yıldan fazla bir süredir vatanından, memleketi Edremit'ten, eşinden ve oğlundan ayrı kalan Kara Memiş, derin düşüncelere dalarak hep doğduğu toprakları ve ailesini düşünür. Bedenen çok uzaklarda olsa da ruhen hep vatanıyla ve ailesiyle beraberdir. Denizde dünyaya gelen oğlunu, *"şimdi kırk beş yaşında olmalıydı. Acaba yaşıyor muydu? Hayalini unuttuğu karlardan beyaz karısı acaba hâlâ sağ mıydı?"* (s.218) diyerek düşünür. Düşüncelerinde konuşur, sorular sorar; ama cevabını alamaz.

5.işlev: Bilgi toplama işlevi de **(ξ)**, bir önceki işlev gibi saldırganın kurbanıyla ilgili bilgi toplaması şeklinde değil de, kurbanın beklentilerine, arzularına cevap bulmaya çalışması şeklinde gerçekleşir. Ömrünün yarısından fazlasını esir olarak geçiren Kara Memiş'in gözleri hep ufuktadır, hep bekleyiş içindedir:

> "Gök kadar boş, gök kadar sakin duran denize baktı, baktı.
> -Hayırdır inşallah!" (s.217)
> "Gökle denizin birleştiği dumandan çizgiye dikkatle baktı. Fakat görünürde bir şey yoktu." (s.217)
> "Denizin gökle birleştiği yere yine baktı. Evet, mutlaka geleceklerdi. Buna o kadar emindi ki!..." (s.219)

Kara Memiş'in beklediği ve geleceğinden emin olduğu, Türk gemileridir. Kendisini kurtarmak için Türklerin geleceğine inanan ve bu inançla kırk yıldan fazla bir süredir bekleyen Kara Memiş, her gün defalarca gözlerini ufka diker ve ufakta bir işaret gözler. O, bu gözlemlerini kırk yıldır her gece gördüğü rüyalarına dayanarak yapar. *"Her gece uykusunda kendini kurtarmak için birçok geminin pupa yelken geldiğini gören zavallı eski (bir) Türk forsası"* (s.217), *"Kırk sene görülen bir rüya yalan olmaz."* (s.219) inancıyla rüyalarının yorumunu yapar. Her gece aynı rüyayı görmesi, onun arayışlarına, beklentilerine, arzularına verilen birer cevap olarak düşünülebilir.

6.işlev: Aldatma işlevi **(η)**, hikâyede saldırganın kurbanını ya da servetini ele geçirmek için onu aldatması şeklinde değil, kurbanın ve servetinin savaşarak ve satın alınarak ele geçirilmesi suretiyle gerçekleşmesi söz konusudur. Malta korsanları, her ne kadar hikâyede bu ayrıntı verilmese de okur satır aralarından bu bilgiyi çıkarır, Kara Memiş'i savaşarak ele geçirip esir ederler; efendi (çiftçi) de artık yaşlanmış olan

Kara Memiş'i korsanların pazarda satmasıyla ona sahip olur ve emrinde kullanmaya başlar. Burada saldırganların ele geçirdiği Kara Memiş gibi bir Türk leventi ile beraber onun serveti olarak nitelendirilebilecek gücü, kuvveti ve gençliğidir de.

7.işlev: Suça katılma işlevi **(θ)**, kurbanın istemeyerek düşmanına yardım etmesidir. Malta korsanlarına esir düştükten sonra yaz, kış, fırtına, kar, güneş demeden zorla *"yirmi sene onların kadırgalarında kürek çek(en)"* (s.217) Kara Memiş, istemeyerek düşmanlarına yardım etmiş olur.

8. ve 8a işlevleri: Kötülük (A) ve eksiklik (a) işlevleri, saldırganın aileden birisine zarar vermesi, bu zararla birlikte kahramanda bir eksikliğin meydana gelmesi ve kahramanın arzu ettiği bir dileğe kavuşma arzusunda olması durumudur. Bu noktada bu işlevin, ilk yedi işlevin bir neticesi olduğunu ve bu yedi işlevin de anlatının hazırlayıcı bölümü olduğunu söyleyen Propp (1985), olay örgüsünün kötülük aşamasında düğümlendiğini belirtir. Bu aşamada saldırgan, kahramana zarar verir ve bu zarar çeşitli şekillerde gerçekleşebilir; bu zararın sebep olacağı kötülük de bir eksiklikle neticelenir. Hikâyede Malta korsanlarının Kara Memiş'i yirmi yıl esir tutarak kadırgalarında kürek çektirtmeleri, ardından efendinin pazarda satılan Kara Memiş'i kendi hizmetinde on yıl kullanması Kara Memiş'in özgürlükten yoksun kalmasına neden olur ki, bu kötülüğün sebep olduğu eksiklik de eski Türk forsasının vatanından, memleketinden ve ailesinden ayrı kalmasına neden olur. Her ne kadar Kara Memiş'in ayaklarına zincir vurulup hürriyeti elinden alınsa da onun özgür ruhuna hiçbir şekilde zincir vurulamaz. O daima bir gün mutlaka kurtarılacağına inanır. Anlatıcı onun bu tükenmeyen inancını ve arzusunu okura şöyle sunar:

> "Bütün ümidi memleketine, Edremit'e kavuşmaktı. Otuz sene içinde hiçbir an ümidini kesmedi. 'Öldükten sonra dirileceğime nasıl inanıyorsam, elli yıl esirlikten sonra da memleketime kavuşacağıma öyle inanırım!' derdi." (s.218)

Yine aynı şekilde Kara Memiş'in gerçekleşmesini istediği bir hayali de şöyle ifade edilir:

> "Kırk senedir yalnız taht yerinin, İstanbul'un minareli ufku hayalinden hiç silinmemişti. 'Bir gemin olsa, gözümü kapar, Kabataş'ın önüne demir atarım.' diye düşünürdü." (s.218)

Kara Memiş, Türk gemilerinin bir gün kendisini kurtarmaya geleceğine o kadar inanır ki tabiat bile onunla aynı dili konuşur, aynı arzuyu dile getirir. Martıların sesinde bile onun bu ümidi yankılanır:

> "Kulübe duvarının dibine dayandı. Yavaş yavaş gözlerini kapadı. İlkbahar bir ümit tufanı gibi her tarafı parlatıyordu. Martıların:
> -Geliyorlar, geliyorlar, seni kurtarmaya geliyorlar!
> gibi işittiği tatlı seslerini dinleye dinleye daldı." (s.219)

9.işlev: Aracılık ya da geçiş anı işlevinde **(B)**, kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır ve bu durum üzerine bir emirle bir kahraman gönderilir. Bu kahraman, Propp'un (1985, s.45) ifadesiyle "arayıcı-kahraman"dır. Ancak hikâyede, "arayıcı-kahraman"ın hikâyesi değil, yetmişli yaşlarında olduğu anlaşılan ve hayatının elli yılından söz edilen Kara Memiş'in, yine Propp'un adlandırmasıyla, "kurban-kahramanın"ın hikâyesini anlatır. Bir anlamda dünyayla bağlantısı kopmuş olan Kara Memiş'in, hiçbir şekilde içinde bulunduğu şartları ve durumu haber verme imkânı yoktur. Dolayısıyla onun maruz bırakıldığı kötülüğü ortadan kaldırmak için bir kahramanın gönderilmesi söz konusu değildir. Ancak hikâyedeki olay zamanından anlaşılmaktadır ki, zaman Türk forsalarının Akdeniz'de mücadele verdiği tarihî bir dönemdir. Hikâyenin daha ilk cümlesinde bu ipucu okura verilir:

"Akdeniz'in esâtir yuvası nihayetsiz ufuklarına bakan küçük tepe…" (s.217)

Ayrıca Türk donanmasıyla limana giren ve *"Ben karaya cenk için çıkıyorum."* (s. 221) diyen Türk forsası Turgut, adayı fethetmek, kâfir elinde bulunan toprakları vatan yapmak için gelen bir leventtir. Akdeniz'de korsanlarla savaşmak, adalara fetihler düzenlemek Türk denizcilerinin görevidir. Böylece kâfir elinden kurtarılacak olan her adada, her türlü kötülük de son bulacaktır.

10.işlev: Karşıt eylemin başlangıcı işlevi **(C)**, arayıcı-kahramanın eyleme geçmeyi kabul etmesi ya da eyleme geçmeye karar vermesi eylemidir. Bir önceki işlevde de ifade edildiği gibi Türk donanmasının adaya gelişiyle bu süreç başlamış olur.

11.işlev: Gidiş işlevinin **(↑)**, kötülük, aracılık ve karşıt eylemin başlangıcı işlevleriyle beraber olay örgüsünün düğüm noktasına bağlandığını ifade eden Propp, anlatıya bu noktada yeni bir kişinin katıldığını söyler ve bu kişiyi "bağışçı (sağlayıcı)" olarak adlandırır. "Kahraman, genellikle bu kişiyle, (…) rastlantı sonunda karşılaşır. Kahraman –ister arayıcı olsun ister kurban- bu bağışçıdan bir araç (…) elde eder ve bununla da uğramış olduğu haksızlığı giderir." (Propp, 1958, s.47) der.

Bu noktada, hikâyeye dâhil olan yeni kişi, diğer bir ifadeyle bağışçı, Kara Memiş'in denizde kucağına aldığı, yıllardır görmediği kırk beş yaşındaki oğlu Turgut'tur. Turgut da kendisi gibi bir Türk forsasıdır ve *"kara palabıyıklı, sırmalı esvabının üzerine demir, çelik zırhlar giymiş iri bir adam"* (s.221) olarak okura tanıtılır. Ayrıca Kara Memiş'in oğluyla karşılaşması da tesadüfen gerçekleşir. Adaya cenk için çıkan bu leventin Kara Memiş'in oğlu olması tamamen milyonda bir olabilecek bir rastlantıdır.

12.işlev: Bağışçının ilk işlevinde **(D)**, kahraman kendisine yardımı olacak bir nesne ile veya yardımı elde etmesini sağlayan bir sınamayla ya da bir sorguyla karşılaşır. Kara Memiş, daldığı uykusundan *"Bizimkiler, Bizimkiler!"* (s.219) diye bağırarak uyandığında rüyasında gördüğü Türk donanmasını birden karşısında bulur. Bir an uyku ile uyanıklık arasında gördüğünün gerçek mi, rüya mı olup olmadığını

anlayamaz. Gördüğünün gerçek olduğunu anladığında da karaya çıkan Türk leventlerine doğru koşmaya başlar. Dur ihtarına karşılık, *"Ben Türk'üm, oğullar, ben Türk'üm!"* (s.220) diyerek cevap vermesi üzerine ardı sıra sorular gelmeye başlar:

"-Kaç yıldır esirsin?
-Kırk!
-Nerelisin?
-Edremitli.
-Adın ne?
-Kara Memiş.
-Kaptan mıydın?
-Evet!..." (s.220)

Bu diyalogdan sonra Kara Memiş, Turgut'un huzuruna çıkarılır ve bu defa Turgut Reis, karşısındaki kişinin gerçekten Kara Memiş olup olmadığını öğrenebilmek için sorular sorar.

13.işlev: Kahramanın tepkisi işlevinde **(E)**, kahraman kendisine bağışta bulunacak kişinin eylemlerine tepki gösterir. Bu tepki, olumlu ya da olumsuz olabilir. Turgut, namı dillerde dolaşan Kara Memiş'in, karşısındaki ak sakallı ihtiyar olup olmadığını anlamak için sorular sorduğunda aralarında şu diyalog geçer:

"Sen Kaptan Kara Memiş misin?
-Evet!
(…)
-Hızır Aleyhisselamın geçtiği yerlerden geçen sen misin?
-Benim.
-**Doğru mu söylüyorsun?**
-**Ne yalan söyleyeceğim?**" (s.221)

Turgut'un verdiği son karşılıkla kendisine inanmadığını anlayan Kara Memiş, ona verdiği cevapla da tepki gösterir. Kara Memiş'in gösterdiği tepkisinde haklı olup olmadığını bu defa da *"Aç bakayım sağ kolunu!"* (s.221) diyerek sınamak isteyen Turgut, sınamanın sonunda aradığı cevabı bulunca karşısındaki ihtiyarın doğru söylediğini anlar.

14.işlev: Büyülü nesnenin alınması işlevi **(F)**, kahramanın soru veya sınama/lara küstahça bir yanıt ya da olumsuz bir tepki verip vermemesine bağlı olarak ortaya çıkar. Propp verilen tepki veya cevabın olumlu olması halinde işlevin, diğer bir ifadeyle aktarımın (büyülü nesnenin alınması) gerçekleşeceğini söyler. Kendisinden sağ kolunu göstermesi istenen Kara Memiş, isteğe itiraz etmeden karşılık verir:

"İhtiyar, kaftanının altından kolunu çıkardı. Sıvadı. Beye uzattı." (s.221)

Hikâyede, büyülü nesnenin ne olduğu ve büyülü nesnenin kahramana verilmesi işlevi, 15., 16., 17., 18. ve 19. işlevlerle beraber düşünülmelidir.

15.işlev: Bir kahraman eşliğinde yolculuk işlevi **(G)**, kahramanın aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaşması, kendisine kılavuzluk edilmesi ya da oraya götürülmesi işlevidir. Kara Memiş, uyandığında karşısında Türk donanmasını görünce heyecanla karaya çıkan leventlere doğru koşar ve onlara Türk olduğunu söyler. Kendisinin Kara Memiş olduğu öğrenilince de, leventler arasında büyük bir coşku olur. Leventler, onu hemen Turgut Reis'e götürmek için harekete geçerler:

> "İhtiyarın etrafındaki askerler birbirine karıştı. Bir çığlıktır koptu. 'Beye haber verin! Beye haber verin!' diye bağrışıyorlardı. İhtiyarın kollarına girdiler. Kuş gibi deniz kenarına uçurdular. Bir sandala koydular. Büyük bir kadırgaya çıkardılar. (…) Biraz güvertede durdu. (…)
> -Haydi, beyin yanına!
> dediler. Kendini kadırgaya getiren askerlerle beraber büyük geminin kıçına doğru yürüdü. Kara palabıyıklı, sırmalı esvabının üzerine demir, çelik zırhlar giymiş bir adamın karşısında durdu." (s.220-221)

Hikâyede aranılan nesne, at, kılıç gibi sihirli ve somut bir varlık değil, soyut bir kavramdır; özgürlüktür, esaretten kurtuluştur. Kara Memiş'in kırk yıldan uzun bir süredir aradığı, elde etmeye çalıştığı hürriyete de başka bir diyara yapacağı bir yolculukla değil, esir ve sefil bir hayat sürdüğü adanın açıklarındaki Türk donanmasına çıkmasıyla ulaşacaktır. Bir anlamda bu Türk gemisi, vatan toprağının bir parçasıdır. Çünkü gemide dalgalanan, Türk sancağıdır. Adadan leventlerin iştirakiyle önce uçarcasına deniz kenarına götürülen, oradan da bir sandalla kadırgaya çıkarılan Kara Memiş, böylece aradığı nesneye (özgürlük) doğru yolculuğunu yapmış olur. Bu yolculukta kendisine kılavuz olanlar ve beyin huzuruna çıkmasına vesile olanlar da Türk leventleridir.

16. ve 17. işlev: Çatışma (H) ve özel işaret (I) işlevleri, kahramanın bir saldırganla bir çatışmada karşı karşıya gelmesi ve bu karşılaşmada kahramanın vücudunda bir işaretin oluşmasıdır. Anlatıda bu karşılaşma ve çatışma olmalı ki, kahraman için bir sonraki işlev gerçekleşsin ve "kahraman, çatışma sırasında bir yara al(sın.)" (Propp, 1985: 58) "Bu 'özel işaret', daha sonra kahramanın zor görevi başarmasına ve tanınmasına yardımcı olacaktır." (Kıran ve Kıran, 2011: 179) Kara Memiş'in saldırganla karşı karşıya geldiği bu çatışma, hikâyede geriye kırılmayla okura sunulur ve elli yıl öncesine gidilir:

> "Pazısında **haç şeklinde** bir **yara izi** vardı. Bu yarayı, gecesi altı ay süren bir adadan karısını kaçırırken almıştı." (s.221)

18. ve 19. işlevler: Zafer (J) ve giderme (K) işlevleri, saldırganın kahramana yenik düşmesi ve saldırganın kahramanda sebep olduğu kötülüğün/eksikliğin giderilmesidir. Kara Memiş hem elli yıl önceki çatışmada saldırgana galebe çalmış ve eşini uzak diyarlardan almış, hem de mevcut hikâye zamanında esir olarak bulunduğu adada özgürlüğüne kavuşmuştur. Kolundaki yara izinin ortaya çıkması

üzerine Turgut Reis'in, *"Ben senin oğlunum!"* (s.221) cümlesi, bir anlamda, zaferin elde edildiğinin vurgulandığı cümledir. Aynı zamanda bu cümle, bağışçının kahramana vereceği 'büyülü nesne'dir. Turgut'un, Kara Memiş'in oğlu olduğu gerçeği, adeta sihirli kapıları açar ve böylece Kara Memiş, kırk yıldır saldırganın sebep olduğu kötülüğün neticelerinden kurtulur, diğer bir ifadeyle hem özgürlüğüne hem yıllardır hasretini çektiği oğluna hem de şânına ve saygınlığına kavuşmuş olur. Bu zaferle birlikte anlatıcının Kara Memiş'i tanımladığı ifadenin de değiştiği görülür; o, artık ihtiyar bir esir değil, eski kahramandır:

> "**İhtiyar esir**, sevincinden bayılmıştı. Kendine gelince oğlu ona:
> -Ben karaya cenk için çıkıyorum. Sen gemide rahat kal.
> dedi.
> **Eski kahraman** kabul etmedi:" (s. 221)

20.işlev: Geri dönüş (↓) işlevi, kahramanın başlangıçtaki yola çıkış noktasına yeniden varması, ulaşması demektir. Hikâyede bu varış, bir mekâna ulaşmayla gerçekleşmez. Zaten anlatıda Kara Memiş'in hikâyesi bir mekândan ayrılışla başlamamaktadır. Burada Kara Memiş'in geri dönüşü, eski kahramanlık günlerindeki ruha, cenkten cenge koşan günlerine dönmesi anlamı taşımaktadır. Bir Akdeniz adasına cenk için gelen Türk leventlerine katılmak isteyen Kara Memiş'in çok ihtiyar olması, vurulma ihtimalinin bulunması oğlu Turgut'u endişelendirdiğinden babasının savaşa katılmasını istemez. Ancak Kara Memiş, *"birdenbire gençleşmiş bir kaptan gibi doğrul(arak)"* (s.222) kalkan ve kılıç ister, eski günlerdeki gibi cenge katılmak için can atar.

21.işlev: İzlenme işlevi **(Pr)**, zarar vermek amacıyla dönüş yolunda olan kahramanın izlenmesi durumudur. Hikâyede bu işlev yoktur.

22.işlev: Yardım işlevi **(Rs)**, kendisini izleyen/ler tarafından başı dertte olan kahramana yardım edilmesi işlevidir. Bu işlev de hikâyede yoktur.

23.işlev: Kimliğini gizleyerek gelme işlevi **(O)**, kahramanın kendi ülkesine ya da başka bir diyara varması işlevidir ki bu işlev de hikâyede yer almaz.

24.işlev: Asılsız iddialar işlevi **(L)**, düzmece bir kahraman tarafından asılsız iddiaların, yalanların ileri sürülmesidir. Bu işlev de hikâyede bulunmaz.

25.işlev: Güç iş işlevi **(M)**, kahramana zor bir görevin önerilmesi durumudur. Cenge gitmek için hazırlanan Turgut ve leventlerine katılmak isteği Turgut'un *"Rahat et! Bizi seyret!"* (s.222) diyerek geri çevrilir. Mevzu bahis cenk olunca, bu, Kara Memiş'in tahammül gösteremeyeceği zor bir sabır işidir ki, bu öneri eski Türk forsası için çok güç bir iştir.

26.işlev: Güç işi yerine getirme işlevi **(N)**, kahramana sunulan önerinin yerine getirilmesi eylemidir. Önceki işlevde Kara Memiş'e sunulan teklif, cenge katılmaması

yönündedir. Ancak Kara Memiş'in ısrarları neticesinde Turgut duyduğu endişeyi sonunda açıkça ifade eder: Babasının vurulması ve onca yıldan sonra babasının vatana hasret ölmesi. Turgut'a göre kırk yıllık vatan hasretiyle ölmek babası için zor ve çok acı bir durumdur. Bu durum, aynı zamanda göze alınabilecek kadar kolay değildir, güç bir iştir de. Bu noktada 'vatana hasret ölme' ihtimali ikinci bir güç iş olarak ortaya çıkar. Fakat ihtiyarlığına, vurulma ve vatana hasret gitme ihtimallerine rağmen Kara Memiş için vatan uğruna, sahip olunan değerler uğruna savaşmak ve gerekirse şehit olmak en büyük şeref olacaktır. Anlatıcı da Kara Memiş'in ağzından ileri kırılmayla bu zor görevin kaçınılmaz sonunu okura sezdirir:

> "(…) geminin kıçında sallanan sancağı göstererek:
>
> -Şehit olursam bunu üzerime örtün! Vatan al bayrağın dalgalandığı yer değil midir?" (s.222)

Bir anlamda bir şehidin, Kara Memiş'in, son arzusudur bu istek.

27.işlev: Tanınma işlevi **(Q)** , kahramanın tanınması, kimliğinin ortaya çıkması aşamasıdır. Propp, bu işlevle ilgili olarak şunları söyler:

> "Kahraman özel bir işaret, belli bir iz (yara, yıldız) ya da kendisine verilmiş olan bir nesne (yüzük, mendil) aracılığıyla tanınır. Bu durumda, tanınma, kahramanın özel bir işaret aldığı işleve uygun düşer. Kahraman, aynı zamanda güç bir işi yerine getirmiş olması nedeniyle de tanınır." (1985: 67)

Kara Memiş'in pazusundaki yaradan oğlu Turgut tarafından tanındığı 17. işlevde (özel işaret işlevi) bahsedilmişti. Kahramanın güç bir işle tanınması da hikâyede, Kara Memiş'in cenge ısrarla katılmak istemesi, yaşı kaç olursa olsun savaşçı ruhunu kaybetmemesi, *"Kırk senedir dövüşe hasretim."* (s.222) demesi ve vatan için şehit olmayı istemesi, nâmı padişaha kadar ulaşan, bütün menkıbeleri dilden dile anlatılan Türk forsası Kara Memiş'e yakışan duygu, düşünce ve eylemlerdir. Böylece o, gerek sözleriyle gerekse eylemleriyle kişiliğini gözler önüne serer.

28.işlev: Ortaya çıkarma işlevi **(Ex)**, düzmece kahramanın, saldırganın ya da kötünün kimliğinin ortaya çıkarılmasıdır. Hikâyede düzmece kahraman yoktur. Turgut Reis ile leventlerinin Kara Memiş'in yıllarını geçirdiği Akdeniz'deki adaya cenk için gelmeleri Türk leventleri için bu ada sahiplerinin (saldırgan/mesela Malta korsanları) ortadan kaldırılması ve böylece kötülüğün son bulması içindir.

29.işlev: Biçim değiştirme işlevi **(T)**, kahramanın yeni bir görünüm kazanması durumudur. Kara Memiş'in kim olduğunu öğrenen leventlerin onu kadırgaya götürmelerinden sonra üzerindeki çuvaldan bozma yırtık kıyafeti çıkarıp *"ayağına bir çakşır geçirdiler. Sırtına bir kaftan attılar. Başına bir kavuk koydular."* (s.220) Böylece Kara Memiş, şanına yakışan bir görünüme de kavuşur.

30.işlev: Cezalandırma işlevi **(U)**, düzmece kahramanın ya da saldırganın cezalandırılması aşamasıdır. Hikâyede yukarıda da belirtildiği gibi düzmece bir kahraman yoktur. Saldırganın cezalandırılıp cezalandırılmadığı da hikâyede belirtilmez. Ancak Türk leventlerinin cenge gideceklerinin söylenmesi ve Kara Memiş'in cenge şehit olma şevkiyle gideceğini söylemesi okura bir fethin gerçekleşeceğinin, diğer bir ifadeyle de saldırganın cezalandırılacağının yorumunu yaptırır.

31.işlev: Evlenme işlevi **(W)**, kahramanın evlenmesi ve tahta çıkması işlevidir. Hikâyede böyle bir son yaşanmaz. Ancak hikâyede, masallarda görülen mutlu sona benzemese de, Kara Memiş'in son çarpıcı cümlesinden hareketle şöyle bir yorum yapılabilir: Vatan al bayrağın dalgalandığı yerdir; üzerine al sancak örtülen şehidin makamı da makamların en yücesidir. Dolayısıyla girecekleri cenkte şehit olma ihtimali yüksek olan Kara Memiş'in şehadeti, onu tahtların, makamların en yücesine oturtacaktır.

Propp'un yapısal anlatı çözümleme yöntemine göre incelenen *Forsa* hikâyesinde 27 işlevin yer aldığı görülmektedir. Propp'un belirlediği simgelerle de hikâyenin şeması şöyle ifade edilebilir:

β Υ δ ε ξ η θ A a B C ↑ D E F G H I J K ↓ M N Q T U W

Hikâyede Propp'un belirlediği eylemlere göre kişilerin dağılımı da şöyledir:

1. **Saldırgan (Kötü Kişi):** Malta Korsanları, Efendi (çiftçi), bağın sahibi
2. **Bağışçı (Sağlayıcı):** Turgut
3. **Yardımcı:** Türk leventleri
4. **Aranılan nesne/kişi:** Özgürlük, vatan, aile
5. **Gönderici:** -
6. **Kahraman:** Kara Memiş
7. **Düzmece kahraman:** -

Hikâyede, işlevleri gerçekleştiren kişilere uygun düşen eylem alanlarından göndericinin eylem alanı ile düzmece kahramanın eylem alanı olmadığından gönderici ile düzmece kahraman, kişiler dünyasında yer almaz.

Hikâye'nin Propp'un belirlediği masalın akışında yer alan 4 bölüme göre oluşumu ise şöyledir:

1. **Başlangıç bölümü:** Aslında hikâye doğrudan doğruya Kara Memiş'in bir eksiklikle (esir olması nedeniyle özgürlüğünün elinden alınması) karşı karşıya olduğunun belirtilmesiyle başlar. Bu bölümünde hikâye kahramanı Kara Memiş hakkında bilgiler mevcut hikâye zamanı ile geriye kırılmalar arasındaki geliş gidişlerle okura sunulur: Kara Memiş'in mevcut hikâye zamanındaki fiziki portresiyle tanıtılması, geriye kırılmalarla Kara Memiş'in

nasıl dillere destan bir denizci olduğunun anlatılması ve eşi ile oğlu hakkında bilgi verilmesi; Malta korsanları tarafından esir düştüğünün ve artık özgürlüğünün elinden alındığının belirtilmesi; korsanların kadırgalarında yıllarca kürek çektiğinin, kürek çekemeyecek bir yaşa geldiğinde ise pazarda bir çiftçiye satıldığının söylenmesi; çiftçinin de iyice yaşlanması nedeniyle onu sözde azat edip sokağa atması, onun viran bir kulübeye sığınması, kulübenin olduğu bağın sahibinin de artık onu istememesi; kırk yıldır yaşadıklarına rağmen bir gün kurtulacağına sarsılmaz bir inançla ve sabırla inanması; rüyalarında bir gün Türk gemileri tarafından kurtulduğunu görmesi.

2. **Eksiklik (Gerilim ve Düğüm):** Türk donanmasının Akdeniz'deki bir adaya cenk için gelmesi; Türklerin geldiğini gören Kara Memiş'in onlara doğru kendisinin de Türk olduğunu söyleyerek koşması ve kendisini Kara Memiş olarak tanıtması; Kara Memiş'in Türk leventler tarafından adadan alınıp gemiye götürülmesi; geminin kaptanı Turgut Reis'in tanıtılması; Kara Memiş'in üstünün başının değiştirilerek Turgut'un huzuruna çıkarılması; Turgut ile Kara Memiş'in konuşması; Turgut'un Kara Memiş'e inanmaması ve onu sınaması, ondan sağ kolunu sıyırmasını istemesi (burada merak unsuru en üst seviyededir); kolunu sıyıran Kara Memiş'in vücudunda yıllarca önce oluşan yara izinin ortaya çıkması;

3. **Zafer:** Kolundaki yara izinden Turgut Reis'in Kara Memiş'in oğlu olduğunun anlaşılması; Kara Memiş'in özgürlüğüne, oğluna, nâmına yeniden kavuşması; karaya cenk için çıkacak olan Turgut'un babasına kendileriyle gelmemesini söylemesi; Kara Memiş'in buna ısrarla itiraz etmesi; Turgut'un babası için taşıdığı endişeleri dile getirmesi; Kara Memiş'in vatana hasret ölme pahasına da olsa cenge katılacağını belirtmesi ve şehit olması halinde üzerine al sancağın örtülmesi dileğini ifade etmesi.

4. **Ortaya Çıkarma (Çözüm):** Sözü ve eylemleriyle namı dillerden dillere dolaşan, menkıbeleri padişahın dahi kulağına gidip huzura kabul edilen Türk Forsası Kara Memiş'in, yetmiş küsur yaşında olmasına rağmen cenk şevkiyle hâlâ tutuşması, vatan ve bayrak aşkıyla dolu olan bu meşhur Türk gemicisinin denizlere geri dönmesi.

Propp'un masallardaki ortak akış planlarına göre düzenlenen bu bölümler, "yapıtların öznelliklerini göz önüne almaz, anlam yaratmanın genel olarak nasıl gerçekleştiğini gösterir." (Erkman-Akerson, 2010, s.170) O hâlde Forsa, bir hikâye olarak kendi öznelliğiyle ele alındığında yukarıdaki bölümler klâsik hikâyede görülen 3 ana başlık altında toplanabilir: Serim-Düğüm-Çözüm. Serim, başlangıç bölümü; Düğüm, eksiklik ile zafer bölümleri; Çözüm de Ortaya Çıkma bölümü olarak belirlenebilir.

Sonuç

Propp'un masallar üzerinde yapmış olduğu yapısal çözümleme metoduna göre incelenen *Forsa* hikâyesinde elde edilen sonuçlar maddeler halinde şöyle sıralanabilir:

- Propp'un belirlediği 31 işlevden 27 tanesi hikâyede yer almaktadır. Bu işlevler şunlardır: 0.Başlangıç durumu, 1.Uzaklaşma işlevi, 2.Yasaklama işlevi, 3.Yasağı çiğneme işlevi, 4. Soruşturma işlevi, 5.Bilgi toplama işlevi, 6.Aldatma işlevi, 7.Suça katılma işlevi, 8.Kötülük ve eksiklik (8a) işlevleri, 9.Aracılık ya da geçiş anı işlevi, 10.Karşıt eylemin başlangıcı işlevi, 11.Gidiş işlevi, 12.Bağışçının ilk işlevi, 13.Kahramanın tepkisi işlevi, 14.Büyülü nesnenin alınması işlevi, 15.Bir kahraman eşliğinde yolculuk işlevi, 16.Çatışma işlevi, 17.Özel işaret işlevi, 18.Zafer işlevi, 19.Giderme işlevi, 20.Geri dönüş işlevi, 21.Güç iş işlevi, 22.Güç işi yerine getirme işlevi, 23.Tanınma işlevi, 24.Ortaya çıkarma işlevi, 25.Biçim değiştirme işlevi, 26.Cezalandırma işlevi ve 27.Evlenme işlevi. Buna karşılık, Propp'un belirlediği 31 işlevden hikâyede yer almayan 4 işlev de şunlardır: 1.İzlenme işlevi, 2.Yardım işlevi, 3.Kimliğini gizleyerek gelme işlevi ve 4.Asılsız iddialar işlevi. **Kısacası; Forsa hikâyesi, Propp'un belirlediği işlevlerin çok büyük bir çoğunluğuna sahiptir.**
- Propp'un her bir işlev için belirlediği simgelerle hikâyenin ortaya çıkan şeması şöyledir:

β Y δ ε ξ η θ A a B C ↑ D E F G H I J K ↓ M N Q T U W

- Propp'un belirlediği 31 işlevin kişilere uygun düşen 7 eylem alanından 5 tanesi hikâyede yer alır. Bunlar şunlardır: 1.Saldırgan (ya da kötü kişinin) eylem alanı, 2.Bağışçının (ya da sağlayıcının) eylem alanı, 3.Yardımcının eylem alanı, 4.Prensesin (aranan kişi/nesne/kavram) ve babasının eylem alanı ve 5.Kahramanın eylem alanı. Hikâyede yer almayan 2 eylem alanı da şunlardır: 1.Gönderenin eylem alanı ve 2. Düzmece kahramanın eylem alanı. **Kısacası; Forsa hikâyesi, Propp'un belirlediği işlevlerin kişilere uygun düşen eylem alanlarının çok büyük bir çoğunluğuna sahiptir.**
- Hikâyede eylem alanlarına göre belirlenen kişilerin sayısı 5'tir. Bunlar, 1.Saldırgan (kötü kişi), 2.Bağışçı (sağlayıcı), 3.Yardımcı, 4.Prenses ve babası (aranan kişi/nesne/kavram) ve 5.Kahraman'dır. Gönderen ve Düzmece kahramanın, hikâyede eylem alanları olmadığı için anlatıda bu iki kişi yer almaz. **Kısacası; Forsa hikâyesi, Propp'un belirlediği eylem alanlarına göre ortaya çıkan kişilerin çok büyük bir çoğunluğuna sahiptir.**
- Propp'un belirlediği her masalın akışında yer alan 4 temel bölüm hikâyede de yer almaktadır: 1.Başlangıç, 2.Eksiklik (gerilim ve düğüm), 3.Zafer ve

4.Ortaya çıkma (çözüm). **Kısacası; Forsa hikâyesi, Propp'un belirlediği 4 temel bölümün tamamına sahiptir.**

- Klasik hikâye tarzında görülen Serim-Düğüm-Çözüm bölümleri, Propp'un belirlediği masalların akışında görülen 4 temel bölümle de örtüşür: Serim/Giriş: Başlangıç, Düğüm/Gelişme: Eksiklik ve Zafer, Sonuç/Çözüm: Ortaya çıkma. **Kısacası, Propp'un belirlediği 4 temel bölüm de, klasik hikâye tarzındaki Giriş-Gelişme-Sonuç bölümlerine sahiptir.**

Forsa hikâyesinin Propp'un ortaya koyduğu yapısal anlatı çözümleme metoduna göre uygulanabilmesi, hikâyenin olay merkezli bir anlatı olmasından kaynaklanmaktadır. Klasik tarz hikâye anlayışına sahip olan Ömer Seyfettin, Maupassant tarzı (olay) hikâyeciliğin Türk edebiyatındaki en önemli temsilcisidir. Propp'un da çözümleme metodundaki en önemli unsur, işlevler, diğer bir ifadeyle eylemlerdir. Eylemler kişilerin karakterlerini ortaya çıkarır, yeni olayların meydana gelmesine sebep olur, merak unsuruyla düğümlenen noktalar olayların heyecanlı takibiyle mantıksal bir bütünlük içinde neticede açıklık kazanır. Ayrıca halk edebiyatının bir türüne, masala, uygulanarak ortaya çıkan bir metodun, hikâye gibi konusunu gerçekleşmiş ya da gerçekleşmesi mümkün olan olaylardan alan bir türe uygulanabilmesi, bu metodun anlatma esasına bağlı bütün edebî metinlere de uygulanabileceği gerçeğini ortaya koymaktadır.

Metni hareket noktası olarak ele alan ve metni tamamlanmış bir sistem/yapı olarak kabul eden Propp'un yapısal anlatı çözümleme yönteminin uygulandığı bu hikayede, hikayedeki her bir vaka parçasının birbiriyle yapısal olarak mantıksal bir bütünlük içinde olduğu ve hikayedeki her bir unsurun, özellikle de eylemler ile kişiler arasındaki fonksyonel ilişkinin son derece önemli olduğu görülmüştür. Böylece hikayenin yapısal bütünlüğü içerisinde derin yapıda yer alan hikayenin iletisi/mesajı da, hikayeyi meydana getiren her bir unsurun birbirleriyle olan ilişkileri ve bu ilişkilerdeki işlevsellikleriyle görünür kılınmıştır.

Propp'un yapısalcı anlatı çözümle yönteminin Ömer Seyfettin'in diğer hikâyelerine bir bütün olarak uygulanması, onun hikâyelerini oluşturan yapısal unsurların tespiti açısından değerli olacaktır.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Aktaş, Ş. (2000). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Argunşah, H. (2004). Hikâyemizde Mühim Bir Merhale: Ömer Seyfettin. (Ed. Ramazan Korkmaz). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*. Ankara: Grafiker Yayınları. 206-207.

Çıblak, N. (2005). "V. Propp'un Masal Çözümleme Metodu". *Türk Dili Dergisi*, 638, 127-140.

Dervişcemaloğlu, B. (2014). *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Erkman-Akerson, F. (2010). *Edebiyat ve Kuramlar*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Kıran A. & Kıran Z. (2011). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.

Moran, B. (2017). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Ogur, E. (2011). "Ömer Seyfettin'in tarih konulu hikâyelerinde değerler". *U. Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20, 91-109.

Ömer Seyfettin (2017). "Forsa". *Bütün Eserleri*. C. 3 (Haz. Hülya Argunşah). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Propp, V. (1985). *Masalın Biçimbilimi*. (Çev. Mehmet Rifat & Sema Rifat). İstanbul: BFS Yayınları.

Rifat, Mehmet (1985). Giriş. *Masalın Biçimbilimi*. İstanbul: BFS Yayınları.

Tarakçı, G. (2019). Harem'de Bir Alafranga. *Hikâyenin Türkçe Sesi Ömer Seyfettin Hece Özel Sayısı*, 265, 215-234.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Fatma ÖZKAN KURT

Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi
fatma.ozkan@medeniyet.edu.tr

https://orcid.org/0000-0001-5130-2672

Türkiye Türkçesinde Koku Alanını İfade Etme Biçimleri: Eylemler

Forms of Expression the Domain of Olfaction in Turkish: Verbs

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 14.11.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 15.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Özkan Kurt, F. (2022). Türkiye Türkçesinde Koku Alanını İfade Etme Biçimleri: Eylemler. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1416-1441. https://doi.org/10.34083/akaded.1204093

Özkan Kurt, F. (2022). Forms of Expression the Domain of Olfaction in Turkish: Verbs. *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1416-1441. https://doi.org/10.34083/akaded.1204093

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

İnsan yaşadığı süre boyunca algısal içerik hakkında konuşma ihtiyacı hisseder. Duyusal kanallarla gerçekleştirdiği algıyı, sözel olarak ifade etmek için de dili kullanır. Bu nedenle dillerde duyusal dile ilişkin farklı konuşma biçimleri bulunur. Bazı dillerde duyusal dili ifade etmek için biçimbirimlerle işaretleme yapılırken bazı dillerde bu sadece sözlüksel düzeyde kalır. Bazı dillerde bir duyusal kanalı ifade eden tek bir sözlüksel birim varken bazı dillerde her duyusal kanal için birer sözlüksel birim bulunur. Duyusal içerik hakkında konuşmada görülen bu çeşitlilik, duyusal dil çalışmalarına olan ilgiyi giderek arttırmaktadır.

Bu çalışmada Türkçede koku alanının sözlüksel olarak nasıl ifade edildiği sorusuna cevap aranmaktadır. Türklerin koku hakkında konuşma biçimlerini ortaya çıkarmak üzere sözlüksel kategorilerden eylemlere odaklanılmaktadır. İncelenecek veriler, Türkçe Sözlük'ten (2011) tespit edilmiştir. Bu veriler, fiziksel duyum ifade eden soyut koku eylemleri ile sınırlandırılmıştır. Tespit edilen eylemler sözdizimsel ve anlambilimsel ilişkileri açısından değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmeye göre Türkiye Türkçesinde koku alanını ifade eden 11 soyut eylem bulunmaktadır. Merkezde kokmak eylemi bulunur. Diğer eylemler kokmak eyleminden genişletilmiş eylemlerdir. Daha sonra eylemlerin geçirmiş olduğu biçimbilgisel süreçler belirlenmiş, bu süreçlerin söz konusu eylemlerin sözdizimsel ve anlambilimsel ilişkilerini etkiledikleri tespit edilmiştir. Bu süreçlerin aynı zamanda eylemlerde algılayanın beğeni değerini de açıkça etkilediği elde edilen bulgular arasındadır.

Anahtar Kelimeler: Duyusal dilbilim, koku, eylem, sözdizimsel, anlambilimsel

Abstract

Humans feel the need to talk about perceptual content throughout their life. It also uses language to verbally express the perception it performs through sensory modal. For this reason, languages have different forms of speech related to sensory language. In some languages, morphemes are marked to express the sensory language, while others remain only at the lexical level. Some languages have a single lexical unit describing a sensory channel, while others have a lexical unit for each sensory modal. This diversity in talking about sensory content is increasing interest in sensory linguistics.

In this study, an answer is sought to the question of how the olfaction domain is expressed lexically in Turkish. It focuses on verbs from lexical categories to reveal the way Turks talk about olfaction. The data to be analyzed was obtained from the Turkish Dictionary (2011).

These data are limited to abstract olfaction verbs expressing physical sensations. The detected verbs were evaluated in terms of their syntactic and semantic relations. According to this evaluation, 11 abstract verbs are expressing the olfaction domain in Turkish. At the center is to smell. Other verbs are extended verbs from it. Then, the morphological processes of the verbs were determined, and it was determined that these processes affected the syntactic and semantic relations of the verbs in question. It is among the findings that these processes also clearly affect the hedonic value of the perceiver in verbs.

Keywords: *Sensory linguistics, olfaction, verb, syntactic, semantic*

Giriş

Algısal bir dünyada yaşayan insan, algı deneyimini beş temel duyusal kanal aracılığıyla gerçekleştirir. Bu temel beş duyusal kanal, çevresel uyaranlara yanıt veren alıcılarına göre sınıflandırılır: görme, işitme, dokunma, koklama ve tatma (Goldstein, 2010, s. 27). İnsanlar bu beş temel duyusal kanal ile gerçekleştirdikleri deneyimlerini çoğunlukla dil aracılığıyla diğer insanlara iletir. Örneğin bir mağazadan elbise seçerken o elbisenin rengini adlandırabilmek ya da balık reyonundan balık alırken bozulma belirtisi gösteren kokuyu ifade edebilmek için dil araç olarak kullanılır. Bu şekilde duyusal algı ile ilgili konuşmak, iletişimsel etkinlikte en sık görülen odak noktasıdır (Strik Lievers & Winter, 2017, s. 1). İletişimin odak noktasında yer alan algısal içerik hakkında konuşmak, duyusal deneyimlere göre değişmektedir. Çünkü her duyusal deneyim eşit bir şekilde yaratılmamıştır ve bazı duyusal deneyimlerle ilgili konuşmak diğerlerine göre daha kolaydır (Levinson & Majid, 2014 Akt. Winter, 2019). Örneğin İngilizcede renklerin seslerden, seslerin tatlardan, tatların kokulardan dilsel olarak daha kolay kodlanabildiği düşünülür (Levinson & Majid, 2014, s. 415). Dillerin bu şekilde duyusal anlamları ifade etmek için sunmuş olduğu kaynakların duyulara göre değişmesi ya da bir duyunun diğer duyulara ait anlamları iletebilen söz varlığına sahip iken diğer duyularda yok denecek kadar az söz varlığının olması *duyusal dil* (sensory linguistics) çalışmalarında son zamanlarda dikkati çeken araştırma konularındandır. Bu çalışmada da duyusal dil alanının inceleme konusu olan koklama duyusu, Türkiye Türkçesinde özelinde incelenecektir. Bu alanı ifade etmek için kullanılan sözlüksel kategorilerden eylemler, Türkiye Türkçesindeki veriler doğrultusunda değerlendirilecektir.

1. Duyusal Dile Dair İki Hiyerarşi ve Kokunun Dili

Duyusal dil çalışmaları arasında en fazla gönderimde bulunulan kaynak Viberg'ün (1984) çalışmasıdır. İngilizcenin de dâhil olduğu tipoloji çalışmasında Viberg, duyusal algıların sözlüksel kategorilerden eylemlere kodlanabilirliğini sorgulamış ve dillerde görme duyusunu ifade eden eylemlerin diğer duyusal kanallara göre daha çok sözlükselleştiğini tespit etmiştir. Bu sıklık, duyusal algılar arasındaki anlamsal genişlemelerde de gözlemlenir. Yani görme ve işitme eylemleri aynı zamanda dokunma, koklama ve tatma duyusal algılarını da ifade edebilmektedir. Bu nedenle görme ve işitme eylemlerinin dillerde daha sık görülmesi şaşırtıcı değildir (Evans & Wilkins, 2000; Vanhove, 2008; Whitt, 2010). Viberg (1984, s. 136) söz konusu sıklığa ilişkin olarak aşağıdaki hiyerarşiyi sunar:

sight 'görme' > *hearing* 'işitme' > *touch* 'dokunma' *{*'koklama' *smell*, 'tatma' *taste*

Bu hiyerarşide görme duyusal kanalı en üstte yer alır. Bunun nedeni de temel bir anlama sahip olan görme eylemlerinin diğer duyusal kanalların bazılarını veya hepsini kapsayacak şekilde anlamsal açıdan genişleyebilmesidir. Benzer bir çalışma Evans ve

Wilkins (2000) tarafından yapılır. Yaklaşık altmış Avustralya dili üzerinden yapmış oldukları bu çalışmada Evans ve Wilkins, Viberg'ün (1984) hiyerarşisinin Avustralya dilleri için de geçerli olduğunu ortaya koyarlar. Görme duyusal kanalına gönderimde bulunan eylemler, işitme duyusuna; işitme duyusuna gönderimde bulunan eylemler de dokunma ve diğer duyusal kanallara ait anlamlara genişleyebilmektedir. Yani bir duyusal kanala ait eylem, diğer duyusal kanal hakkında konuşmak için de kullanılmaktadır. *Alaniçi genişlemeler* (intrafield extensions) (Evans&Wilkins, 2000, s. 176) sözlüksel kategorilerden sıfatlar ve isimlerde de çok sık görülür. Duyusal içerikleri dolayısıyla *duyusal sıfatlar* ve *duyusal isimler*[1] (sensory adjectives and sensory nouns) (Winter, 2019) terimleri ile anılan bu tür kategorilerde özellikle belirli duyusal kanalların, sıfat-isim eşleşmesinde bir araya getirilmesinin diğerlerine göre daha olası olduğu vurgulanır. Örneğin dokunma ile ilgili sıfatların genellikle işitme ile ilgili isimleri (İng. rough voice/ sound 'pürüzlü ses') nitelendirdiği ancak işitme ile ilgili sıfatların dokunma duyusal algıyı nitelendirmek için nadiren kullanıldığı gözlemlenir (Ullmann, 1959 [1957]; Williams, 1976; Shen, 1997; Ronga et. Al., 2012; Strik Lievers, 2015; Winter, 2016b; Ronga, 2016 Akt. Strik Lievers & Winter, 2017, s. 2). Bu kategorilere ait bir hiyerarşi Ullmann (1957) tarafından önerilir. Ullmann'ın araştırma sonuçlarına göre duyusal kanallarla ilgili alaniçi genişlemelerde dokunma duyusal kanalından görme duyusal kanalına doğru bir aktarım söz konusudur (Akt. Kumcu, 2021, s. 241):

touch 'dokunma' > *taste* 'tatma' > *smell* 'koklama' > *hearing* 'işitme' > *sight* 'görme'

Ullmann'ın hiyerarşisinde dokunma duyusal kanalı en üstte yer alırken görme duyusal kanalı en altta yer alır. Yani en fazla dokunma duyusal kanalına ait sıfatlar, görme duyusal kanalına ait isimleri nitelendirmektedir. Örneğin *sıcak renkler* ifadesinde dokunma kanalıyla algılanan *sıcak*, görme kanalıyla algılanan *renk* birimini nitelemek için kullanılır. Ullmann (1957) ve Viberg'ün (1984) hiyerarşilerinin duyusal kanalların sıralanması açısından birbirinin tersi olduğu görülür. Strik Lievers (2015, s. 86) bu iki hiyerarşinin[2] doğası gereği birbirinden farklı olduğunu belirterek nedenini şu şekilde açıklar:

[1] Duyusal sıfatlar ve isimler ile ilgili yapılan çalışmalar daha çok sinestezi/ dilsel sinestezi/ sinektik metafor başlıkları altında değerlendirilir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Alper Kumcu (2021). Linguistic Synesthesia in Turkish: A Corpus-based Study of Crossmodal Directionality. *Metaphor and Symbol*. 35. 241- 255.

[2] Strik Lievers'da ilk hiyerarşi ile Ullmann'ın, ikinci hiyerarşi ile de Viberg'e ait hiyerarşi kastedilmektedir. Viberg'ün hiyerarşisinde algı eylemleri mantıksal bir çıkarıma dayalı olarak sınıflandırılır. Yani eğer bir dilde dokunma, tatma veya koklama eylemleri varsa, o dil görme ve işitme eylemleri arasında da ayrım yapar (Kotjevskaaja-Tamm vd. 2016, s.10). Yani her duyusal algı farklı sözlüksel birim ile ifade edilmektedir.

> "İlki aktarım türündeki sıklığa gönderimde bulunurken ikincisi bir tipolojik çıkarım hiyerarşisidir. Bu nedenle doğrudan karşılaştırılamazlar ancak ikisi de aynı dil dışı unsurlarla ilişkilidir. Her iki hiyerarşide de öne çıkan görmenin (ve ikinci olarak işitmenin) diğer duyusal kanalların üzerindeki hâkimiyetidir. Sonuç olarak hâkim duyusal kanallara ait eylemlerin diğer duyusal kanallara gönderimde kullanılması daha muhtemeldir. Aynı nedenle diğer duyusal kanallardan daha çok görme ve işitme duyusal kanalları hakkında konuşuyoruz. Bu nedenle görme ve işitme, sinestezi verilerinin gösterdiği gibi, diğer duyusal kanallardan daha sık bir biçimde duyusal nitelikleri 'çekme' eğilimindedir."

Görme duyusal kanalı, her iki hiyerarşide de dilsel düzeyde baskın bir biçimde kendini gösterir. Levinson ve Majid (2014, s. 416), insanlara ait duyular arasında görmenin baskın olması nedeniyle dilin daha çok görsel ayrımlara uyum sağladığını belirtirler. Dilde görme ile ilgili söz varlığının -her iki hiyerarşide de gözlemlendiği gibi- sık kullanımı, görme duyusunun dilden bağımsız hâkimiyeti ile açıklanır. Bu da duyular arası asimetrinin sözcükler arası asimetriye yansıması şeklinde ortaya çıkar (Winter, 2016, s. 1). Yani baskın duyuların dilde kodlanabilirliğinin kolay ve sık olması baskın olmayan duyuların kodlanabilirliğinin az olması veya hiç olmaması şeklinde tezahür eder.

Dilde kodlanabilirliğinin az olması veya hiç olmaması durumu özellikle Hint-Avrupa dillerinde koklama duyusuyla ilgili çalışmalarda dikkati çeker. Söz konusu dillerde koklama duyusu ilgili tanımlamalarda diğer duyusal kanallardan yararlanılması veya benzerlik ilişkisi ile bu tanımların yapılması koku dilinin eksik olduğu düşüncesini doğurur. Aynı zamanda bu durum Hint-Avrupa dillerinde koku ifadelerinin terminolojisinin genellikle zayıf bir biçimde geliştiğini de düşündürür (Jędrzejowski&Staniewski, 2021, s.3). Bu nedenle de koku alanı, geleneksel olarak kokuları tanımlamak, daha az sözlüksel unsuru bulunan sınırlı bir sözlüksel alana sahip zayıf bir duyu alanı olarak kabul edilir (Ibarretxe-Antuñano, 2021, s. 74). Ancak Batı dilleri dışında kalan dillerde yapılan çalışmalar, koklama duyusunun dilsel düzeyde pek de eksik olmadığını gösterecek veriler sunar. Güney Tayland'da küçük bir göçebe avcı-toplayıcı nüfus tarafından konuşulan Mani (İng. Maniq) dilinde koku alanına ait çok sayıda soyut koku terimi içeren bir sözlükçe bulunmaktadır (Wnuk&Majid, 2014). Yine Güney Pasifik'te Andaman Adalarındaki Onge yerli halkı, yaşamlarını kokuya göre düzenlediği bilgisi[3] mevcuttur (Ibarretxe-Antuñano 2021, s. 74). Bu kültürlerin yanı sıra Meksika'da avcı-toplayıcı topluluk olan Seri'de farklı

[3] Ongee yerli halkının yaşamlarını kokulara göre düzenlemelerini şu örnek üzerinden açıklayabiliriz: İki Ongee'nin yolda karşılaştıklarında sohbete "Burnun nasıl?" sorusu ile başlar ve bunun cevabı "Kokuyla ağırlaştım" şeklinde ise soruyu soran kişi arkadaşının üzerinde ağırlık yapan fazla kokunun bir kısmını içine çeker ve onu rahatlatır (Ozan, 2021, s. 176).

kokuları tanımlamak için soyut on farklı eylemin kullanıldığı (O'Meara&Majid, 2016) ve Tayvan'ın Doğu bölgesinde konuşulan Amis'te de (Lee 2015) benzer koku terimleri koleksiyonlarının bulunduğu tespit edilir. Koklama duyusunun sözlüksel alanının dışında dilbilgisel düzeyde de ifade edilebildiği gözlemlenir. Buna göre Ekvator'un yerli Chachi topluluğu tarafından konuşulan Cha'palaa'da koklama duyusu, biçim birimi *-dyu* ve bir koku niteleyici terimin birleşimi ile ifade edilir. Örneğin Cha'palaa'da hoş koku için *an-dyu* (hoş kokulu) dilbilgiselleştirilmiş bir koku niteleyicisi kullanılır (Jędrzejowski&Staniewski, 2021, s. 12). Biçim birimi ile kokuyu işaretleyen bir diğer dil de Güney Sibirya'da yaşayan Tofalardır. Tofa'da, konuşurların herhangi bir isme ekleyebileceği koku biçim birimi *-sig* bulunur. Örneğin Tofa dilinde 'ivi' (rengeyiği) ismine '-sig' biçim birimi eklendiğinde yeni bir sözcük 'ivisig' (rengeyiği gibi kokan) elde edilir (Harrison, 2007, s. 213). Koku diline dair bu bulgularda eksiliğin yanı sıra zenginliğin ortaya çıkması, yapılacak birçok çalışma için de ilham kaynağı olmaktadır. Çünkü "insanlar aynı duyu organları ve aynı beyin ile donatılmıştır ancak yine de insanların kokuyu kavramsallaştırma ve koku hakkında konuşma biçimleri kültürler arasında farklılık gösterir" (Viberg, 2021, s. 38). Bu anlamda "Batı kültürü çoğunlukla görme başta olmak üzere diğer duyulara dayanır ve kokuyu 'unutmuş' gibi görünür" (Ibarretxe-Antuñano, 2021, s. 106). Batı dışında kalan kültürlerdeki verilerin sunmuş olduğu bilgilere göre ise koku, bu kültürlerde yaşamın merkezinde yer alır.

Bu çalışma, Türkçede koku alanının sözlüksel olarak nasıl ifade edildiği sorusuna cevap bulmak amacıyla yapılmaktadır. Bu amaçla Türklerin koku hakkında konuşma biçimlerini ortaya çıkarmak üzere sözlüksel kategorilerden eylemlere odaklanılmıştır. Yaptığımız araştırmaya göre şimdiye kadar Türkçede koklama duyusal kanalını ifade eden eylemler ile ilgili sözdizimsel ve anlambilimsel çalışmalar ayrıntılı bir şekilde yapılmamıştır. Mevcut çalışmalar çeviribilim (Albiz, 2022; Uyanık, 2012), dil (Özcan, 2009; Şirin User, 2010; Uzunkaya, 2020), edebiyat (Arslan &İşler, 2020; Balta, 2019; Demir, 2015; Turan, 2019; Yılmaz Yüksek, 2020), hadis (Bilgin, 2020) ve tarih (Doğan, 2022; Emen, 2021) alanlarında karşımıza çıkmaktadır. Çeviribilim çalışmalarında Patrick Süskind'in *Koku* adlı meşhur romanı dikkati çeker. Albiz (2020) *Koku* romanını postmodern yazın bağlamında ele alır ve bu romanın Türk postmodern yazınına katkısını araştırır. Uyanık (2012) çalışmasında *Koku*'nun Türkçe çevirisinde eşdeğerlilik incelemesi yapar ve çeviri metin üzerinden önerilerde bulunur. Özcan (2009) Refik Halit Karay'ın *Şeftali Bahçeleri* adlı hikâyesinde dil incelemesi yapmıştır. Bu incelemeye Karay'ın söz konusu eserinde geçen sıfatları, fiilleri, eş anlamlı sözlüksel birimleri ve tekrarları dahil eden Özcan, aynı zamanda söz dizimi açısından da bir değerlendirme yapar. Özcan'ın çalışması koku ve rayiha sözcükleriyle birlikte kullanılan sıfat ve fiilleri tespit etmesi açısından dikkate değerdir. Dile ilişkin bir diğer çalışma Şirin User'e (2010) aittir. Şirin User, koku kavramına ait *yıd* (=koku) ve *bur-* (=kokmak) sözlük birimlerinden gelişen bitki adlarını açıklamalı olarak inceler.

Uzunkaya (2020) incelemesine Eski Türkçedeki koku terimleri ile tütsü ve buhurdan anlamına gelen sözlük birimleri dâhil eder. Yapılan incelemeye göre Eski Türkçede kokuya dair yirmi, tütsü ve buhurdan anlamına gelen dokuz terim tespit edilir. Arslan ve İşler (2020) tarafından Elif Şafak'ın *Pinhan* romanında koku duyusuna dair bir okuma çalışması yapılır. Balta (2019) Füruzan'ın *Gecenin İki Yüzü* adlı hikâyesini duyular açısından inceler. Füruzan'ın özellikle koku ile ilgili genel geçer ifadeleri değil de daha soyut ve alışılmadık ifadeleri tercih etmesi dikkat çekicidir. Demir (2015), divanlarda sevgilinin saçının kokusunun hangi ifadelerle geçtiğini ve bu ifadelerin içeriklerinin neler olduğunu araştırır. Turan (2019) da divanlarda koku kavramını inceler. İncelenen veriler, 14- 15. yüzyıllara ait olup değerlendirme kokunun kaynağına ve koku ile birlikte kullanılan soyut kavramlara göre yapılır. Yılmaz Yüksek (2020) ekofeminist bir okumaya dayalı incelemesinde öykülerdeki kokuların önemine değinir. Bilgin (2020) İslamiyet'te sünnet geleneğinde koku kavramının kullanımlarını inceler. Doğan (2022) çalışmasında koku tarihine Anadolu özelinde değinir ve Eski Anadolu Türkçesi metinlerinde kokunun kullanım alanlarını tespit eder. Buna göre koku; koruyucu tıp uygulamalarında, kişisel bakımda, cinsel yaşam ve zararlı canlıların uzak tutulmasında ve dinsel bağlamda kullanılmaktadır. Tarih alanında bir diğer çalışma Emen'e (2021) aittir. Emen, Osmanlı toplumunda özellikle dinî ve tasavvufi alanlarda güzel kokunun kullanımlarını araştırır. Adı geçen alanlarda özellikle amber, misk, öd ağacı ve gül suyu gibi kokuların tercih edildiğini belirtir. Anılan çalışmalar dışında beş temel duyusal kanal üzerine yapılan çalışmalarda (Ayan & Türkdil, 2014; Erdem, 2006; Hirik, 2017, 2018, 2021; Kamchybekova Abdiraim, 2010, 2011; Sarı, 2019; Seçkin, 2020; Şahin, 2012; Yaylagül, 2005; Yıldız, 2017, 2018, 2020) da koklama duyusuna ilişkin veriler sunulur. Türk dilinin farklı dönemlerine ait söz konusu çalışmalarda algı eylemleri tespit edilir. Eylemler dışında koku alanına ait isim kategorisinde bir tek koku ismi anılır (Hirik, 2021). Son olarak koku söz varlığına ait verileri içermesi dolayısıyla sinestezi alanında Kumcu'nun (2021) ve Nakıboğlu'nun (2021) çalışmaları anılabilir. Kumcu derlem tabanlı incelemesinde Türkçedeki dilsel sinestezilere ait bir hiyerarşi sunar ve ayrıca Türkçedeki verileri diğer dillerdeki verilerle karşılaştırmalı olarak inceler. Nakıboğlu da Tevfik Fikret'in şiirlerinde edebî sinesteziyi araştırır. Bu çalışmada mevcut çalışmalardan farklı olarak aşağıdaki sorulara odaklanılır:

1. Türkiye Türkçesinde koku alanını ifade eden soyut eylemler nelerdir?
2. Tespit edilen soyut eylemlerin geçirdiği biçimbilgisel süreçler var mıdır ve varsa bunlar nelerdir?
3. Eğer biçimbilgisel süreçler var ise bu süreçler, eylemin sözdizimsel ilişkilerini ve anlambilimsel ilişkilerini etkiler mi? Etkilerse bu etki nasıl olmaktadır?

2. Amaç, Yöntem ve Sınırlılıklar

Bu çalışma, Türkçede koku alanı ile ilgili konuşma biçimlerinin neler olduğunu ortaya çıkarmak amacıyla yapılmaktadır. Bu amaçla sözlüksel kategorilerden eylemler üzerine odaklanılmış ve veriler, Türkiye Türkçesi ile sınırlandırılmıştır. Eylemlerin içerisinde de bir sınırlandırmaya gidilmiş ve incelemek üzere sadece koku alanına ait soyut eylemler değerlendirmeye alınmıştır. Bu çalışmada *soyut* (abstract) terimi, belirli bir koku kaynağına gönderimde bulunmaksızın özellikle koku niteliklerine gönderim yapan sözcükleri ifade etmek için kullanılmaktadır (Viberg, 2021, s. 41). Örneğin Türkçede *limon kokusu* gibi bir koku isminden bahsederken kokunun kaynağına da gönderimde bulunulur. Ancak *kokmak* eyleminde kokunun kaynağına gönderimde bulunulmaksızın kokunun niteliğine dair çıkarım yapılabilir. Aynı zamanda soyut ifadesi Berlin ve Kay'a (1964) göre *temel* (basic) terimlere gönderme yapan soyut tanımlayıcı[4] koku eylemlerini belirtmek için seçilmiştir (Lee, 2014, s. 322). Türkiye Türkçesinde koklama duyusuyla ilgili eylemleri belirlemek için Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük'e (2011, =TDK TS) başvurulmuştur. Çünkü sözlükler tarafından sağlanan veriler, bir alanla ilgili söz konusu dilin en geleneksel dil öğelerini temsil eder. TDK TS'de verilerin tanıklanamadığı kullanımlar için de Türkçe Ulusal Derlemi'nden (=TUD) faydalanılmıştır.

İncelenmek üzere belirlenen eylemler, sözdizimsel ilişkileri ve bu ilişkilere bağlı olarak gelişen anlambilimsel özellikleri açısından değerlendirilmiştir. Eylemlerin anlamsal özelliklerinin değerlendirilmesinde Doğan (2011) ve Aydın Özkan'ın (2017) çalışmalarından istifade edilmiştir. İncelemede TDK TS'de eylemlere ilişkin sunulan açıklamalardan ve tanık kullanımlardan sadece fiziksel duyum ifade edenler değerlendirilmiş, ihtiyaç duyulduğu yerlerde kullanımlar TUD'dan örneklerle desteklenmiştir. Tespit edilen her bir soyut eylemin sözdizimsel ve anlambilimsel değerlendirmesinin yanı sıra algılayanın *beğeni değeri*ne (hedonic value) ilişkin betimlemelere de yer verilmiştir. Koklama duyusal kanalının *kişisel duyu* (Viberg, 2008, s. 158) olarak adlandırılır ve bu nitelik, duyunun sözlükçesinin oldukça değerlendirici olmasına sebebiyet verir. Yani bu duyuya ait sözlükçe çoğunlukla

[4] Berlin- Kay teorisine göre bir terimin temel renk terimi olarak sınıflandırılması için: (1) tek sözcüklü olmalıdır (sözcüğün tanımı parçaların analizinden çıkarılmaz. Örneğin kiraz kırmızısı tek sözcüklü değildir.) (2) Terimin anlamı başka bir terimin anlamı içine dâhil edilemez. (Örneğin İngilizce 'scarlet' (parlak kırmızı/kızıl) terimi, 'red' (kırmızı) terimine dahildir.) (3) Kullanımı sadece bazı nesnelerle sınırlandırılmamalıdır. (Örneğin sarışın teriminin genellikle saç ile sınırlandırılması vb.). (4) Bilgi veren kişi, terimin öne çıkan anlamının önceliği konusunda sezgisel bir yargıya sahip olmalıdır. (Örneğin kırmızının kullanım sıklığı, parlak kırmızıdan/kızıldan daha fazladır.) (Akt. Snow, 1971, s. 386). Ancak bu kriterleri koku terimleri için sıkı bir biçimde uygulamak çok mümkün görünmemektedir. Çünkü öyle bir değerlendirme sonucunda temel koku terimi ya çok az vardır ya da hiç yoktur. Özellikle üçüncü kriter yani terimin sadece belirli nesnelerle kullanılması, koku söz konusu olduğunda çok geçerli olamamaktadır (Lee, 2014, s. 326).

algılayanın üzerinde yarattığı olumlu veya olumsuz etkiyi ifade edebilmektedir. Koku alanıyla ilgili çalışmalarda da genellikle kokuyu algılayanın tepkisine göre kokular iki yönlü bir ayrıma tabi tutulur: hoşa giden ve hoşa gitmeyen (kokular) (Strik Lievers, 2021, s. 374). Çalışma boyunca beğeni değerleri için hoşa giden, hoşa gitmeyen ifadelerinden ziyade olumlu, olumsuz ve nötr işaretleyicileri değerlendirici ifadeler olarak kullanılmıştır.

3. İnceleme

Türkiye Türkçesindeki soyut koku eylemlerini belirlemek amacıyla başvurulan TDK TS'de madde başı konumunda 11 eylem tespit edilmiştir. Bu eylemlerin merkezinde *kokmak* eylemi yer almaktadır. Diğer eylemleri, *kokmak* eyleminden biçimbirimlerle genişletilen eylemler oluşturmaktadır. İnceleme, eylemlerin sadece fiziksel duyum ifade eden anlamlarının bulunduğu kullanımları üzerinden yapılmış, metaforik ifadeleri çalışmaya dâhil edilmemiştir. Tek bir kökten genişletilen her bir soyut eylemin geçirdiği biçimbilimsel süreç, eylemin sözdizimsel ilişkilerini ve bu ilişkilere dayalı olarak anlambilimsel ilişkilerini de etkilemektedir. Türkiye Türkçesinde soyut koku eylemlerine ilişkin değerlendirmeler aşağıda ayrıntılı olarak sunulmaktadır.

3.1. Türkiye Türkçesinde Soyut Koku Eylemleri

1. kokmak

(nsz) (a) 1. Koku çıkarmak:

"Her gelişinde üzeri yabancı lavantalar **kok**uyor."- H. R. Gürpınar

(b) 2. Çürüyüp bozularak kötü bir koku çıkarmak, kokuşmak:

"Bir çadıra konmuş, ağzı odunla açık tutulan bu köpek balığı **kok**uncaya kadar halka gösterildi."- S. Erez.

Kokmak eyleminin ilk açıklaması (1a)'da herhangi bir varlığın koku çıkarmasına odaklanılırken ikinci açıklaması (1b)'de koku çıkarma ile birlikte çıkarılan kokunun değeri/niteliği anlam alanı içerisine dâhil edilir. Kokmak eyleminin söz dizimindeki ilişkilerine bakıldığında eylemin nesnesiz kullanımının bulunduğu bilgisi sunulur. Geçişsiz bir eylem olan kokmak, nesne almaz. (1a)'da tanıklanan tümcenin dilbilgisel öznesi (onun) "üzeri"dir. Öznenin anlamsal rolü kaynaktır. Kokmak eylemini deneyimleyen veya gerçekleştiren bir kılıcıdan söz edilemez. Kaynak rolündeki özne, kokunun alındığı veya başladığı noktadır. Üzeri birimi söz konusu kokunun uzamsal bir kaynağa gönderim yaptığını gösterir. (1a)'da eylemin bir diğer katılanı "yabancı lavantalar"dır. Konu rolünde eyleme katılan yabancı lavantalar, kokunun asıl kaynağıdır. Taşınan, hareket eden varlık konumundadır ki burada hareket eden lavantanın kokusudur. Lavantanın kokusundaki moleküller hava tarafından taşınır ve

koku, bir yerden diğer yere yer değiştirir. (1a)'da lavantaların kokusu (onun) üzerine taşınmış ve algılayan için kokunun çıkış noktası yani algılanan yer (onun) üzeridir. (1b)'de dilbilgisel özne köpek balığıdır[5]. Köpek balığı etkilenen rolündedir. (1b)'deki açıklamada kokmak eyleminin bir durumdan başka bir duruma geçişin sonucunda meydana gelmesi gerçekleştiği anlaşılır. Çürüme sonucu bozuk olmayan bir durumdan bozuk olma durumuna geçişin sonucunda kötü bir koku ortaya çıkar ve kokma gerçekleşir. (1b)'de kokunun kaynağı (1a)'dan farklıdır. Burada etkilenen rolündeki köpek balığı, aynı zamanda kokunun kaynağıdır. Kokunun kaynağı varoluşsal bir niteliktedir. Kokmak eyleminin beğeni değeri ile ilgili değerlendirmelerde farklı koşullara göre işaretlemeler yapılır. (1a)'da tanıklanan tümcede kokunun kaynağına yer verilir ve bu nedenle kaynağın kokusuna göre beğeni değeri işaretlemesi yapılabilir. Lavantanın genellikle güzel kokular yaydığı gerçeği, algılayanın beğeni değerinin olumlu olarak işaretleneceği çıkarımının yapılmasına neden olabilir. Ancak burada açıkça beğeni değeri işaretlemesi yapan iyi/güzel vb. değerlendirici bir sözlüksel birim kullanılmadığından beğeni değerinin olumlu olduğu net olarak söylenemez. (1b)'de kokmak eylemi herhangi bir beğeni değeri işaretlemesi yapan başka bir birim ile kullanılmaksızın olumsuz beğeni değeri işaretlemesi yapar. Çünkü çürüme sonucunda çıkan koku beğenilmeyen, hoşa gitmeyen bir kokudur. Bu nedenle çürüme sonucu gelişen koku daima olumsuz bir beğeni değeri işaretlemesi yapar. Türkçede özellikle kokmak eylemi, bağlam içerisinde herhangi bir değeri ifade eden başka bir sözlükbirim ile birlikte kullanılmaksızın (1b)'de olduğu gibi bozulma, çürüme belirtisi olan kötü koku çıkarmaya gönderimde bulunur. Ancak kokmak eylemi sadece bir şeyin bozulma, çürüme belirtisi olan kötü koku çıkarmaya gönderimde bulunmaz. Bunun yanı sıra herhangi bir şeyin/konumun hoşa gitmeyen, beğenilmeyen bir kokuya sahip olduğunu belirtmek için de kullanılır. Örneğin '…az özen gösterdiğinden, bir kadının erkeğe "ayağın **koku**yor" demesi gayet normaldir.' [W-WI45E1C-5069-107] kullanımında görüldüğü gibi ayak yani kokunun kaynağı herhangi bir bozulma veya çürüme belirtisi gösteren bir kokuya gönderimde bulunmamaktadır. Burada ayağın kokusu, insan ait bedenin kokusu olarak değerlendirilebilir. Kokmak eylemi, bu kullanımda ayaktan çıkan kokunun hoşa gitmeyen, beğenilmeyen bir koku olmasına gönderimde bulunur. Kokmak eyleminin beğeni değerinin (1a)'da için bağlam veya kullanıldığı diğer birimlere bağımlı olduğu ve bu açıdan eylemin nötr bir beğeni değeri işaretlemesi yaptığı söylenebilir. Çünkü kokunun değerlendirilmesinde sözcüğün yapısında içsel olarak bulunmayan bir beğeni değeri, o sözcüğü iki kutup arasına yerleştirilmiş nötr yani tarafsız bir sözcük yapar (Strik Lievers, 2021, s. 374). (1b)'deki açıklamaya göre de kokmak eyleminde beğeni değerinin içsel olarak var olduğu ve bu değerin daima olumsuz olarak işaretlendiği söylenebilir.

[5] Dilbilgisel özneden önce yani özneyi niteleyenler buraya alınmamıştır.

2. koklamak

(a) 1. -i Kokusunu duymak için bir şeyi burnuna yaklaştırmak veya bir yerin havasını içine çekmek:

"Havluyu ikinci kez **kokla**rken kapının zilini duyuyorum."- Ahmet Ümit

Koklamak eylemi yapı bakımından koku isminden {+lA-} isimden fiil yapma eki ile türetilen bir eylemdir. Bu durumda kokmak eyleminden iki aşamalı bir türetimin gerçekleştiği söylenebilir. İlk olarak koku ismi, ardından koku isminden türetilen koklamak eylemi söz konusudur. Her iki kategoride yer alan sözlükbirim, koklama duyusal algıyı ifade etme açısından birincil durumdadır yani koku duyusal alanına ait soyut ifadelerdir. Koklamak eyleminin ilk açıklaması yani (1a)'da fiziksel duyum ifade edilir. Koklamak eylemini gerçekleştiren bir kılıcı vardır. Bu kılıcı canlılık özelliğine sahiptir ve eylemi kasıtlı/kontrollü bir biçimde yapar. (2a)'daki açıklamada koklamak eylemini gerçekleştirmek için öncelikli olarak kokusu alınacak şeyin koklama duyu organı olan burna yakın olması veya alıcı organ burnun söz konusu kokunun bulunduğu ortamda/konumda bulunması ve yayıldığı havayı içine çekmesi gerektiği vurgulanır. Her iki durumda da öznenin, koklamak eylemi için ya kokunun kaynağı ile ya da kaynağın kokusu ile yakın olması beklenir. (2a)'da tanıklanan kullanımın dilbilgisel öznesi yüzey yapıda görünmeyen ben adılıdır. Özne eylemin gerçekleştiren kılıcı rolündedir. Koklamak eylemini gerçekleştirmek için özne, havluyu muhtemelen burnuna yaklaştırmakta ve koklama amacına yönelik (iyi mi kötü mü, temiz mi kirli, tanıdık bir koku taşıyor mu vb.) havlunun kokusunu belirlemeye çalışmaktadır. Burada özne, kokunun kaynağının yakınında bulunur. "Reşit'in avlusuna girdiklerinde, bir general duruşuyla dikilerek uzun uzun havayı **kokla**dı." [W-HA16B2A-0031-78] bağlamında bulunulan yerin havasını koklamak söz konusudur. Özne, havanın bulunduğu konumda yer almakta ve o havayı içine çekmektedir. Burada varoluşsal bir gereklilik söz konusudur. İnsan, yaşamı boyunca nefes alma ve verme işlemini gerçekleştirir ve bu ihtiyaç bulunulan her ortamın/havanın solunması demektir. Sağlıklı bir insan "günde yaklaşık 18.000 kere" (Ozan, 2020, s. 32) nefes alır ve bu her nefes alışta "hava tarafından taşınan moleküller, burun boşluğunun çatısında bulunan alıcı nöronları uyarır" (Viberg, 2021, s. 38). Ancak burada havanın koklanması özneye bağlıdır çünkü öznenin ortama girip girmemesi yani eylemi gerçekleştirme kontrolü yine öznenin elindedir. Koklamak eyleminin sözdizimsel ilişkilerine bakıldığında {+i} durum biçimbirimle kullanıldığı bilgisi sunulur. (2a)'da "havluyu" kullanımı, bu durumu tanıklar. Nesne konumuna yerleşen havlu, etkilenen rolündedir. Koklama eylemi içsel olarak bir beğeni değeri işaretlemesi yapmaz. Kokunun kaynağının belirli olduğu bazı bağlamlarda, koklamak eyleminin beğeni değerine ilişkin bir çıkarım yapılabilir. Ancak yine de algılayanın beğeni değerinin işaretlemesine dair kesin bir bilgi elde edilemeyebilir. Örneğin "Yer yer *gülleri ve çiçekleri* **kokla**yacağım..." [W-OI22E1B-2908-505] ve "Uzun zaman aynaya

bakamamıştı, kendini görüyordu çünkü, tükürülen yüzünü görüyordu, *kan-dışkı* **kokla**yan burnunu, suları biribirine karışan ağzını-burnunu görüyordu…" [W-DA16B2A-0639-1382] tümcelerinde *gülleri ve çiçekleri* ile *kan ve dışkı* isimleri, kokunun kaynağının belirtildiği kullanımlardır. Güller ve çiçeklere ait kokuların hoş ve güzel olduğu bilgisi ile koklamak eyleminin olumlu bir beğeni değerine gönderimde bulunduğu düşünülebilir. Ya da tam zıddı olarak kan ve özellikle dışkı kokusunun hoş olmayan ve kötü olduğu bilgisi ile de koklamak eyleminin olumsuz bir beğeni değerine gönderimde bulunduğu ifade edilebilir. Ancak yine de kokunun kaynağının belirtilmesi, kokuyu algılayanın beğeni değerine dair açık bir işaret sayılamayabilir. Kokmak eyleminde belirtildiği gibi bu tür sözlüksel birimler, nötr değer ile işaretlenir. Bu kullanımlar sıkı kurallara tabi değildir, sözlüksel birimler kullanıldıkları bağlama göre olumlu veya olumsuz bir değer de kazanabilir. (2a)'da koklamak eylemi içsel olarak herhangi bir beğeni değeri işaretlemesi yapmaz. Aynı zamanda bu kullanımda beğeni değerini işaretleyen değerlendirici bir birim de kullanılmamaktadır. Bu nedenle (2a)'da beğeni değeri nötr olarak işaretlenebilir.

3. *koklaşmak*

(a) (nsz, -le) 1. Birbirini koklamak:

"Bahar geldi koyun kuzu **koklaş**tı/ İki âşık dört senedir bekleşti."- B. S. Erdoğan

Koklaşmak eylemi, koklamak eylemine {-(I)ş-} biçimbirimin eklenmesiyle türetilir. Türkçede işteşlik biçimbirimle genişletilen eylemlerde, eylemin birden daha fazla özne ile yapıldığı ve bu eylemin birlikte veya birbirine karşı yapıldığı anlamı vardır (Şahin&Adalı 2018, s.13). (3a)'da yapılan açıklamada da tümceye *birbiri* işteşlik adılı eklenir ve bu adıl, koklamak eyleminin karşılıklı/birlikte yapıldığını ifade etmek için kullanılır. Bu eylemde de aynı koklamak eyleminde olduğu gibi eylemi gerçekleştiren kılıcı özneler vardır. Bu özneler canlılık özelliğine sahiptir ve eylemi bilinçli/ kontrollü bir biçimde gerçekleştirirler. (3a)'da *koyun kuzu koklaştı* tanık tümcesinde dilbilgisel özneler koyun ve kuzudur. Öznelerin anlamsal rolleri, kılıcıdır. Öznelerin koklaşmak eylemini gerçekleştirmek için birbirine yakın olması ve doğal olarak aynı ortamda olması beklenir. Koklaşmak eylemine sözdizimsel ilişkileri açısından bakıldığında araç/birliktelik durumu (Sert, 2020, s. 145) ile sunulur. "Hayvanlar birbiri **ile** koklaşa koklaşa, insanlar konuşa konuşa anlaşır dostum." [W-RI41C2A-1464-343] bağlamında birliktelik durumu, birbiri adılını eylem ile ilişkilendirmektedir. Koklamak eylemi nesne alan bir eylemdir ve eylem, işteklik biçimbirimle genişletildiğinde eylemin nesnesi eksilir ve aynı zamanda eylem, geçişsiz bir eylem olur. Ancak bu geçişsizlik sadece "birliktelik anlatan işteş yapılara ait eylemlere" özgü bir durumdur (Kara&Sebzecioğlu, 2020, s. 753). "Tümcede belirtme ya da yönelme durumuyla işaretlenen dolaysız ya da dolaylı nesneler özne konumuyla birleştiklerinden sıfır biçimcikle işaretlenirler." (Aydın Özkan, 2017, s. 152). (3a)'daki

tümceyi *koyun kuzuyu kokladı* şeklinde ifade ettiğimizde tümcede nesne belirir. *Koyun kuzu koklaştı* tümcesinde koklaşmak eylemi özneyi çoğullaştırır ve tek bir özneye indirger. Koklaşmak eyleminin beğeni değerinin eylemde içsel olarak bulunduğu söylenebilir. Bu değer de olumlu olarak işaretlenir. Koklaşmak eylemini gerçekleştiren öznelerin niyetlerinin (Kara&Sebzecioğlu, 2020, s. 756) ortak bir şekilde birbirini koklamak olması ve eylemin birliktelik ifade etmesi de bu beğeni değerinin işaretlenmesinde güdüleyici olabilir. (3a)'da yüzey yapıda kokunun kaynağına ilişkin bir bildirim bulunmamakla birlikle birbirini koklayan kılıcılar, aynı zamanda birbirinin kokusunu koklamaktadır. Burada kaynak koku kılıcıların kendileridir.

4. *koklaştırmak*

(a) (-i) Koklaşma işini yaptırmak.

Koklaştırmak eylemi, işteş tabanlı koklaşmak eylemine {-DIr-} ettirgenlik biçim biriminin eklenmesiyle türetilir. TDK TS'de eylemin kullanımı tanıklanmamıştır[6]. TUD'da da kullanımı tanıklayan bir örneğe rastlanılmıştır: "İlk kadeh öpüştürür, ikinci kadeh **koklaştır**ır, üçüncü kadehe diyecek yok, insan alır başını gider." [W-HA16B3A-0781-1]. Bu kullanımda koklaştırmak eyleminin dilbilgisel öznesi kadehtir. Kadeh, canlılık açısından bakıldığı canlı olmayan bir özellik sergiler. Özne canlılık özelliği taşımadığından eylemin bilinçli/kontrollü bir şekilde yapılması da söz konusu değildir. Söz konusu kullanımda eylemi gerçekleştiren kadeh, koklaştırmak eyleminin ettirgenleştirilmesi ile eyleme katılır. Bu katılan tümcede özne konumuna yerleşir. Özne konumunda yer alan kadehin anlamsal rolü, neden olandır. (4a)'daki açıklamada "yaptırmak" ifadesi, koklaşma eyleminin yapılmasına neden olunduğunu belirtir. Koklaştırmak eyleminin sözdizimsel ilişkisine bakıldığında {+i} durum biçimbirimle kullanıldığı bilgisi verilir. TDU'daki tümcede yüzey yapıda bu durum ile eyleme bağlanan bir ad kullanılmamaktadır. Ancak derin yapıda kadeh, insanları koklaştırmaktadır. Eğer yüzeyde bu birime yer verilseydi tümce "ikinci kadeh **insan(lar)ı** koklaştırır." şeklinde olacaktı. {+i} durum biçimbirimle tümceye katılan ad, nesne konumunda ve etkilenen rolündedir. Eylemin ettirgenleştirilmesi, özne konumundaki katılanı nesne konumuna indirger. Koklaştırmak eylemi, içsel olarak bir beğeni değeri işaretlemez. Koklaşmak eylemindeki içsel işaretleme, ettirgenlik biçimbirimin eyleme eklenmesi ile birlikte zorlama anlamını kazanır. Neden olan, "eylemin bildirdiği işe etkin olarak katılır ve eylemi yapan varlık" (Aydın Özkan, 2017, s. 191) da canlılık özelliği gösterirse burada bir zorlama anlamı söz konusu olur. Ancak TUD'da tanıklanan kullanımda neden olan bir kadehtir yani canlılık özelliği göstermez. Kadehin içinde bulunan maddenin insana etkisi söz konusudur. Etkinin

[6] Koklaştırmak sözlük biriminin, Türkçede söz konusu anlamda kullanım sıklığı çok çok azdır. TUD'da bir kez tanıklanan bu kullanıma, arama motoru "Google"da hiç rastlanılmamıştır (Erişim tarihi 02.11.2022).

sonucunda insanın gerçekleştirdiği eylem yani koklaşmak kontrol dışı olabilir. Bu nedenle koklaştırmak eyleminde algılayanın beğeni değerine ilişkin çıkarım yapmak mümkün görünmemektedir. Koklaştırmak eyleminin güzel/iyi vb. değerlendirici birimlerle tanıklanmaması da ettirgenlik nedeniyle olabilir. Türkçede böyle bir kullanım (alay, ironi vb. kullanımlar dışında) mantıksal anlam açısından çok kabul edilebilir görünmemektedir. Ettirgenleştirme süreci sonucunda tümceye neden olanın katılması ile algılayan ikincil konuma düşer. Bu nedenle de doğrudan bir beğeni değeri işaretlemesi yapılamamaktadır.

5. *koklatmak*

(a) -e, -i Koklama işini yaptırmak:

"**Koklat** göreyim, çiçeklerini bana, güzel kokarlar mı?"- O. C. Kaygılı

Koklatmak eylemi, koklamak eylemine {-(I)t-}ettirgen biçimbirimin eklenmesiyle türetilir. (5a)'daki açıklamada, koklamak eyleminin gerçekleşmesine neden olma anlamı bulunur. Yani koklamak eylemi, biri tarafından bir başkasına yaptırılmaktadır. (5a)'da verilen tanık tümcede koklatmak eyleminin dilbilgisel öznesi yüzey yapıda yer almayan *sen* adılıdır. Bu öznenin anlamsal rolü neden olandır. Koklamak eyleminin ettirgenleştirilmesi ile birlikte eyleme neden olan katılır. Canlılık özelliğine sahip olan sen, eylemi kontrollü bir şekilde gerçekleştirmektedir. Sözdizimsel ilişkileri açısından eyleme bakıldığında, koklatmak eyleminin {+e} ve {+i} durum biçimbiçimlerle kullanıldığı bilgisi sunulur. (5a)'daki tanık tümcede koklatmak eylemi, bu iki durum biçimbirimle kullanılmaktadır. Nesne konumunda tümceye dahil olan çiçekleri, anlamsal rol açısından konu rolündedir. Çiçekler algılanan yani kokunun kaynağıdır ve bu kaynağın koklatılan kişiye yakın olması beklenilir. Bu durumda çiçeklerin koklatılacağı kişiye yaklaştırılması gerekir. Yani çiçekler bir yerden başka yere hareket ettirilir, taşınır. Bu yaklaştırma işini koklatma işini yapacak olan da eylemin öznesi *sen* gerçekleştirecektir. Eyleme {+e} durum biçimbirimle ilişkilendirilen bana katılanın rolü hedeftir. Koklatmak eylemi de koklaştırmak eyleminde olduğu gibi ettirgen yapılı bir eylemdir. Ancak burada eylemin zorlama anlamı ön planda değildir. Koklatmak eyleminde baskın olan yapılmasına aracı olmak, vasıta olmak anlamıdır. (5a)'da zorlamadan ziyade emir-istek kullanımı bir talebe gönderimde bulunur. Tümcenin devamında güzel değerlendirici birimi, kokmak eyleminin niteleyicisidir. Bu nedenle *koklatmak* eylemi için bir beğeni değeri işaretlemesi yaptığı söylenemez. Koklatılacak olan nesnenin tümcede belirtilmesi dolaylı da olsa beğeni değeri işaretlemesi akla getirebilir. (5a)'da çiçekler, kokunun kaynağıdır. Algılanan konumunda olan çiçek, içsel olarak beğeni değeri bildirebilir. Çiçek gibi varlıklar genel olarak olumlu beğeni değeri işaretlemesi yapabilir. Ancak yine de algılayanın beğeni değerinin açık bir biçim ifade edildiğini söyleyemeyiz. Ettirgenleştirme, koklatmak eyleminde de beğeni değeri işaretlemesinin yapılmasına izin vermemektedir.

6. *koklatılmak*

(a) (nsz) Koklama işine konu olmak.

Koklatılmak eylemi, koklatmak eylemine {-(I)l-} edilgen biçimbirimin eklenmesiyle türetilir. (6a)'da eylemin açıklaması, koklama işini konu olmak şeklinde sunulur. Koklamak eylemi, ilk önce {-(I)t-}ettirgen biçimbirim ile daha sonra da {-(I)l-} edilgen biçimbirimle genişletilerek iki biçimbilimsel süreçten geçmiş olur. İlk önce ettirgenleştirilen koklatmak eylemine özne konumunda bir neden olan eklenir. Daha sonra edilgenleştirilen koklatılmak eyleminde de bu özne silinir. TDK TS'de eylemin kullanımı tanıklanmamıştır. TUD'da kullanımı tanıklayan örnekler bulunur: "Osman Efendi'nin kanayan burnuna pansumanlar yapılır, kolonyalar **koklatıl**ır ve yaşlı adam tekrar yatağına yatırılır." [W-PI22E1B-2909-7]. Bu kullanımda koklatılmak eyleminin dilbilgisel öznesi kolonyalardır. Kolonyaların anlamsal rolü konudur. Koklatmak eyleminin edilgenleştirilmesi ile birlikte neden olan rolündeki özne silinmiş, konu rolündeki nesne özne konumuna getirilmiştir. Özne konumundaki kolonya da koklatılacak olan kişinin yani algılayanın yakınında olmalı hatta örnekte belirtildiği gibi alıcı organ burna yaklaştırılmalıdır. Koklatılmak eylemi, edilgenleştirilerek nesnesizleştirilmiştir. Bu nedenle sözdizimsel açıdan eyleme bakıldığında eylemin nesnesiz[7] kullanıldığı bilgisi sunulur. TUD'da tanıklanan kullanımda {+e} durum biçimbirimle eyleme katılan "Osman Efendi'nin kanayan burnuna" faydalanan rolündedir[8]. Koklatılmak eyleminde beğeni değerinden söz etmek mümkün olabilir. Özellikle kokunun kaynağının bildirildiği kullanımlarda beğeni değerine ilişkin çıkarım yapılabilir. Ancak tanık kullanımda hem koklatılan unsurun kolonya olması hem de kolonyanın algılayanın kontrolü dışında koklatılması herhangi bir beğeni değeri işaretlemesine izin vermemektedir. Kolonya birimi, içsel olarak beğeni değerinden çok yoğunluk işaretlemesi yapmaktadır. Bu ad, daha keskin bir koku olarak nitelendirilir.

7. *kokulanmak*

(a) (nsz) Koku sürünmek.

Kokulanmak eylemi, koku ismine {+lA-} isimden fiil yapma ve {-(I)n-}[9] fiilden fiil yapma biçimbirimlerin eklenmesiyle türetilir. (7a)'da eylemin açıklaması da koku ismi

[7] Göksel ve Kerslake (2005, s. 155) bu tür yapıların yani ettirgen+edilgen yapıların içerisinde parçalı eylemlerin bulunduğunu ve bunların bütünüyle edilgen olduğunu belirtirler. "Herkese birer ağaç diktirildi." tümcesinin dolaysız nesne içermediğini ifade ederler (Akt. Sebzecioğlu, 2008, s.55).

[8] Doğan (2015, s. 172) "kimi üç üyeli yapılarda konunun faydalanandan daha önce gerçekleştiği kanaatinin" oluşabileceğini ve bunun da "özne olma önceliğini ihlal eden bir durum" olmadığını belirtir.

[9] İbe Akcan (2010, s. 145), eylem köklü eylemlerde dönüşlülük anlamının daha baskın olmakla birlikte {+lAn-} ile türetilmiş eylemlerde de dönüşlülük sezdirimi olduğunu belirtir.

ve yapıca benzer başka bir eylem olan sürünmek ile verilir. TDK TS'de eylemin kullanımı tanıklanmaz. TUD'da ise bu kullanım tanıklanabilmektedir: "Ben parayı alırken Birsen, dudaklarını boyadı, **kokulan**dı. Baş döndürücü, erotik bir koku.." [W-JI09C4A-1294-1162]. Bu kullanımda kokulanmak eyleminin dilbilgisel öznesi Birsen'dir. Özne, eylemi gerçekleştiren kılıcıdır. Özne, canlılık özelliği gösterir ve eylemi kontrollü bir biçimde gerçekleştirir. Aynı zamanda eylemden faydalanan da eylemi gerçekleştiren kılıcı, Birsen'dir. Yani Birsen kılıcı/faydalanan "biçiminde ifade edilebilecek iki yönlü bir rol" (Doğan, 2016, s. 201) üstlenir. Bu nedenle *kokulanmak* eylemi, bu kullanımda orta çatı[10] özelliğine sahiptir. (7a)'da koklanmak eyleminin sözdizimsel ilişkilerine bakıldığında eylemin nesnesiz kullanıldığı bilgisi sunulur. Geçişsiz bir eylem olan kokulanmak, nesne almamaktadır. İki katılan bir katılanda birleştiğinden eylemin başka üyesi bulunmaz. Kokulanmak eyleminin beğeni değerinin eylemde içsel olarak bulunduğunu belirtebiliriz. Bu değer de olumlu bir çağrışım bildirir. Bunun dışında kokulanmak eyleminin değerlendirici bir birim ile kullanımı tespit edilememiştir.

8. *kokulandırmak*

(a) (-i) Özel bir koku kazandırmak.

"Köy güneşlerinin ısıttığı, **kokulandır**dığı döşeğimi arıyorum."- N. Hikmet

Kokulandırmak eylemi, kokulanmak eylemine {-DIr-} ettirgen biçimbirimin eklenmesiyle türetilir. Kokulanmak eyleminin gerçekleşmesine neden olma söz konusudur. (8a)'daki açıklamada koku yani kaynak ön plana çıkarılmakta ve bu kokunun belirli, özel olduğu vurgusu yapılmaktadır. Eylemin açıklaması için kullanılan kazandırmak eylemi de yine ettirgen biçimbirimle işaretlenmektedir. (8a)'da tanıklanan kullanımda döşeği kokulandıran yani eylemi gerçekleştiren köy güneşleridir. Tümcenin dilbilgisel öznesi olan köy güneşlerinin anlamsal rolü, neden olandır. Öznenin cansız bir özelliği sahip olması kokulandırmak eyleminin kontrollü yapılmadığını gösterir. Kokulandırmak eyleminin söz diziminde {+i} durum biçimbirimle kullanıldığı bilgisi sunulur. (8a)'daki örnekte döşeği kullanımı eylemin nesnesi konumundadır. Nesnenin anlamsal rolü, etkilenendir. Kokulanma eylemine neden olan köy güneşleri, döşeğin söz konusu kokuyu üzerine almasına ya da o koku ile dolmasına aracı olur. Eylemin ettirgenleştirilmesi sonucu özne konumunda olan döşek, nesne konumuna indirgenmiştir. (8a)'daki açıklamada özel bir kokudan bahsedilmektedir. Tanıklanan tümcede kokunun ne olduğuna veya kokunun kaynağına ilişkin bir bilgi verilmemektedir. Tümcede kokunun kaynağına yer verildiği zaman araç/birliktelik durumu kullanılmaktadır: "Sen'in için odamı **gül kokusu ile** kokulandırırım." [W-JI09C4A-1294-1162]. Kokulandırmak eylemin beğeni değeri

[10] Orta çatı ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Nuh Doğan. (2016). Türkçede Orta Çatı. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi.9/43.195-206.

de bağlama göre değişebilmektedir. (8a)'daki gibi kokunun kaynağının olmadığı bağlamlarda beğeni değeri açıkça işaretlenememektedir. TUD'dan alınan örnekteki gibi tümcede kokuya veya kokunun kaynağına yer verildiği zaman bu kokunun niteliğinden bir çıkarım yapmak mümkün olabilmektedir. Gül kokusunun güzel bir koku olduğu düşünüldüğünde bu işaretleme olumlu değerde olacaktır. Ancak daha önce (2a)'da da belirtildiği gibi tümcede kokunun kaynağına yer verilmesi, o kokuyu algılayanın beğeni değerini açıkça işaretlemeyebilir. Her iki örnekte de kokulandırmak eyleminin cansız nesneleri etkilediği görülür. Bu nesnelere etki eden kokuyu algılayan da farklıdır. TUD'daki örnekte kokulandırılan odayı koklayacak, algılayacak olan kişi sendir. Algılayanın neden olan tarafından zorlanması söz konusu değildir. Bu nedenle ettirgenleştirmenin bu bağlamda beğeni değerine etkisi olduğunu söyleyemeyiz. Kokulandırmak eyleminin beğeni değerinin nötr olduğu söylenebilir.

9. *kokuşmak*

(a)(nsz) 1. Çürüyüp bozularak kötü bir koku çıkarmak, kokmak, taaffün etmek:

Çöpler **kokuş**muş.

Kokuşmak eylemi, kokmak eylemine {-(I)ş-} biçimbirimin eklenmesiyle türetilir. Bu ek ile türetilen eylemlerde eylemin birden fazla özne ile karşılıklı veya birlikte yapılma anlamı vardır. Bu anlamların yanı sıra eylemin oluş bildirme anlamı da bulunur. (9a)'da açıklamada bir durumdan başka bir duruma geçişten söz edilmektedir, burada kendiliğinden olma söz konusudur. Ancak eylemin birlikte veya karşılıklı yapıldığına dair bir bilgi sunulmamaktadır. (9a)'da verilen örnek tümcede ise kokuşmak eyleminin hem kendiliğinden olduğu hem de bu eylemin birlikte gerçekleştiği anlamı mevcuttur. Çöplerin bozuk olmayan bir durumdan bozuk olan bir duruma geçmesi durum değişikliğine örnektir. Bu değişikliğin birden fazla çöpte birlikte meydana geldiği anlamı bulunur. Tümcenin dilbilgisel öznesi çöpler, etkilenen rolündedir. Çöplerdeki fiziksel değişim dışarıdan da gözlemlenebilir. Aynı zamanda koklama duyusal kanalıyla da bu değişim fark edilebilir çünkü çıkarılan çöpler, kötü bir koku yayar. Bu nedenle kokuşmak eyleminde de kokmak eyleminde olduğu gibi algılananın niteliği ön plandadır. Sözdizimsel açısından kokuşmak eylemine bakıldığında nesnesiz kullanıldığı bilgisi sunulur. Geçişsiz bir eylem olan kokuşmak eyleminin kılıcı rolünde katılan bir üyesi yoktur ve eylem kontrollü bir şekilde gerçekleşmez. Kokmak eyleminde olduğu gibi kokuşmak eyleminde de çürüme sonucu bozulmanın gerçekleştiği her koşulda eylem içsel olarak beğeni değerini işaretler. Bu beğeni değeri de daima olumsuzdur.

10. *kokuşturmak*

(a) (-i) Kokuşmasına sebep olmak.

Kokuşturmak eylemi, kokuşmak eylemine {-DIr-} ettirgen biçimbirimin eklenmesiyle türetilir. Kokuşturmak eyleminde neden olma anlamı vardır. Eylemin ettirgenleştirilmesi sürece, eyleme yeni bir katılınanın dahil olması ile sonuçlanır. Özne olarak katılan bu üye, neden olma rolündedir. Sözdizimsel ilişkilerine bakıldığında eylemin {+i} durum biçimbirimle kullanıldığı bilgisi sunulur. Eyleme yeni katılan neden olan, tümcede özne konumuna yerleşir ve daha önce özne konumunda olan katılan da nesne konumuna indirgenir. Kokuşturmak eylemi nesne alan geçişli bir eylem olur. TDK TS'de bu eylemin kullanımı tanıklanmamaktadır. TUD'da tanıklanan kullanımlarda da fiziksel duyum ifade edilmemektedir.

11. *kokutmak*

(a) (-i) 1. Hoş olmayan bir koku bırakmak:

Sigara elimi kokuttu.

(b) 2. Bozulup kokmasına neden olmak, kokuşturmak:

Eti kokutmak.

Kokutmak eylemi, kokmak eylemine {-(I)t-} ettirgen biçimbirimin eklenmesiyle türetilir. Eylemin ettirgenleştirilmesi sonucu, tümceye neden olan rolünde bir özne katılır. Özne konumunda olan katılan da nesne konumuna getirilmiştir. Nesnenin anlamsal rolü, etkilenendir. (11a)'da sunulan örnekte kokutmak eylemine neden olan sigaradır. Neden olan aynı zamanda kokunun kaynağıdır. Algılanan ve hoşa gitmeyen kokunun kaynağı sigaradır. Dilbilgisel özne konumunda olan sigara, canlılık özelliği göstermez. Bu nedenle kontrollü bir eylemden söz edilemez. (11b)'de kokutmak eylemi için sunulan örnek çekimli bir eylem olmadığından özne ile ilgili yorum yapılamamaktadır. Ancak tümceyi *eti dolapta kokuttun* şeklinde bir forma oturttuğumuz zaman etin kokmasına neden olan katılan tespit edilir. Yüzey yapıda karşımıza çıkmayan sen adılı, etin kokmasına neden olan rolündeki öznedir. Burada neden olan (11a)'daki neden olandan farklıdır. Çünkü burada neden olanın kokusu kaynak koku değildir. Et gibi bozulma ihtimali olan varlıkların bir durumdan diğer duruma geçmesi söz konudur. Bu değişikliğin bir sonucu olarak kokma eylemi gerçekleşir. Et, nesne konumunda ve etkilenen rolündedir. Algılanan bozulma sonucu etten gelen kokudur. Sözdizimsel açından eyleme bakıldığında kokutmak eyleminin {+i} durum biçimbirimle kullanıldığı bilgisi sunulur. (11a) ve (11b)'de verilen örneklerde de *elimi* ve *eti* kullanımları bunu tanıklar. Kokutmak eyleminin beğeni değeri için farklı koşullar söz konusudur. (11b)'de olduğu gibi eğer kokutmak eylemine neden olan aynı zamanda kokunun kaynağı değilse ve orada bir bozulma durumundan söz ediliyorsa algılayanın beğeni değeri olumsuz olarak işaretlenir. (11a)'da olduğu gibi neden olan aynı zamanda kokunun kaynağı ise yani tümcede kokunun kaynağı yer alıyorsa o zaman da kokuya göre bir beğeni değeri işaretlemesi yapılır. Ancak burada da kaynak kokunun hoşa giden veya gitmeyen nitelikte olması yine algılayana göre

değişecektir. Bu koşulda beğeni değeri bağlama veya beğeni değeri ifade eden başka birimlerle kullanımına bağlıdır. (11a)'da sigaranın elde bırakmış olduğu kokudan söz edilmektedir. Burada kokunun kaynağı verildiğinden algılayanın beğeni değerine ilişkin bir çıkarım yapılabilir. Ancak yine de açıkça olumlu veya olumsuz bir işaretlemeden söz etmek mümkün değildir. Örneğin "emeğe iki parça kemikli et atsa, evi **kokut**tun diye bağırmaya başlar!" [W-CA16B3A-0554-2477] kullanımında, et kokusu kokuyu algılayan için hoş olmayan bir beğeni değeri işaretlemesi yapar. Son olarak kokutmak eyleminin tümcede *fena*, *kötü, mis, güzel* gibi değerlendirici birimlerle kullanılması açıkça beğeni değeri işaretlemesinin yapılmasını sağlar: ayakkabılar dolabı *fena* kokutmuş, deterjan çamaşırları *güzel* kokuttu.

Sonuç

Türkiye Türkçesinde koku alanını ifade eden soyut eylemleri ve bu eylemlerin sözdizimsel ve anlambilimsel ilişkilerini tespit etmek amacıyla ele alınan bu çalışmada, biçimbilgisel süreçlerin söz konusu ilişkileri etkilediği ve tüm bu ilişkilerin birbiri ile etkileşim içinde olduğu tespit edilmiştir.

Türkiye Türkçesinde koku alanını ifade eden 11 koku eylemi üzerinde yapılan incelemeye göre;

Soyut koku eylemlerinin merkezinde *kokmak* eylemi yer alır. Bu eylemin kullanıldığı bağlam ve bu bağlamlarda ilişki içine girmiş olduğu diğer unsurlar anlamsal ilişkilerini de etkilemektedir. Bu etkiler, TDK TS'de sunulan iki açıklamada açıkça görülmektedir. İlk açıklamada *kokmak* eyleminin öznesinin anlamsal rolü kaynak iken ikinci açıklamada öznenin anlamsal rolü etkilenen olmaktadır. Biçimbilgisel bir sürece dâhil olmayan *kokmak* eyleminin söz diziminde öznelerle kurduğu ilişki, anlamsal ilişkilerini de etkilemektedir. Anlamsal açıdan etkinin görüldüğü bir diğer husus da algılayanın beğeni değeridir. *Kokmak* eyleminde ilk açıklamada beğeni değeri ifade etmek için bağlama bağımlı olduğu ikinci açıklamada ise içsel olarak olumsuz bir değer ifade ettiği gözlemlenmiştir.

Kokmak eyleminden genişletilen *koklamak* eyleminin geçirmiş olduğu biçimbilgisel süreçler, eylemin söz diziminde kılıcı/deneyimleyen rolünde bir özne ve etkilenen rolünde bir nesne ile ilişki kurmasına sebep olur. *Koklamak* eyleminde algılayanın beğeni değeri içsel olarak yer almadığından eylem, nötr değerde işaretleme yapar ve bu da değerin bağlam bağımlı olduğunu gösterir.

İşteşleştirme süreci sonucu ortaya çıkan *koklaşmak* ve *kokuşmak* eylemlerinde eylemin birden fazla özne ile birlikte veya karşılıklı yapıldığı anlamı mevcuttur. Bu nedenle eylemlerin bu süreç öncesi nesne konumunda olan katılanları özne konumuna yükselir. Eylemlerin söz diziminde öznelerle kurmuş olduğu ilişki, anlamsal ilişkilerini de etkiler. *Koklaşmak* eyleminde öznelerin anlamsal rolü kılıcı, *kokuşmak* eyleminde

ise etkilenendir. Eylemlerin beğeni değerleri de süreçlerden etkilenir. *Koklaşmak* eyleminin beğeni değeri olumlu, *kokuşmak* eyleminin beğeni değeri ise olumsuz olarak işaretlenir.

Koklaştırmak, *koklatmak*, *kokulandırmak*, *kokuşturmak* ve *kokutmak* eylemleri ettirgenleştirme süreci sonucu meydana gelen sözlükbirimlerdir. Sürecin doğal bir gelişimi olarak tüm eylemlere söz diziminde bir neden olan rolünde özne katılır ve süreçten önce özne konumunda olan katılan nesne konumuna indirgenir. Ettirgenleştirilen eylemlerde, eylem esasen neden olan tarafından gerçekleştirilmediğinden algılayanın beğeni değeri işaretlemesi de yapılamamaktadır. Ancak çalışmada *kokulandırmak* ve *kokutmak* eylemlerinin bu süreçten etkilenmediğini yani beğeni değerinin işaretlenebildiği gözlemlenmiştir. *Kokulandırmak* eyleminin beğeni değerinin bağlam bağımlı olduğu *kokutmak* eyleminin de durum değişikliği söz konusu olduğunda daima olumsuz değerde işaretleme yapıldığı tespit edilmiştir.

Biçimbilgisel süreçlerden edilgenleştirme ile ortaya çıkan *koklatılmak* eyleminde eylemin öznesi silinir. Süreç öncesi nesne konumunda olan katılan özne konumuna yükselir ve eylem ile söz diziminde eylem ile özne olarak ilişki kurar. Tanıklanan kullanımda dilbilgisel özne, konu rolündedir. Eylemin edilgenleştirme sürecinden önce ettirgenleştirme sürecine girmiş olması, algılayanın beğeni değerine ilişkin işaretlemenin yapılmasına engel olmaktadır.

Orta çatı ile kullanıma çıkan *kokulanmak* eyleminde, iki katılan bir varlıkta birleşir. Yani orta çatının etkisi ile *kokulanmak* eyleminde eylemi gerçekleştiren ve eylemden faydalanan aynı varlıktır. Eylem, söz diziminde tek bir katılan ile iki yönlü bir ilişki kurar. Bu süreç, algılayanın beğeni değerinin de içsel olarak *kokulanmak* eyleminde bulunmasını sağlar. Kokulanmak eyleminin beğeni değeri daima olumlu olarak işaretlenir.

Sonuç olarak Türkiye Türkçesinde, koku alanın ifade eden soyut eylemlerin genişletilmiş eylemler göz önünde bulundurulduğunda sayıca çok az olmadığı söylenebilir. Ancak bu eylemler merkezde var olan tek bir eylemden genişletilmiş olduğundan soyut eylem sayılma konusunda bazı tartışmalara da açıktır. Bu çalışmada söz konusu eylemlerin soyut sayılması nedensiz değildir. Değerlendirilen her bir eylemin içsel olarak kokuya ilişkin anlamsal bir içeriği bulunmaktadır. Her eylem, yüzeyde açıkça belirli hale getirilmese de içsel olarak koku bilgisini anlam alanı içerisinde taşımaktadır.

Kısaltmalar ve İşaretler

Akt.: Aktaran

İng. : İngilizce

= : bundan sonra anlamında ve eşittir anlamında

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Akcan İbe, P. (2010). *Konu Rolleri: Türkçe Eylem Veritabanı Temelinde Bir Anlambilimsel Konu Rolleri Modeli Önerisi*. [Yayımlanmamış doktora tezi].Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Aksan, Y. vd. (2012). *Construction of the Turkish National Corpus (TNC). In Proceedings of the Eight International Conference on Language Resources and Evaluation* (LREC 2012.) İstanbul. Turkey.

Albiz, Ü. (2022). Çoğuldizgeye göre postmodern yazının oluşumunda çevirinin rolü: Patrick Süskind'in postmodern eseri "Koku"nun dizgeye katkısı. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (28), 630- 646. DOI: 10.29000/rumelide.1132603.

Arslan, F. & İşler, İ. (2020). Koku/Bellek Değerlerden Söz Nefesine Rayiha Çiçeklenmesi ve "Pinhan". *Uluslararası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi.* (3). 127-149.

Ayan, E. & Türkdil, Y. (2014). Anlam Bilimi Açısından Kazak Türkçesinde Görme Duyu Fiilleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmaları Dergisi*. 26- 41.

Aydın Özkan, I. (2017). Türkçede İstemi Artıran Biçimbilgisel Kategoriler. *JASS International Journal of Social Science*. 60: 183- 195.

Aydın Özkan, I. (2017). *Evrensel Dilbilgisi ve Türkçede İstem (VALENZ)*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Balta, C. (2019). Füruzan'ın "Gecenin Öteki Yüzü" Adlı Hikâyesinde Duyu Unsurları. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 11/22. 307- 327.

Bilgin, E. Z. (2020). *Sünnette Koku Kullanımı ve "Bana Güzel Koku Sevdirildi" Hadisi*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Demir, M. A. (2015). *Divan Şiirinde Sevgilinin Saçının Kokusu*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Doğan, H. (2022). Koku'nun Tarihine Bir Katkı: Eski Anadolu Türkçesi Metinlerinde Bitkisel Kokunun Kullanımı. *SOBİDER*. 394- 411.

Doğan, N. (2011). *Türkiye Türkçesi Fiillerinde İsteme Göre Anlam Değişiklikleri*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Doğan, N. (2016). Türkçede Orta Çatı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 9/43.195-206.

Erdem, M. (2006). Türkmen Türkçesinde Hareket Fiillerinin "İstem"e Göre Anlam Değişmeleri. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*. S. 2. 38- 50.

Emen, H. (2022). Tasavvuf ve Tarikatlarda Güzel Koku: Osmanlılarda Tasavvufi ve Dini Mekânlarda Güzel Koku Kullanımına Dair Değerlendirme. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. 101. 441- 456.

Evans, N. & Wilkins D. (2000). In the Mind's Ear: The Semantic Extensions of Perception Verbs in Australian Languages. *Language*. Vol. 76. No: 3. 546- 592.

Goldstein, B. E. (2010). *Sensation and Perception*. Wadsworth Publishing Co. 2010.

Harrison D. K. (2007). When Languages Die: The extinction of the world's languages and the erosion of human knowledge. Oxford University Press.

Hirik, E. (2017). Türkiye Türkçesinde Duyu Fiillerinde Anlam ve Kelime Sıklığı İlişkisi. *SUTAD*. 53- 74.

Hirik, E. (2018). *Türkiye Türkçesinde Mental Fiiller*. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

Hirik, E. (2021). Türkiye Türkçesinde 'Mental İsimler'. *Dil Araştırmaları*. 28: 33- 55.

Ibarretxe-Antuñano, I. (2021). The domain of olfaction in Basque. by Łukasz Jędrzejowski; Przemysław Staniewski. [Ed]. The Linguistic of Olfaction. John Benjamins Publishing Company. 73- 112.

Jędrzejowski Ł. & Staniewski P. (2021). Rendering what the nose perceives: An introduction. Łukasz Jędrzejowski; Przemysław Staniewski. [Ed.] The Linguistic of Olfaction. John Benjamins Publishing Company. 1-34.

Kamchybekova A. K. (2010). *Kırgız Türkçesinde Duyu Fiilleri*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kara, E. & Sebzecioğlu, T. (2020). Türkçede İşteştirilebilen Eylem Tabanlı Sözcüklerin Seçilim Koşulları. *Atlas Journal*. Vol: 6. 749-775.

Kotjevskaaja-Tamm, Rakhilina E., Vanhove M. (2016). The semantics of lexical typology. Nick Riemer. [Ed.] *The Routledge Handbook of Semantics*. Routledge. 434-454.

Kumcu, A. (2021). Linguistic Synesthesia in Turkish: A Corpus-based Study of Crossmodal Directionality. *Metaphor and Symbol*. C. 35. S. 4. 241-255.

Lee Amy Pei- Jung. (2015). Lexical categories and conceptualization of olfaction in Amis. *Language and Cognition*, 7(3), 321- 350.

Levinson, S. C. & Majid, A. (2014). Differential Ineffability and the Senses. *Mind&Language*. Vol. 29. No. 4. 407- 427.

Nakıboğlu, G. (2021). "[B]en gözlerimle dinlerken": Tevfik Fikret'in şiirlerinde edebî sinestezi ve bir edebî sinestet olarak Tevfik Fikret. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*.(25). 468-504.

O'Meara C. & Majid, A. (2016). How Changing Lifestyles Impact Seri Smellscapes and Smell Language. *Anthropological Linguistics*. Vol. 58. 107- 131.

Ozan, V. (2020). *Kokular Kitabı*. 7. Basım. Everest Yayınları.

Ozan, V. (2021). *Kokular Kitabı- III Kültürler*. 4. Basım. Everest Yayınları.

Özcan, Y. (2009). Refik Halid Karay'ın "Şeftali Bahçeleri" Adlı Hikayesi Üzerine Bir Dil İncelemesi. *Türk Dili*. S. 688. 331- 338.

Sarı, İ. (2019). Algı Fiillerinde Çokanlamlılık: Gör- Örneği. Erol Kuyma-Atiye Nazlı. *Algı'ya Dair*. Kesit Yayınları.

Sebzecioğlu, T. (2008). Türkçede Edilgenlik. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Seçkin, K. (2020). *Eski Türkçe Metinlerinden Örneklerle Mental Fiil Teorisi*. Palet Yayınları.

Sert, G. (2020). Durum. Erdoğan Boz. [Ed.]. *Türkçede Dilbilgisel Ulamlar*. Gazi Kitabevi. 125-156.

Snow, D. L. (1971). Samoan Color Terminology a Note on the Universality and Evolutionary Ordering of Color Terms. *Anthropological Linguistics*. Vol. 13. 385-390.

Strik Lievers, F. (2015). Synaesthesia. A corpus-based study of cross-modal directionality. *Functions of Language*. 22:1. 69-95. doi 10.1075/fol.22.1.04str

Strik Lievers, F.; Winter B. (2017). Sensory Language Across Lexical Categories. *Lingua*. https://doi.org/10.1016/j.lingua.2017.11.002.

Şahin, S. (2012). Mental Fiil Kavramı ve Türkmen Türkçesinde Mental Fiiller. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Eğitim Kültür Dergisi*. S. ¼. 45- 62.

Şahin, Gözde G. & Adalı, E. (2018). Annotation of semantic roles fort he Turkish Proposition Bank. *Lan Resources&Evaluation*. 52: 673-706.

Şirin User, H. (2010). Türk Dillerinde çilek ve yilek. *Studies on the Turkic World. A Festschrift for Professor St. Stachowski on the Occasion of His 80th Birthday*. E. Mańczak-Wohlfeld and B. Podolak. [Ed.]. Krakow. 131- 138.

Turan, M. (2019). XIV ve XV. Yüzyıl Divanlarında "Koku" Kavramı Etrafında Oluşan Benzetme ve Hayal Dünyalarına Bir Bakış. *SUTAD*. (45). 251- 272.

Türk Dil Kurumu. (2011). Yayım. Türkçe Sözlük.

Uyanık, A. (2012). Patrick Süskind'in "Koku" Adlı Romanının Türkçe Çevirisinde Dil Oyunları Eşdeğerliği. *The Journal of Academic Social Science Studies*. Vol. 5. 1219-1229.

Uzunkaya, U. (2020). Eski Türkçede Koku, Tütsü ve Buhurdan. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. (34). 164- 205.

Vanhove, M. (2008). *From Polysemy to Semantic Change*. John Benjamins Publishing Company.

Viberg, Å.. (1984). The verbs of perception a typological study. *Explanations for Language Universals*. B. Butterworth; D. Östen. [Ed.]. De Gruyter. 124- 162.

Viberg, Å.. (2008). Swedish verbs of perception from a typological and contrastive perspective. Maria de los Ángeles Gómez González, J. Lachlan Mackenzie&Elsa M. González-Álvarez. [Ed.]. *Languages and Cultures in Constrast and Comparison*. John Benjamins. 123- 172.

Viberg, Å. (2021). Why is smell special? A case study of a European language: Swedish. by Łukasz Jędrzejowski; Przemysław Staniewski. [Ed.]. *The Linguistic of Olfaction*. John Benjamins Publishing Company. 35-72.

Whitt, R. (2010). *Evidentiality and Perception Verbs in English and German*. Oxford University Press.

Winter, B. (2016). *The Sensory Structure of the English Lexicon*. PhD Thesis. UC Merced.

Winter, B. (2019). *Sensory Linguistics. Language, perception and metaphor*. John Benjamins Publishing Company.

Wnuk E. & Majid, A. (2014). Revisiting the limits of language: The odor lexicon of Maniq. *Cognition* 131. 125- 138.

Yaylagül, Ö. (2005). Türk Runik Harfli Metinlerde Mental Fiiller. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*. C. 2. S.1. 17- 51.

Yıldız, H. (2017). *Eski Uygurca Mental Fiiller*. [Yayımlanmamış doktora tezi].Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yıldız, H. (2018). Atebetü'l-Hakayık'ta Algı Fiilleri. *Karadeniz Araştırmaları*. XV/60: 163-181.

Yıldız, H. (2020). Eski Uygurcada Mental Fiiller Arası Geçişler Üzerine Notlar. *Gazi Türkiyat*. 26: 105-125.

Yılmaz Yüksek, Y. (2020). Beden, Ses ve Koku: Gamze Arslan'ın Kanayak Kitabındaki Öykülerin Ekofeminist Okuması. *Monograf Journal*. No. 13. 92- 108.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Serdar ÖZDEMİR

Öğr. Gör., Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi / Türkiye
serdar.ozdemir@bilecik.edu.tr

https://orcid.org/0000-0002-1113-2223

Kazak Türkçesindeki "Bar" ve "Joq" İfadelerinin Türkiye Türkçesine Aktarımı Meselesi

The Problem of Transfering The Expressions "Bar" And "Joq" in Kazakh Turkish to Turkey Turkish

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 23.10.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 15.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Özdemir, S. (2022). Kazak Türkçesindeki "Bar" ve "Joq" İfadelerinin Türkiye Türkçesine Aktarımı Meselesi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6 *(4)*, 1442-1459.
https://doi.org/10.34083/akaded.1193555

Özdemir, S. (2022). The Problem Of Transfering The Expressions "Bar" And "Joq" in Kazakh Turkish to Turkish. *Journal of Academic Language and Literature*, 6 (4), 1442-1459.
https://doi.org/10.34083/akaded.1193555

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

Türkiye Türkçesi gramerinde cümleler yüklemin türü itibarıyla isim ve fiil cümlesi olarak iki gruba ayrılırken Kıpçak grubunda yer alan Kazak Türkçesi gramer anlayışında ise cümleler yüklemin türüne göre gruplandırılmaz. Kazak Türkçesinde "bayandawış" yani yüklem unsuru, isim ve fiil olmasına göre iki gruba ayrılır. Bu makalede Kazak Türkçesindeki isim yüklem unsurlarından olan "bar" ve "joq" ifadelerinin Türkiye Türkçesine nasıl aktarılabileceği meselesi işlenmiştir. Çalışmada öncelikle isim cümlesi kavramı ile "bar" ve "joq" ifadeleri hakkında kısa bir bilgilendirme yapılmış ardından "bar" ve "joq" sözcüklerinin yer aldığı cümleler vasıtasıyla ifadelerin Türkiye Türkçesine aktarılma biçimleri maddeler hâlinde verilmiştir. Böylece Kazak Türkçesindeki "bar" ve "joq" yüklemlerinin Türkiye Türkçesine her zaman "var" ve "yok" şeklinde aktarılamayacağı, cümlenin bağlam esasına ve/ veya aldığı takıya dayalı olarak bu ifadelerin "gibi görünüyor/ -e benziyor", "-mIş gibi/ -AcAk gibi/ -yor gibi", "-mIş değil", "-dIğI yok", "gibi değil/ -e benzemez", "ol-" vb. çok farklı şekillerde de dilimize aktarılabileceği edebî eserlerden alınan örnekler vasıtasıyla gösterilmiştir. Ayrıca makalede Kazak Türkçesinde bir isim yüklem unsuru olan "bar" ifadesini içeren bazı cümlelerin Türkiye Türkçesine yine cümlenin bağlam esasına dayalı olarak fiil cümlesi şeklinde de aktarılabileceği hususu örnek cümleler vasıtasıyla ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Kazak Türkçesi, "bar" ve "joq" ifadeleri, Türkiye Türkçesi, aktarım.

Abstract

While the sentences in Turkish Language Grammar are divided into two groups which are noun and verb sentences, the sentences in Kazakh Language in Kipchak Group are not divided in regard to type of this type of predicate "Bayandawış", which is the predicate element in Kazakh Language is seperated into two groups according to whether it is a noun or a verb. In this article, it has been examined the topic, which is about how the expressions "bar" and "joq" in Kazakh Turkish can be transferred to Turkey Turkish. In the study, first of all, a brief information was given about the concept of noun phrases and the expressions "bar" and "joq", and then the ways in which the expressions were transferred to Turkey Turkish by means of sentences containing the words "bar" and "joq" were given as articles. It has been shown by the examples, which are provided from the literary works that the patterns "bar" and "joq" in Kazakh Turkish cannot be transferred at all times to Turkey Turkish while they can be differently transferred to our language based on the context of the sentences as /-e benziyor", "-mış gibi/ -acak gibi/ -yor gibi", "-mış değil", "-dığı yok", "gibi değil/ -e benzemez", "hayır", "ol-" etc. Furthermore, it has been examined by the example sentences that the sentences, which express "bar" that is a noun-predicate element in Kazakh Turkish can be also transferred as a predicate sentence based on the context of the sentence.

Keywords: *Kazakh Turkish, expressions of "bar" and "joq", Turkey Turkish, translation.*

Giriş

Yüklemi ek fiil almış isim soylu bir kelime veya kelime grubundan oluşan cümlelere isim cümlesi adı verilmektedir. Türkiye Türkçesi üzerine yapılmış gramer çalışmalarında isim cümlesi bahsi ile ilgili pek çok açıklamaya yer verilmiştir. Ergin (2013), isim cümlesini predikatı, fiil unsuru isim fiili ile bir isim unsurundan mürekkep olan cümle şeklinde tanımlar ve isim fiilinin predikatın fiil kısmını, isim unsurunun ise predikatın isim kısmını teşkil ettiğini söyler. Ayrıca fiil unsuru ihtiva etmesi sebebiyle aslında her bir isim cümlesinin fiil cümlesinden başka bir şey olmadığını ifade eder. Bilgegil (1963), yüklemi isim soyundan bir kelime veya kelime grubu ile bunlara ilave edilmiş ek fiilden meydana gelen cümleleri isim cümlesi olarak tanımlar. Karahan (2015) ise isim cümlesi bahsi için, yüklemi bir isim veya isim grubu olan cümlelerdir, tanımını yapar. Yine Karahan, isim ve isim gruplarının i- ek-fiili ile görülen geçmiş zaman ve öğrenilen geçmiş zaman kipinde çekime girerek yüklem görevi yaptığını, ayrıca, isim cümlelerinde kip eki taşımayan yüklemlerin geniş zaman kipinde olduğunu belirtir. Karahan, bu ve diğer bazı kiplerde anlamı pekiştirmek veya yükleme ihtimal anlamı katmak üzere "–DIr" ekinin de kullanıldığını ifade eder. En fazla kullanılan isim cümlelerinin de çeşitli kiplerde yüklemi "var" ve "yok" olan cümleler olduğunu söyler. Karahan'ın ifadesinde geçen "var" ve "yok" ifadeleri ile oluşturulan yüklem yapılarına makalenin ana unsurunu oluşturan Kazak Türkçesinde de sıklıkla rastlanmaktadır. Kazak Türkçesinde cümleler Türkiye Türkçesinde olduğu gibi yüklemin türüne göre gruplandırılmaz. Kazak Türkçesinde "bayandawış" yani yüklem unsuru, isim ve fiil olmasına göre (etistikti bayandawış 'fiilli yüklem', esimdi bayandawış 'isimli yüklem') iki gruba ayrılır[1] ve isim olan yüklem yani isimli yüklem unsurunda "bar" ve "joq" kullanımları önemli bir yere sahiptir. Kazak Türkçesinde M. Balakayev isim cümlelerini ilk defa inceleme konusu yapan bilim adamıdır. Karaca, kaleme almış olduğu "Kazak ve Türkiye Türkçelerindeki İsim Cümleleri" adlı bildirisinde bu konu hakkında şu bilgileri verir. "Balakayev, isim cümlesini bir cümle türü olarak değil, Rusçadaki gibi bir yüklem türü olarak görmüş, yüklemleri 'fiil yüklem' ve 'isim yüklem' olarak ikiye ayırmıştır. Onun isim yüklem ile ilgili görüşü 'İsimler, yalın hâlde ve ek almış hâlde (hatta hâl eki almış şekilde) oldukça yaygın bir şekilde yüklem olarak kullanılmaktadır. Bu yüklemler, yüklemden kaynaklanan nesne, nitelik ve başka özellikleri bildirmektedir.' şeklindedir. Balakayev, çalışmasında isimlerin, sıfatların, zamirlerin ve sayı isimlerinin hangi türden kelime çeşidinden olduğu konusundaki tereddütlerini belirttikten sonra "bar" (var) ve "joq" (yok) kelimelerinin yüklem görevinde kullanıldığı cümleleri de isim cümlelerine dâhil etmenin mümkün olduğunu belirtmiştir" (Karaca, 2017, s. 87). "Bar" ve "joq"

[1] Kazak Türkçesinde bazı dil bilimciler bünyesinde bir isim ile bir yardımcı fiili barındırması hasebiyle e- yardımcı fiilinin bir isim unsuru ile oluşturduğu yüklemlere (isim unsuru + e- yardımcı fiili) qurama bayandawış yani karma yüklem adını vermişler ve bu yüklemleri de üçüncü bir yüklem türü olarak kabul etmişlerdir (oñay emes 'kolay değil', bala emes 'çocuk değil').

sözcüklerinin bir isim yüklem unsuru olarak sınıflandırılması hususunda S. Amanjolov'da da benzer bir yaklaşım görülür. Amanjolov (1994), "Qazaq Ädebiy Tili Sintaksisiniŋ Qısqaşa Kursı" adlı eserinde, "bar" ve "joq" ifadelerine yer verir ve bu ifadeleri bir isim yüklem unsuru olarak kabul eder.

Türk Dil Kurumu tarafından yayımlanan "Türkçe Sözlük"te "Mevcut, evrende veya düşüncede yer alan, yok karşıtı." (TS, 2010, s. 2468) şeklinde tanımlanan "var" sözcüğü hakkında Nişanyan (2021), ifadenin Eski Türkçe bar kelimesinden evrildiğini ve kesin bir bilgi olmamakla birlikte sözcüğün Eski Türkçede gitmek anlamını veren bar- ile eşdeğer olabileceği bilgisini verir. Gabain (2007), Eski Türkçe döneminde kullanılan bar sözcüğünün kökenini *bar- fiilinin geniş zaman partisip eki olan /-r/ eki almış biçimine (bar < *bar-ır) dayandırır ve burada zaman içerisinde bir hece düşmesinden yani geniş zaman partisibinin hece yutumuna uğramasından bahseder (*bar-ır yerine bar "var"). Gülensoy (2007) ise "Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü" adlı çalışmasında "var" sözcüğünün tanımını yaptıktan sonra ifadenin kökenini iki farklı görüşe bağlar. Bunlardan ilki ifadenin bağlamak anlamına gelen *bā- fiilinden meydana geldiği ve sondaki /-r/ ekinin ise geniş zaman eki (< *bā- 'bağlamak' + -r 'geniş zaman eki') olduğu görüşüdür. Diğer bir görüş ise bar sözcüğünün "varır, ulaşır" anlamlı barır > bār > bar gelişim döngüsünden ortaya çıktığıdır. Clauson (1972), bar sözcüğünün varlık ve mevcudiyetle ilgili olduğunu, isim cümlelerinde yüklem göreviyle kullanılabildiğini ve sözcüğün "yok" ifadesinin karşıtı olduğunu belirtir. Türkiye Türkçesinde kullanılan "var" sözcüğünün Eski Türkçedeki "bar[2]" ifadesinden evrildiği bilinmektedir. Kül Tigin Abidesinin güney cephesinde geçen: *Azu bu sabımda igid bar ṡu?* (KT, G-10) "Yoksa, bu sözümde yalan var mı?" (Ergin, 1970, s. 50) ve yine aynı abidenin doğu cephesinde yer alan: *kisre tengri yarlıḳazu ḳutum bar üçün ülügüm bar üçün ölteçi budunuġ tirgirü igit[t]im.* (KT, D-29) "Tanrı bağışlasın, devletim var olduğu için, kısmetim var olduğu için, ölecek milleti diriltip besledim." (Ergin, 1970, s. 55) gibi ifadeler sözcüğün günümüz bilgiler ışığında elimizdeki en eski kullanımını vermesi açısından önem arz etmektedir. Bilindiği üzere Batı Türkçesinde söz başında bulunan b'lerin bazı sözcüklerde v'ye dönüşmesi (b- > v-) neticesinde (bar- > var, bir- > vir- > ver-) Eski Türkçe döneminde "bar" şekliyle karşımıza çıkan yapı Batı Türkçesinde "var" şekline dönüşmüştür. Ancak Türkiye Türkçesinin de içinde bulunduğu Batı (Oğuz) grubu Türk lehçelerindeki "var" kullanımı günümüz Kazak Türkçesini de ihtiva eden Kıpçak grubu lehçelerinde ekseriyetle Eski Türkçedeki kullanımıyla aynı şekilde yani "bar" hâliyle varlığını devam ettirmektedir.

[2] Tekin (2016), ünsüzle başlayan sözcüklerin ilk hecelerindeki uzun /a/ ünlüsünün genel olarak belirtilmediğini, sadece Orhon Yazıtlarında geçen tāmka "duvara" sözcüğünde ilk hecedeki uzun /a/ ünlüsünün gösterildiğini ifade eder. Ayrıca yazımda anlaşılmamakla birlikte bar "var" sözcüğünde de ilk hecedeki /a/ ünlüsünün uzun olması gerektiğini söyler (bkz. baar/bār).

"var" sözcüğünün menfî şekli ise Türkiye Türkçesinde "yok" kelimesi ile karşılanmaktadır. Nişanyan (2021), ifadenin Eski Türkçe sahasında yōk "silinmiş, bozulmuş, yok" şekliyle kullanıldığı ve sözcüğün yine Eski Türkçe döneminde "silmek, bozmak" anlamını veren yod- fiilinin +Uk ekini almış biçiminden türetildiği bilgisini verir (ETü yōk < ETü yod- 'silmek, bozmak' +Uk). Aynı zamanda /d̲/ sesinin de erken dönemden itibaren erezyona yatkın olduğunu söyler. Gülensoy (2007) ise "yok" sözcüğünün Eski Türkçe sahasında uzun ünlülü yani yooḳ (yōḳ) "kötü, fena" biçiminde kullanıldığını söyler. Ayrıca Nişanyan'ın verdiği yodh- fiilinin yod- ve yot- biçiminde olup "mahvolmak" anlamında kullanıldığını (yodun 'mahvolma', yodun 'bitmek, bitirmek'), yok sözcüğünün yod-/ yot-'tan geldiği yolundaki savın yanlış olduğunu, doğrusunun < yō+k olması gerektiği belirtir. Yani Gülensoy, "yok" sözcüğünü "yok ol" manasını veren "yo-" fiiline dayandırmaktadır. Gülensoy'a göre sözcük "yo-" fiilinin "-k" eki ile türetilmesinden meydana gelmiş bir isim ya da sıfattır. Tekin (2016) de aynı şekilde sözcüğün kökünü "yok olmak, mevcut olmamak" anlamı veren "*yo-" fiiline dayandırır ve ifadenin eylem sonucu adlar ve nitelikler türeten /-(U)K/ eki ile türetilerek ortaya çıktığını söyler. A. Tietze (2019) de Sir Gerard Clauson'un "An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish" adlı eserini esas alarak Eski Türkçe sahasında "yōk" şeklinde kullanılan sözcüğün "*yo-" fiilinden isim yapan "–k" genişlemesi sonucu ortaya çıktığını ifade eder. Türkçenin en eski metinleri olan Orhon Abidelerinde de ifadenin "yōḳ~yoḳ[3]" şekliyle kullanıldığı görülür: *Türk ḳağan Ötüken yış olursar ilte bung yoḳ.* (KT, G-3) "Türk kağanı Ötüken ormanında otursa ilde sıkıntı yoktur." *Ötüken yışda yig idi yoḳ ermiş.* (KT, G-4) "Ötüken ormanından daha iyisi hiç yokmuş." (Ergin, 1970, s. 49). *Türk budun yoḳ[4] bolmazun tiyin budun bolçun tiyin ḳangım İlteriş Ḳağanıġ ögüm İlbilge Ḳatunuġ tengri töpüsinde tutup yügerü kötürmiş erinç.* (KT, D-11) "Türk milleti yok olmasın diye, millet olsun diye babam İltiriş Kağanı, annem İlbilge Hatunu göğün tepesinde tutup yukarı kaldırmış olacak." (Ergin, 1970, s. 52) İfade Batı (Oğuz) Türkçesinin bir kolu olan Türkiye Türkçesinde de bu şekliyle kullanılmaya devam ederken Kazak

[3] Tekin (2016), Orhon Türkçesinde uzun /o/ ünlüsünün varlığının yoḳ sözcüğünün bazı yazıtlardaki farklı yazımından anlaşılabileceğini söyler ve genel olarak /Y/, /U/, /K/ harfleri ile yazılan bu sözcüğün seyrek olarak /YUUK/, yani /o/ harfinden sonra /UK/ hece işareti kullanılarak da yazılacağını ve bu durumda /o/ ünlüsünün iki kez yazılmış sayılacağını ifade eder ve konuyu somutlaştırmak adına yazıtlarda geçen yook [yōk] "yok" örneğini verir. Tekin'in ifadesinden anlaşılacağı üzere sözcüğün yazıtlarda /YUK/ "yoḳ" ve /YUUK/ "yōḳ" hâliyle iki farklı biçimde geçmesi ifadenin uzun ya da kısa ünlülü olarak kullanım seyrini belirlemiştir.

[4] Bu ifade Kül Tigin Abidesi doğu cephesinde qUY yani /YUUK/ "yōḳ/yooḳ" şeklinde geçmektedir. Fakat sözcüğün yazımında yararlanılan metne bağlı kalınmış ve bu nedenle sözcük makalede yoḳ biçiminde yazılmıştır.

Türkçesinde kelime başında bulunan y sesinin j sesine dönüşmesi (y- > j-)[5] neticesinde (yol → jol, yer → jer, yüz → jüz, yürek → jürek vb.) "joq" hâlini almıştır.

"bar" ve "joq" sözcükleri Kazak Türkçesinden Türkiye Türkçesine ekseriyetle "var" ve "yok" şeklinde aktarıldığı hâlde inceleme bölümünde yer alan bazı cümlelerde bağlam esasına dayalı olarak farklı aktarımların da söz konusu olduğu görülmüştür. İşte bu bilgi ışığında kaleme alınan makalede hem hazırlanan doktora tezinin[6] bir bölümünü oluşturan hem de çalışmanın esasını teşkil eden "bar" ve "joq" yapılarının Türkiye Türkçesine aktarımı meselesi üzerinde durulacaktır. Makalenin inceleme bölümünde Kazakistan'ın değerli yazar ve düşünürü Abiş Kekilbayev'in Dala Balladaları (Bozkır Hikâyeleri) adlı eserinden alıntılanan cümleler vasıtasıyla "bar" ve "joq" ifadelerinin Türkiye Türkçesine her zaman "var" ve "yok" şekliyle aktarılamayacağı, farklı aktarım şekillerinin de olduğu gösterilmeye çalışılmıştır. Söz gelişi, "Basında jügeni **bar** jılqınıñ özi beyhabar (B., s. 46)." ifadesinde geçen "bar" sözcüğü bağlama dayalı olarak "var" şeklinde değil, "olan" ifadesiyle Türkiye Türkçesine aktarılmalıdır. Sözcüğün leksik anlamına göre yapılacak "Başında dizgini var atın kendisi de habersiz." şeklindeki bir aktarma anlamsız olacağı için bu konuda esnek davranılmalı ve cümle Türkiye Türkçesine "Başında dizgini olan atın kendisi de habersiz." şeklinde aktarılmalıdır. Yine aynı şekilde "Kevdeşesi **bar** adam … (H.D.H., s. 62)" ifadesi Türkiye Türkçesine "Yeleği var adam." yahut "Adamın yeleği var." şeklinde değil, ancak "Yeleği olan adam ya da yelekli adam" biçiminde aktarılabilmektedir. Verilen örnek cümleler göstermektedir ki lehçeler arası aktarmalarda bağlam esasına dikkat edilmeli ve sözcüklerin bir lehçeden diğer lehçeye leksik anlamları dışında farklı anlamlarda da aktarılabileceği hususu göz ardı edilmemelidir. Çalışmanın inceleme bölümünde yöntem olarak önce Kazak Türkçesindeki cümlelerin transkripsiyonu ile cümlelerin alıntılandığı eserin ismi ve sayfa numarası verilmiş, iki nokta işaretinden sonra ise cümlelerin Türkiye Türkçesine aktarımı tırnak içerisinde gösterilmiştir.

İnceleme:

A. "bar" Sözcüğünün Türkiye Türkçesine Aktarımı:

1. Kazak Türkçesinde gördüğümüz "bar" yapısı Türkiye Türkçesine ekseriyetle "var" şeklinde aktarılmaktadır.

[5] "Diğer Kıpçak lehçelerinde de y- > j- (c-) değişmesi sonucunda görülen ses değişimi Kazak Türkçesinde hemen hemen kurallaşmıştır. Kazak Türkçesinde kullanım tercihi genellikle 'c' sesi tarafında olsa da standart Kazakçada 'j' ile söylenmektedir, özellikle kuzey bölgelerinde 'c' sesi yerine 'j' sesi kullanılmaktadır" (Biray vd., 2018, s. 38).

[6] Bu makale Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında devam etmekte olan "Kazak Türkçesinde İsim Cümleleri (Abiş Kekilbayev'in Dala Balladaları Adlı Eseri Temelinde)" adlı doktora tezinden üretilmiştir.

Sonşa qıñır tartuvında bir män bar. (Ş., s. 92): "Bu kadar inatçı davranmasının bir sebebi var."

Bir-birine közderiniñ astımen qarap, ünsiz suqbattasıp kele jatqan boyjetkender men bozbalalar da bar. (Ş., s. 108): "Birbirlerine göz ucuyla bakıp sessizce sohbet etmekte olan genç kızlar ile delikanlılar da var."

Üsti tuyaqkeşti emes, otı da bar. (Ş., s. 123): "Üstünden mal geçmemiş, otu da var."

Ökpe tusta Üstirttiñ tik qulaytın quz şıñı bar. (B.T., s. 139): "Dış tarafta Üstürt'ün dik inen bir uçurumu var."

Är kişkene toptıñ soñında şüykedey esilgen şökim tozañ bar. (B.T., s. 146): "Her küçük grubun ardında yün topağı gibi eğirilen fiske kadar bir toz toprak var."

2. Kazak Türkçesinde kullanılan "türi bar" yapısı Türkiye Türkçesine "gibi görünüyor/ -e benziyor" şeklinde aktarılmaktadır.

Segiz nardı endi bir märtebe jiberip alsa, jetip qalar türi bar. (Ş., s. 93): "Sekiz tek hörgüçlü deveyi şimdi bir seferde gönderse yetecek gibi görünüyor."

Suw ya bügin, ya erteñ tüske deyin şığıp qalar türi bar. (Ş., s. 93): "Su ya bugün ya yarın öğle vaktine kadar çıkacak gibi görünüyor."

Eñsep budan äri tereñdey berse, suwdıñ astında qalar türi bar. (Ş., s. 116): "Ensep biraz daha derinleştirmeye devam ederse suyun altında kalacak gibi görünüyor."

Eregise berse, keñirdegin bir-aq orıp tüser türi bar. (B.T., s. 134): "Kurtulmaya çalıştıkça boynunu keseceğe benziyor."

3. Kazak Türkçesinde kullanılan "türi bar" yapısının Türkiye Türkçesine "-mIş gibi/ -AcAk gibi/ -yor gibi" şekliyle de aktarılabildiği görülmektedir.

Mañınan tiri jannıñ ne közin körmey, ne sözin estimey, bir özi tırbañday beretin jalğızdıq pen eşteñeni anıq köre almay puşayman bolatın suw qarañğılıq jigerin ustaramen qırnağanday kün sanap titıqtata tüsetin türi bar. (Ş., s. 117): "Çevresinde canlı birini görmeden, sözünü işitmeden sadece çırpınan, yalnızlıktan hiçbir şeyi net olarak göremeden pişmanlık yaşayan suyun cahil cesaretini ustura gibi kazıması gün geçtikçe onu güçsüzleştiriyor gibi."

Oybay, älgi Qalpaq qazıp jatqan şıñırav Üstirttiñ üstindegi eñ tereñ şıñırav bolatın türi bar. (Ş., s.120): "Vay, biraz önce Kalpak'ın kazmış olduğu kuyu tepenin yamacındaki en derin kuyu olacak gibi."

Jüz elüv qadamğa jetip qalğan türi bar. (Ş., s. 121): "Yüz elli adıma ulaşmış gibi."

Bu şabısına balanıñ da köñili bitip kele jatqan türi bar, tıp-tınış. (B.T., s. 148): "Bunun dörtnala koşuşundan çocuk da memnun olmuş gibi, çok sakin."

4. Kazak Türkçesinde kullanılan "bar eken" yapısı Türkiye Türkçesine "var imiş/ varmış" şeklinde aktarılmaktadır.

Birevler qudıqtıñ perisi bar eken, Eñsepti ustap qalıptı desti, endi birevler o jerdiñ astında aydahar bar eken, birde qudıqtıñ avzınan basın şığarıp turğanın öz közimizben kördik dep soqtı. (Ş., s. 130): "Birileri kuyunun perisi varmış, Ensep'i yakalamış dediler, birileri de oranın altında ejderha varmış, bir seferinde kuyunun ağzından başını çıkardığını kendi gözümüzle gördük diye söylediler."

Jerge bas salıp edi, janşılıp qalğan kesirtkedey jer bavırlağan taramıs juvsan arası siyrep, seldirep qalğan tisine ilikpedi; özinıñ bir türli qöñirsigen silti iyisi bar eken. (B.T., s. 131): "Başını yere eğmişti, ezilmiş bir kertenkele gibi yerde sürünen cılız pelin otlarının arası seyrekleştiği için otları azalan dişleriyle koparamadı; otların değişik, ağır alkalik bir kokusu varmış."

Endi bunıñ aldında bes-altı at bar eken. (B.T., s. 154): "Şimdi bunun önünde beş altı at varmış."

Kök jelkesinde küşti düsir bar eken. (B.T., s. 155): "Ensesinde güçlü bir ses varmış."

5. Kazak Türkçesinde kullanılan "bar edi/ bardı[7] yapısı Türkiye Türkçesine "var idi/ vardı" şeklinde aktarılmaktadır.

… kempiri qazanğa javırın, qarı jilik, bes tal qabırğa, üş tal omırtqa saladı eken deytin äñgime bar edi. (Ş., s. 119): "… kocakarı kazana kürek kemiği, incik kemiği, beş dal kaburga, üç dal omurga koyarmış diye bir hikâye vardı."

Özinen avmağan kök şunaq tentek, köbik avız davkes, ävleki balası bar edi. (B., s. 18): "Kendisine benzeyen şımarık, zevzek, kavgacı, serseri bir oğlu vardı."

Osında sizden de burın söz salıp kelgen kisiler bar edi. (B., s. 19): "Burada sizden de önce haber gönderen kişiler vardı."

Degenmen, ağası men öz üyin işer as, kiyer kiyimge kende qılmaytınday, qazanınıñ tübi qañsımas küyi bardı. (Ş., s. 102): "Ama abisi ile kendi evinin yiyecek yemeğini, giyecek elbisesini eksik etmediği gibi kazanının dibinin de kurumayan (bereketli) bir hâli vardı."

[7] "Seyrek olmakla birlikte, özellikle edebî eserlerde edi fiilinin isimlere bir ekmişçesine başındaki e- ünlüsünü düşürerek ve geriye kalan di hecesinin ünlü uyumuna uydurulması suretiyle, aynen Türkiye Türkçesinde olduğu gibi ilâve edilebildiği de görülmektedir: qanday edi > qanday-dı "nasıldı", osılay edi > osılay-dı "böyleydi", qırsıq edi > qırsıq-tı "inatçıydı" (Koç vd., 2004, s. 285). "bar edi" yapısı da bu gramatik oluşumla "bardı" şeklinde kullanılabilmektedir.

6. Kazak Türkçesinde kullanılan "bar ma[8]?" yapısı Türkiye Türkçesine "var mı?" şeklinde aktarılmaktadır.

Äytpese, tap büginde Balpan baydıñ murtı qisayatın jöni bar ma?! (B., s. 3): "Yoksa gerçekten bugün Balpan Bay'ın eksilen bir şeyi var mı?"

Älde osı arada jer üstindegi kevektermen jalğasatın jarıq bar ma eken? (Ş., s. 128): "Yoksa burada toprağın üstündeki oyuklar ile birleşen bir yarık var mı acaba?"

… öne boyın oşağan qajap tastağan sol bir şolaq quyrıqtıñ qayda bastap aparatının bilgen joq, moynına noqta tüskesin amal bar ma, ere berdi... (B.T., s. 134): "… tüm vücudunu sivri otların sıyırdığı şu bodur kuyruğun nereye götürdüğünü bildiği yok, boynuna yular bağlandıktan sonra başka çaresi var mı, peşinden gitti."

Erteñ barmız ba[9], joqpız ba? (H.D.H., s. 83): "Yarın var mıyız, yok muyuz?"

7. Kazak Türkçesindeki "isim + üçüncü şahıs iyelik eki + bar" veya "şahıs ismi + bar" yapılarının Türkiye Türkçesine "ol- yardımcı fiili + -an/ –dık sıfat-fiil eki" şekliyle aktarılabildiği görülmektedir.

Qızdan dämesi barlar jan-jaqtan tep-tegis bolıp kelip jatır. (B., s.25): "Kızdan ümidi olanlar her taraftan geliyorlar."

Ortalarında Balpan bay bar ülkender oqşav bir top bolıp basqa jurttıñ aldında keledi. (B., s.29): "Aralarından Balpan Bay'ın olduğu büyükler ayrı bir grup hâlinde diğer insanların önünde geliyorlar."

Därjanğa bitken jılqınıñ işinen mañdayında barmaqtay aq juldız meñi bar qundız torı dönendi jeñgesi Eñsepke mingizdi, … (Ş., s. 102): "Darjan'a ait atların içinden alnında parmak gibi beyaz yıldız şeklinde lekesi olan kunduz gibi doru ata yengesi Ensep'i bindirdi, …"

Kevdesinde janı bardıñ bärine jelik bitken. (Ş., s. 109): "Bedeninde canı olan herkes bitkin."

İyığında salaqtatıp asınıp alğan at dorbadan köri kişilev qap-qara birdeñesi bar birevi bulardıñ ärqaysısınıñ öñmeninen ötkize suq qolın bir-bir şoşañdattı da, qasındağığa ayqaylap birdeñe dep, ilgeri qaray şoqıta jöneldi. (B.T., s. 133): "Omzunda sarkık bir

[8] "Kazak Türkçesinde soru eki, ünlülerden ve 'l, r, w, y' ünsüzlerinden sonra 'ma, me'; 'm, n, ñ, z' sedalı ünsüzlerinden sonra 'ba, be'; 'k, q, p, t, s, ş' ünsüzlerinden sonra ise 'pa, pe' şeklinde eklenir" (Biray vd., 2018, s. 85-86). "Ekin hangi ünlüyle kullanılacağı ise kalınlık-incelik uyumuna bağlıdır: bar ma 'var mı?'; joq pa 'yok mu?'; kişi me 'küçük mü?'; ünken be 'büyük mü?'; üy me 'ev mi?" (Koç vd., 2004, s. 206-207). Bar ifadesi "r" ünsüzü ile sona erdiği için ifadeden sonra "ma" soru eki getirilir.

[9] Bar sözcüğü kendisinden sonra zamir menşeli şahıs eklerini alabilir. Bu durumda soru eki bar sözcüğüne gelen şahıs ekinin son harfine uygun olarak getirilir.

vaziyette asılan at torbasına nazaran daha küçük, kapkara bir şey olan birisi bunların her birinin döşüne geçirdiği güçlü elleriyle hepsini tek tek yerinden oynatıp salladı ve yanındakine yüksek sesle bir şeyler deyip hızlıca yürüdü."

Atı barlar attarına mindi. (B.T., s. 144): "Atı olanlar atlarına bindi."

Şırtıldaq temiri bar kisi de soğan jügirdi. (B.T., s. 156): "Şıngırdayan demiri olan bir adam da ona doğru koştu."

8. Kazak Türkçesinde "–DIr" bildirme eki bulunmaz. Fakat isim soylu bir sözcükten sonra bazen "ğoy/ qoy" pekiştirme edatı kullanılır ama kullanılmak zorunda da değildir. Bu pekiştirme edatı Türkiye Türkçesine "–DIr" yahut "ya" şeklinde aktarılır. Makalede yararlanılan örnek cümlelerde geçen "bar ğoy" ifadesi Türkiye Türkçesine "var ya" şeklinde aktarılabildiği için edatın "bar" ile beraber kullanımında sadece bu işlevine yer verilmiştir.

… öñşeñ uv bolsa, äldeqaşan jer qabar ediñ, az bolsa da, anda-sanda bir tamsa da, jer üsti tirşiliktiñ tättiligin sezdirip, tañdayıñdı tatıtıp ketetin balı bar ğoy tağı da. (Ş., s. 102): "… tamamen zehir olsa çok vakit önce sıkıntı çekerdin, az olsa da arada bir damlasa da dünyadaki yaşamın tatlılığını hissettirip damağını tatlandıran balı da var ya."

9. Kazak Türkçesindeki "bar" yapısı Türkiye Türkçesine bir sıfat olarak da aktarılabilmektedir.

Quyrığın bulğap edi, bar qılınan ayırılğan bir tutam qılta avada erbeñdep qaldı. (B.T., s. 131): "Kuyruğunu sallamıştı, mevcut kıllarından kopan bir tutam kıl da havada karartı hâlinde görünmekte."

… osı avıldıñ bar bota-taylağı da so mañda jür. (B.T., s. 131): "… şu köyün bütün deve yavrusu ve tayları da bu civarda dolaşıyor."

Aydalada oqşav otırğan eki üydiñ bar adamı sırtqa şıqtı. (B.T., s. 141): "Bozkırda birbirinden uzakta bulunan iki çadırdaki bütün insanlar dışarıya çıktı."

10. Kazak Türkçesinde isim yüklem unsurunu oluşturan "bar" ifadesinin Türkiye Türkçesine cümlenin bağlam esasına dayalı olarak fiil şeklinde de aktarılabildiği görülmektedir.

Suwdıñ qaşan şığatın sıñayı bar? - dep suradı. (Ş., s. 121): "Su ne zaman çıkar? diye sordu."

Böten attıñ er-turmanına qarağanda, üyine bir küyli adam kelip tüsken sıñayı bar. (Ş., s. 123): "Yabancı atın eyer takımına bakıldığında çadırına varlıklı bir adam gelmişe benziyor."

Anda-sanda at suwaruvğa barğanda qoyşınıñ balasınıñ sapalağımen sanın şıpıtıp tekirekteytini bar. (B.T., s. 138): "Arada sırada yalağa gittiğinde çobanın çocuğunun kamçısı ile sağrısını kırbaçlayıp hızlı koşturduğu da oluyor."

11. Kazak Türkçesindeki "bar bolganı" ifadesi Türkiye Türkçesine "sadece" şeklinde de aktarılabilmektedir.

Apıray, mına bayda iman joq eken, jetpis qulaş şıñıravğa bar bolğanı jetpis toqtı aydatıptı-av, -dep sıbırlap qalatındar arağa aylar salıp özi keledi. (Ş., s. 118): "Vay, şu zenginde iman yokmuş, yetmiş kulaç kuyu için sadece yetmiş toklu vermiş ha, diye fısıldayarak konuşanlar aylar sonra kendileri gelirler."

12. Kazak Türkçesindeki "bar" ifadesi Türkiye Türkçesine esas fonksiyonu aslında sıfat olan ve vasıf isimleri de oluşturan "-lı / -li / -lu / -lü" eki şeklinde de aktarılabilmektedir.

Arqar qarap, qiya-qiya şatqaldarğa tap bolsa, ara saluvğa, tasımalğa oñtaylı tası bar jer şoladı. (Ş., s. 122): "Dağ keçisi arayıp eğimli dağ geçitlerinde bir iz bulsa mola vermeye, taşımaya uygun taşlı bir yer arar."

Aspanda bult bar qarañğı tün edi. (B.T., s. 158): "Gökyüzü bulutluydu ve karanlık bir geceydi."

B. "joq" Sözcüğünün Türkiye Türkçesine Aktarımı:

1. Kazak Türkçesindeki "joq" ifadesi Türkiye Türkçesine ekseriyetle "yok" şeklinde aktarılmaktadır.

Qudıqşıda o da joq. (Ş., s. 94): "Kuyucuda o da yok."

Qudıqşınıñ qıran-topan qızıqqa belşeden batqan berekeli ömiri joq. (Ş., s. 97): "Kuyucunun çok mutlu bir hayatı yok."

Eşkimge jılı şıray, oñ qabağı joq. (Ş., s. 99): "Hiç kimseye güler yüzü, sıcak bir davranışı yok."

Üy işi onıñ ne isteyin dep otırğanın bile almay añ-tañ, eşbirinde ün joq. (Ş., s. 99): "Ev halkı onun ne yapmak istediğini anlamadığından şaşkın, hiç kimse de ses yok."

Tas töbesine nayzaday töngen qara üñgirde tek arqannıñ dir-dir dıbısınan basqa ün joq. (Ş., s. 105): "Taşın, tepesine mızrak gibi abandığı kara kuyuda sadece urganın sürtünme sesinden başka ses yok."

Alaqanday şuqırdıñ aynalasındağı kün sayın böksesi bultıyıp köterile tüsken kör tömpekten basqa köz quvanış ta joq. (Ş., s. 109): "Avuç içi kadar çukurun etrafında her gün kabarıp yükselen mezar gibi tepecikten başka sevinecek bir şey de yok."

Jer tübinen qozğalğan köşeli äñgime sirä joq. (Ş., s. 112): "Yer altını konuşmaktan başka samimi sohbetleri de yok."

2. Kazak Türkçesinde kullanılan "fiil + -ğan/ -gen/ -qan/ -ken + joq" yapısı Türkiye Türkçesine görülen geçmiş zaman kipinin olumsuz biçimi şeklinde aktarılabildiği gibi "-dIğI yok" şeklinde de aktarılabilmektedir.

Eñsep jigitterdiñ kev-kev äñgimesine aralasqan joq. (Ş., s. 93): "Ensep, gençlerin bıdır bıdır sohbetine katılmadı.": "Ensep'in gençlerin bıdır bıdır sohbetine katıldığı yok."

Quljannıñ üyi köşip kelgen soñ pälen kün boyı Hanımnıñ qolınan oymaq tüsken joq. (Ş., s. 101): "Kuljan'ın çadırı göçüp geldikten sonra bütün gün Hanım'ın elinden yüksük düşmedi.": "Kuljan'ın çadırı göçüp geldikten sonra bütün gün Hanım'ın elinden yüksüğün düştüğü yok."

Därjan qapelimde Eñsepti, «kel, kör, üyrenip al» dep qudıqqa süyregen joq. (Ş., s. 102): "Darjan, Ensep'i durup dururken "Gel, gör, haydi işi öğren!" diye kuyuya götürmemişti.": "Darjan'ın, Ensep'i durup dururken "Gel, gör, haydi işi öğren!" diye kuyuya götürdüğü yok."

Seri jigitter bunı kirme körgen joq. (Ş., s. 103): "Güzel giyinen delikanlılar Ensep'i dışlamadılar.": "Güzel giyinen delikanlıların Ensep'i dışladıkları yok."

Kündegidey qattı jerge tiyip tıq ete qalğan joq. (Ş., s. 112): "Her günkü gibi sert toprağa değerek tık sesi çıkarmadı.": "Her günkü gibi sert toprağa değerek tık sesi çıkardığı yok."

3. Kazak Türkçesinde kullanılan "fiil + -ğan/ -gen/ -qan/ -ken + joq" yapısı Türkiye Türkçesine "-An yok" şeklinde de aktarılabilmektedir.

Sol jığılğannan qanşa jatqanın bilgen joq. (B.T., s. 161): "Yıkıldıktan sonra ne kadar yattığını bilen yok."

Atalı-atalı ülken avıldardan äzir olay qaray at izi tüse qoyğan joq. (Ş., s. 119): "Analı babalı büyük obalardan şimdiye kadar oraya doğru giden yok."

4. Kazak Türkçesinde kullanılan "fiil + -ğan/ -gen/ -qan/ -ken + joq" yapısı Türkiye Türkçesine "-mIş değil" şeklinde de aktarılabilmektedir.

Şıp-şıp terşip, suw şığıp turğan eşteñesi joq. (Ş., s. 97): "Şıpır şıpır ter gibi ıslanmış değil."

Erkekter jağı äli attarına mingen joq. (Ş., s. 107): "Erkekler de henüz atlarına binmiş değiller."

Bala Eñseptiñ basın qatırğan şıtırman savalğa äli javap tapqan joq. (Ş., s. 111): "Çocuk Ensep'in kafasını yoran karmakarışık sorulara hâlâ cevap bulmuş değil."

Aşçı-tuşçısın eşkim jığa ayıra alğan joq. (Ş., s. 112): "Suyun tuzlu mu tatlı mı olduğunu hiç kimse ayırabilmiş değil."

Bul ötkende baqırğan, ısqırğan davıstar küşeymese, bäseñdegen joq. (B.T., s. 155): "Bu geçerken bağıran, ıslık çalanların sesleri artmamakla birlikte azalmış da değil."

5. Kazak Türkçesinde kullanılan "türi joq" yapısı Türkiye Türkçesine "gibi değil/ -e benzemiyor/ -dığı yok" şeklinde aktarılmaktadır.

Kerme basındağı jigitterdiñ de attarına közderi tüsetin türi joq… (B., s. 28): "Atların bağlı olduğu ipin başında duran delikanlıların da atlarına baktıkları yok…"

Bunıñ şamalıda bavırı jazılar türi joq. (B.T., s. 145): "Bunun kadar, ciğerleri iyileşecek gibi değil."

… aranı aşılıp alğan joyqın seldiñ sar tegeştey şahardan sav-tamtıq qaldırar türi joq. (H.D.H., s. 66): "… geniş duvarları yıkıp açan şiddetli sel, büyük bir çanak gibi olan şehirde sağlam bir yer bırakacak gibi değil."

Äytevir, bügin bul avıldıñ tınış uyıqtar türi joq. (B., s. 32): "Nihayet, bugün bu köy rahat uyuyacağa benzemiyor."

6. Kazak Türkçesinde kullanılan "türi joq" yapısının Türkiye Türkçesine şimdiki zaman kipinin olumsuz biçimi şeklinde de aktarılabildiği görülmektedir.

Ne de bolsa, sol jegi munıñ jigeri turalap qalğan tuğır bolmaq tügili, orğa qulap mertikken asqaq esek bolsa da, savırına temirdey qadalıp, şaptırmay qoyar türi joq. (Ş., s. 125): "Her ne ise, sol tarafı gücü tükenmiş bir sütçü beygiri gibi olmak şöyle dursun derin bir çukura düşüp sakatlanan aksak bir eşek dahi olsa sağrısına demir gibi saplanıp koşmasını engellemiyor."

Jaña iyesiniñ jüzine qanşa javtañdap qarağanmen, jılı ray bayqaytın türi joq. (B.T., s. 137): "Yeni sahibinin yüzüne ne kadar yalvarırcasına baksa da merhametli bir tavrını gözleyemiyor."

7. Kazak Türkçesinde kullanılan "joq eken" yapısı Türkiye Türkçesine "yok imiş/ yokmuş" şeklinde aktarılmaktadır.

Apıray, mına bayda iman joq eken. (Ş., s. 118): "Vay, şu zenginde iman yokmuş."

Şiydürgeden jaqın, Şiydürgeden qımbat eşkimi joq eken. (H.D.H., s. 82): "Şiydürge'den yakın, Şiydürge'den değerli hiç kimsesi yokmuş."

8. Kazak Türkçesinde kullanılan "joq edi/ joktı[10]" yapısı Türkiye Türkçesine "yok idi/ yoktu" şeklinde aktarılmaktadır.

[10] Makalenin "bar + edi" maddesinin dipnot bölümünde bahsedildiği gibi, seyrek de olsa bazı edebî eserlerde edi fiilinin başından e- sesini düşürerek isimlere bir ekmişçesine geldiği de görülür. Bu

Biraq onıñ osı qara kör quvıs pen bir şökim surqay ömirinen bögde oylaytın da eşteñesi joq edi. (Ş., s. 97): "Fakat onun bu zifiri karanlık çukur ile fiske kadar değersiz ömrünün dışında düşünecek de hiçbir şeyi yoktu."

Ol hantalapay oynap, qağanağı qarq, sağanağı sarq bop jürgende osı bügin utsañ, erteñ utılatın it jığıs oyın tek asıqpen tınbay, bükil ğumırına ketetinin bilgen joqtı. (Ş., s. 98): "Aşık oyunu oynayıp tasasız bir şekilde devam eden hayatın bugün ütüp yarın ütülen, berabere kalınan bir aşık oyunuyla bitmeyeceğini, bütün ömrü boyunca devam edeceğini bildiği yoktu."

Seyistiñ qolına kelgesin de alğaşında munıñ qaramen isi bolğan joq edi… (B.T., s. 150): "Seyis'in eline ilk geldiğinde bunun diğer hayvanlar ile işi yoktu…"

9. Kazak Türkçesinde kullanılan "joq pa[11]?" yapısı Türkiye Türkçesine "yok mu?" şeklinde aktarılmaktadır.

Köşelerinde qıbır etken eşkim joq pa? (H.D.H., s. 62): "Sokaklarında hareket eden hiç kimse yok mu?"

Erteñ barmız ba, joqpız[12] ba? (H.D.H., s. 83): "Yarın var mıyız, yok muyuz?"

10. Kazak Türkçesindeki "joq" yapısının Türkiye Türkçesine "ol-" yardımcı fiilinin menfi (olumsuz) sıfat-fiil şekliyle de aktarılabildiği görülmektedir.

Nağız qoñır buyra keñ öris suwat joqtıqtan qısırap jatır. (Ş., s. 92): "Bu kuru, tümsekli ve geniş arazi yalak olmadığı için bomboştur."

Alıstan kölegeylep, köldeneñ tüsip jatqanmen, ayaq qağar, ökpe öşirer öri joq tegis döñes. (B.T., s. 140): "Uzaktan gölgelenen ufkun açılması ile rahatça gidilecek, dermanı kesecek bir yokuşu olmayan engebesiz bir tepe."

Jarıs joqta da ol jılqıdan göri adamğa üyir. (B.T., s. 159): "Yarışın olmadığı zamanlarda da o atlardan ziyade insanlara yakın."

Közi joq jağınan sıbdır şıqsa, qasqır şap bergendey zäre-qutı qalmay, tula boyı şimirigip ketedi. (B.T., s. 161): "Gözü olmayan tarafından bir hışırtı çıksa kurdu kovaladığı gün gibi korkup tüm vücudu titriyor."

Qudıqtıñ işine üñilseñ, basıñ aynaladı - sañılavı joq qara tünek. (Ş., s. 94): "Kuyunun içine dikkatle bakarsan başın döner, deliği olmayan zifiri karanlık."

kullanımda -di eki eklendiği isme ünlü ve ünsüz uyumuna uyumlu bir şekilde getirilir (joq edi~joktı, bar edi~bar-dı, jas edi~jas-tı).

[11] Joq ifadesi ötümsüz (sedasız) bir ünsüz olan "q" ünsüzü ile sona erdiği için kelimeden sonra "pa" soru eki getirilir.

[12] Joq sözcüğü kendisinden sonra zamir menşeli şahıs eklerini alabilir. Bu durumda soru eki joq sözcüğüne gelen şahıs ekinin son harfine uygun olarak getirilir.

11. Kazak Türkçesindeki "ne … ne … joq[13]" yapısı Türkiye Türkçesine "ne … ne de … var" şeklinde aktarılmaktadır.

Üyiniñ işinde de, sırt jurtqa da ne tätti, ne qattı tili joq. (Ş., s. 101): "Çadırının içinde de dışarıda da ne tatlı ne de sert bir dili var."

Qırıq astavmen eki ortada ne sor, ne kebir joq, qara jon. (Ş., s. 115): "Kırk Astav (Kırk Oluk) ile iki yer arasında ne tuzlu arazi ne de kara toprak var."

12. Kazak Türkçesindeki "ne … ne … joq …" yapısının Türkiye Türkçesine "ol-" yardımcı fiilinin müspet (olumlu) şekliyle de aktarıldığı görülmektedir.

Küni keşe ala qırdağı ne bas kötertpes otı, ne bas savğalaytın köleñkesi joq tap osı bir taypaq tepseñge moyın burmay aynalıp ötetin barşa tirşilik iyesi oğan añsarları avıp, jer tübinen ädeyi izdep keletindi şığardı. (Ş., s. 113): "Daha dün ala bozkırda ne bir ot çıkan ne de sığınacak bir gölgesi olan şu yayvan otlağa dönüp bakmayan bütün canlılar, her taraftan özel olarak bu otlağı arayıp bulmaya başladılar."

13. Kazak Türkçesindeki "joq" yapısının Türkiye Türkçesine sıfat veya isim tamlamasının bir unsuru olarak da aktarılabildiği görülmektedir.

Qudıqtıñ işine üñilseñ, basıñ aynaladı - sañılavı joq qara tünek. (Ş., s. 94): "Kuyunun içine dikkatle bakarsan başın döner, içi ışık girmeyen zifiri karanlık."

… ol qazındı topıraqtı sırtqa şığaratın emen kübişelek pe, älde sırttan domalap ketken kesek pe, joq jer astında zarığıp jalğız otırğan qudıqşınıñ onsız da oynaqşuvmen bolatın ürkek jüregin tas töbesine şığaratın tağı bir köldeneñ kesepat pa, qaşan qasına jetip, qolımen ustağanşa senbey, kökten közin almaydı. (Ş., s. 96): "… o, kazılmış toprağı dışarıya çıkartan meşe ağacından kova mı, ya da dışarıdan yuvarlanıp gelen taş mı, yitik yer altında cefa çekip tek başına oturan kuyucunun onsuz da sürekli çarpan ürkek yüreğini ağzına getiren yine bir beklenmedik felaket mi, o şey yanına ulaşıp onu eliyle tutuncaya kadar yukarıdan gözünü ayırmamaktadır."

Bul üyli-barandı egde adamnıñ köñilin qaydağı joq iyektep, endi qolğa köp tüse bermeytin jigittikti köksegeni emesti. (Ş., s. 104): "Bu evli barklı ihtiyar adamın gönlüne hiçlik hissi sık sık uğradığından, bu durum şimdi ele geçmeyen gençliğini çok arzulaması değildi."

14. Kazak Türkçesinde "–Dır" bildirme eki yoktur. Fakat isim soylu sözcüklerden sonra "ğoy/ qoy[14]" pekiştirme edatı kullanılabilir. Bu edat Türkiye Türkçesine "–dır": Bul Marjan süytip tüsirgen bäybişesi ğoy (B., s. 5): "Bu Marjan'ın beğenerek evlendiği

[13] Kazak Türkçesi gramerinde "ne … ne …" bağlacı biçimce de anlamca da olumsuz unsurları birbirine bağlar.

[14] Kazak Türkçesinde pekiştirme anlamı veren bu edat ünlü ve tonlu ünsüzlerden sonra "ğoy", tonsuz ünsüzlerden sonra ise "qoy" şeklinde getirilir.

eşidir." yahut "ya": Soğan Ajardı ayttırmaqşı ğoy. (B., s. 18): "Bununla Ajar'ı nişanlamak niyetinde ya." şeklinde aktarılabilmektedir. Makalede yararlanılan örnek cümlelerde geçen "joq qoy" ifadesi Türkiye Türkçesine "yok ya" şeklinde aktarılabildiği için edatın "joq" ile beraber kullanımında sadece bu işlevine yer verilmiştir.

Änşeyinde äri iyterip, beri jığıp jürse de, künde-künde kelip bosağa tozdırıp jatqan joq qoy. (B., s. 9): "Öylesine ileri geri hareket etse de her gün gelip eşiği eskittiği yok ya."

Suluvdıñ tula boyında qaruv jasırarday qaltarıs atımen joq qoy. (H.D.H., s. 88): "Güzelin vücudunda silah saklanılacak gizli bir yer yok ya."

Sonuç

Bu çalışmada Kazak Türkçesinden Türkiye Türkçesine yapılan aktarmalarda bağlamın ne denli önemli olduğu ve lehçeler arası aktarmalarda bağlam esasına dayalı olarak cümlede nasıl farklılıklar meydan geldiği örnek ifadeler üzerinden gösterilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın ana unsurunu teşkil eden ve Kazak Türkçesindeki isim yüklem unsurunun menfi ve müspet şekillerini oluşturan "bar" ve "joq" ifadeleri Türkiye Türkçesine ekseriyetle "var" ve "yok" şekliyle aktarılırken verilen bazı örnekler müspetlik ve menfilik bildiren bu sözcüklerin Türkiye Türkçesine farklı şekillerde de aktarılabileceğini göstermiştir. Örneğin, çalışmada alıntılanan örnekler vasıtasıyla Kazak Türkçesinde yer alan "bar" ifadesinin Türkiye Türkçesine ol- yardımcı fiili yahut bir sıfat unsuru şeklinde de aktarılabildiği görülmektedir. Burada üzerinde durulması gereken en önemli hususlardan birisi de Kazak Türkçesinde bir isim yüklem unsuru olan "bar" ifadesinin yine cümlenin bağlam esasına dayalı olarak Türkiye Türkçesine fiil şekliyle de aktarılmasıdır. Bu da lehçeler arası aktarmalarda isim cümlelerinin bir fiil cümlesi şeklinde de aktarılabileceğini göstermektedir. Aynı husus "joq" ifadesi içinde geçerlidir. Bu ifade de tıpkı "bar"lı örneklerde olduğu gibi "-mIş değil", "-dIğI yok", "gibi değil/ -e benzemez", "ol-" gibi farklı şekillerde Türkiye Türkçesine aktarılmıştır. Bu konuda dikkat edilmesi gereken bir diğer husus da lehçeler arası aktarma yaparken cümle bağlamının dikkate alınması ve sadece sözlük ile gramer kitaplarındaki bilgilere dayanarak aktarma yapılmamasıdır. Söz gelişi, "Endi sözdiñ ıñğayı kelmedi (B., s. 13)." cümlesi Türkiye Türkçesine kelimelerin sadece sözlük anlamları esas alınarak "Şimdi konuşmanın olanağı gelmedi." şeklinde değil, "Şimdi konuşmanın mânâsı yok." biçiminde isim cümlesi olarak aktarılmalıdır. Yine "Suwdıñ qaşan şığatın sıñayı bar?" cümlesinde de bağlam esasına dayalı olarak aktarımda esnek olunmalı ve cümle Kazak Türkçesinden Türkiye Türkçesine "Suyun ne zaman çıkacak durumu var." şeklinde değil, "Su ne zaman çıkar?" olarak aktarılmalıdır. Makalenin inceleme bölümünde tüm bu hususlar dikkate alınarak Kazak Türkçesinden Türkiye Türkçesine aktarılan örnek cümlelerin bu alanda yapılacak olan çalışmalara faydalı olacağını umut ediyoruz.

Kısaltmalar:

Ş.: Şınırav → bkz. Kekilbayev 2003

B.: Baseke → bkz. Kekilbayev 2003

B.T.: Bäyge Torı → bkz. Kekilbayev 2003

H.D.H.: Hanşa Dariya Hikayasi → bkz. Kekilbayev 2003

KT: Kül Tigin Abidesi → bkz. Ergin 1970

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Amanjolov, S. (1994). *Qazaq ädebiy tili sintaksisiniŋ qısqaşa kursı*. Almatı.

Bilgegil, K. (1963). *Türkçe dilbilgisi*. Güzel İstanbul Matbaası Yayınları.

Biray, N., Ayan, E., & Ercilasun, G. K. (2018). *Çağdaş Kazak Türkçesi*. Bilge Kültür Sanat.

Clauson, S. G. (1972). *An etymological dictionary of pre-thirteenth-century Turkish*. Oxford University Press.

Ergin, M. (2013). *Türk dil bilgisi*. Bayrak Yayınları.

Ergin, M. (1970). *Orhun Abideleri*. Milli Eğitim Basımevi.

Gabain, V. G. (2007). *Eski Türkçenin grameri*. (Mehmet, Akalın Çev.). TDK Yayınları.

Gülensoy, T. (2007). *Türkiye Türkçesindeki Türkçe sözcüklerin köken bilgisi sözlüğü*. TDK Yayınları.

Karaca, O. S. (2012). *Kazak Türkçesinde fiil istemleri*. Kesit Yayınları.

Karaca, O. S. (2017). *Kazak ve Türkiye Türkçelerindeki isim cümleleri*. Ahmet Yesevi Uluslararası Türk Kazak Üniversitesi Küresel Rekabet Koşullarında Eğitim ve Bilimin Güncel Meseleleri Konulu Uluslararası Bilimsel Konferansı Bildirileri (s. 86-90). Türkistan-Çimkent.

Karahan, L. (2015). *Türkçede söz dizimi*. Akçağ Yayınları.

Kekilbayev, A. (2003). *Dala balladaları (Bozkır hikâyeleri)*. Jedel Basuw Baspahanası.

Koç, K., Bayniyazov, A., & Başkapan, V. (2003). *Kazak Türkçesi Türkiye Türkçesi sözlüğü*. Akçağ Yayınları.

Koç, K., Doğan, O., & Bayniyazov, A. (2004). *Kazak Türkçesi grameri*. Gazi Kitapevi.

Komisyon (1991). *Karşılaştırmalı Türk lehçeleri sözlüğü*. Kültür Bakanlığı.

Türk Dil Kurumu. (2010). Yayım. *Türkçe sözlük* (11. baskı, s. 2468).

Nişanyan, S. (2021). *Çağdaş Türkçenin etimolojisi*. Liberus Kitap.

Tekin, T. (2016). *Orhon Türkçesi grameri*. TDK Yayınları.

Tietze, A. (2019). *Tarihî ve etimolojik Türkiye Türkçesi lugati 9*. Demir, N. & Yılmaz, E. (Ed.). Türkiye Bilimler Akademisi.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Muhammet KAYA

Arş. Gör. Dr., Erciyes Üniversitesi
m.kaya@erciyes.edu.tr

https://orcid.org/0000-0002-9933-3424

Eski Türkçe Tarım Terimlerinin Anadolu Ağızlarındaki Durumu

The Status of Old Turkic Agricultural Terms in Anatolian Dialects

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 24.10.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 15.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Kaya, M. (2022). Eski Türkçe Tarım Terimlerinin Anadolu Ağızlarındaki Durumu. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1460-1486. https://doi.org/10.34083/akaded.1193999

Kaya, M. (2022). The Status Of Old Turkic Agricultural Terms in Anatolian Dialects. *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1460-1486. https://doi.org/10.34083/akaded.1193999

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

Türkler tarihleri boyunca çok geniş bir coğrafyada yaşamıştır. Bunun sonucu olarak pek çok dil ve kültürle iletişim kurmuşlardır. Fakat buna rağmen dillerini, dil hazinelerini korumuşlardır. Eski Türkçeden bugüne kadar kelime hazinesini en iyi koruyan ve bugünlere gelmesini sağlayan en önemli etkenlerden biri ağızlardır. Bu bakımdan ağızlar, dilin en önemli hazinesidir. Yazılı dilde olmayan pek çok kelime ya da terim ağızlarda yaşamaktadır. Ağızlar, yazılı dilde bulunmayan pek çok sözcüğü, terimi yaşattığı için Türkçenin tarihî problemlerinin aydınlatılmasında, çözümünde önemli bir rol üstlenmektedir. Yazılı dilde değişim ve gelişim daha hızlı olurken ağızlarda bu durum daha yavaştır. Bunun sonucunda çok uzun yıllar geçmesine rağmen Eski Türkçe döneminde kullanılan bir kelimenin bugün Anadolu ağızlarında kullanıldığı görünmektedir.

Bu çalışmada, Eski Türkçe dönemine ait tarım terimleriyle ilgili yapılmış en kapsamlı çalışmadan hareketle Türklerin Eski Türkçe döneminde kullandığı tarım terimleri incelenmiş, ardından bu tarım terimlerinin Anadolu ağızlarındaki durumu araştırılmış ve yapılan incelemeler sonucunda bu terimlerin bugün Anadolu ağızlarında hâlâ kullanılıp kullanılmadığı ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: eski Türkçe, Anadolu ağızları, tarım, terim

Abstract

Turks have lived in vast geography throughout their history. As a result, they have communicated with many languages and cultures. But despite this, they have preserved their language and language treasures. Dialects are one of the most important factors that best preserve the vocabulary from Old Turkish to the present day. In this respect, dialects are the most important treasure of the language. Many words or terms that are not in the written language live in dialects. Since dialects keep alive many words and terms that are not in the written language, they play an important role in the elucidation and solution of the historical problems of Turkish. While change and development in written language are faster, this situation is slower in dialects. As a result of this situation, although many years have passed, a word used in the Old Turkic period appears to be used in Anatolia dialects today.

In this study, the agricultural terms used by the Turks in this period were examined, based on the most comprehensive study of the agricultural terms of the Old Turkic period. Then, the status of these agricultural terms in Anatolian dialects was examined and as a result of these analyses, it has been revealed whether these terms are used in Anatolian dialects today.

Keywords: *old Turkic, Anatolian dialects, agriculture, term*

I. Giriş

Türklerin, özellikle konar-göçer hayat yaşadıkları zamanlarda en önemli ve elzem geçim kaynağı hayvancılıktı. Bundan dolayı hayvanları için uygun ve verimli olduğundan yazın yaylalara, kışın kışlaklara göçerlerdi. Bu hayat tarzı Türklerin tamamen göçebe bir hayat sürdükleri fikrini ortaya çıkarmıştır. Bu fikir doğrultusunda yerleşik hayatın bir göstergesi olan tarımla uğraşmadıkları düşünülmüştür. Ancak, Türklerin tarımla uğraştıklarını anlatan, tanıklayan belgelerin gün yüzüne çıkması ve bu belgelerle ilgili yapılan çalışmalar bahsedilen yanlış düşünleri ortadan kaldırmıştır. İncelenen bu kaynaklara göre Türkler hayvancılığın yanında tarımla da uğraşmışlardır. Yine Altay ve Türkistan'da yapılan arkeolojik çalışmalar sonucunda Türklerin yaşadıkları bölgelerde çok eski çağlardan beri tarımla uğraştıkları ortaya çıkmıştır. Bu konu pek çok Türkoloğun dikkatini çekmiş ve bu alanla ilgili yeni çalışmalar, özellikle de "tarım terimleri"yle ilgili çalışmalar (Baykara, 1997, Daher 1970; Eren 1979, 2004; Zieme 1974, 1975, 1980; Rybatzki 2001; Gül, 2004, 2008, 2009; Stachowski 2008) yapılmıştır.

Eski Türkçeden bugüne kadar kelime hazinesini en iyi koruyan ve bugünlere gelmesini sağlayan en önemli etkenlerden biri ağızlardır. Bu bakımdan ağızlar, dilin en önemli hazinesidir. Yazılı dilde olmayan pek çok kelime ya da terim ağızlarda yaşamaktadır. Ağızlar, yazılı dilde bulunmayan pek çok sözcüğü, terimi yaşattığı için Türkçenin tarihî problemlerinin aydınlatılmasında, çözümünde önemli bir rol üstlenmektedir. Yazı dilinin konuşulduğu şehir ortamlarına göre ağızların konuşulduğu kırsal bölgelerde değişmenin yavaş olması, eski şekillerin ağızlarda korunmasının önemli bir sebebidir. Kültürel ve teknolojik değişmelerden belli ölçüde uzak kalan ağızlar hazine olma özelliğini korumuştur ancak son dönemde teknolojinin hızlı değişimi ağızların yazı diline yaklaşmasına neden olmuştur.

Yerleşik hayatın göstergelerinden birisi de toplumların tarımla uğraşmasıdır. Türkler de her ne kadar göçebe hayat yaşasalar da tarımla ilgilenmişlerdir. Türklerin, tarımla ilgili kelime hazinesi oldukça geniştir. Eski Türkçeden günümüze kadar tarımda kullanılan terimler bilim insanlarının dikkatini çekmiştir. Bu konuda çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmada, Eski Türkçe dönemine ait tarım terimleriyle ilgili yapılmış en kapsamlı çalışmadan (Gül, 2004) hareketle Türklerin Eski Türkçe döneminde kullandığı tarım terimleri incelenmiş, ardından bu tarım terimlerinin Anadolu ağızlarındaki durumu araştırılmış ve yapılan incelemeler sonucunda bu terimlerin bugün Anadolu ağızlarında hâlâ kullanılıp kullanılmadığı ortaya konulmuştur. Böylelikle Eski Türkçe döneminde kullanılan tarım terimlerinin günümüzde, Anadolu ağızlarında hem doğrudan hem de bazı ses ve şekil değişmeleriyle kullanıldığı tespit edilmiştir.

Güncel olması, basılı Derleme Sözlüğü'nde olmayan ancak müstakil ağız çalışmalarında olan bilgilerin de bulunması sebebiyle Anadolu ağızları için kaynak olarak çevrimiçi Derleme Sözlüğü kullanılmıştır. Türk Dil Kurumunun internet sitesinde yer alan çevrimiçi Derleme Sözlüğü, basılı Derleme Sözlüğü'ne göre daha fazla ve geniş bilgi sağlamasından dolayı tercih edilmiştir. Örnek tarım terimleriyle ilgili bilgiler bu çevrimiçi Derleme Sözlüğü'nden alındığı için tarım terimlerinin yanına terimin kullanıldığı il, ilçe, belde isimleri parantez içinde verilmiştir ve metin içi kaynak (Türk Dil Kurumu, t.y.) şeklinde gösterilmiştir. Ele alınan tarım terimleri Eski Türkçedeki Haliyle Doğrudan Anadolu Ağızlarında Kullanılan Tarım Terimleri ve Eski Türkçede Kullanılıp Ses ve Şekil Değişmeleriyle Anadolu Ağızlarında Kullanılan Tarım Terimleri başlıkları altında fiiller ve isimler olarak incelenmiştir.

II. Eski Türkçedeki Haliyle Doğrudan Anadolu Ağızlarında Kullanılan Tarım Terimleri

A. Fiiller

1. aḳtar- / aḫtar- "ekin ekmek için toprağı kazmak"

Eski Türkçede "tarlayı ekime hazır hâle getirmek" anlamında kullanılan fiil (Gül, 2004, s. 123-124) Anadolu ağızlarında "aktarmada bir öküz daha alacağız." örneğinde olduğu gibi "ekin kaldırılan tarlayı ilkbaharda sürme zamanı" anlamında ***aktarma*** (Mahzenim-Kayseri), "tarlayı ikinci kez sürmek ve harmanda dövülen arpa ve buğday saplarını alt üst etmek" anlamında ***aktar-*** (*Güdül ve köyleri Ankara), "tohum ekmeden, tarlayı sürüp nadasa bırakmak, tarlayı ilk defa, ikinci veya üçüncü defa sürmek" anlamında ***ahtar-/ahdar- "ahdarmak/ahdarmah"*** (Muğlasın *Tavas -Denizli, Çilehane *Reşadiye -Tokat, Ağın *Keban -Elâzığ, *Arapkir -Malatya, *Şereflikoçhisar -Ankara, Karaözü *Gemerek -Sivas) hiçbir ses ve şekil değişimine uğramadan kullanılmaktadır.

Bunun yanı sıra, "harman işlerinde kullanılan dirgen" anlamında ***aktaracak*** (Karataş *Sarayköy -Denizli,) şeklinde *aktar-*, *ahdar-* fiilinden türetilmiş kelimenin kullanımı da mevcuttur (Türk Dil Kurumu, t.y.).

2. bıç-/biç-/biş- "(ekin) biçmek"

Bıç-/biç- fiili "(bir şeyi) kesmek" anlamıyla metinlerde karşımıza çıkan bir fiildir. Özellikle ot, ekin, bitki kesmek anlamında kullanılan fiilin, iki farklı anlam alanı vardır. "Tarlada, bahçede olan herhangi bir otu, bitkiyi kesmek" ve "yetiştirilen, olgunlaşan ekinlerin biçilmesi, kökten ayırılması". Ekinler ancak olgunlaştıklarında, yani ***"biçesü vaḳtı"*** "biçme vakti" geldiğinde biçilme işlemi yapılır (Gül, 2004, s. 158).

Anadolu ağızlarında doğrudan kullanımları, ***biç***- "biçmek" (Doğu Trakya), ***biş***- "biçmek" (Ordu, Erzurum), ***bış***- "biçmek" (Oğuz *Acıpayam -Denizli) örneklerinde olduğu gibi mevcuttur.

Bununla birlikte ***biç***- fiil kökünden türetilmiş isim kullanımları da vardır (Türk Dil Kurumu, t.y.).

Biçge "biçilecek yer" (Bayburt, Selim -Kars), ***biçenek*** "otlak, biçilmek üzere korunan otlak" (Gümüşhane, Erkinis *Yusufeli, Çavdarlı *Şavşat -Artvin, Taşlıçay *Diyadin -Kars, *Erciş -Van, Ordu), ***biçek*** "tarlalara saatle su salımı" (Boyasın -Aydın), ***biçek*** "iyi biçmeye elverişli buğday veya arpa" (Hacıhamzalı, Gülek *Tarsus -İçel)

3. bış-/biş- "ekilen tohum yetişmek, olgunlaşmak"

Bış-/biş- fiili tarlaya ekilen tohumların gerekli tarımsal bakımın yapılmasından sonra, tohumun ürün vermeye başladığını, yetiştiğini gösteren bir fiildir. ***bış-/biş***- fiili Türk tarım terminolojisi içinde hem tarla tarımı hem de meyvecilik alanında ürünün yetiştiğini gösteren bir fiildir. ***"tarıġ bişdi"*** şeklindeki örnekte "ekin yetişti, olgunlaştı" anlamını veren ***bış-/biş***- fiili, ***"taḳı meyve bişti, resîde boldı"*** "meyve olgunlaştı, olgun oldu" cümlesinde de meyvelerin yetiştiğini göstermektedir (Gül, 2004, s. 149).

Fiil, Anadolu ağızlarında hiçbir ses ve şekil değişimine uğramadan ***bış***- "pişmek" (Melenderesi *Düzce -Bolu), ***biş-/piş***- "pişmek" (Diyarbakır, Erzurum, Urfa, Aybastı -Ordu, Uşak, Artvin Yusufeli Uşhum köyü; Kırşehir) örneklerindeki gibi geçmektedir. Ancak Derleme Sözlüğü'nde örnek cümleler verilmediği için bu fiilin tarımla, ekilen tarım ürünleriyle de ilgili midir yoksa sadece yemek, aş pişirmek anlamında mı kullanılmaktadır tespit edilememiştir. Çünkü miştir.

Bu örnekler dışında tarımla ilgili olarak ***biş***- "(meyve) olgunlaşmak" (Nefsiköseli *Görele -Giresun) kullanımı vardır (Türk Dil Kurumu, t.y.).

4. büt-/bit- "tarlaya ekilen tohum çıkmaya başlamak"

Eski Türkçede ***büt***- fiili "tohum topraktan çıkmak, filizlenmek" anlamında kullanılmıştır (Gül, 2004, s. 146). Fiil, Anadolu ağızlarında ***bit***- "çıkmak, görünmek, büyümek" (Kırşehir, Artvin Yusufeli Uşhum köyü) anlamında kullanılmaktadır. Derleme Sözlüğü'nde örnek metinler verilmediği için fiillerin "tarlaya ekilen tohumun çıkmaya başlaması" anlamında kullanılıp kullanılmadığı tespit edilememiştir (Türk Dil Kurumu. t.y.).

5. bütür- "tohumu büyütmek, yetiştirmek"

Eski Türkçede kullanımları olan (Gül, 2004, s. 146-147) fiilin Anadolu ağızlarında ***bütür***- "bitirmek" (*Güdül ve köyleri Ankara, Erzurum, Ordu), ***bitir***- "bitirmek" (Diyarbakır, Doğu Trakya, Erzurum), ***bitür***- bitirmek" (Erzurum) şeklinde

kullanımları vardır. Derleme Sözlüğü'nde örnek metinler verilmediği için fiillerin "tohumu büyütmek, yetiştirmek" anlamında kullanılıp kullanılmadığı tespit edilememiştir (Türk Dil Kurumu. t.y.).

6. ek- "tarlayı ekmek, tarlaya tohum vs. ekmek"

Ek- Türkçenin her döneminde hem gerçek anlamıyla hem de yan anlamıyla kullanılan işlek bir fiil olarak karşımıza çıkmaktadır. Fiilin ***ekin-*** "kendi için ekmek", ***ekiş-*** "ortaklaşarak ekmek", ***ekil-, ekit-*** "başkasına ektirmek", ***ektür-*** şekilleri de kullanılmıştır (Gül, 2004, s. 110-119).

Anadolu ağızlarında ***ek-*** fiili "ekmeleri bitirince öküzleri satacağım" örneğinde olduğu gibi "tarlaya tohum ekme" (Eğrigöz *Emet -Kütahya), "ekin ekmek, (tarlayı) ekmek ve sürmek" (Uşak, Artvin Yusufeli Uşhum Köyü) anlamıyla doğrudan Eski Türkçedeki haliyle kullanılmaktadır (Türk Dil Kurumu, t.y.).

7. ögi-/ögit- "öğütmek

Öğütme işi Türkçede ***ögi-*** fiili ile anlatılmaktadır (Gül, 2004, s. 163). *Güncel Türkçe Sözlük*'te "tane durumundaki nesneleri bir araçla ezerek un durumuna getirmek" anlamında ***öğüt-*** fiili bulunmaktadır. Derleme Sözlüğü'nde ***ögütmek*** "öğütmek" (Kars) şeklinde bir örnek tespit edilmiştir (Türk Dil Kurumu, t.y.).

8. savur- "harman savurmak"

Sawur- fiili harmanda ekinleri savurarak temizlemek işini anlatan bir fiildir. ***savragıç = savırgaç*** "harman savurmak için kullanılan alet" aletinden yola çıkarak, harman savurma işinin ***savırgaç*** denilen aletle yapıldığını söyleyebiliriz. Eski Türkçe dönemine ait metinlerde örnekler ***savur-*** işinin rüzgâr vasıtasıyla yapıldığını göstermektedir. Fiilin müştakları olan ***savrul-***, ***savruş-*** ve ***savurt-*** da metinlerde geçmektedir (Gül, 2004, s. 160).

Fiilin Anadolu ağızlarında **"savurmak"** (Çüngüş, Çermik-Diyarbakır) anlamında kullanımı mevcuttur.

Bunun dışında aynı kökten türemiş ***savurkaç*** "akşamüstü çıkan sert yel: *savurkaç çıkmadan buğdayı gözerledik*" (Çepni *Mudurnu -Bolu), ***savurucu*** "harman savuran kimse" (Gaziantep) örnekleri vardır (Türk Dil Kurumu, t.y.).

9. suva- "toprağı sulamak"

Türkiye Türkçesi'nde ***sula-*** fiili ile anlatılan sulama işi, Eski Türkçe metinlerinde ***suva-*** ile anlatılmaktadır. Bu fiil daha sonra tarihsel ve modern Türk dilinde yerini ***suwġar*** **(> *suwar-)*** "sulamak, suvarmak" fiiline bırakmıştır (Gül, 2004, s. 139-140). Bu fiile ek olarak ***suvat-*** "ıslatmak, sulandırmak", ***suwal-*** "sulanmak", ***suwġar-*** "suvarmak,

sulamak", ***suwarıl***- "sulanmak" fiileri de Eski Türkçede toprağı, tarlayı sulamak anlamında kullanılmaktadır (Gül, 2004, s. 140-143). Ayrıca ***sawrul***- "(ekin) savrulmak", ***sawruş***- "(ekin) savruşmak", ***sawurt***- "(ekin) savurtmak" fiilleri de Eski Türkçede aynı anlamda kullanılmıştır (Gül, 2004, s. 161).

Anadolu ağızlarında ***suvar***- fiili "sulamak, su içirmek, suyu tarlaya çevirmek, su vermek" (Isparta, Denizli köyleri, Karadoğan *Ödemiş, *Bergama -İzmir, Balıkesir, *Düzce-Bolu, Kastamonu, Gümüşhane, Erkinis *Yusufeli -Artvin, Erzurum, Erzincan, *Erciş-Van, *Ağın-Elâzığ, *Arapkir-Malatya, *Biracik-Urfa, *Kilis-Gaziantep, Şabanözü *Polatlı -Ankara, Nevşehir, *Bor-Niğde, Konya, Kozlu *Seydişehir Konya, Malatya, Artvin Yusufeli Uşhum köyü) anlamlarında oldukça yaygın bir kullanım alanı vardır (Türk Dil Kurumu, t.y.).

10. sür- "tarlayı, toprağı sürmek"

Eski ***sür***- fiilinin "sürmek, yönelmek, devam etmek, takip etmek" gibi anlamları vardır. Türkiye Türkçesinde tarla sürmek, traktör sürmek, araba sürmek gibi kullanım alanları olan ***sür***- fiili, tarımcılık alanında "tarla toprağının saban gibi alet ve makinelerle tohum atılmasına müsait bir hâle getirilmesini, yani belli izler bırakılarak sürülmesini" karşılayan en önemli fiildir. Türkiye Türkçesi'nde eskiden de olduğu gibi ***saban sür***- kullanımı da yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Geç Eski Türkçe metinlerde geçen ***sapanla***- fiili de "tarla sürmek, sabanlamak" anlamlarını taşımakta ve bu fiilin olması da yine eski Türklerde tarla sürme işini karşılayan bir ***sür***- fiilinin kullanılıp kullanılmadığı sorusunu yanıtsız bırakmaktadır (Gül, 2004, s. 121-122).

Eski Türkçedeki haliyle doğrudan Anadolu ağızlarında ***sür***- "buğday saplarını dövenle ezmek, harman sürmek" (*Güdül ve köyleri -Ankara) şeklinde geçmektedir.

Bu kullanımının yanı sıra ***sür***- fiilinin, aynı kökten türemiş Anadolu ağızlarında kullanılan ***sürüm*** "tarlayı sürme işi" (*Tarsus -İçel), ***süreğeç*** "harman toplamaya yarayan tahta araç" (Ceylan *Lüleburgaz -Kırklareli), ***sürek*** "tavını bulmuş toprak" (*Mudanya ve köyleri -Bursa, Gaziantep), ***sürek*** "çiftle tarla ya da bahçe sürme işlemi" (*Antakya ve köyleri -Hatay), ***süreke*** "ekilen toprak alanı, tarla" (Gödene -Konya, Masara *Mut, Arslanköy *Mersin -İçel), ***süreke*** "sabanın tarlada bıraktığı iz" (*Bozkır -Konya, İçel), ***süren tahtası*** "döven tahtası" (Peşman *Daday -Kastamonu), ***sürge*** "sürülmüş tarlanın keseklerini kırmaya, sürülen tarlayı düzeltmeye yarayan ağaç araç" (İğneciler *Mudurnu -Bolu, Güzelsu *Akseki -Antalya, *Beyşehir, *Seydişehir Konya), ***sürgele***- "tohum ekildikten sonra toprağı bir araçla düzeltmek" (Güzelsu *Akseki -Antalya), ***sürgen*** "yaba" (Ankara), ***sürgü*** "ekilen tohumu örtmeye ya da tarladaki büyük toprak parçalarını kırıp düzeltmeye yarayan çalılardan yapılan bir araç, ağaç silindir" (Uşak, Sofular *Eğridir, Yassıören *Senirkent, *Atabey -Isparta, Salda

*Yeşilova -Burdur, *Sarayköy, Çöplü *Çivril, Söğüt, Bereketli *Tavas -Denizli, Demirkapı *Susurluk -Balıkesir, Fili *Biga -Çanakkale, *Düzce -Bolu, Sinop, Samsun, Gaziantep, Çepni *Gemerek -Sivas, Kelgin *Develi -Kayseri, Meydan *Mut -İçel, *Lüleburgaz -Kırıkkale, Kıbrıs), ***sürgüaltı*** "tarla dinlenmeye bırakılma, nadas" (Denizli), ***sürgü tahtası*** "dövülmüş ekini toplamak ve samanı harman alanında bir yere taşımak için kullanılan tahta" (*Merzifon -Amasya), ***sürmece*** "mayıs, haziran aylarında üzüm teveklerinin arasındaki otları belleme işlemi" (Ziyere -Amasya) örnek kullanımları da vardır (Türk Dil Kurumu, t.y.).

11. yetil- "yetişmek, olgunlaşmak"

Eski Türkçe döneminde görünen ***yetil-*** fiili, ***yet-*** fiilinin edilgen şeklidir. ***tarıġ yetil-*** şeklinde geçen ***yetil-*** fiilinin anlamını "yetişmek, olgunlaşmak" şeklinde verilmelidir. Burada ekinlerin yetiştiği anlatılmaktadır (Gül, 2004, s. 155).

Bu fiil Anadolu ağızlarında ***yetil-*** "olgunlaşmak, yeterince büyümek" (*Gelendost -Isparta, Burdur, *Emet -Kütahya, İğneciler *Mudurnu -Bolu, *İskilip -Çorum, *Silifke, *Mut ve köyleri -İçel, Kıbrıs) şeklinde geçmektedir (Türk Dil Kurumu, t.y.).

12. yıġ- "ekinleri bir yere toplamak"

Eski Türkçe döneminde de görülen ***yıġ-*** fiilinin tarım ürünlerinin toplanması, yığılması ile ilgili örnekleri vardır. Türklerin hububatları saklamak için hububat anbarları yaptıkları veya ***oru*** denilen çukurlarda sakladıkları bilinmektedir. Tabii ki önce bu hububatların bir yere taşınarak toplanması gerekmektedir. ***tarıġ yıġ-*** şeklinde geçen cümleden anlaşıldığı üzere hububatlar belli yerlere yığılmakta ve toplanmaktadır (Gül, 2004, s. 167-168).

Fiil, Anadolu ağızlarında ***yığ-*** "toplamak" (Kars) anlamında yer almaktadır. Bu fiilin yanı sıra ***yıg-*** fiil kökünden türemiş ***yıgın*** kelimesinin Derleme Sözlüğü'nde "yığın" (Diyarbakır) anlamında kullanımı da vardır (Türk Dil Kurumu, t.y.).

B. İsimler

1. arıḳ "ark, kanal, ırmak"

Eski Türkçede çok kullanılan (Gül, 2004, s. 227-230) kelime Anadolu ağızlarında da oldukça yaygın kullanılan bir tarım terimidir.

Eski Türkçedeki haliyle doğrudan Derleme Sözlüğü'nde, ***arık*** "su yolu, ark, su kanalı" (*Dinar köyleri, *Şuhut -Afyon Karahisar, Eşme çevresi -Uşak, Kozluca, Aydoğmuş *Keçiborlu, Sarıidris *Eğridir, Nudra, *Şarki Karaağaç, Yassıviran *Senirkent, *Yalvaç ve köyleri, Sofular *Eğridir, Atabey, -Isparta, Söğüt, Bunak *Tefenni, Devri, Kuşbaba *Bucak, Kozağaç *Gölhisar, *Yeşilova köyleri, -Burdur ve köyleri, *Sarayköy köyleri, İsabey, Bekilli, *Çal, *Çivril köyleri, Alâeddin, Darıveren *Acıpayam, *Tavas köyleri,

Beylerli, -Denizli, Çulhan, Eymir, *Bozdoğan, Dallıca *Nazilli -Aydın, Kortuna, Tepeköy *Torbalı, *Kuşadası, *Seferihisar, -İzmir, Sancaklıboz, -Manisa, Demirkapı *Susurluk, Yeniköy -Balıkesir, *Kandıra, -Kocaeli, Ağlı *Küre -Kastamonu, *Nazimiye -Tunceli, *Kilis, Hacar, -Gaziantep, Hisarcık *Yayladağı, *Reyhanlı ve Amik Ovası Türkmenleri, *Kırıkhan, Gâvurdağı, *Antakya -Hatay, İmranlı -Sivas, Niğde, *Hadım, Çukurbağ, *Ermenek -Konya, *Silifke, Hacıhamzalı *Tarsus -İçel, Güzelsu *Akseki, Bağyaka *Finike, Armutlu, *Elmalı, *Kaş köyleri, Karadere *Gündoğmuş -Antalya, İncirköy *Fethiye, Karaçalı -Muğla, *Saray çevresi, Pirinççeşme *Malkara -Tekirdağ), "fide veya fidan dikilen yer" (Nudra *Şarki Karaağaç, Sofular, *Eğridir -Isparta, Karaatlı *Yeşilova -Burdur, Süngüllü, Emircik *Çivril -Denizli, *Elmalı -Antalya), "yol ve tarla kenarlarına açılan hendek" (Davutlar -İzmir), ***arıg*** "su yolu, ark" (Burdur) şeklinde geçmektedir.

Bu örneklerin yanında bazı ses ve şekil değişmeleriyle de ***ark*** "su kanalı" (Uşak), ***harık*** "su yolu, ark, küçük su yolu, sebzelerin dikimi için açılan kanal, küçük su kanalı" (Telin *Gürün -Sivas, Malatya ve çevresi, Uşak), ***harh*** "su yolu, ark" (Çilehane *Reşadiye -Tokat, Balıklı *Şavşat -Artvin, *Hozat -Tunceli, *Ağın -Elâzığ, Erzurum, Aybastı Ordu, Artvin Yusufeli Uşhum köyü), ***garık*** "bahçe ve bostanlarda, sulama için açılan ark, hendek" (Kozluca *Keçiborlu, Yassıören *Senirkent -Isparta, Tepeköy *Torbalı -İzmir, İğneciler *Mudurnu, *Düzce -Bolu, *Merzifon ve köyleri -Amasya, Bahçeli *Bor -Niğde, Adana), ***garıg*** "bahçe ve bostanlarda, sulama için açılan ark, hendek" (Burdur) şeklinde örnekleri mevcuttur. ***garık*** kelimesi ayrıca "tarh, bölüm (tarla için): *On garık patlıcan ektik*" (Isparta ilçe ve köyleri, Kuşbaba *Bucak, Kozağaç *Gölhisar, Kayadibi, Güney *Yeşilova, Başpınar *Tefenni -Burdur, Oğuz, Darıveren *Acıpayam, Emircik, Çivril, *Sarayköy ve köyleri, Bereketli *Tavas, Honaz -Denizli, Dallıca *Nazilli -Aydın, *Edremit -Balıkesir, *Eğrigöz, *Emet -Kütahya, Sarıkavak, Tokat, *Sivrihisar ve köyleri -Eskişehir, Dadıç -Bolu, *Safranbolu -Zonguldak, Karabüzey *Araç, *Taşköprü, Peşman *Daday -Kastamonu, *Kurşunlu -Çankırı, *Sungurlu, Çıkrık *Mecitözü, -Çorum, *Merzifon ve köyleri -Amasya, *Erbaa, *Zile, *Artova -Tokat, Bakana *Şebinkarahisar -Giresun, Kars, Çepni, iğdeli *Gemerek, Telin *Gürün, *Koyulhisar, Maksutlu *Şarkışla, Bulak *Kangal -Sivas, Çanıllı *Ayaş -Ankara, *Pınarbaşı, *Bünyan -Kayseri, Niğde, Hayriye -Adana, *Mersin ve köyleri -İçel, *Korkuteli -Antalya), "baharda erken yetişmesi için dikilen soğan: *Tarlaya garık diktim*" (Uluğbey *Senirkent -Isparta), "pirinç ekilen yer" (Ersis *Yusufeli -Artvin) şeklinde kullanılmaktadır (Türk Dil Kurumu, t.y.).

Anadolu ağızlarında yine aynı kökten türemiş ***arıkla***- fiili "sizin bahçeden bizim bahçeye kadar suyu arıkladım." örneğinde olduğu gibi "suyu ark açarak götürmek" anlamında kullanılmaktadır (*Ermenek -Konya), fiil bu anlamının dışında "tarlayı seyrek sürmek" anlamında da kullanılmaktadır (Tepeköy *Torbalı -İzmir) (Türk Dil Kurumu. t.y.).

2. arpa "arpa"

Arpa kelimesi de Eski Türkçede yaygın kullanılan tarım terimlerindendir (Gül, 2004, s. 279-285). ***arpa*** Derleme Sözlüğü'nde aynı adlandırmayla "arpa" (İstanbul, Diyarbakır, Doğu Trakya) şeklinde geçmektedir.

Ayrıca, aynı kökten türemiş ***arpalık*** "küçük, köye, eve yakın ve verimli tarla, arpa tarlası, köy yakınında, arpa ekimine elverişli tarla, arpa konulan yer" (Körküler *Yalvaç -Isparta, Karaoğlan *Mustafa Kemal Paşa -Bursa, Abana -Kastamonu, *Gürün -Sivas, *Malkara -Tekirdağ, Görmel *Ermenek -Konya, Dereçine *Sultandağı Afyon, *Güdül ve köyleri Ankara, Uşak) şeklinde kullanımı da mevcuttur (Türk Dil Kurumu, t.y.).

3. arpaġan "arpaya benzer başağı bulunan bir bitki"

Eski Türkçede kullanılan (Gül, 2004, s. 285) bu kelime Eski Türkçedeki haliyle doğrudan Anadolu ağızlarında "yabani arpa" anlamında ***arpagan*** ismiyle geçmektedir (Bornova-İzmir, Erzurum) (Türk Dil Kurumu, t.y.).

4. aşlıḳ / aşlıġ "yemeklik buğdaygiller"

Eski Türkçe dönemine ait pek çok tarihî metinde tanıklanmış (Gül, 2004, s. 285-287) ***aşlık/aşluk/aşlıḫ*** kelimesi Eski Türkçedeki haliyle doğrudan Anadolu ağızlarında oldukça geniş bir kullanım alanına sahiptir. Derleme Sözlüğü'nde "buğday, mısır gibi tahıl, bunlardan yapılan çorbalık, bulgur gibi yemeklikler" anlamıyla geçmektedir (Çiftlik *Bolvadin, *Dinar -Afyon Karahisar, *Yalvaç köyleri, Banus *Eğridir -Isparta, Salda *Yeşilova -Burdur, *Çal köyleri, Garipköy, Bereketli *Tavas, Yeşilyuva, Alâeddin *Acıpayam -Denizli, *Akhisar -Manisa, Sürez *Bozdoğan -Aydın, *Edremit, Minnetler *İvrindi, Yeniköy *Susurluk -Balıkesir, Fili *Biga, *Çan, *Bayramiç -Çanakkale, İsmetiye -Bursa, *Emet -Kütahya, -İstanbul, Genek -Çankırı, *Vezirköprü, *Lâdik -Samsun, -Amasya köyleri, Bizeri, Kızılköy, Çilehane *Reşadiye, *Taşova, Zodu, Zile köyleri, Akkuş, Kuzköy, Karakuş bucağı köyleri *Ünye -Ordu, Düzköy *Keşap, *Alucra -Giresun, -Gümüşhane ve köyleri, Ersis *Yusufeli -Artvin, Erzan *Kemaliye köyleri, Sosunga *Çayırlı, *Refahiye ve çevresi -Erzincan, Keçek *Oltu -Erzurum, Ölçek *Ardahan -Kars, -Elâzığ, *Antakya -Hatay, Yukarıkale, Hacılyas *Koyulhisar, Ortaköy *Şarkışla, Yeniçubuk, Çepni *Gemerek, Soğukpınar *Kangal, *Gürün köyleri, *Divriği -Sivas, K. Boymul -Yozgat, *İncesu, Akkışla *Bünyan -Kayseri, -Niğde ve köyleri, *Karaman, Ortaca *Akşehir, *Ermenek köyleri -Konya, -Adana, *Akseki -Antalya, *Lalapaşa -Edirne) (Türk Dil Kurumu, t.y.).

5. bamuḳ/banbuḳ/pamıḳ/banbıḳ/pamuḳ/pamıḳ/mamuh/mamıḳ/mamuḳ "pamuk"

Eski Türkçede kullanılan kelime (Gül, 2004, s. 319-320) Anadolu ağızlarında da ***bambık*** "pamuk" (Yassıviran *Senirkent -Isparta), ***pamuk*** "pamuk" (Diyarbakır),

pamık "pamuk" (Denzili), ***pambuk*** "pamuk" (Isparta, *Lâdik-Samsun, *Kilis -Gaziantep, *Bor -Niğde, *Silifke -İçel, Gaziantep), ***pambıg*** "pamuk" (*Gülnar -İçel), ***pambık*** "pamuk" (Gaziantep, *Antakya-Hatay, *Bor -Niğde, Çomaklı *Korkuteli -Antalya, İncekum *Silifke İçel), ***pambıh/pambuh*** "pamuk" (Yozgat ve çevresi, Erzurum) şeklinde kullanılmaya devam etmektedir (Türk Dil Kurumu, t.y.).

6. başaḳ "arpa-buğday gibi ekinlerin taneleri taşıyan başı"

Eski Türkçe metinlerde geçen (Gül, 2004, s. 288-289) bu tarım terimi Derleme Sözlüğü'nde ***başak*** (Doğu Trakya) olarak kullanımı vardır ancak daha çok "tahıl ve meyveleri devşirdikten sonra geriye kalan döküntüler" (Dişli *Bolvadin -Afyon, *Senirkent, Elbengi *Yalvaç, Atabey, İğdecik -Isparta, Yayla, *Tefenni, Güney *Yeşilova, Kurna -Burdur, Karahisar, Garipköy, Hırka, Kızılca *Tavas, Alâeddin, Yumrutaş, *Acıpayam, *Sarayköy köyleri, Bulkaz *Çivril -Denizli, Yazırlı, Dallıca, *Nazilli -Aydın, Narlıdere -İzmir, *Ayvalık, *Edremit, *Savaştepe, Kerem *Burhaniye -Balıkesir, Bozan -Eskişehir, *İskilip -Çorum, *Çarşamba ve köyleri -Samsun, *Merzifon köyleri -Amasya, *Zile, -Tokat, -Ordu ve ilçeleri, Nefsiköseli *Görele, -Giresun köyleri, Denizli *Vakfıkebir -Trabzon, *Refahiye, Ergan, Birastik, Dacirek -Erzincan, *Ahlat -Bitlis, *Kilis -Gaziantep, *Antakya -Hatay, *Gürün -Sivas, Akkışla *Bünyan -Kayseri, *Bor -Niğde, Konya, Çavdır, Bağyaka *Finike -Antalya, *Fethiye köyleri -Muğla) anlamında kullanılmaktadır. Hatta bu işin yapılması için ***başakla-/başşakla-*** "tahıl ve meyveleri devşirdikten sonra geriye kalan döküntüleri toplamak" (İncesu *Dinar -Afyon, Hisarardı *Yalvaç, *Eğridir ve köyleri -Isparta, *Tefenni, Kavak *Yeşilova -Burdur, Eymir *Bozdoğan -Aydın, Furunlu *Bayındır -İzmir, *Savaştepe köyleri, Yeniköy -Balıkesir, Evreşe *Gelibolu -Çanakkale, Kütahya, *Kandıra -Kocaeli, *Safranbolu -Zonguldak, *Taşköprü, -Kastamonu, Saray -Çankırı, Ulubey -Ordu, Erzincan, *Ahlat -Bitlis, Maraş ve çevresi, Çanıllı *Ayaş -Ankara, Afşar *Pınarbaşı -Kayseri, Çukurkuyu, *Bor, -Niğde, *Ermenek ve köyleri, -Konya, *Mut, *Mersin köyleri -İçel, Karadere *Gündoğmuş, *Serik -Antalya, Yerkesik -Muğla, Edirne, Çıkrık *Mecitözü -Çorum, *Divriği, *Gürün -Sivas, Turan -Kayseri, *Ürgüp, -Nevşehir, *Bor -Niğde, Uğurlu, Görmel *Ermenek -Konya) fiili kullanılmadır. Ayrıca ***başakla-*** fiilinin "tohumluk için, harmana serilen demetler arasından iyi başaklar ayırmak" (Evreşe *Gelibolu -Çanakkale, *Kandıra -Kocaeli) anlamında kullanımı da vardır (Türk Dil Kurumu, t.y.).

7. buġday "buğday"

Eski Türkçe dönemine ait tarihî metinlerin hemen hepsinde geçen (Gül, 2004, s. 291-296) buğday kelimesi Anadolu ağızlarında çok farklı ve çeşitli söyleyiş çeşitleri vardır: ***buday/būday*** (Kırşehir, Aybastı Ordu, Uşak), ***buğda*** (Artvin Yusufeli Uşhum köyü, Kırşehir, Erzurum, Nefsiköseli *Görele -Giresun, *Şenkaya, Taşburun *Iğdır -Kars, *Kırıkhan, Amik, Gavurdağı, *Antakya -Hatay, *Divriği -Sivas, Adana), ***bağda***

(Trabzon ve köyleri), **bıyday** (Akçaşehir, Hacıahmet *Düzce -Bolu), ***bıydey*** (*Malkara -Tekirdağ), ***bōda*** (Ağa, Üskübi *Düzce -Bolu), ***boğda*** (Kaptanpaşa*Çayeli -Rize), ***buğdey*** (Hisarardı*Yalvaç -Isparta), ***būğdi*** (*Anamur -İçel), ***bulday*** (Isparta, Kütahya ve yöresi), ***buldey*** (Eskişehir, Kütahya ve yöresi, Uşak), ***buyda*** (Taşoluk *Göksun -Maraş), ***buyday*** (*Düzce -Bolu, Doğu Trakya, Kırşehir, Zonguldak Bartın Karabük), ***buyde*** (Genek *Yatağan -Muğla), ***buydey*** (Oğuz *Acıpayam -Denizli, Kırşehir, Güney-Batı Anadolu), ***buydiy*** (Orhana *Anamur -İçel), ***büydey*** (*Bartın -Zonguldak) (Türk Dil Kurumu, t.y.).

8. bulġur / burgul "bulgur"

Kelime, Orta Türkçe döneminde ve modern Türk lehçelerinde tespit edilmiştir (Gül, 2004, s. 291). Anadolu ağızlarında ***bulgur*** (Doğu Trakya, Çüngüş, Çermik Diyarbakır) ismi kullanılmaktadır. Bunun yanında ***burgul*** (Çavdarlı *Şavşat -Artvin, Çüngüş, Çermik Diyarbakır), ***būrgul*** (Çüngüş, Çermik Diyarbakır), ***bıngul*** (Çavdarlı *Şavşat -Artvin) gibi farklı söyleyiş tarzları da vardır (Türk Dil Kurumu, t.y.).

9. çigit "pamuk çekirdeği"

Eski Türkçede kulanım alanına sahip olan (Gül, 2004, s. 323-324) kelimenin ***çekirdek*** anlamında çok çeşitli ***cığıt, cigit, ciğit, civit, ciyirt, çiğirdek, çığıt, çigit, çiğid, çiğirdek, çiğirt, çiit*** ve yaygın bir kullanım alanı vardır ancak "pamuk çekirdeği" anlamında bir yerde (Artvin Yusufeli Uşhum köyü) kullanımı mevcuttur (Türk Dil Kurumu, t.y.).

10. dene "tane, tohum tanesi"

Eski Türkçede kullanılan (Gül, 2004, s. 277-279) bu tarım terimi, Anadolu ağızlarında da kullanılmaktadır. Derleme Sözlüğü'nde ***dene*** kelimesi "tahıl" (*Eğridir köyleri, Yassıviran *Senirkent, *Sütçüler -Isparta, *Ödemiş ve köyleri, *Kiraz ve köyleri -İzmir, *Taşköprü, Aşağıkayı *Tosya -Kastamonu, Çıkrık *Mecitözü, -Çorum, Sinop, *Merzifon köyleri -Amasya, *Zile -Tokat, *Bayburt -Gümüşhane, Savrun *Divriği, *Kangal ve köyleri -Sivas, Sarıhamzalı *Sorgun -Yozgat, Çayırlı *Haymana, -Ankara, Türkmen aşireti, Yeniköy *Bünyan -Kayseri, *Bor, -Niğde, Zıvarık -Konya), ***dene*** "kabuğu dövülerek soyulmuş buğday, aşlık" (*Sivrihisar -Eskişehir, Saray *Kurşunlu -Çankırı), ***dene*** "buğday vb. mahsulün tanesi" (Kırşehir) anlamında geçmektedir. Ayrıca ***tene*** "tahıl tanesi" (*Emet Kütahya, Çorum) şeklinde kullanımı da vardır (Türk Dil Kurumu, t.y.).

11. dögen/ tögen "harman döveni"

Harmanda kullanılan bir araç olan ***döven*** Eski Türkçede ***tögen*** şeklinde kullanılan bir tarım terimidir (Gül, 2004, s. 234-235). Anadolu ağızlarında yaygın kullanılan bir kelimedir. Derleme Sözlüğü'nde ***dügen*** "döven" (Uluşiran *Şiran -Gümüşhane, *Zile, Dolay *Reşadiye -Tokat, Savrun *Divriği -Sivas), ***düğen*** "döven" (Dikici, Çiftlik *Dinar

-Afyon, Isparta ilçe ve köyleri, Salda *Yeşilova -Burdur, *Sarayköy köyleri, *Çivril ve çevresi, Alâettin *Acıpayam, Dağal, Ortaköy *Çal, Hırka *Tavas -Denizli, Dallıca *Nazilli -Aydın, Balıkesir ve çevresi, Kütahya, Karatepe, Tokat, Bozan -Eskişehir, *Akyazı çevresi -Kocaeli, Bolu, *Safranbolu -Zonguldak, *Taşköprü -Kastamonu, *İskilip -Çorum, *Ladik -Samsun, *Merzifon köyleri -Amasya, Kızık, Çamlıbel *Artova -Tokat, Ersis *Yusufeli -Artvin, Erzincan, *Ağın -Elâzığ, Malatya, Sivas ilçe ve köyleri, Yozgat, Niğde, *Ereğli, *Ermenek, *Karaman, Güvenç, Bayafşar -Konya, Uzuncaburç *Silifke -İçel, Güzelsu *Akseki, *Elmalı, *Korkuteli -Antalya, Çavuşköy *Babaeski -Kırklareli), ***döen*** "döven" (*Düzce-Bolu), ***duen*** "döven" (Aybastı-Ordu) şeklinde geçmektedir (Türk Dil Kurumu, t.y.).

12. ebin / evin "tahıl, hububat tanesi"

Eski Türkçe metinlerinde ve modern Türk lehçelerinde kullanımına rastlanılan (Gül, 2004, s. 274-277) bu tarım terimi, Anadolu ağızlarında da ***evin*** "buğday tanesinin olgunlaşmış içi, özü" (Başpınar *Tefenni, Çerçin, -Burdur, Hasköy *Sarayköy, Dedeköyü, Yukarı Seyit *Çal, Darıveren *Acıpayam, -Denizli Kırcaklı *Nazilli, Eymir, *Bozdoğan, -Aydın Birgi *Ödemiş, Bayındır *Tire -İzmir *Alaşehir -Manisa *Edremit, -Balıkesir *Kandıra -Kocaeli -Sinop *Bor -Niğde *Ermenek, *Karaman, -Konya *Mut ve köyleri -İçel *Milas, *Fethiye ve köyleri -Muğla -Kırklareli), ***evin*** "çok taneli başak: Şu buğday evinli" (Kayadibi *Yeşilova -Burdur Bulkaz *Çivril -Denizli Akçova -Aydın Eğrigöz *Emet-Kütahya Civanyaylağı *Mersin -İçel), ***evin*** "tohum" (Balıkesir, Sinop ve çevresi, Konya), ***evin*** "burçak başağı" (Medar *Akhisar -Manisa Bergaz *Ezine -Çanakkale), ***evin*** "ürün, tanelenmiş ürün: Yaylanın evini iyi olur." (Kesme *Eğridir -Isparta, *Ünye -Ordu, Konya, Yerkesik-Muğla), ***evin*** "saman hâline gelmiş ot" (Başköy -Ankara), ***evin*** "gelişmiş, dolgun taneli olma durumu, verim: Bu yıl ekinler evinli." (Gölkonak, Yenişar *Şarkikaraağaç Isparta) şeklinde kullanılmaktadır (Türk Dil Kurumu, t.y.).

13. ekin "hububat"

Eski Türkçe metinlerinde "hububatların genel adı olarak ***tarığ*** kelimesi kullanılmıştır. Bilindiği üzere Türkçede hububat tarımı yapmak işi iki fiille anlatılmaktadır. Gül'e göre ***tarı***- ve ***ek***-. ***tarı***- fiili özellikle Budist ve Maniheist çevre Uygur metinlerinde geniş bir kullanım alanına sahipken, İslami çevre metinlerinde bu geniş kullanım alanını ***ek***- fiiline bırakmıştır. Aynı şekilde tarı- fiilinden türetilen "hububat, darı" anlamlarına sahip ***tarığ*** kelimesi de Budist ve Maniheist çevre Uygur metinlerinde geniş bir kullanım alanına sahipken, İslami çevre metinlerinde yerini ***ek***- fiilinde olduğu gibi, bu ***ek***- fiilinden türetilen ***ekin***'e bırakmıştır. Ancak ***ekin*** kelimesi metinlerde ***tarığ*** kelimesi gibi hem genel hububat ürünlerini hem de ***darı***'yı değil; "tarlaya ekilen her türlü ürün" için kullanılmıştır. Yani ekin denildiği zaman bir ürünü değil, buğday,

darı, arpa gibi bütün ürünleri kapsayan genel bir adı düşünmek gerekir (Gül, 2004, s. 263-274).

Kelime, Anadolu ağızlarında da ***ekin*** "ekin" (Doğu Trakya), ***ekin*** "hububat bitkisi" (Artvin Yusufeli Uşhum köyü), ***ekinti*** "ekilen şey" (Bereketli *Tavas -Denizli, Yeniköy -Balıkesir, *Lâpseki -Çanakkale, Eskişehir köyleri, Muradiye, Yapraklar -Rize, Uluşiran *Şiran -Gümüşhane", ***ekintü*** "ekilen şey" (*Merzifon ve köyleri -Amasya), ***eküntü*** "ekilen şey" (Uluşiran *Şiran -Gümüşhane) şeklinde geçmektedir (Türk Dil Kurumu, t.y.).

14. ekinçi "ekin eken, çiftçi"

Eski Türkçe metinlerinde kullanımına rastlanılan ***ekinçi*** "ekinci, çiftçi" (Gül, 2004, s. 173) kelimesi Anadolu ağızlarında ***ekinci*** "ekinci, çiftçi" (Kerkük), ***ekinçi*** "ekinci, çiftçi" (İrişli, Bayburt *Sarıkamış -Kars) şeklinde geçmektedir (Türk Dil Kurumu, t.y.).

15. ekinlik "ekin ekme yeri, tarla"

Eski Türkçede tarla anlamında kullanılan (Gül, 2004, s. 190-191) kelime Anadolu ağızlarında ***ekinlik*** "ekin ekilmiş yer" (Kumdanlı *Yalvaç -Isparta, *Düzce -Bolu), ***ekili*** "ekin ekilmiş yer" (*Bor -Niğde), ***ekinnege*** "dağ aralarında ya da tepelerde, yamaçlar üzerinde bulunan düz ve verimli yerler" (Çankırı) şeklinde kullanılmaktadır (Türk Dil Kurumu, t.y.).

16. eŋiz "anızlık, boş tarla, nadasa bırakılmış tarla"

Tarımla ilgili farklı anlamları olan (Gül, 2004, s. 199-203) bu tarım teriminin Anadolu ağızlarında oldukça yaygın bir kullanım alanı vardır. Terim, Derleme Sözlüğü'nde ***eniz*** "doş duran tarla" (Nevşehir, Niğde), ***anız*** "ekinin biçildikten sonra tarlada kalan köklü sap kısmı" (*Emirdağ, İncesu, Burhaniye *Dinar, Abanoz -Afyon, *Eşme ve çevresi -Uşak, *Şarki Karaağaç, *Eğridir köyleri, Yassıviran, *Senirkent, Yakaköy *Gelendost, *Keçiborlu ve köyleri, *Yalvaç, Büyükfindos, Aliköy -Isparta, *Tefenni ve çevresi, *Yeşilova ve köyleri, Çamköy *Gölhisar, Çerçin, Kurna -Burdur, *Çal ve köyleri, Garipköy, Bereketli *Tavas, *Acıpayam köyleri, -Denizli ve köyleri, Burhaniye, Dallıca *Nazilli, Sürez, Çulhan, *Bozdoğan -Aydın, Kızılbahçe, *Urla, Furunlu *Bayandır -İzmir, *Akhisar, *Turgutlu, -Manisa, Pelitköy *Burhaniye çevresi, *Susurluk, *Edremit -Balıkesir, Evreşe, *Gelibolu, Fili *Biga, *Lapseki -Çanakkale, *Mustafa Kemal Paşa, *Mudanya, -Bursa ve çevresi, Genişler *Altıntaş, Yenice *Emet, Alayunt -Kütahya, Büyükyenice *Osmaneli, *Gölpazarı, Pazarcık, Dodurga -Bilecik, *Sivrihisar, -Eskişehir ve köyleri, *Kandıra -Kocaeli, İğneciler *Mudurnu, *Gerede, Tepe *Seben, *Düzce ve köyleri, Berk, Aşağısoku, -Bolu, *Akyazı çevresi -Sakarya, *Safranbolu, -Zonguldak, Giremez *Araç, *Taşköprü, *Kargı, -Kastamonu, *Kurşunlu, Genek, -Çankırı, *Osmancık, -Çorum, -Sinop, *Çarşamba, *Alaçam, -Samsun, *Merzifon ve

köyleri, Moramul, Zara, -Amasya, *Zile ve çevresi, Hayati *Erbaa, Çamlıbel, *Artova, Çilehane *Reşadiye, -Tokat ve köyleri, Zile, *Mesudiye -Ordu, Sarıhamzalı *Sorgun, Kötüboynul -Yozgat, Güdül, *Ayaş, Yaraşlı, Çayırlı, *Haymana, *Nallıhan, -Ankara ve çevresi, -Kırşehir, Bahçeli *Bor, -Niğde, Kıraman *Ereğli, *Akşehir, Göçer *Karaman, *Ermenek ve köyleri, Karkın *Çumra, -Konya, Havraniye *Ceyhan, Misis -Adana, *Silifke, *Anamur, Çömelek, *Mut, *Mersin köyleri, -İçel, Yuva, *Elmalı, İbradı *Akseki, Abdurrahmanlar *Serik -Antalya, *Bodrum, *Milas, *Fethiye köyleri, *Datça, -Muğla, -Edirne, Ceylanköy, *Lüleburgaz -Kırklareli, *Saray köyleri, -Tekirdağ, Kayalar, Selanik), ***anız*** "ekini biçildikten sonra sürülmeden boş kalan tarla: Koyunları anızda otlat." (*Sarayköy köyleri, Bulkaz, İğdir *Çivril, Çömleksaz -Denizli, Bergama, Çapak *Torbalı, *Kuşadası-İzmir, *Akhisar, *Turgutlu, *Alaşehir, Karaağaçlı, Selimşahlar -Manisa, *Susurluk, Minnetler *İvrindi -Balıkesir, *Gelibolu, *Ayvacık, Bergaz *Ezine -Çanakkale, Devecikonağı,. *Mustafa Kemal Paşa, *İnegöl -Bursa, İğneciler *Mudurnu, *Düzce, *Mengen, -Bolu, *Akyazı çevresi, -Sakarya, *Devrekâni, *İnebolu köyleri -Kastamonu, Genek -Çankırı, Çorum, *Ayancık -Sinop, *Merzifon ve köyleri, Moramul -Amasya, Karakuş bucağı köyleri *Ünye -Ordu, Karakız *Sorgun, -Yozgat köyleri, Çanıllı, Güdül, *Ayaş, *Nallıhan, *Beypazarı, -Ankara, Kırşehir, Avşar aşireti *Pınarbaşı -Kayseri, *Mucur köyleri, *Hacıbektaş – Nevşehir, *Aksaray, Niğde, *Ereğli, *Ermenek, Kıreli *Beyşehir, Hatip -Konya, Adana çevresi, Yerkesik çevresi, *Ula -Muğla, *İpsala, Avarız -Edirne, Hediye -Kırklareli, Akpınar *Saray -Tekirdağ), ***anız*** "ürün kaldırıldıktan sonra ekilmiyerek nadasa bırakılan tarla." (Acıpayam -Denizli, *Reşadiye -Tokat, Ağaeli *Kalecik, *Beypazarı, Bağviran *Kızılcahamam -Ankara), añız "ekin biçildikten sonra tarlada kalan kökler" (Dereçine *Sultandağı Afyon, *Güdül ve köyleri Ankara), ***añız*** "ekinin biçildikten sonra tarlada kalan sap kısmı" (Aybastı Ordu) şeklinde geçmektedir. (Türk Dil Kurumu, t.y.)

17. ẖirmen / ẖırman "harman, harman yeri"

Eski Türkçede kullanım örnekleri olan (Gül, 2004, s. 206-207) bu tarım terimi, Anadolu ağızlarında ***hırman*** "harman" (Bayburt *Sarıkamış, *Iğdır -Kars), ***harman*** "harman" (Diyarbakır), ***harman*** "harman" (Aybastı Ordu) (Türk Dil Kurumu, t.y.).

18. ındır / ırdın "harman, harman yeri"

Türk dilinde "harman, harman yeri" için kullanılmış sözcüklerden biri de ***ındır/ırdın*** "harman" olarak tanıklanan sözcüktür. Her iki şeklin de anlamı "harman"dır (Gül, 2004, s. 207-208). Bu tarım terimi Anadolu ağızlarında, ***ındır*** "harman yeri" (Kayseri) örneğinde olduğu şekilde bir yerde geçmektedir (Türk Dil Kurumu, t.y.).

19. kevük "saman"

Eski Türkçe döneminde kullanılan (Gül, 2004, s. 330) kelime Anadolu ağızlarında da kullanılmaktadır. Derleme Sözlüğü'nde ***kevik*** "kalburda kalan iri saman ve başak

taneleri" (*Balâ -Ankara, *Karaman -Konya, Yapıntı *Mut, Civanyaylağı -İçel, *Serik -Antalya) ***kevik*** "kalburda kalan iri saman ve başak taneleri" (Uzuncaburç *Silifke İçel) (Türk Dil Kurumu, t.y.).

20. ḳıġ / ḳıḳ "gübre, toprağı kabartmakta kullanılan gübre"

Eski Türkçe döneminde kullanılan kelime (Gül, 2004, s. 362-363) Anadolu ağızlarında ***kığ*** "koyun, keçi gübresi" (Çepni *Gemerek -Sivas, Bahçeli *Bor -Niğde), ***kıh*** "koyun, keçi gübresi" (Belenli *Sertaç -Burdur, Kırşehir, Mancalı *Karaman -Konya), ***gıg*** "deve, keçi, koyun vb. Hayvanların pisliği" (Amasya), ***gığ*** "deve, keçi, koyun vb. Hayvanların pisliği" (*Şuhut -Afyon, Kumarlar *Bayramiç -Çanakkale, *Sivrihisar, Tokat -Eskişehir, Çorum, *Iğdır -Kars, *Erciş -Van, Yukarıkale *Koyulhisar -Sivas, *Bor -Niğde, *Karaman -Konya), ***gı*** "deve, keçi, koyun vb. Hayvanların pisliği" (Çorum, Maksutlu *Şarkışla -Sivas, Şabanözü *Polatlı, Çanıllı *Ayaş -Ankara) şeklinde kullanılmaktadır (Türk Dil Kurumu, t.y.).

21. soḳġu / soḳu "taş dibek tokmağı"

Eski Türkçede kullanılan (Gül, 2004, s. 235-236) bu tarım terimi Anadolu ağızlarında çok yaygın bir kullanım alanına sahiptir. Derleme Sözlüğü'nde ***sokgu*** "içinde tahıl, ceviz, dut dövmeye yarayan taş dibek" (Erzincan ve yöresi), ***soku*** "tahıl dövmeye yarayan büyük taş dibek" (Afyon, Balçova -İzmir, *Lapseki -Çanakkale, Bolu, *Akyazı çevresi -Sakarya, Furtul *Devrek, Yedigelli, Karamusa *Ereğli -Zonguldak, Çorum ilçe ve köyleri, *Kavak ve köyleri, Ahmetsaray *Lâdik -Samsun, Sinop, Amasya, *Zile, *Karkıncık, *Artova, Ficek *Reşadiye -Tokat, *Hozat -Tunceli, Elâzığ, *Elbistan-Maraş, Kızılin *Kilis -Gaziantep, Büyük Çaylı *Dörtyol -Hatay, Cancin *Zara, Yukarı Kale *Koyulhisar -Sivas, *Sorgun, *Boğazlıyan -Yozgat, Köşker -Kırşehir, Dağhalil *Kızılcahamam, Faraşlı *Kalecik -Ankara, *Mucur -Kırşehir, Afşar köyleri *Pınarbaşı, Akçakaya *Erkilet -Kayseri, *Bor -Niğde, Nevşehir, Aziziye *Ereğli -Konya, Gâvurdağı *Osmaniye, *Pozantı -Adana, Edirne, Kerkük), ***soku*** "dibekte, havanda dövme işini yapan tokmak" (*Eğridir köyleri -Isparta, Başpınar *Tefenni, Güney, Salda *Yeşilova -Burdur, Yukarı Seyit *Çal, Çöplü *Çivril, *Sarayköy, Sofular -Denizli, Eymir *Bozdoğan -Aydın, Bergaz *Ezine -Çanakkale, *Kandıra -Kocaeli, Malatya, *Balâ -Ankara, *Kaş, *Alanya -Antalya), ***soku*** "tahıl dövmeye yarayan taş dibek" (Karamanlı *Tefenni Burdur, Kırşehir ve çevresi, Haymana Kayseri), ***soku*** "havanda ya da dibekte tahıl dövmekte kullanılan tokmak" (Karamanlı *Tefenni Burdur, *Güdül Ankara), ***soku*** "dut, bulgur dövülen çukur taş, büyük havan" (Elâzığ ve yöresi), ***soku*** "içinde bulgur kuru dut vs. dövülen, büyük oyuk taş" (Keban Baskil Ağın Elazığ), ***soku*** "tahıl dövmeye yarayan taş dibek" (Malatya), ***soku*** "tahıl ezmeye yarayan taş dibek" (Adana, Osmaniye), ***sokku*** "tahıl dövmeye yarayan büyük taş dibek" (Erzincan, *Ağın -Elâzığ, Kayseri) şeklinde kullanımlar vardır (Türk Dil Kurumu, t.y.).

22. taġar/taġarcuḳ "çuval, içerisine buğday ve başka şeyler konan nesne"

Taġar "çuval, içerisine buğday veya başka şeyler konan nesne" Eski Türkçe metinlerinde tanıklanmıştır (Gül, 2004, s. 246-248). Kelime Anadolu ağızlarında ***tağar*** "geniş çuval" (Malatya), ***tağar*** "yarım ton tahıl alan ölçek" (Kerkük) şeklinde geçmektedir. Kelimenin ***tağarcık*** "dağarcık, keçi derisinden torba" (Adiller *Ermenek Konya) şekli de Derleme Sözlüğü'nde mevcuttur (Türk Dil Kurumu, t.y.).

23. ters "gübre, tezek"

Eski Türkçe döneminde kullanılan kelime (Gül, 2004, s. 363-364) Anadolu ağızlarında ***ters*** "gübre" (*Bolvadin, *Dinar -Afyon, *Eğridir ve köyleri, *Sütçüler ve köyleri, Şehir *Keçiborlu -Isparta, Başpınar *Tefenni, Pazaravdan *Bucak -Burdur, *Tavas Kızücasöğüt *Çivril, -Denizli, Eymir *Bozdoğan, -Aydın, *Alaşehir, -Manisa ve çevresi, Yeniköy -Balıkesir, Güzelyurt *Tavşanlı -Kütahya, İğneciler *Mudurnu -Bolu, *Akyazı ve -çevresi -Sakarya, *Taşköprü -Kastamonu, Samsun, Trabzon, Akarsu *Ardanuç -Artvin, *Ağın -Elâzığ *Arapkir -Malatya, Gaziantep, Çayıralan -Yozgat, Çanıllı *Ayaş, -Ankara, *Develi, Afşar köyleri *Pınarbaşı -Kayseri, Niğde, *Ermenek -Konya, Masara *Mut, -İçel), ***ters*** "gübre" (*Eşme Uşak, Afyon, Yusufça *Gölhisar, Burdur, *Bozdoğan Aydın, *Güdül Ankara, Kızılcın *Sarıoğlan Kayseri, Ulukışla *Bor Niğde) şeklinde geçmektedir (Türk Dil Kurumu, t.y.).

24. yaba "harman yabası"

Ağaçtan ya da metalden yapılan 5 parmaklı, biçilmiş ekini ya da samanı arabaya yüklemek için kullanılan alete ***yaba*** denilir. Eski Türkçede de kullanılan (Gül, 2004, s. 236-237) kelime Anadolu ağızlarında ***yaba*** "tınazı savurmaya yarayan tahtadan yapılmış büyük çatal" (Burdur Yazırlı *Nazilli -Aydın, *Susurluk -Balıkesir, Kastamonu ve çevresi, *Zile ve köyleri -Tokat, Uluşiran *Şiran-Gümüşhane, Limanköy *Çayeli -Rize, Çayağzı *Şavşat -Artvin, *Iğdır -Kars, Telin *Gürün-Sivas, *Bor -Niğde), ***yaba*** "tınaz savurmaya yarayan tahtadan, büyük çatal araç" (Yozgat ve çevresi, *Güdül ve köyleri Ankara), ***yaba*** "yemek çatalı" (Uluşiran *Şiran Gümüşhane, *Refahiye Erzincan, Muğla), ***yaba*** "ağaçtan yapılmış birkaç dişli kürek, 'tığ' savurmakta kullanılan alet" (Erzurum), ***yaba*** "saman küreği" (Ordu), ***yaba*** "arpa ve buğdayı savurmaya yarayan tahtadan yapılmış büyük çatal" (Aybastı Ordu), ***yaba*** "saman işlerinde kullanılan, kürek şekilli bir harman aleti" (Artvin Yusufeli Uşhum köyü) (Türk Dil Kurumu, t.y.).

III. Eski Türkçede Kullanılıp Ses ve Şekil Değişmeleriyle Anadolu Ağızlarında Kullanılan Tarım Terimleri

A. Fiiller

1. başlan- "tohum yetişmek, büyümek, baş vermek"

Baş "baş" adından türetilen ***başlan-*** fiili, tohumun yetiştiğini, yeterli bakımın yapılmasından sonra ***ekin/ürün*** verdiğini gösteren bir fiildir. Metinlerde tek örneği olan bu fiilin anlamını "ekinin başlanması, ürün verme zamanına gelmesi" şeklindedir (Gül, 2004, s. 156).

Güncel Türkçe Sözlük'te "soğan başlandı" örneğinde "baş oluşmak" anlamında geçmektedir. Fiilin, Anadolu ağızlarında ***başlan-*** şeklinde doğrudan kullanımı yoktur. Ancak ***baş*** isim köküyle ***ver-*** yardımcı fiilin bir araya gelmesiyle oluşmuş ***baş vermek*** "tohum, filizlenip toprağın üstüne çıkmak, buğday, başak tutmaya başlamak" fiili Anadolu ağızlarında kullanılmaktadır (Samsun, Çilehane *Reşadiye -Tokat) (Türk Dil Kurumu, t.y.).

2. elge- "elemek"

Eski Türkçede kullanımı oldukça yaygın olan (Gül 2004, s. 166) fiilin, Eski Türkçedeki haliyle doğrudan Anadolu ağızlarında kullanımı tespit edilememiştir.

Fakat kelime kökünden türetilmiş isimlerin Anadolu ağızlarında ***eleh*** "elek" (Zarşat -Kars), ***elemen*** "elek" (Üçkuyu *Bolvadin -Afyon), ***elenti*** "arpa, buğday ve benzerlerinin kalburdan geçirilmiş kısmı" (Çığrı, Kızılköy *Dinar -Afyon *Eşme -Uşak, Sofular *Eğridir ve köyleri, Uluğbey *Senirkent, Sücüllü *Yalvaç -Isparta, Kavak, Kayadibi Güney *Yeşilova, Kozağaç *Gölhisar, Yayla, Başpınar *Tefenni Hacılar Kozluca, Çebiç -Burdur, İsabey Yukarı Seyit Bekilli *Çal Oğuz Akseki Darıveren *Acıpayam Kavak Bulkaz *Çivril *Sarayköy ve köyleri -Denizli, Eymir *Bozdoğan -Aydın, *Ödemiş ve çevresi -İzmir, Balıkesir, Fili *Biga -Çanakkale, Tokat, Eskişehir, *Merzifon -Amasya, Uzunmusa -Ordu, *Kelkit ve köyleri Uluşiran *Şiran Gümüşhane, Bağlıca *Ardanuç Ersis *Yusufeli -Artvin, Erzurum, *Refahiye -Erzincan, Aşudu *Darende -Malatya, *Kilis *Nizip -Gaziantep, *Gürün *Koyulhisar Soğukpınar *Kangal -Sivas, *Mucur -Kırşehir, Kayseri *Bor -Niğde, *Karaman -Konya, *Mut ve köyleri *Mersin ve köyleri -İçel, Dont, *Fethiye ve köyleri, *Milas, Yerkesik -Muğla, Çavuşköy *Babaeski -Kırklareli), ***elemük*** "arpa, buğday ve benzerlerinin kalburdan geçirilmiş kısmı" (Uluşiran *Şiran -Gümüşhane), ***elenik*** "arpa, buğday ve benzerlerinin kalburdan geçirilmiş kısmı" (Sofular *Eğridir -Isparta), ***elentü*** "arpa, buğday ve benzerlerinin kalburdan geçirilmiş kısmı" (Uluşiran *Şiran -Gümüşhane) şeklinde kullanım örnekleri tespit edilmiştir (Türk Dil Kurumu, t.y.).

3. ota- "ekimden önce tarladaki zararlı otları temizlenmek"

Ota- fiili ***ot*** isminden türemiştir ve iki anlamda gelişmiştir denilmektedir. 1. "çimen, otları kesmek". Modern zamanda genellikle daha özel bir anlamla "yabani otları yolmak", 2. "tıbbı otlarla tedavi etmek". Ayrıca Eski Türkçede fiilin ***otul***- "(ekini bozan bitkiler) kesilmek, biçilmek" şeklinde kullanımı da mevcuttur (Gül, 2004, s. 128).

Fiilin, doğrudan Anadolu ağızlarında kullanımı tespit edilememiştir ancak aynı kökten türetilen ***otar***- fiili "ot toplamak" (Diphacı *Merzifon -Amasya, Hacıilyas *Koyulhisar -Sivas), "hayvanları otlatmak, otlatmak" (Yazı -Burdur, *Düzce -Bolu, *Kelkit -Gümüşhane, Rize, Kars, Erzurum, *Erciş-Van, *Ağın-Elâzığ, Maraş, Kızıllıkdere-Kırıkkale, Rize, Artvin Yusufeli Uşhum köyü) anlamlarında kullanılmaktadır (Türk Dil Kurumu, t.y.).

4. saç- "tarlaya tohum saçmak"

"Saçmak, dağıtmak" genel anlamlarını taşıyan ***saç***- fiili eski Türk dilinde olduğu gibi bugün de "su saçmak, saçı saçmak, para saçmak" gibi ifadelerde "saçmak" anlamında kullanılmaktadır. ***saç***- fiili geçişli bir fiil olduğu için su, para vs. nesnelerle birlikte kullanılmaktadır. Tarihî Türk dili alanına bakıldığında ***saç***- fiilinin bugün Türkiye Türkçesi'nde de olduğu gibi tohum **saç**- şeklinde tarımsal alanda "tohum saçmak" işini anlatmak için kullanılmaktadır (Gül, 2004, s. 130-131).

Güncel Türkçe Sözlük'te ***saç***- fiili, "bir şeyi ortalığa dağıtmak, dökmek" anlamında geçmektedir. Andolu ağızlarında doğrudan kullanımı tespit edilemeyen fiilin fiil kökünden türetilmiş ***saçkıl*** "iri darı" (Yenicuma *Ayancık -Sinop) şekli kullanılmaktadır (Türk Dil Kurumu, t.y.).

5. tarı- "tarım yapmak"

Gül'e göre muhtemelen en Eski Türklerin tarımda toprağın dağıtılma ve sürülme süreçlerinin ifadesinde kullandıkları çekirdek fiil ***tarı***- idi. Sözcük Türk Runik harfli metinlerde henüz tanıklanmamış olmakla birlikte, ***tarıġlaġ / tarlaġ*** "tarım yapılan yer, tarım toprağı, tarım arazisi, tarla" sözcüğünün Ötüken Uygur Kağanlığı döneminin kağanlık yazıtlarından 753 tarihli Terx (Taryat) yazıtında *ötüken eli tegres eli ekin ara ılġam tarıġlaġım* ... "Ötüken yurdu ile Tegres yurdu arasındaki vadilerim ve tarlalarım..." şeklinde, Yenisey bölgesi yazıtlarından Aldıı Bel I ve II (Y 12, Y 72) yazıtlarında daha ileri ve geç bir biçimle ***tarlaġ*** olarak tanıklanmış olması ***tarı***- fiilinin varlığını Kök Türk ve daha öncesi dönemler için de destekler nitelikte tanıklar değerindedirler. Eski Türkçede fiilin ***tarın-, tarıl-, tarıt-, tarıtdur-, tarımsın***- şekilleri de kullanılmıştır (Gül, 2004, s. 93-110).

Anadolu ağızlarında, Eski Türkçedeki haliyle doğrudan ***tarı***- fiilinin kullanımı tespit edilememiştir.

Ancak aynı kökten türemiş birden çok örnek kullanım vardır. Anadolu ağızlarında ***tarı-*** fiiliyle aynı kökten türemiş ***tarancı*** "çiftçi" (Tokat ve çevresi), ***taras*** "yağmurdan yeteri kadar nemlenip tavlanarak ekilecek duruma gelmiş toprak: toprak taraslı; tarlayı sürüp dinlendirme, nadas." (Orman *Çarşamba -Samsun, Karakuş *Ünye -Ordu, *Andırın -Maraş, Cumayanı -Zonguldak), ***taraş*** "tarla, bağ, bahçe vb. yerlerden toplanan üründen arta kalanlar." (*Tire, *Ödemiş ve köyleri, *Bergama -İzmir, *Demirci -Manisa, Kocaburgaz *Bandırma, -Balıkesir, *Bodrum -Muğla, Edirne), ***taraşlamak*** "tarla, bağ ve bahçeden kaldırılan üründen arta kalanları toplamak." (*Bergama, Tepeköy *Torbalı -İzmir Adala *Salihli, *Alalaşehir -Manisa *Mustafa Kemal Paşa, *Mudanya -Bursa *Kandıra -Kocaeli-Edirne Ceylân *Lüleburgaz -Kırıkkale *Hayrabolu -Tokat), ***arazlamak*** "tarlayı üçüncü kez sürmek, sürerek ve gübreleyerek tarlayı ekilecek duruma getirmek." (Mardar *Bafra-Samsun, İlyas *Karamürsel -Kocaeli, Kurtköy *Kartal -İstanbul), ***tarı*** "mısır tanesi" (Burunucu *Silifke-İçel), ***tarım*** "tahıldan ayrılmış saman yığını: harman yerinde iki tarım samanım kaldı." (Kerkük ve çevresi), kelime başında *t* > *d* ses değişimiyle ***darı*** "mısır, mısır tanesi, akdarı da denilen bir çeşit tahıl" (İncesu *Dinar-Afyon, Uşak, Karamanlı *Tefenni -Burdur, Derben *Buldan, Karahisar, Bereketli, Hırka *Tavas, Şenköyü *Çivril -Denizli, *Menemen -İzmir, Balıkesir ve çevresi, Çilehane *Reşadiye, *Almus-Tokat, Danışman *Fatsa, Boğazcık, *Perşembe -Ordu, *Bulancak, *Tirebolu, Köy, Nefsiköseli *Görele, Çivriz, K. Dereli, Şehli, Tepeköy *Piraziz -Giresun, Denizli, Beşikdüzü *Vakfıkebir -Trabzon, Gaziantep, Ortaköy *Şarkışla, Karaözü, İğdeli *Gemerek, Eşke *Divriğ -Sivas, *Gülnar -İçel, *Yatağan -Muğla, Kerkük, Limasol, -Kıbrıs, Hamzabali *Bozdoğan -Aydın, Çandır *Sütçüler -Isparta, *Soma ve çevresi Manisa, Ordu), ***darı tavı*** "nisan ayının ikinci yarısında, darı ekimi için toprağın tava gelmesi." (Aliköy *Çaycuma -Zonguldak) kelimeleri kullanılmaktadır (Türk Dil Kurumu, t.y.).

6. tögül- "harman döğmek, harman etmek"

Tög- fiilinin "dövmek, ezmek, inceltmek" anlamlarını taşımaktadır. Modern Türk dilinde de ***döv-*** fiilinin anlamları arasında "bir şeyi toz durumuna getirmek için ezmek" anlamı vardır (Gül, 2004, s. 162).

Derleme Sözlüğü'nde ***tögül-*** fiilinin Eski Türkçedeki haliyle doğrudan kullanımı tespit edilememiştir.

Bununla birlikte kelime başında ***t > d*** ses değişimiyle aynı kökten türemiş ***döğme*** "döğülüp kabuğu çıkartılmış buğday, yarma" (Bekilli *Çal -Denizli, Harput, *Ağın, *Keban -Elâzığ, *Ahlat -Bitlis, Urfa, Gaziantep, Hisarcık *Yayladağı -Hatay, *Ermenek -Konya, *Kadirli -Adana) örneği mevcuttur (Türk Dil Kurumu, t.y.).

7. yeler- "ekini rüzgârda savurmak"

Yeler- fiilinin Eski Türkçede kullanıldığı örneklerde harmanda ***savırġaç*** veya bir kutu şeklindeki aletle rüzgâra karşı savrulmayı ve bu savrulma sırasında ekinlerin içinde yer alan, yaş, toprak, sap, samanın ekinden ayrılmasını anlatır (Gül, 2004, s. 161-162).

Fiilin, Eski Türkçedeki haliyle Anadolu ağızlarında doğrudan kullanımı tespit edilememiştir. Fakat aynı kökten türemiş ***yelle-*** fiili Derleme Sözlüğü'nde "yele tutmak, havalandırmak" anlamında (*Eğridir köyleri -Isparta *Akyazı -Sakarya) kullanılmaktadır. Bunun anlamının yanında "savurmak" (Kars) ve "körüklemek" anlamlarıyla da (İzmir, Manisa ve çevresi, *Osmaniye -Adana) kullanımı vardır (Türk Dil Kurumu, t.y.).

B. İsimler

1. anbar "ambar"

Farsça'dan Batı Türkçesi döneminde Türkçeye giren ***anbar*** kelimesi, "ambar, hububat konulan yer" anlamıyla geçmektedir. Kelime daha sonra Türkiye Türkçesinde de ambar şeklinde kullanılır olmuştur: "genellikle tahıl saklanan yer; yiyecek ve bazı eşyanın saklandığı yer; geminin yük koymaya ayrılmış yeri" (Gül, 2004, s. 208).

Kelime Anadolu ağızlarında ***n*** > ***m*** ses değişimiyle bir yerde ***ambar*** "ambar" (Doğu Trakya) şeklinde geçmektedir (Türk Dil Kurumu, t.y.).

2. birinc "pirinç"

Tarımsal yönden buğday ve arpa gibi önemli bir ürün olan pirinç, Eski Türkçe dönemine ait eserlerde ***tuturḳan*** adıyla görülmektedir. İslami çevre Türkçe eserlerinde ***tuturġan*** görülürken, ***birinç*** yoktur. Ancak ***tuturġan***'la birlikte Farsça'dan alıntı olan ***birinç*** de görülmektedir (Gül, 2004, s. 289).

Anadolu ağızlarında ***b*** > ***p*** değişimiyle ***pirinc*** "pirinç" (Diyarbakır, Urfa), ***piriç*** "pirinç" (İğneciler *Mudurnu -Bolu, Peşman *Daday -Kastamonu, Gaziantep, Hasanoğlan -Ankara, Kırşehir) şeklinde geçmektedir (Türk Dil Kurumu, t.y.).

3. orġak "orak"

Eski Türkçede yaygın olarak kullanılan (Gül, 2004, s. 231-233) ***orġaḳ*** kelimesi ses ve şekil değişmesiyle Anadolu ağızlarında ***orak*** "ekin biçme zamanı" (Çakallı, Töngel *Kavak -Samsun, Tokat) ve aynı kökten türemiş ***orakçılık*** "ekin biçme işi" (Turan -Kayseri) şeklinde kullanılmaktadır (Türk Dil Kurumu, t.y.).

4. savırgaç / savragıç "harman savurmak için kullanılan alet"

Toplanılan ekin, tanesini kabuklarından ayırmak için döven ile dövüldükten sonra rüzgârlı bir havada ***savurgaç*** kullanılarak savrulur. Rüzgâr daha hafif olan kabukları

taneden ayırır. Böylece taneler temiz bir şekilde elde edilmiş olur. Taneyi kabuklarından ayırma işleminde kullanılan ve genelde ahşap olan bu alete ***savurgaç*** denir (Gül, 2004, s. 238).

Anadolu ağızlarında alet ismi olarak kullanımı tespit edilememiştir.

Fakat şekil bakımından aynı anlam bakımında farklılık gösteren ***savurkaç*** "akşamüstü çıkan sert yel: Savurkaç çıkmadan buğdayı gözerledik." (Çepni *Mudurnu -Bolu) kelimesi Anadolu ağızlarında kullanılmaktadır. Bunun yanunda aynı kökten türemiş ***savurucu*** "harman savuran kimse" (Gaziantep) kelimesi de kullanılmaktadır (Türk Dil Kurumu, t.y.).

5. tarığ "tahıl, hububat"

Eski Türkçe döneminde çok yaygın kullanım alanı olan ***tarığ*** kelimesi (Gül, 2004, s. 248-262) Anadolu ağızlarında da ***tarı*** "mısır tanesi" (Burunucu *Silifke İçel), ***darı*** "mısır, mısır tanesi" (İncesu *Dinar -Afyon, Uşak, Karamanlı *Tefenni -Burdur, Derben *Buldan, Karahisar, Bereketli, Hırka *Tavas, Şenköyü *Çivril, -Denizli, *Menemen -İzmir, Balıkesir ve çevresi, Çilehane *Reşadiye, *Almus, -Tokat, Danışman *Fatsa, Boğazcık, *Perşembe -Ordu, *Bulancak, *Tirebolu, Köy, Nefsiköseli *Görele, Çivriz, K. Dereli, Şehli, Tepeköy *Piraziz -Giresun, Denizli, Beşikdüzü *Vakfıkebir -Trabzon, Gaziantep, Ortaköy *Şarkışla, Karaözü, İğdeli *Gemerek, Eşke *Divriği -Sivas, *Gülnar -İçel, *Yatağan -Muğla, Kerkük, Limasol, -Kıbrıs), ***darı*** "darıya benzeyen, akdarı da denilen bir çeşit tahıl" (Hamzabali *Bozdoğan -Aydın), ***darı*** "mısıra benzeyen, tohumundan un yapılan bir bitki" (Çandır *Sütçüler -Isparta) şeklinde kullanımları mevcuttur (Türk Dil Kurumu, t.y.).

6. tarığçı "tarımcı, ekinci, çiftçi"

Eski Türkçede ***tarı-*** fiilinin "tarım yapmak, ekin ekmek" ve yine bu kökten türetilen ***tarığ***'ın "hububat, darı; tarla" anlamlarından da yola çıkarak, Türkçe'de meslek adları yapan ***+çI*** ekinin eklenmesi ile türetilmiş ***tarığçı***'nın anlamını da "tarımcı, ekinci, hububatçı" şeklinde düşünebilir (Gül, 2004, s. 170).

Bu kelime Eski Türkçedeki haliyle ***tarığçı*** şeklinde Anadolu ağızlarında tespit edilememiştir.

Ancak, aynı kökten türemiş ***tarancı*** "çiftçi" (Tokat ve çevresi), ***taras*** "yağmurdan yeteri kadar nemlenip tavlanarak ekilecek duruma gelmiş toprak: toprak taraslı; tarlayı sürüp dinlendirme, nadas." (Orman *Çarşamba -Samsun, Karakuş *Ünye -Ordu, *Andırın-Maraş, Cumayanı -Zonguldak), ***taraş*** "tarla, bağ, bahçe vb. yerlerden toplanan üründen arta kalanlar." (*Tire, *Ödemiş ve köyleri, *Bergama -İzmir, *Demirci -Manisa, Kocaburgaz *Bandırma, -Balıkesir, *Bodrum -Muğla, Edirne), ***taraşlamak*** "tarla, bağ ve bahçeden kaldırılan üründen arta kalanları toplamak."

(*Bergama, Tepeköy *Torbalı -İzmir Adala *Salihli, *Alalaşehir -Manisa *Mustafa Kemal Paşa, *Mudanya -Bursa *Kandıra -Kocaeli-Edirne Ceylân *Lüleburgaz -Kırıkkale *Hayrabolu -Tokat), ***tarazlamak*** "tarlayı üçüncü kez sürmek, sürerek ve gübreleyerek tarlayı ekilecek duruma getirmek." (Mardar *Bafra-Samsun, İlyas *Karamürsel -Kocaeli, Kurtköy *Kartal -İstanbul), ***tarı*** "mısır tanesi" (Burunucu *Silifke-İçel), ***tarım*** "tahıldan ayrılmış saman yığını: harman yerinde iki tarım samanım kaldı." (Kerkük ve çevresi), kelime başında *t* > *d* ses değişimiyle ***darı*** "mısır, mısır tanesi, akdarı da denilen bir çeşit tahıl" (İncesu *Dinar-Afyon, Uşak, Karamanlı *Tefenni -Burdur, Derben *Buldan, Karahisar, Bereketli, Hırka *Tavas, Şenköyü *Çivril-Denizli, *Menemen-İzmir, Balıkesir ve çevresi, Çilehane *Reşadiye, *Almus-Tokat, Danışman *Fatsa, Boğazcık, *Perşembe-Ordu, *Bulancak, *Tirebolu, Köy, Nefsiköseli *Görele, Çivriz, K. Dereli, Şehli, Tepeköy *Piraziz-Giresun, Denizli, Beşikdüzü *Vakfıkebir-Trabzon, Gaziantep, Ortaköy *Şarkışla, Karaözü, İğdeli *Gemerek, Eşke *Divriği-Sivas, *Gülnar-İçel, *Yatağan-Muğla, Kerkük, Limasol, -Kıbrıs, Hamzabali *Bozdoğan-Aydın, Çandır *Sütçüler -Isparta, *Soma ve çevresi Manisa, Ordu), ***darı tavı*** "nisan ayının ikinci yarısında, darı ekimi için toprağın tava gelmesi." (Aliköy *Çaycuma -Zonguldak) kelimeleri Anadolu ağızlarında kullanılmaktadır (Türk Dil Kurumu, t.y.) (Türk Dil Kurumu, t.y.).

7. tegirmen "değirmen, değirmen taşı"

Eski Türkçede yaygın olarak kullanılan (Gül, 2004, s. 238-243) bu tarım terimi kelime başında ***t > d*** ses değişimiyle Anadolu ağızlarında da oldukça yaygın bir kullanım alanına sahiptir. Derleme Sözlüğü'nde ***dermen***, ***dérmen*** "değirmen" (Kuşbaba *Bucak, Anbarcık *Gölhisar -Burdur, *Edremit ve köyleri -Balıkesir, Gaziantep, Hasanoğlan -Ankara, Hacıhamzalı, Gülek *Tarsus -İçel), ***dermen*** "değirmen, krş. d'armen, davermen" (Kırşehir), ***degirman*** "değirmen" (Kesirik -Elâzığ), ***degirman*** "değirmen" (Diyarbakır), ***degirman*** "öğütme yeri veya aracı" (Erzincan ve yöresi), ***degirman*** "değirmen, degirmen, deyırman, deyirman, evi degirman olmak: çok yoksul düşmek" (Erzurum), ***degirman*** "değirmen" (Artvin Yusufeli Uşhum köyü), ***değermen*** "değirmen" (Kaptanpaşa köyleri *Çayeli -Rize, Bahçeli -Adana), ***değmen*** "değirmen" (Yassıviran *Senirkent -Isparta, Aşağıkizilen *Ulubey -Ordu, Genek *Yatağan -Muğla), ***deman*** "değirmen" (Sürez *Bozdoğan -Aydın), ***dêmen*** "değirmen" (İlyas *Keçiborlu -Isparta, Karamanlı *Tefenni, Çamköy *Gölhisar -Burdur, Oğuz, Alâettin *Acıpayam -Denizli), ***demen*** "değirmen, krş. deymen" (Kütahya ve yöresi), ***demen*** "deyman, deymen" (Güney-Batı Anadolu), ***demen*** "değirmen" (Ordu), ***dêmen*** "değirmen" (Uşak), ***deremen*** "değirmen" (*Düzce -Bolu, Limanköy *Çayeli -Rize), ***deremen*** "değirmen" (Rize), ***derman*** "değirmen" (Çıtak *Çivril -Denizli), ***deyirman*** "değirmen" (Darıcıköy *Düzce -Bolu), ***deyirman*** "degirman" (Erzurum), ***deyman*** "değirmen" (Darıcıköy *Düzce -Bolu), ***deyman*** "değirmen, bk. deymen, demen"

(Güney-Batı Anadolu), ***deymen*** "değirmen" (*Kandıra -Kocaeli, Çele, Mengencik *Düzce, İğneciler *Mudurnu -Bolu, Aliköy *Çaycuma -Zonguldak, Peşman *Daday -Kastamonu, Danışman *Fatsa -Ordu), ***deymen*** "değirmen" (Güllüce köyü Kütahya ve yöresi), ***deymen*** "deyman, demen" (Güney-Batı Anadolu), ***deymen*** "değirmen" (Zonguldak Bartın Karabük) şeklinde kullanımları vardır (Türk Dil Kurumu, t.y.).

8. tügi / tügü "darı"

Eski Türkçede kullanılan (Gül, 2004, s. 306-307) bu tarım terimi kelime başında **t > d** ses değişimiyle Anadolu ağızlarında ***düğü*** "değirmende çekilerek kırılmış mısır" (*Çarşamba -Samsun), ***düğü*** "elendikten sonra geriye kalan en ince bulgur" (İshaklı *Bolvadin -Afyon, *Merzifon köyleri -Amasya, *Zile -Tokat, *Mesudiye -Ordu, Tanızara *Şebinkarahisar -Giresun, Hisarcık *Yayladağı -Hatay *Refahiye çevresi -Erzincan, Van, Yeniköy *Hafik, Yukarıkale *Koyulhisar -Sivas, Köşker, Yazıgınık, Budak, Seyfe *Mucur -Kırşehir, *Bor, -Niğde, Geçit *Ilgın, Güvenç, Sille, Tömek, Kızıllar *Karaman -Konya), ***düğü*** "bulgur unu" (Zana -Amasya, Kayseri), ***düğü*** "pirinç" (Azerî Türkleri -Amasya, Kızılçakçak *Arapçay, *Iğdır -Kars, Ağrı), ***düğü*** "ince bulgur" (Afyon), düğü "pirinç" (Kars) şeklinde kullanılmaktadır (Türk Dil Kurumu, t.y.).

IV. Sonuç

Türk diline ait tarihî metinlerin sözvarlığı içerisinde tarım terminolojisi ile ilgili oldukça geniş bir malzeme vardır. Göktürkler dönemine ait runik harfli metinler, Uygurlar dönemine ait Budist ve Maniheist inancıyla yazılmış Türkçe eserler ve Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra yazılan Türkçe eserlerde, Türklerin tarım terminolojisine ait çok zengin bir söz varlığı bulunmaktadır.

Türkçenin tarihî dönemleriyle ilgili yapılan çalışmaların yanı sıra Anadolu ağızları üzerindeki çalışmalar henüz bitirilmiş değildir. Ağızlar dil hazinesinin korunması için çok önemlidir. Bu sebeple yukarıda bahsi geçen doktora çalışmasından hareketle Eski Türkçe döneminde kullanılan tarım terimleri incelenmiştir. İnceleme sonucunda 19 fiil ve 32 isim tespit edilmiştir. Belirlenen bu tarım terimleri, Derleme Sözlüğü'nde de tespit edilerek "Eski Türkçedeki Haliyle Doğrudan Anadolu Ağızlarında Kullanılan Tarım Terimleri ve Eski Türkçede Kullanılıp Ses ve Şekil Değişmesiyle Anadolu Ağızlarında Kullanılan Tarım Terimleri" olmak üzere iki başlık altında ele alınmıştır. On dokuz fiilden on ikisi, otuz iki isimden yirmi dördü hiçbir ses ve şekil değişikliğine uğramadan doğrudan Anadolu ağızlarında kullanılmaktadır. Yedi fiil ve sekiz isim bazı ses ve şekil değişmelerine uğrayarak bugün Anadolu ağızlarında kullanılmaktadır.

Eski Türkçedeki Haliyle Doğrudan Anadolu Ağızlarında Kullanılan Tarım Terimleri		**Eski Türkçede Kullanılıp Ses ve Şekil Değişmesiyle Anadolu Ağızlarında Kullanılan Tarım Terimleri**
Fiiller		**Fiiller**
aḳtar- / aḫtar-	ögi-/ögit-	başlan-
bıç-/biç-/biş-	savur-	elge-
bış-/biş-	suva-	ota-
büt-/bit-	sür-	saç-
bütür-	yetil-	tarı-
ek-	yıġ-	tögül-
		yeler-
İsimler		**İsimler**
arıḳ	ekin	anbar
arpa	ekinçi	birinc
arpağan	ekinlik	orġak
aşlıḳ / aşlıġ	eŋiz	savırgaç / savragıç
bamuḳ/banbuḳ/pamıḳ	ḫirmen / ḫırman	tarıġ
başaḳ	ındır / ırdın	tarıġçı
buġday	kevük	tegirmen
bulġur / burgul	ḳıġ / ḳıḳ	tügi / tügü
çigit	soḳġu / soḳu	
dene	taġar/taġarcuḳ	
dögen/ tögen	ters	
ebin / evin	yaba	

Eski Türkçe ve Anadolu ağızlarıyla ilgili yapılacak karşılaştırmalı çalışmalarla hem Türklük bilimine katkı sağlanmış hem de yeni çalışmalara zemin hazırlanmış olacaktır. Bu yüzden gerek Türkçenin tarihî dönemleriyle gerek Türkçenin çağdaş dönemleriyle

ilgili gerekse de Anadolu ağızlarıyla ilgili yapılacak her yeni çalışma, derleme ve incelemelerle ağızlarda yaşayan Eski Türkçe kelime ve şekillerin tespiti mümkündür.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Baykara, T. (1997). *Eski Türk ziraat hayatı üzerine bazı bilgiler*, Türk Kültürü Araştırmaları, İzmir.

Daher, U. (1970). *Agricultura Anatolica*. I. Helsinki.

Derleme Sözlüğü, (2009). I-VI, Türk Dil Kurumu Yayınları: Ankara.

Eren, H. (1979). Türklerde Ekinciliğin Gelişmesine Katkılar. *Türkoloji Dergisi*. Cilt VIII, 1-29.

Gül, B. (2004). Eski Türk tarım terimleri. (Tez No. 144347) [Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Gül, B. (2008). Eski Türk tarım terimlerinin metaforlu kullanımları üzerine. *Uluslararası 2. Türkiyat araştırmaları bilgi şöleni bildirileri, Kaşgarlı Mahmud ve dönemi*. (s. 291-308). Ankara: TDK Yay.

Gül, B. (2009). äk- "ekmek" ve türevleri üzerine". *International Journal of Central Asian Studies* 13, 291-316.

Rybatzki, V. (2001). Bemerkungen zu einigen uigurischen Wörtern aus der Landwirtschaft. Studia Etymologica Cracoviensia. vol. 6. Kraków. 133-171.

Stachowski, K. (2008). *Names of cereals in the Turkic languages*. Studia Turcologica.

Türk Dil Kurumu. (t.y.). Yayım. *Güncel Türkçe Sözlük*. Erişim tarihi: Ekim 24, 2022, https://sozluk.gov.tr

Türk Dil Kurumu. (t.y.). Yayım. *Derleme Sözlüğü*. Erişim tarihi: Ekim 24, 2022, https://sozluk.gov.tr

Türk Dil Kurumu. (t.y.). Yayım. *Tarama Sözlüğü*. Erişim tarihi: Ekim 24, 2022, https://sozluk.gov.tr

Zieme, P. (1974). Ein uigurischer Landverkaufsvertrag aus Murtuq. Altorientalische Forschungen I, Berlin, 295-308.

Zieme, P. (1975). Ein uigurischer Text über die Wirtschaft manichäischer Klöster im uigurischen Reich. Researches in Altaic Languages. Papers read at the 14th meeting of the Permanent International Altaistic Conference held in Szeged, August 22-28, 1971, Budapest, 331-338.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Gökhan ÖLKER

Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi
golker@gmail.com

Perihan ÖLKER
Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi
olkerperihan@gmail.com

https://orcid.org/0000-0001-7449-4873
https://orcid.org/0000-0003-2603-3639

Çağataycadaki Zamir+Edat Bağlantısında İlgi Durum Eki +nI: Du'â-yı Habîb-nâme Örneği

The Genitive Suffix +nI in the Pronoun + Preposition Connection in Chagatai Turkish: The Case of Du'â-yı Habîb-name

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 01.11.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 14.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Ölker, G. ve Ölker, P. (2022). Çağataycadaki Zamir+Edat Bağlantısında İlgi Durum Eki +Nı: Du'â-yı Habîb-nâme Örneği. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1487-1506. https://doi.org/10.34083/akaded.1198113

Ölker, G. & Ölker, P. (2022). The Genitive Suffix +nI in the Pronoun + Preposition Connection in Chagatai Turkish: The Case of Du'â-yı Habîb-name. *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1487-1506. https://doi.org/10.34083/akaded.1198113

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

Klasik dönem sonrası Çağatay Türkçesinde meslek risaleleri yazma geleneğinin olduğu görülmektedir. Bakırcılık, demircilik, dokumacılık, kasaplık, çiftçilik gibi zanaatların yer aldığı bu risalelerin bulunduğu mecmualarda dualar da önemli bir görünüm arz etmektedir. Çağatayca bir risale mecmuası içinde yer alan Du'â-yı Habîb-nâme, Doğu Türklüğünde koruyucu dua yazma ve taşıma geleneğini yansıtmaktadır. Gerek Klasik Türk edebiyatı bünyesinde gerekse halk edebiyatı kapsamında değerlendirilebilecek, her duruma göre, dua mecmuaları ve duanameler görülmektedir. Bilhassa meslek risaleleri ile bu duaların aynı mecmua içinde yer alması Ahilik kültürünün de yansımasıdır. Zanaat erbabı koruyucu, bereket verici, işini kolaylaştırıcı olduğuna inandığı dualarla mesleğini icra etmektedir. Metinde geçen térek (kavak) ağacı da Türk mitolojisinin, İslami dönemdeki yansımasıdır.

Eski Türkçe döneminde +nI ilgi durum eki ile zamir+edat bağlantısının sağlandığı bilinmektedir. Ancak elimizdeki Çağatay Türkçesinin klasik sonrası dönemine ait olan metinde de aynı şekil görülmekte, başka Çağatayca metinlerde de örnekler tespit edilebilmektedir. Bu çalışmada metinde geçen klasik sonrası Çağatay Türkçesine dair unsurlar ele alınacak, Türkçedeki ilgi durum eki +nI üzerinde durulacak ve lehçeleşme aşamasında Eski Türkçe döneminde olduğu gibi bir kullanımın (*anı üçün, meni üçün, seni birle* vb…) örneklerle nasıl devam ettiği ve taşındığı değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Çağatay Türkçesi, dua mecmuası, meslek risalesi, +nI ilgi durum eki, zamir+edat bağlantısı

Abstract

It is seen that there is a tradition of writing professional treatises in Chagatai Turkish in the post-classical period. However, prayers also have a significant place in the journals where these treatises are found, which include crafts such as coppersmithing, blacksmithing, weaving, butchery and farming. Duâ-yı Habîbnâme, found in a journal of treatises in Chagatai Turkish, reflects the tradition of writing and carrying protective prayers in Eastern Turkish. There are prayer journals and prayers for all cases that can be evaluated both within the scope of classical Turkish literature and within the scope of folk literature. In particular, the fact that professional treatises and these prayers are included in the same journal is also a reflection of the Ahi culture. Craftsmen practice their profession with prayers that they believe are protective and render their work productive and easy. The térek (poplar) tree mentioned in the text is also the reflection of Turkish mythology in the Islamic period.

It is known that the pronoun-suffix link was provided via the +nI genitive suffix in the Old Turkish period. However, the same form is seen in the text mentioned above, which belongs to the post-classical period of Chagatai Turkish, and examples can be identified in other Chagatai texts as well. In this study, the elements of the post-classical Chagatai Turkish in the text will be discussed, the genitive case suffix +nI in Turkish will be dwelt upon, and it will be evaluated how a usage as in the Old Turkish period (anı üçün, meni üçün, seni birle etc.) was continued and passed down during the dialectization stage.

Keywords: *Chagatai Turkish, prayer journal, professional treatise, +nI genitive suffix, pronoun+preposition link*

I. Du'â-yı Habîb-nâme

Gerek bir mecmua içerisinde gerekse müstakil olarak konusu bir zanaat olan risale yazma geleneği ile Doğu Türk edebiyatında sıklıkla karşılaşmaktayız. Aşçılık, ayakkabıcılık, bakırcılık, çiftçilik, çobanlık, çömlekçilik, değirmencilik, demircilik, doğramacılık, dokumacılık, fırıncılık, kumaş boyacılığı, kasaplık, keçecilik, sabunculuk, tüccarlık gibi pek çok zanaat için Çağatayca risaleler yazılmıştır[1]. Bir mecmua içinde hem meslek hem de dua risalelerinin yer alması Çağatay edebiyatında gelenek hâline gelmiştir. Mecmualarda meslek risalelerinin yanı sıra Nur-nâme; mağfiret, istigfâr, bazubend, nazar, karınca duaları, kadeh duası gibi çeşitli koruyucu, bereketi arttırıcı ya da bir dilekte bulunulan dualar yer almaktadır.

Çiftçilik, hayvancılık ve marangozlukla ilgili risalelerin yanı sıra koruyucu dualarla, Nur-nâmenin yer aldığı 1902 tarihli taş baskı Çağatayca mecmua Abidin Özer tarafından çalışılmıştır (2014). Çiftçilik ve hayvancılık risalelerinin yanısıra yine koruyucu ve baht açıcı duaların yer aldığı 1909 yılında Taşkent'te yayımlanmış taş baskı Çağatayca mecmua da Gulvira Darmenova (2021) tarafından ortaya konmuştur. Marangozluk, berberlik, kasaplık vb. meslek risaleleri ile birlikte koruyucu duaların yer aldığı 1912 tarihli taş baskı Çağatayca bir mecmuayı da Homaira Dashti (2017) değerlendirmiştir.

Konya Büyükşehir Belediyesi Koyunoğlu Şehir ve Müze Kütüphanesi'ndeki el yazması Çağatayca mecmua da tarafımızdan tespit edilmiştir. Toplamda 137 varaktan oluşan mecmuada sırasıyla Risâle-i Misger (bakırcılık risalesi (Ölker, 2021), Nur-nâme, Du'â-yı Habîb-nâme, Ed-du'â-yı Bâzûbend-i Hazret-i Ali, Du'â-yı Acâyibü'l-İstigfâr Ed-du'â-yı Nur-nâme ve Münâcât-nâme yer almaktadır. Mecmuada telif ya da intinsah tarihine, müellif ya da müstensih adına dair bir kayıt yer almamaktadır.

Klasik Türk edebiyatında tarihî dönemlerden günümüze kadar, işledikleri konu çerçevesinde, çeşitli metin türleri kendisine yer etmiştir. Bunlar arasında doğrudan doğruya İslam peygamberi Hz. Muhammed (sav)'i konu edinen çok sayıda tür ortaya çıkmıştır. *Hilye-i şerif (şemâil-i şerif)* Hz. Peygamber'in dış görünüşüyle birlikte huyunu, tabiatını; *kırk hadis* söylediği kırk sözü; *mevlid* dünyaya gelişini, hayatını, mucizelerini, vefatını; *miracname* miraca çıkmasını; *naat* övgüsünü içerir[2]. Bu bağlamda gerek Doğu Türk edebiyatında gerekse Batı Türk edebiyatında Hz. Peygamber'in farklı yönleriyle konu edildiği pek çok esere rastlamaktayız.

Peygambere dair, bahsi geçen türlerin dışında burada ele alacağımız Çağatayca metin Hz. Peygamber'e isnat edilen koruyucu bir duadır. Konya Büyükşehir Belediyesi Koyunoğlu Şehir ve Müze Kütüphanesi'nde 13759 demirbaş numarasıyla kayıtlı olan

[1] Ayrıntılı bilgi için bk. Perihan Ölker (2021). Çağatay Türkçesiyle yazılmış bakırcılık risalesi, Risâle-i Misgerlik. Prof. Dr. Orhan Yavuz armağanı, Palet Yayınları.

[2] Ayrıntılı bilgi için bk. Rıdvan Canım (2016). Divan edebiyatında türler. Grafiker Yayınları.

ve *Duʿā-yı Ḥabîb-nāme* başlığını taşıyan metinde kısa bir Arapça dua da yer almaktadır. Eserde Allah Peygamber'e hitap ederek duanın özelliklerini ve önemini belirtmektedir:

Ey Muhammed! Bu duayı senin için ve ümmetin için hediye gönderdim.

Ey Muhammed! Senden önce hiçbir peygambere göndermedim. Sen benim habibimsin onlar benim kullarımdır.

Ey Muhammed! Bu duayı her kim yanında tutsa veya okusa, hiçbir vakit bana secde etmemiş olsa da o kulu bağışlarım.

Ey Muhammed! Her kim bu duayı okusa veya yanında tutsa o kula yetmiş bin mescit yapmış, yetmiş bin kez Sırat köprüsünden geçmiş, yetmiş bin kez Kabe'yi tavaf etmiş gibi sevap veririm, yetmiş bin dervişin ve seksen bin yetimin ve seksen bin kulun ve seksen bin şeyhin ve seksen bin arş-ı kürsi ve levh-i kalemin sevabını veririm.

Ve dahi sekiz cennetin sevabını veririm, yedi cehennemin ateşinden kurtarırım.

Ve de Hz. İbrahim peygamberin, Hz. Nuh peygamberin, Hz. İsa peygamberin, Hz. Musa peygamberin, Hz. Yusuf peygamberin, Hz. Yunus peygamberin sevabını veririm.

Ve yine Hz. Cebrail'in, Hz. Mikail'in, Hz. İsrafil'in, Hz. Azrail'in sevabını veririm, o kula onun taşıyabileceği ölçüde sevap veririm.

Ve yine bu duayı okusa veya yanında taşısa ve birine "benim için oku" dese hem onu hem de ana babasını, kardeşini, yakınlarını, dostlarını bağışlarım ve o kulumu sakınırım ve de tüm ömründe bir kez okusa dahi o kula keramet nasip ederim.

Ey Muhammed! Bu duayı her kim okusa veya yanında taşısa o kulum için bir köşk inşa ederim. O köşk içinde seksen bin saray var ve her sarayda seksen bin kavak var, her kavakta seksen bin yaprak var, o yaprağın boyu dünya kadardır.

Ey Muhammed! Her kim bu duayı okusa veya yanında taşısa mezarda azap çekmeyecek ve mezarı rahat olacak, o kul Sırat'tan kolay geçecek, kıyamet günü o kulun yüzü ayın on dördü gibi olacak.

Arasat halkı feryat eder, "Bu hangi peygamberdir, hangi evliyadır?" diye, Hz. Cebrail, Hz. Muhammed'in ümmetidir diyecek.

Bu duayı dünyada okumuş ve yanında taşımış, onun için Allah bu kerametleri vermiştir. Faydası çoktur, ancak burada kısaca verdik. Her kim şüphe etse kâfir olur, Allah ondan korusun.

Peygamberin doğumu, fiziksel ve ruhsal özellikleri, mucizeleri, miracı, övgüsü, vefatı yanı sıra ona isnat edilen duanameler de ayrıca değerlendirilmelidir. Nitekim edebiyatımızda dua mecmuaları da kendine oldukça hacimli bir yer edinmiş, hem manzum hem de mensur tertip edilmiştir (Yüksel, 2005; Yıldıran Sarıkaya, 2012; Deniz, 2008).

Bu mevzuda, gerek halk veya tekke edebiyatı olsun, gerek Divan edebiyatı olsun tahmin edebileceğimizden daha bol ve zengin bir malzemeye sahiptir. Bilhassa Hz. Peygamber övgüsünü, ondan şefaat dilemeyi …vs. mevzuları konu alan, aruz veya hece ile yazılmış, pek çok müstakil şiir mevcuttur (Çelebioğlu, 1998, s. 349). Yağmur duası, ilahi, yemek duası, yatak duası, sefer duası gibi dualar …vb. başlı başına ayrı bir grubu meydana getirirler (Çelebioğlu, 1998, s. 350).

Öger tarafından ortaya konmuş, Çağatayca yazılmış bir muska mecmuası, üzerinde çalıştığımız mecmua ile benzerlik göstermektedir (2017). Mecmuadaki dualaların, Çağatay Türkçesiyle yazılmış kısımlarının içeriği, burada ele aldığımız dua ile büyük ölçüde benzeşmektedir. Yani her kim bu duayı okusa ya da yanında taşısa mutlaka çok sevap kazanacak, cennete gidecek, her işi kolaylaşacaktır. Aynı ifadeler muska mecmuasında da tüm Arapça dualardan önce görülmektedir. Arapça nüsha kelimesinin Türkçeleşmiş şekli olan muskanın, çoğunlukla insanlar tarafından taşınmakla birlikte bazen de belli mekânlara yerleştirilerek, sahip olduğuna inanılan sihrî güç (mana) aracılığıyla taşıyan kişiyi hem kötülüklerden koruduğuna hem de kısmet getirdiğine inanılır (Demirci, 2020, s. 265). Metin incelendiğinde de aslında koruyucu bir muska duası ile karşı karşıya olduğumuzu anlıyoruz.

Üzerinde çalıştığımız ve yine en başta bahsettiğimiz Özer (2014), Dashti (2017) ve Darmenova (2021) tarafından çalışılan mecmualar da bize gösteriyor ki Çağatayca meslek ve dua risalelerinin bir arada mecmuada yer alması ahilik kültürünün yansımasıdır. Zanaat erbabı; koruyucu, bereketi arttırıcı dualar ve yanında taşıdığı muskalarla mesleğini icra etmektedir. Günümüzde de esnaflar arasında var olan bereket duası, karınca duası gibi metinlerin ticarethanelerde varlığını sürdürmesi bu geleneğin devamı olarak göze çarpmaktadır.

Metinde geçen, [7]*Yā Muḥammed uşbu du'ānı her kim* [82b/1]*oḳusa veyā özi birle tutsa* [2]*ol bendem bir köşk binā ḳılurmen.* [3]*Ol köşk içinde seksen* [4]*miŋ sarāy bar ve her sarāyda* [5]*seksen miŋ* ***térek*** *bar ve her* [6]***térekde*** *seksen miŋ yafraġ* [7]*bar ol yafraġnı ḳaddi uşbu* [83a/1]*dünyāca bar*, satırlarıyla Türk mitolojisinin İslami duaya yansıdığını görmekteyiz. Metinde ağaç kelimesi yerine tereğin seçilmiş olması dikkat çekicidir. Terek yani kavak Türk mitolojisinde kutsaldır. Onun birinci ve en önemli fonksiyonu göğün direği ve dünya ağacı olmasıdır. Yer altından gök yüzüne üç âlemi birleştiren "Bay Terek", "Bay Kavak" Tanrı'nın sembolüdür…Ulu kavak, Bay Terek, kutlu hanlarla hatunların ve beylerin cennette yaratıldıktan sonra yeryüzüne iniş yolu kabul edilmektedir (Ergun, 2017, s. 271).

II. İlgi durum eki +nI ve zamir+edat bağlantısındaki yeri

Metnin herhangi bir sayfasında, yazıldığı ya da istinsah edildiği tarihe dair bir kayıt yoktur; ancak klasik dönem sonrasında, lehçeleşme aşamasında, yazılmış olduğuna dair dil ve imla tanıklıklarını görebiliyoruz.

Eserde +lAr ekinin pekiştirme ve nezaket amacıyla kullanımı, Çağatay Türkçesinin klasik sonrası devri, Yeni Uygur ve Özbek Türkçesiyle uyumludur:

Seni ***ümmetlerniŋ*** üçün hediye yiberdim (78b/5).

Ḥażret-i Cibril ʻaleyhi's-selām ***aẏġaylar*** (83b/5).

Klasik öncesi ve Klasik dönem Çağatay Türkçesi dönemlerinde teklik birinci şahıs zamiri ve ekinin imlasında kapalı e açıkça yazılmaktadır (مین). Ancak klasik dönem sonrası metinlerinde, yaygın şekilde, kapalı e imlada gösterilmemektedir (من). Bu durum Yeni Uygur Türkçesiyle de uyumludur:

Eger kişi aytsa ki ***meni*** (منی) üçün hem oḳuġıl dése anı hem ***yarlıḳarmen*** (یرلقارمن) ve ata anasını ḳoşnısını hem ***yarlıḳarmen*** (یرلقارمن) (81b/7, 82a-1-2-3).

Metnin Çağatay Türkçesinin klasik sonrası dönemine ait olduğunu gösteren delillerden biri de +nI ilgi durum ekinin yaygın kullanımıdır.

Kelime grupları ve cümle içinde isimlerin diğer isimlerle bağlantı kurduğu hâl olarak tanımlanabilen ilgi durumu, iki isim arasında kurduğu bu bağlantıyı Çağatay Türkçesinin klasik öncesi ve klasik dönem eserlerinde yer yer; klasik sonrası dönem eserlerinde ise ağırlıklı olarak +nI eki ile sağlamıştır (Pekacar - Erdem Uçar, 2015, s. 445).

Duâ-yı Habîb-nâme'de, +nI ilgi durum eki yirmi beş kez yer alırken +nIŋ yalnızca iki kez görülmüştür. Bu durum metnin aidiyetini klasik sonrası döneme taşıyan unsurlardan birisidir:

Ve seksen miŋ ***yetīmlerni*** ve seksen miŋ ***ʻābidlerni*** ve seksen miŋ ***meşāyiḫlerni*** ve seksen miŋ ***ʻarş-ı kürsīni*** ve ***levḥ-i ḳalemni ṣevābını*** berürmen (80a/3-4-5-6-7).

Ol ***yafraġnı ḳaddi*** uşbu dünyāca bar (82b/7).

Ḥażret-i Cibri'lni ṣevābını berürmen ve yana ***ḥażret-i Mikāi'lni ṣevābını*** berürmen ve yana ***ḥażret-i İsrāfīlni ṣevābını*** berürmen ve yana ***ḥażret-i ʻAzrāi'lni ṣevābını*** berürmen (81a/6-7, 81b/1-2-3).

Her ne kadar standart Özbek ve Uygur Türkçesinde ilgi durum eki +niŋ şeklinde görülse de, yalnızca Özbek Türkçesinde +ki aitlik ekinden önce +ni şeklini alıyor olsa da bugün Uygur ve Özbek ağızlarında yaygın olarak Özbek Türkçesinin Semerkant ve Buhara ağızlarında ilgi durum ekinin +nI şeklinde (Yıldırım, 2017, s. 134) kullanıldığı bilinmektedir. Özbek Türkçesinin Fergana, Taşkent ve Nemengan ağızlarında da yükleme ve ilgi durumu için +nI ve varyantı kullanılmaktadır (Yıldırım, 2017, s. 138). Yeni Uygur Türkçesinin Lobnor ağzında ilgi ve yükleme durumu +nI, +nU şeklindedir (Aliyeva, 2013, s. 80). Öte yandan Karaçay-Malkar ve Kumuk Türkçelerinde de ilgi ekinin +nI, +nU olduğu (Tavkul, 2007, s. 903; Pekacar, 2007, s. 977), İran Türk ağızlarında da +nI ilgi durum ekinin kullanıldığı görülmektedir (Doğan, 2020, s. 109).

Anlaşılıyor ki çağdaş lehçelerde, gerek yazı gerekse konuşma dilinde, aynı ek varlığını sürdürmüştür.

Ekin kökeniyle ilgili çok sayıda görüş ileri sürülmüştür. Özdemir, ekin Eski Türkçedeki edatla kullanımını da (anı teg - anıŋ teg) dâhil edip, Çağatayca ve Karaçay-Malkar, Kumuk Türkçelerini de tanık göstererek olayın belirtme durum ekiyle karşılıklı bir nöbetleşme hadisesi değil de eskicil bir yapının kullanımı olarak görülmesi gerektiğini, belirtme durum ekinden farklı olarak +nI şeklinde eskicil bir ilgi durum ekinin var olduğunu söylemektedir (Özdemir, 2015; 2017). Nalbant da Çağatay Türkçesindeki +nI ilgi ekinin Maniheist ve Budist Türkçe eserlerle, Dîvânü Lügâti't-Türk'te görülen +nig ilgi durum ekinden geliştiğini belirtmektedir (Nalbant, 2018, s. 27). Öte yandan Tekin Türkçede ilgi durumunun aslında +(I)n olduğunu belirtmekte (2013) Karahan (2011) ilgi ve yükleme durum eki arasındaki fonksiyon yakınlığı ile bağlantılı olduğunu söylemektedir. Eker de (2019) ekin kökeni hakkındaki görüşleri değerlendirmiştir. Genel olarak, araştırmalarda ilgi durumu +nI ekinin, belirtme durumu ekinden; +nIŋ şeklinden ya da bağımsız bir kökten çeşitli işlev değişiklikleri ve ses olayları neticesinde ortaya çıkmış olabileceği türünde görüşler yoğunlaşmaktadır.

Tarihî Türk lehçelerine bakıldığında Köktürk, Uygur ve Karahanlı Türkçeleriyle yazılmış metinlerde şahıs ve işaret zamirleri ile *üçün, teg, birle, üze* gibi çekim edatları arasındaki bağlantının daha çok +nI eki ile kurulduğu görülmüştür. Ancak Harezm, Kıpçak Türkçelerinde, Çağatay Türkçesinin klasik öncesi ve klasik dönem eserlerinde, Eski Anadolu Türkçesinde şahıs ve işaret zamirleriyle söz konusu edatlar arasındaki bağlantı daha çok ilgi durum ekinin +nIŋ/+nUŋ, +Iŋ/+Uŋ biçimleriyle yapılmıştır (Pekacar – Erdem Uçar, 2015, s. 446).

Köktürk, Uygur ve Karahanlı Türkçelerinde görülen bir özelliği yani şahıs zamirlerinin hem edatlarla hem de isimlerle +nI ilgi durum ekini alarak bağlantı kurduğunu, metnimizde görmekteyiz. Burada asıl dikkati çeken de edatla kurulan bağlantıdır. Çünkü klasik sonrası/son dönem Çağatay Türkçesi eserlerinde +nI ilgi durum ekinin kullanımı çok yaygındır, ancak genel olarak zamir+edat bağlantısı +Iŋ ve +nIŋ ile sağlanmaktayken, +nI ile bu bağlantının kurulduğu görülmez. Duâ-yı Habîbnâme'de bu bağlantının +nI ile sağlandığını görüyoruz:

Yā Muḥammed uşbu duʿānı ***seni üçün*** ve ***seni ümmetlerniŋ üçün*** hediye yiberdim (78b/4-5-6)

Sen ***meni*** ḥabībimsin olar ***meni*** bendelerim-turur (79a/2-3).

Eger kişi aytsa ki ***meni üçün*** hem oḳuġıl dése anı hem yarlıḳarmen (81b/7-82a/1).

Anı üçün Ḫudāy Taʿalā bu kerāmetlerni béripdür (84a/2-3).

Dönem metinlerinde ve öncesinde *anı üçün* görülebilir bir yapı iken, *meni üçün, seni üçün* kolaylıkla karşılaşabileceğimiz şekiller değildir.

Çağatayca Bozoğlan destanının günümüze ulaşan yazma nüshaları, 18. yy. sonu ile 19. yy. başlarına ait nüshalardır. Bu nüshalar arasında büyük benzerlikler olduğu, bu yüzden de aynı nüshadan istinsah edildikleri düşünülmektedir (Arslan Erol, 2008, s. 13). Bu metinde de Du'â-yı Habîb-nâme'de gördüğümüz şekilde zamirlerin +nI ilgi durum ekini alarak hem edatla hem de isimle bağlantı kurması söz konusudur.

***Meni** aldımge aṣḳar taġıġa barıp* (14a/2) (Arslan Erol, 2008, s. 103)

***Meni üçün** ḳanlar yıġlap* (18b/3) (Arslan Erol, 2008, s. 106)

***Seni üçün** giriftārım* (77b/7) (Arslan Erol, 2008, s. 153)

Çağataycanın klasik sonrası dönemine ait, 1881/82 tarihinde istinsah edilmiş, Tûtînâme Kaçar (2021) tarafından çalışılmıştır. Eserde yaygın şekilde +nI ilgi durum ekini görebiliyoruz (Kaçar, 2021, s. 57), ancak zamir+edat bağlantısını sağlayabilen yalnızca tek bir örnek görülmektedir:

Seni üçün köŋlüm ġamlikdür (85b/15) (Kaçar, 2021, s. 203)

Çağatay Türkçesiyle 1909 yılında taş baskı olarak Taşkent'te yayımlanmış bir meslek ve dua mecmuasında da zamir+edat bağlantısında +nI ilgi durum eki görülmektedir (Darmenova, 2021).

Aytur: ***Anı birle meni aramda*** hīç perde bolmaġay (Darmenova, 2021, s. 60)

İlk kez 1910 yılında Taşkent'te basılmış Klasik sonrası Çağatay Türkçesi eseri olan Misbâhu'l-Envâr'da ekin zamir+edat kuruluşundaki yerini görmekteyiz:

Meni ile (63/16), ***meni birle*** (68/16), ***meni üçün*** (107/4), ***seni üçün*** (19/1) (Eker, 2019, s. 418).

III. Değerlendirme ve Sonuç

Duâ-yı Habîbnâme, Doğu Türklüğünün koruyucu dua yazma ve taşıma kültürünü yansıtmaktadır. Ahilik geleneği içinde meslek risalelerinin yer aldığı bir mecmuada bu duaların bulunmasının bir gelenek hâline geldiğini başka çalışmalar vasıtasıyla da anlıyoruz. Metnin kendi döneminden bize hem kültürel hem de dilsel unsurlar yansıttığını görmekteyiz. Eserin Çağatay Türkçesinin klasik sonrası dönemine ait olduğuna dair işaretler zamirlerin imlasında, pekiştirme ve nezaket ifade eden +lAr ekinin varlığında, +nI ilgi durum ekinin kullanımında mevcuttur.

Çağataycadaki ilgi durum ekinin (+nI) kökenine dair tartışmalar, yoğun olmakla birlikte temelde belirtme durum ekinin ilgi durum eki fonksiyonuyla kullanılması ya da eskicil bir ilgi durum ekinin varlığı etrafında dönmektedir. Darmenova (2021) ve Eker'in (2019) çalışmalarında, *üçün* edatının dışında *birle* ve *ile* edatlarıyla zamir

bağlantısının kurulması +nI ilgi durum ekinin kökenine dair görüşler içinde *üçün* edatındaki iyelik yapısıyla kurulan bağlantıyı da gereksiz kılmaktadır. Du'â-yı Habîb-nâme'de, 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başlarına ait Bozoğlan destanında (Arslan-Erol, 2008), 1881/82 yılında istinsah edilmiş Tûtînâme'de (Kçar, 2021), 1909 yılında taş baskı şeklinde ortaya konmuş Çağatayca Mecmūʿa-i Resā'il-i 'Acībe'de (Darmenova, 2021), 1910 yılında basılmış Misbâhu'l-Envâr'da (Eker, 2019) rastladığımız zamir+nI+edat örnekleri bu şekildeki kullanımın, yaygın kanaatin aksine, kesinlikle Eski Türkçe dönemi ile sınırlı olmadığını ispat etmektedir.

Ekin, standart yazı dilinde olmamakla birlikte, Özbek ve Uygur ağızlarında tespit edilmiş olması, İran ağızlarındaki varlığı; Karaçay-Malkar, Kumuk yazı dillerindeki mevcudiyeti, tarihî dönemlerle de olan bağlantıyı anlaşılır kılmaktadır.

Özellikle, başta üzerinde çalıştığımız ve çeviri yazılı hâlini verdiğimiz Du'â-yı Habîb-nâme olmak üzere, klasik sonrası/son dönem Çağatay Türkçesi metinlerinde gördüğümüz, Eski Türkçe döneminde rastladığımız, zamir+edat bağlantısındaki +nI ilgi durum eki bize metinleri değerlendirirken günümüz lehçelerinin, sadece standart yazı dilinin özelliklerini değil, ağızları üzerindeki çalışmaları da göz önüne almamız gerektiğini göstermektedir. Bu noktada Du'â-yı Habîb-nâme Özbek ağızlarını yansıtmaktadır. Eski Anadolu Türkçesinin yazı dili hâline gelme sürecinde yer alan ağız grupları günümüz Anadolu ağızlarıyla karşılaştırılarak ortaya konmuştur (Erdem, 2006; Develi, 2008). Öyle anlaşılıyor ki bazı metinlerde görülen zamir+nI+edat bağlantısı bölgenin ağız özelliğinin metne yansımasıdır ve klasik sonrası Çağatay Türkçesi metinlerinin dilinin bu yönden ele alınması gerekmektedir. Bu doğrultuda tarihî metinlerin dilinin, çağdaş lehçelerin ağızlarıyla da bağlantılı olarak değerlendirilmesi gerektiği de görülmektedir.

Çeviri Yazılı Metin

[78b/1]Du'ā-yı Ḥabīb-nāme

[2]Bismillahi'r-rahmānirrahīm

[3]İsnād-ı du'ā-yı Ḥabīb-nāme [4]bu-turur.

Yā Muḥammed uşbu du'ānı [5]seni üçün ve seni ümmetlerniŋ [6]üçün hediye yiberdim.

[79a/1]Yā Muḥammed sendin burun hīç [2]peyġamberġa yibermedim sen meni [3]ḥabībimsin olar meni bendelerim-turur.

[4]Yā Muḥammed uşbu [5]du'ānı her kim özi birle tutsa [6]veyā oḳusa yā hīç vaḳt [7]menge secde ḳılmaġan bolsa hem [79b/1]ol bendeni yarlıḳarmen.

Yā [2]Muḥammed her kim bu du'ānı oḳusa [3]veyā özi birle tutsa ol [4]bendeġa yetmiş miŋ mescid [5]salġannı ve yetmiş miŋ [6] ṣırāṭ köfrügidin keçgenni [7]ve yetmiş miŋ ṭavāf-ı Ḫāne-i [80a/1]Ka'be ḳılġannıŋ ve yetmiş [2]miŋ dervīşlerniŋ [3]ve seksen miŋ yetīmlerni [4]ve seksen miŋ 'ābidlerni [5]ve seksen miŋ meşāyiḫlerni [6]ve seksen miŋ 'arş-ı kürsīni [7]ve levḥ-i ḳalemni ṣevābını berürmen.

[80b/1]Ve yana sekiz behiştni ṣevābını [2]berürmen ve yana yeti dūzaḫnı [3]otıdın āzād ḳılurmen.

[4]Ve yana ḥażret-i İbrāhīm peyġamberni [5]ṣevābını berürmen ve yana Nūḥ [6]peyġamberni ṣevābını berürmen ve yana [7]ḥażret-i 'Īsā peyġamberni ṣevābını [81a/1]berürmen ve yana ḥażret-i Mūsā [2]peyġamberni ṣevābını berürmen ve yana [3]ḥażret-i Yūsuf peyġamberni ṣevābını [4]berürmen ve yana ḥażret-i Yūnus [5]peyġamberni ṣevābını berürmen.

Ve yana [6]ḥażret-i Cibri'lni ṣevābını berürmen [7]ve yana ḥażret-i Mikāi'lni ṣevābını [81b/1]berürmen ve yana ḥażret-i İsrāfīlni [2]ṣevābını berürmen ve yana ḥażret-i [3]'Azrāi'lni ṣevābını berürmen [4]ve yana ol bendeġa uşal ḳudret [5]ṣevābını berürmen.

Ve yana uşbu [6]du'ānı oḳusa veyā özi birle [7]tutsa eger kişi aytsa ki meni [82a/1]üçün hem oḳuġıl dése anı [2]hem yarlıḳarmen ve ata anasını [3]ḳoşnısını hem yarlıḳarmen [4]ve yana ol bendemdin uyalurmen [5]ve eger barça 'ömride bir merātibe oḳusa [6]ol bendeġa kerāmet naṣīb ḳılurmen.

[7]Yā Muḥammed uşbu du'ānı her kim [82b/1]oḳusa veyā özi birle tutsa [2]ol bendem bir köşk binā ḳılurmen. [3]Ol köşk içinde seksen [4]miŋ sarāy bar ve her sarāyda [5]seksen miŋ térek bar ve her [6]térekde seksen miŋ yafraġ [7]bar ol yafraġnı ḳaddi uşbu [83a/1]dünyāca bar.

Yā Muḥammed her kim uşbu [2]du'ānı oḳusa veyā özi birle [3]tutsa gūrda 'aẕāb ḳılmaġaymen [4]ve gūrı kéŋ bolġay ve yana [5]ol bende ṣırāṭdın āsān [6]ötkey ḳıyāmet küni ol [7]bendeni yüzi on tört künlük [83b/1]ay dég bolġay.

'Araṣat ḥalḳı [2]feryād ḳılurlar bu ḳaysı peyġamber-turur [3]ve ḳaysı evliyā-turur [4]dép ḥażret-i Cibril 'aleyhi's-selām [5]ayġaylar ḥażret-i [6]Muḥammedni ümmetleri-tururlar.

[7]Uşbu du'ānı dünyāda oḳupdur [84a/1]ve özi birle tutupdur [2]anı üçün Ḫudāy Ta'alā bu kerāmetlerni [3]béripdür ve ḫāṣıyyeti [4]bisyār érdi ammā muḫtaṣar [5]ḳılduḳ her kim şek kéltürse [6]kāfir bolur ne'ūẕübillāh min ẕālik [7]Bismillahi'r-rahmānirrahīm

[84b-85a] اللهم بارك علينا و دافع عن بلا يا و انا با رؤف لبيك و ارحم و اشفع لبيك و ان اللؤ يبعث من فى القبور و آله و اصحابؤ اجمعين يا اللؤ يا اللؤ يا اللؤ يا رحمن يا رحمن يا رحيم يا رحيم يا رحيم يا احد يا صمد يا فرد يا وتر لا حول ولا قوة الا باللؤ العلى العظيم برحمتك يا ارحم الرحمين [3]

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

[3]Allahım, bizi mübarek kıl, belaları defet! Ey Rauf! Emrine amadeyim. Merhamet et, şefaat et! Emrine amadeyim. Allah kabirdekileri, Onun ailesini ve bütün sahabelerini cümleten diriltecektir. Ya Allah, ya Allah, ya Allah! Ya Rahman, ya Rahman, ya Rahman! Ya Rahim, ya Rahim, ya Rahim! Ya Ehad, ya Samed, ya Ferd, ya Vitr! Güç ve kuvvet sadece büyük ve yüce olan Allah'ın yardımıyladır. Rahmetinle ey merhametlilerin en merhametlisi (Arapça duanın çevirisinde yardımını esirgemeyen, Necmettin Erbakan Üniversitesi A.K. Eğitim Fakültesi, Arap Dili Eğitimi Ana Bilim Dalı'ndan Dr. Öğr. Üyesi Orhan İyişenyürek'e teşekkür ediyoruz).

Kaynaklar

Aliyeva, M. (2013). *Lobnor ağzı*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Arslan-Erol, H. (2008). *Bozoğlan (Yûsuf Bég-Ahmed Bég) destanı - inceleme, metin ve dizin*. Akçağ Yayınları.

Canım, R. (2016). *Divan edebiyatında türler*. Grafiker Yayınları.

Coşkun, V. (2000). *Özbek Türkçesi grameri*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Çelebioğlu, A. (1998). Türk edebiyatında manzum dinî eserler. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları*, MEB Yayınları, 349-365.

Darmenova, G. (2021). Çağatayca Mecmūʿa-i Resā'il-i ʿAcībe (inceleme-metin-Türkiye Türkçesine aktarma-dizin-tıpkıbasım) (Tez No. 692168) [Doktora tezi, Pamukkale üniversitesi] YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Dashtı, H. (2017). *Muhtalif sanatlarla ilgili metin çevirisi* (Tez No. 466230) [Yüksek lisans tezi, Kocaeli üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Demirci, K. (2020). Muska. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 31., 265-267.

Deniz, S. (2008). Kadızâde Mehmed İlmî'nin Sultan IV. Murad için yazdığı manzum duânâmesi. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 1, 9-40.

Develi, H. (2008). Eski Türkiye Türkçesi ağızlarının sınıflandırılması. *Turkish Studies*, 3 (3), 212-230.

Doğan, T. (2020). *Urmiye ağzı ses ve biçim bilgisi*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Eckmann, J. (2017). *Çağatayca el kitabı*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Eker, Ü. (2019). Son dönem Çağatay Türkçesiyle yazılmış Misbâhu'l-Envâr adlı eserde yükleme ve ilgi hâli çekimi. *Akademik Hassasiyetler*, 6 (11), 405-429.

Erdem, M. D. (2006). Ağızlardan etkilenme derecelerine göre Osmanlı ve Eski Anadolu Türkçesi metinleri ve bu metinlerin diline kaynaklık eden ağızlar. *İlmî Araştırmalar*, 22, 83-110.

Ergun, P. (2017). *Türk kültüründe ağaç kültü*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Kaçar, I. (2021). Latîfî – Mazharu'l-Acâyib (son dönem Çağatayca Tûtînâme çevirisi), (Tez No.: 675521) [Doktora tezi, Yıldız Teknik üniversitesi], YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Karahan, L. (2011). Yükleme (accusative) ve ilgi (genitive) hâli ekleri üzerine bazı düşünceler. *Türk dili üzerine incelemeler*,s. 211-218. Akçağ Yayınları.

Nalbant, M. V. (2018). Çağatay Türkçesinde görülen {+nI} ilgi hâli ekinin kökeni üzerine. *Türkbilig*, 36, 21-28.

Öger, A. (2017). Uygurlarda muskacılık geleneği ve Çağatayca yazılmış bir muska kitabı. *Gazi Türkiyat*, 20, 55-88.

Ölker, P. (2021). Çağatay Türkçesiyle yazılmış bakırcılık risalesi risâle-i misgerlik. *Prof. Dr. Orhan Yavuz armağanı*, s. 227-235, Palet Yayınları.

Özdemir, H. (2015). Eski Türkçede ilgi ve belirtme durumu ekleri üzerine. *Dil Araştırmaları*, 16, 121-132.

Özdemir, H. (2017). Eski Türkçede ilgi ve belirtme durumu ekleri üzerine adlı makalede bir düzenleme. *Littera Turca*, 3 (2), 155-168.

Özdemir, H. (2019). Eski Türk yazıtlarında (Tonyukuk, Köl Tegin, Bilge Kağan, Ongi, Küli Çor) ilgi durum eklerinin kullanımları ve kökenleri üzerine. *KaraM*, XVI (61), 154-165.

Özer, A. (2014). *Molla Muhammed Zaferbek Muhammed Oğlı Nur-Name (inceleme-metin-dizin)*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Öztürk, R. (1994). *Yeni Uygur Türkçesi grameri*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Öztürk, R. (1997). *Uygur ve Özbek Türkçelerinde fiil*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Öztürk, R. (2005). *Özbek Türkçesi el kitabı*. Çizgi Kitabevi Yayınları.

Pekacar, Ç. (2007). Kumuk Türkçesi. *Türk lehçeleri grameri* (Ed.: Prof. Dr. Ahmet B. Ercilasun). Akçağ Yayınları.

Pekacar, Ç. – Erdem Uçar, F. M. (2015). Çağatay Türkçesinde +nI ilgi hâli eki. *International Journal of Languages' Education and Teaching, UDES 2015 özel sayısı*, 443-456.

Sarıkaya Yıldıran, M. (2012). Halk dilinde bir dua mecmuası: Bilal Nuri münâcâtı, *İstanbul Üniveristesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 27, 113-146.

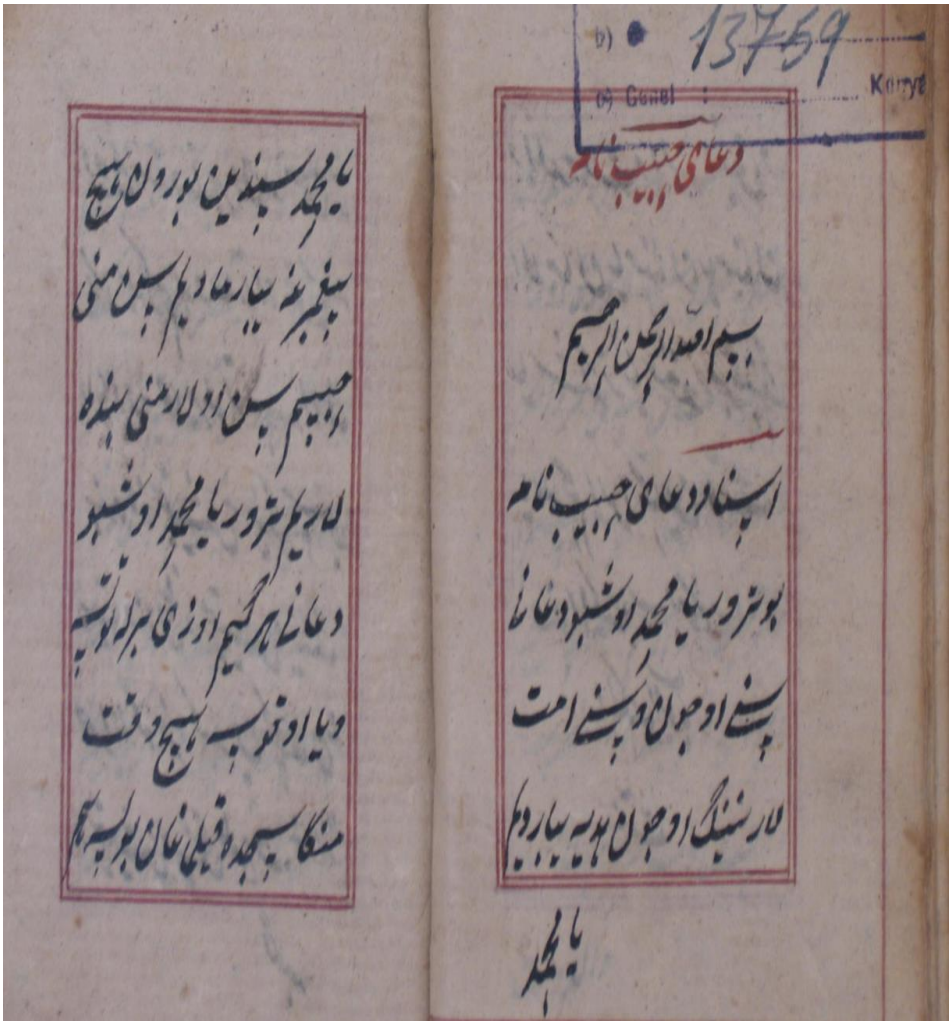
Tavkul, U. (2007). Karaçay-Malkar Türkçesi. *Türk lehçeleri grameri*. (Ed.: Prof. Dr. Ahmet B. Ercilasun). Akçağ Yayınları.

Tekin, T. (2013). Türkçe ilgi hâli ekinin kökeni üzerine. (Çev.: Gökçen Bilgin). *Dil Araştırmaları*, 13, 157-162.

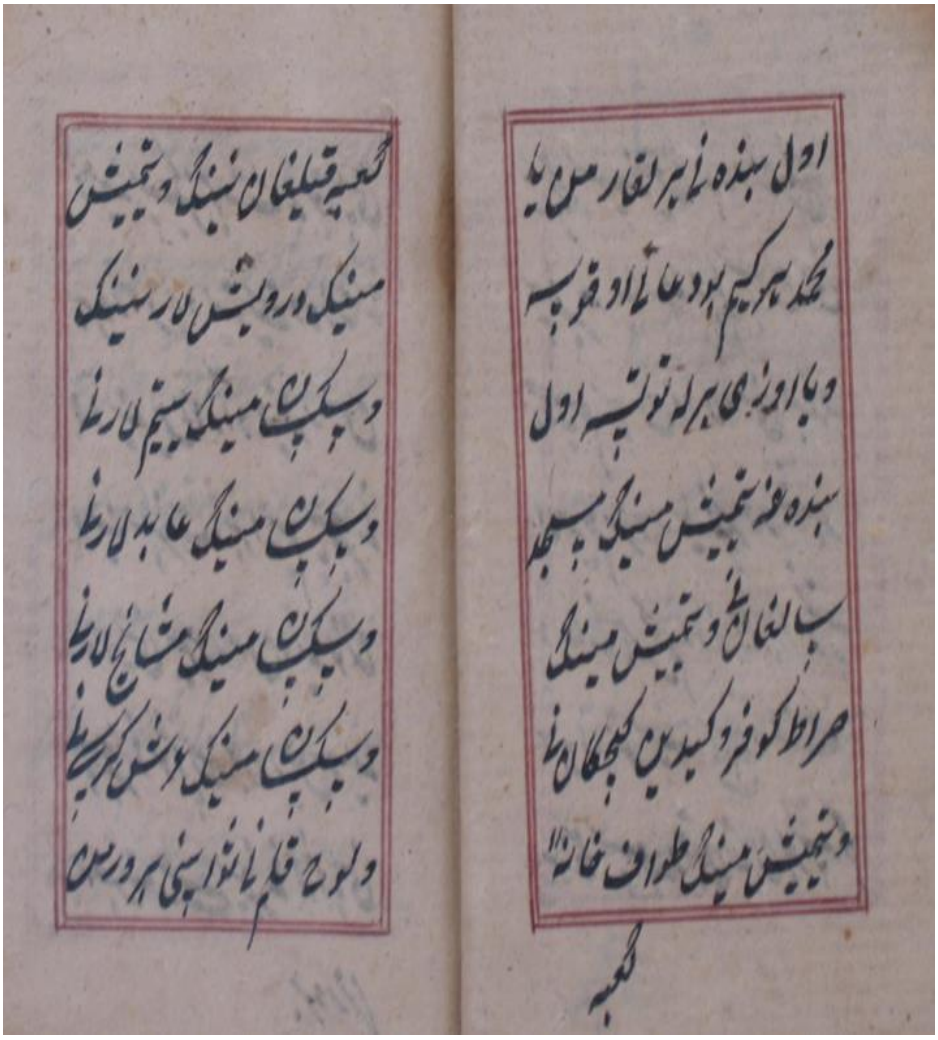
Yıldırım, H. (2017). Özbek Türkçesi ağızları üzerine bir değerlendirme. *Dil Araştırmaları*, 20, 121-145.

Yüksel, Yeter (2005). Türk-İslam edebiyatında duânâmeler ve Mevhibetü'l-Vehhâb (Tez No. 158451) [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

79a **78b**

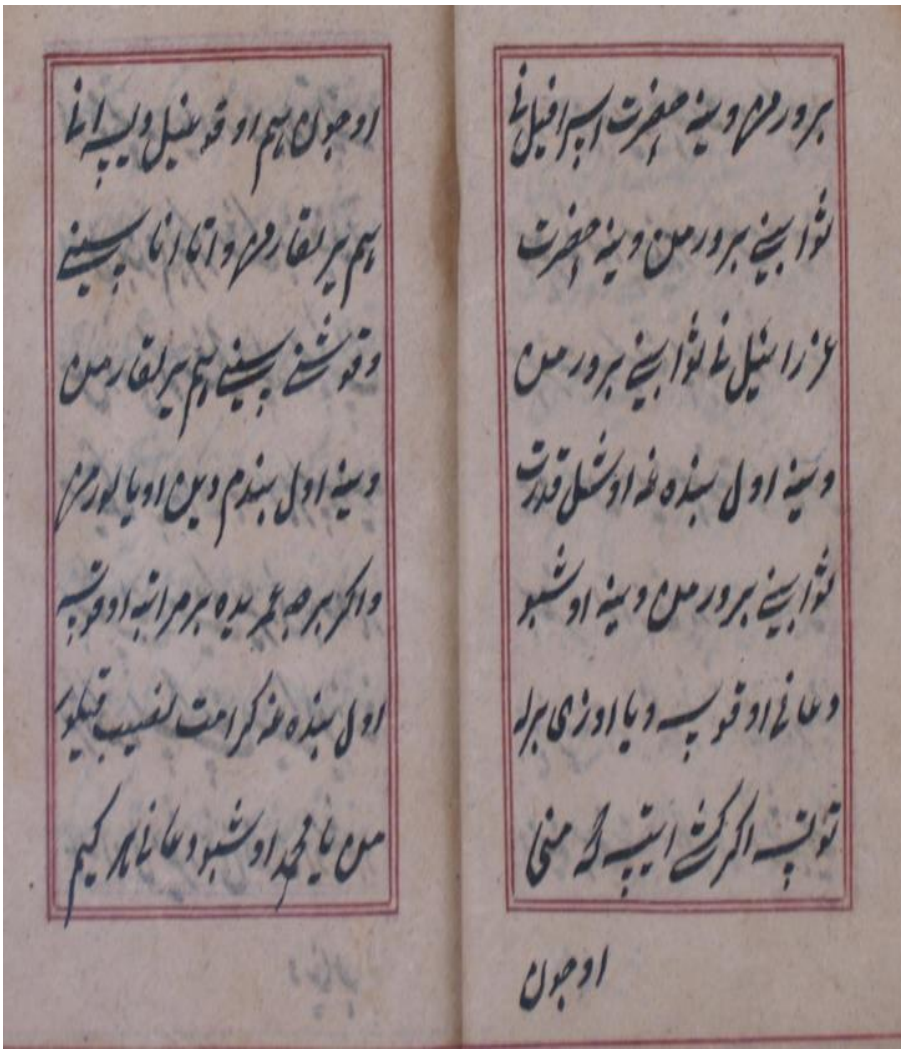


80a **79b**

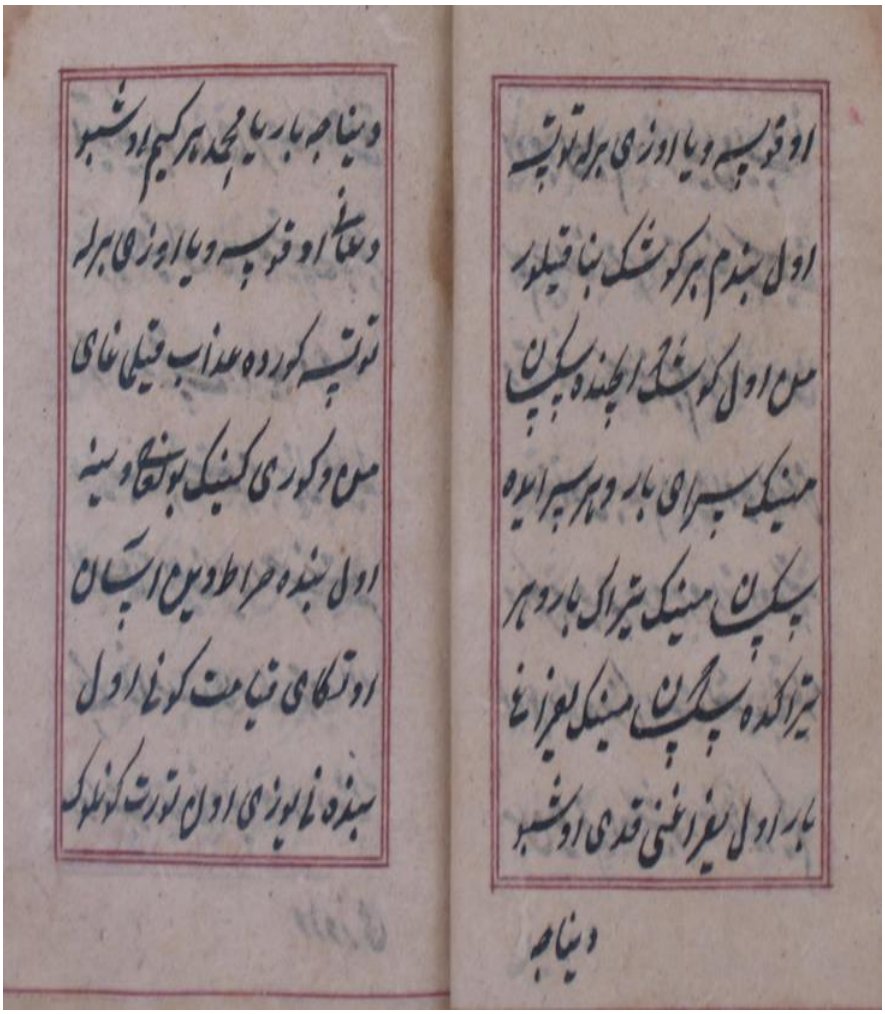


81a **80b**

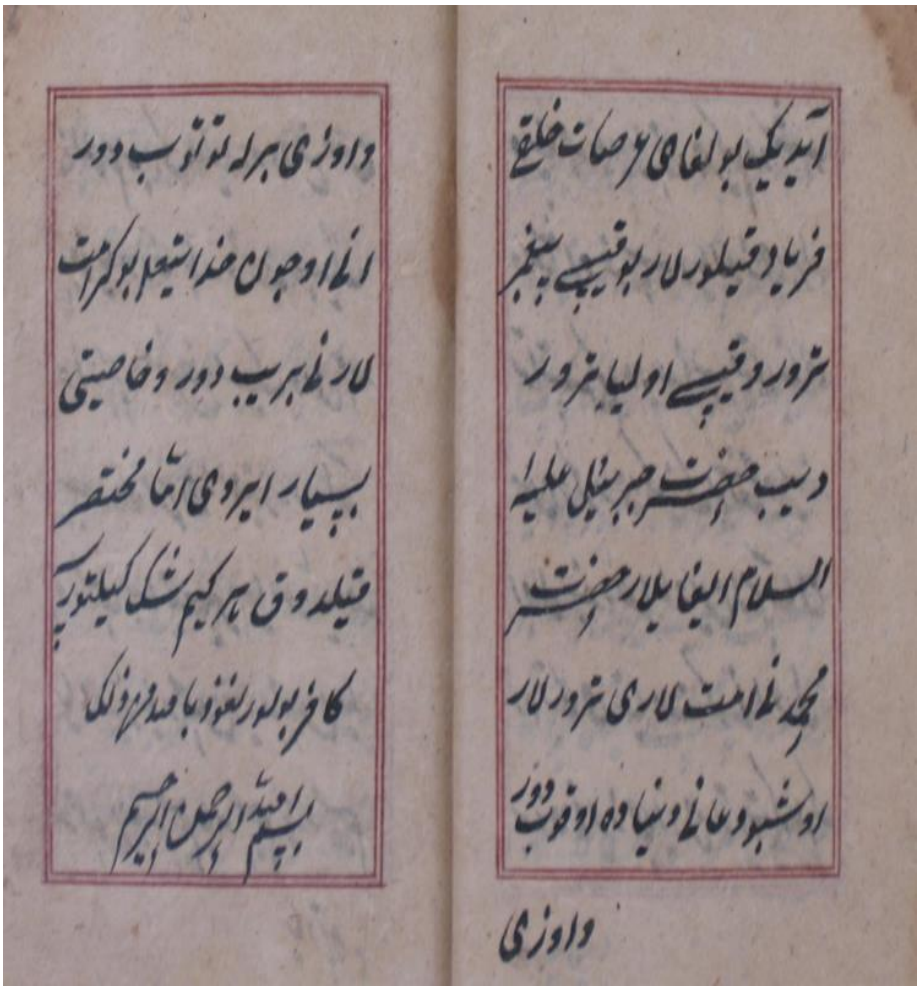
82a **81b**



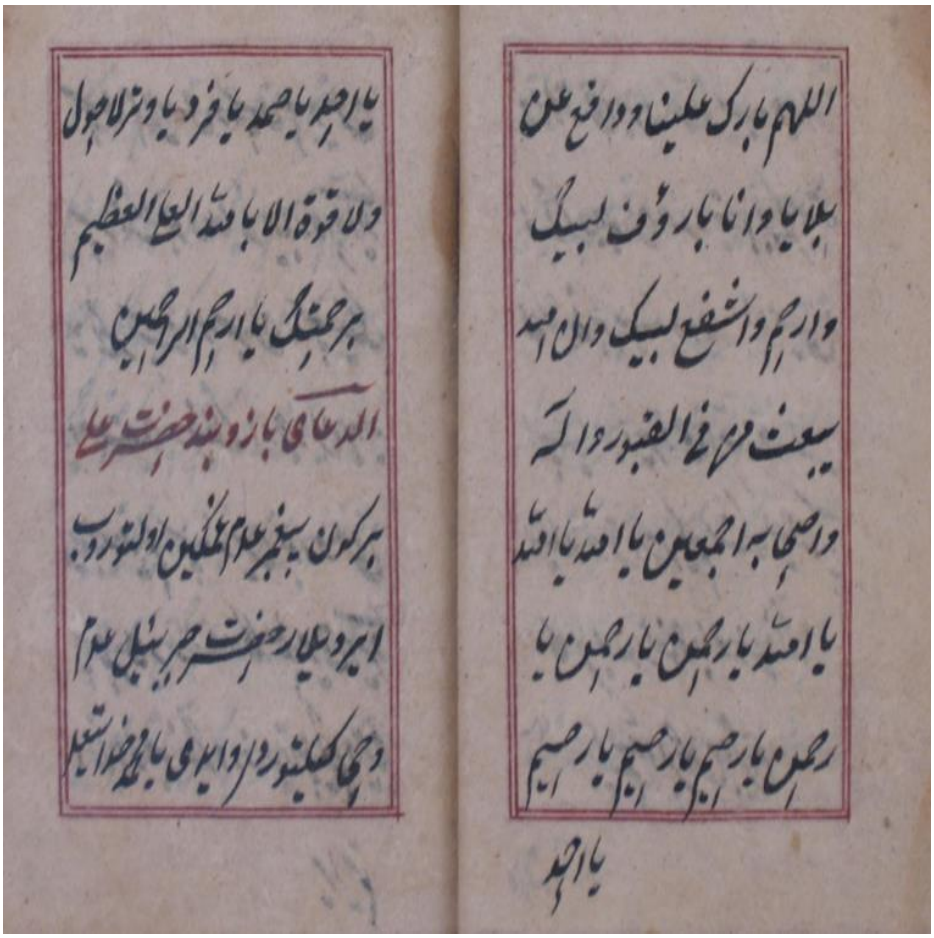
83a **82b**



84a **83b**



84b **85a**



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Sultan ŞENÖDEYİCİ

Dr., Araştırmacı
sultansenodeyici@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-1938-9621

Azerbaycan Türkçesinde "dA" Bağlacının Çeşitli Anlamsal İşlevleri

Various Semantic Functions of "dA" Conjunction in Azerbaijani Turkish

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 05.11.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 14.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Şenödeyici, S. (2022). Azerbaycan Türkçesinde "dA" Bağlacının Çeşitli Anlamsal İşlevleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1507-1518. https://doi.org/10.34083/akaded.1199846

Şenödeyici, S. (2022). Various Semantic Functions of "dA" Conjunction in Azerbaijani Turkish. *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1507-1518. https://doi.org/10.34083/akaded.1199846

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Özet

Türkçede bağlaç, sözcük türleri arasında tek başına bir anlamı olmayan; sözcükler, sözcük grupları ve cümleler arasında anlamsal ilişkiler kuran öge olarak tanımlanır. Bağlaçlar, dil unsurları arasında biçimsel açıdan bağlantı kurdukları gibi anlamsal ilgiler de kurabilmektedirler. Bu kadar kullanım yoğunluğu ve çeşitliliğine sahip olan sözcük türünün anlamsal işlevlerine yönelik çalışmalar da farklı bakış açılarına göre şekillenmektedir. Çalışmada, Azerbaycan Türkçesinde "dA" bağlacının işlevleri, Azerbaycan Türkçesi ile yazılmış metinlerden derlenen örnekler üzerinden ele alınmıştır. Örnekler, Elçin'in (Elçin, 2005) "Seçilmiş Eserleri I "Hekayələr" adlı eserinden derlenmiştir. Alıntıların yapıldığı hikâyelerin başlıkları kısaltmalarla verilmiş ve sayfa numaraları belirtilmiştir. Yapılan değerlendirmeler sonucu "dA" bağlacının bağlam içi işlevleri; çelişki bildirme işlevi, olumluluğu olumsuzlaştırma işlevi, olumsuzluğu olumluluğa çevirme işlevi, durumların eşitlenmesi işlevi, sebep-sonuç işlevi, karşılaştırma işlevi, destekleme işlevi, benzer bir duruma dayanak oluşturma işlevi, ekleme işlevi, bir durumu diğer bir duruma ekleme / ilişkilendirme işlevi, pekiştirme işlevi, aynı anda olma işlevi, aynı eylemi birlikte yapma şeklinde on üç ana başlık altında sınıflandırılmıştır. Bu sonuçlar "dA" bağlacının söz dizimsel işlevin yanı sıra semantik işlevle de metinlerde yer aldığının açık bir göstergesidir. Bağlaçla ilgili elde edilen işlevler, yapılacak yeni çalışmalara da zemin hazırlayacaktır.

Anahtar kelimeler: Azerbaycan Türkçesi, Bağlaç, Anlam, İşlev.

Abstract

Conjunction in Turkish, which does not have a meaning by itself among the word types; It is defined as the element that establishes semantic relations between words, phrases and sentences. Conjunctions are able to establish semantic interests as well as to establish formal connections between language elements decisively. Studies on the semantic functions of the word type, which has such a density and variety of usage, are also shaped according to different perspectives. In this study, the functions of the conjunction "dA" in Azerbaijani Turkish are discussed through examples compiled from texts written in Azerbaijani Turkish. The examples are compiled from Elçin's (Elçin, 2005) "Selected Works I" "Hekayələr". The titles of the stories from which the quotations are made are given with abbreviations and the page numbers are indicated. As a result of the evaluations, the in-context functions of the conjunction "dA"; function of reporting contradiction, function of negation of positivity, function of turning negativity into positivity, function of equalization of situations, function of cause and effect, function of comparison, function of supporting, function of establishing a basis for a similar situation, function of adding, function of adding / relating one situation to another, function of reinforcement It is classified under thirteen main headings as being at the same time, doing the same action together. These results are a clear indication that the conjunction "dA" is included in texts with a semantic function as well as a syntactic function. As a result of the data obtained about the conjunction, it will also prepare the ground for new studies in terms of classification of function.

Keywords: *Azerbaijani Turkish, Conjunction, Meaning, Function.*

Giriş

Türkçede sözcük türleri arasında kendi başlarına herhangi bir anlamı bulunmayan; fakat sözcükler, sözcük grupları ve cümleler arasında anlamsal ilişkiler kuran ögeler bulunur. Bu ögelere "bağlaç" adı verilir. Bağlaçlar, eş görevli kelimeleri veya önermeleri, sözcük öbeklerini, cümleleri ve cümle ögelerini birbirine çeşitli anlam ve görev ilişkileri kurarak bağlayan sözcüklerdir" (Türk Dil Kurumu, t.y.; Hengirmen, 1999, s. 26; Axundov, 2006, s. 204). Böylesine kullanım yoğunluğu ve çeşitliliğe sahip olan sözcük türünün anlamsal işlevlerine yönelik çalışmalar da farklı bakış açılarına göre şekillenmektedir. Çalışmada "dA" bağlacının Azerbaycan Türkçesindeki işlevleri açıklanacaktır.

Türkiye Türkçesinde bağlaçların sınıflandırılmasında ve onların hangi sözcük türü başlığı altında alınması gerektiği konusunda farklı bakış açıları bulunmaktadır. Bu durum, bağlaçların farklı isimler almasında da etkili olmuştur. Araştırmacıların bir kısmı bağlaçları "edat" başlığı altında "bağlama edatı" olarak adlandırmaktadır (bk. Gülensoy, 2000, s. 425; Ergin, 2019, s. 477; Hacıeminoğlu, 1992, s. 112; Delice, 2012, s. 33). Bazı araştırmacılar ise, bağlaçları edatlardan bağımsız olarak ele almaktadır (bk. Bilgegil, 1982, s. 227; Ediskun, 1993, s. 302; Vardar, 2002, s. 31; Banguoğlu, 2000, s. 390; Korkmaz, 2004, s. 118; Aksan, 1983, s.145). Banguoğlu, farklı olarak bağlaçlar için "bağlam" terimini tercih etmiştir. Gülsevin, bağlaçlarla ilgili daha ayrıntılı bir açıklamayla "eş görevli kelimeleri, önermeleri, kelime öbeklerini veya hem aynı türden hem de ayrı işlevli cümleleri, bazen de paragrafları bağlayarak aralarında çeşitli yönlerden anlam ilgileri kuran; kelimeler ve cümleler arasındaki her türlü ilgi ve bağları işaretlemek için kullanılan, yüklendikleri işlevleri ile bağlandıkları sözler arasında türlü anlam ilişkileri kuran gramer ögeleri, görevli kelimeler ve dil araçlarıdır" şeklinde bir tanımlama yapmıştır (Gülsevin, 2021, s. 3).

Türkiye Türkçesinde bağlaçlar üzerine yazılmış lisansüstü tezler (bk. Akın, 2004; Yavuz, 2010; Ceylan, 2005) ile Üstünova'nın (2006) "Ama' nın işlevleri" ve Karaşin'in (2008) "Bağlaç görevinde kullanılan ya'nın anlamsal işlevleri" Atabey'in (2007) "Cümle bağlayıcıları ve Türkiye Türkçesindeki kullanımları" adlı makaleleri mevcuttur.

Çalışmanın konusu olan "dA" bağlacı ile ilgili daha önce Türkiye Türkçesinde çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Mehmet Çelik "dA'nın İşlevleri" adlı makalesinde, dA biçimbiriminin adı geçen işlevlerini söylem içinde inceleyerek, dilbilgisi açısından anlamsal öbeklendirmeyi göstermiştir. Bunun yanı sıra, cümle düşümleriyle ortaya çıkan dA kullanımlarına bir açıklama getirmeye çalışmıştır. Değerlendirmeler ve incelemelerde Türkçe ifadelerin İngilizce olası karşılıklarına da göndermeler yapmıştır (Çelik, 1999, s. 25).

Ahmet Şefik Şenlik "Türkiye Türkçesinde Cümle Bağlacı Olarak Kullanılan "Ve" Ve "Da" Hakkında Bazı Mülahazalar" adlı makalesinde, Türkiye Türkçesinde yaygın olarak kullanılan ve diğer vazifelerinin yanı sıra cümle bağlacı işlevi de gören iki edat, ve ile dA üzerinde durmuştur. Bu bağlaçların hangi türden cümleleri bağladığını, bazı farklı metin türlerinde nasıl bir işleyiş arz ettiğini, taşıdıkları anlamların, ne çeşit imkânlara sahip ve ne çeşit sınırlamalara tabi olduğunu açıklamıştır (Şenlik, 2016, s. 112).

Azerbaycan Türkçesinde Bağlaç ve "dA" Bağlacının İşlevsel Sınıflandırılması

Azerbaycan Türkçesinde bağlaçlar, "bağlayıcı" olarak adlandırılmıştır. Qezenfer Kazimov bağlacı, "cümlenin ögeleri ve metin bileşenleri arasında ilişki yaratan yardımcı sözlere bağlayıcı denir" şeklinde tanımlamıştır. (Kazımov, 2010, s. 351). Yusuf Seyidov, bağlacın bir sözcüğü veya birleşik bir cümlenin parçalarını birbirine bağlanmak için kullanıldığını ifade etmiştir. (Seyidov, 2014, s. 224).

Kazimov, "dA" bağlacını söz dizimsel işlevine göre; tabesizlik (sıralama) bağlayıcıları başlığı altında birləşdirmə (birleştirme) bağlayıcıları olarak ele almıştır. Birleştirme bağlaçlarının hem aynı ögeleri hem de tabesiz (sıralama) birleşik cümlede zaman, tutarlılık bazen de sebep-sonuç bildiren cümlelerin birleşenlerini ilişkilendirdiğini ifade etmiştir (Kazımov, 2010 s. 357-358).

Seyidov, bağlaçları söz dizimsel işlevine göre; tabesizlik (sıralama) bağlaçları ve tabelilik (birleştirme) bağlaçları olarak ikiye ayırıp "dA" bağlacını tabesizlik (sıralama) bağlaçları başlığı altında iştirak bağlaçları olarak ele almıştır (Seyidov, 2014, s. 224). Tanrıverdi, "dA" bağlacını tabesizlik (sıralama) bağlaçları içerisinde birleştirme/bitiştirme bildiren bağlaçlar başlığı altında iştirak bildiren bağlaç olarak açıklamıştır (Tanrıverdi, 2012, s. 344).

Azerbaycan Türkçesinde "dA" bağlacı, birleştirme bağlacı başlığı altında iştirak bildiren bağlaç olarak ele alınmıştır. Çalışmadaki amacımız, "dA" bağlacının iştirak işlevi dışında hangi işlevleri belirttiğini tespit etmektir.

Azerbaycan Türkçesinde "dA" bağlacının İşlevleri

Bağlaçlar, genel anlamda her ne kadar dil unsurları arasında biçimsel açıdan bağlantı kuran unsurlar olarak gözükseler de anlamsal ilgiler de kurabilmektedirler. Ergin, bağlaçların kelimeleri, kelime gruplarını ve cümleleri sadece biçimsel yönden değil; anlamsal yönden de birbirlerine bağladığının altını çizer (Ergin, 2019, s. 477).

Çalışmada "dA" bağlacının işlevleri, Azerbaycan Türkçesi ile yazılmış metinlerden derlenen örnekler üzerinden ele alınmıştır. Yapılan değerlendirmeler sonucu "dA"

bağlacının bağlam içi işlevleri; çelişki bildirme işlevi, olumluluğu olumsuzlaştırma işlevi, olumsuzluğu olumluluğa çevirme işlevi, durumların eşitlenmesi işlevi, sebep-sonuç işlevi, karşılaştırma işlevi, destekleme işlevi, benzer bir duruma dayanak oluşturma işlevi, ekleme işlevi, bir durumu diğer bir duruma ekleme / ilişkilendirme işlevi, pekiştirme işlevi, aynı anda olma işlevi, aynı eylemi birlikte yapma şeklinde on üç ana başlık altında sıralanmıştır. Örnekler, Elçin'in (Elçin, 2005) "Seçilmiş Eserleri I "Hekayələr" adlı eserinden derlenmiştir. Alıntıların yapıldığı hikâyelerin başlıkları kısaltmalarla verilmiş ve sayfa numaraları belirtilmiştir. Alıntılar, Azerbaycan Türkçesinden Türkiye Türkçesine tarafımızca aktarılmıştır.

Çelişki bildirme işlevi:

Kişinin uykuda olması ve ses işitmesi tereddüt bildirmektedir.

[Allahverdi yuxuda da olsa, bilirdi ki, indilərdə bu sesi eşidəcək…]

Allahverdi yuxuda da olsa, bilirdi ki, indilərdə bu sesi eşidəcək və qorxurdu… (GNM/77).

(Allahverdi uykuda da olsa biliyordu ki bugünlerde bu sesi duyacak ve korkuyordu…).

Olumluluğu olumsuzlaştırma işlevi:

Neticesi olumlu gibi görünen bir olay ya da durumun aslında tam tersine, olumsuz surette bulunduğunu ifade etmektedir.

[… tanısaq da, şəxsən tanış deyilik]

– Biz bir-birimizi tanısaq da, şəxsən tanış deyilik (QPL/20).

(Birbirimizi uzaktan tanısak [da] şahsen tanışmıyoruz).

Kişilerin birbirlerini uzaktan tanıması ilk durumda olumluyken şahsen tanımamaları olumsuz bir durumdur.

Olumsuzluğu olumluluğa çevirme işlevi:

Olumsuz gibi görünen bir olay ya da durumun olumlu tarafına dikkat çekmek için kullanılır.

[…günün istisi dama şığısa da, hərdən ağcaqanadlar hücum çəksə də, gecə damda yatmaq… bu əzab-əziyyətli dünyanın gözəl işlərindən biri idi]

… sübh tezdən günün istisi dama şığısa da, hərdən ağcaqanadlar hücum çəksə də, gecə damda yatmaq, o divarsız …Əliqulu üçün bu əzab-əziyyətli dünyanın gözəl işlərindən biri idi (GD/312).

(…sabah erkenden günün sıcağı çatıyı aydınlatsa [da] bazen sivrisinekler hücum etse [de] gece çatıda yatmak o duvarsız… Alikulu için bu azaplı, eziyetli dünyanın güzel işlerinden biriydi).

Durumların eşitlenmesi işlevi:

İki olay ya da durumun birbirine denk olduğunu vurgulamak için kullanılır.

[…dənizin sakitliyi də öz sakitliyində qalırdı…]

… Baladadaş elə ehmallıca üzürdü ki, dənizin sakitliyi də öz sakitliyində qalırdı, səssizliyi də öz səssizliyində (BIM/85).

(… Baladadaş o kadar sakin yüzüyordu ki, denizin durgunluğu [da] kendi durgunluğunda kalıyordu, sessizliği [de] sessizliğinde).

Baladadaş'ın sakinliği ile denizin durgunluğu eşitlenmiştir.

Sebep-sonuç işlevi:

Bu bağlaç bazen iki olay ya da durum arasında sebep-sonuç ilişkisi kurar.

[Lyudmila mənalı-mənalı Marusyaya baxdı və Marusya Nikiforova da bir balaca qızardı…]

Lyudmila mənalı-mənalı Marusyaya baxdı və Marusya Nikiforova da bir balaca qızardı, sonra gülümsədi…(ŞDG/135).

(Lyudmila, Marusya'ya anlamlı anlamlı baktı ve Marusya Nikiforova [da] biraz kızardı, sonra gülümsedi…).

Karşılaştırma işlevi:

İki unsur arasında karşılaştırma yapılırken, unsurlar arasında bağlayıcı görevi görür.

[Qabaqlar bu sarı bina da belə solğun deyildi…]

Qabaqlar bu sarı bina da belə solğun deyildi – meyit rəngli, bu qara daş bina da bu cür matəm içində deyildi… (GAB/48).

(Eskiden bu sarı bina [da] böyle solgun değildi - ceset renginde, bu siyah taş bina [da] bu kadar matem içinde değildi…)

Destekleme işlevi:

Söylenen yargıda bir hususu vurgulamak ve düşünceyi desteklemek için kullanılır.

[…güllə də həqiqi güllə idi…]

… mən həmin tapançanı götürmüşdüm, bu, həqiqi tapança idi, içində qalmış güllə də həqiqi güllə idi…(Z/44).

(…ben hemen tabancayı kaldırmıştım; bu gerçek tabancaydı, içindeki kurşun [da] gerçek kurşundu).

Örnekte, tabancanın gerçek olduğunu ifade edildikten sonra içindeki kurşunun özellikle tekrar edilerek gerçek olduğunun söylenmesi desteklemedir.

Benzer bir duruma dayanak oluşturma işlevi:

Bir durumun ya da olayın, başka bir durum ya da olayla benzerliğinden hareketle; söylenen yargıyı benzeri bir başka yargı ile desteklerken bu bağlaçtan istifade edilir.

[…aysberqlərin üçdə iki hissəsi, suyun altında olduğu kimi, sözlərin də dərin mənaları çox dərinlərdə olmalıdır…]

… aysberqlərin üçdə iki hissəsi, suyun altında olduğu kimi, sözlərin də dərin mənaları çox dərinlərdə olmalıdır, yəni ki, onları dartıb çıxartmaq lazımdır (E/36).

(…buzdağlarının üçte ikisinin su altında olması gibi sözlerin [de] derin anlamları çok derinde olmalıdır, yani onları düşünüp çıkartmak gerekir).

Ekleme işlevi:

Sayılan unsurlara, bir diğerini ilave ederken kullanılır.

[…o qar Əlipaşanın təkcə boynuna, bədəninə yox, ürəyinə də bir sərinlik gətirdi…]

… boynuna düşmüş o qar Əlipaşanın təkcə boynuna, bədəninə yox, ürəyinə də bir sərinlik gətirdi…(GDB/228).

(… boynuna düşen kar, Alipaşa'nın sadece boynuna ve vücuduna değil, kalbine [de] serinlik getiriyordu…).

Bir durumu diğer bir duruma ekleme/ilişkilendirme işlevi:

Bir olay ya da durumla birlikte gerçekleşen diğer olay ya da durumu birbiri ile ilişkilendirirken kullanılır.

[…yağış küçələrə tənhalıq, sükunət gətirmişdi… boş küçələrin addım həsrətini də öldürmüşdü]

Qəfil yağış küçələrə tənhalıq, sükunət gətirmişdi, küçələri bozartmışdı, boş küçələrin addım həsrətini də öldürmüşdü (SP/11).

(Ani yağış sokaklara yalnızlık ve sükûnet getirmişti, sokakları bembeyaz yapmıştı, boş sokakları adımlama özlemini [de] öldürmüştü).

Pekiştirme işlevi:

Bu bağlaç bazen kendisinden önce anılan ögeyi pekiştirmek ve vurgulamak amacıyla kullanılır.

[…yeddi bacanaq yola çıxdı… yeddisi də heyifsiləndi…]

… yeddi bacanaq yola çıxdı, yeddi gün gecə-gündüz bir yerdə yol getdi, axırda gəlib mənzil başına çatanda yeddisi də heyifsiləndi…(BTH/156).

(Yedi bacanak yola çıktı, yedi gün ve gece birlikte yol gitti. Sonunda yolun başına ulaştıklarında, yedisi [de] yolda hüzünlendi).

Aynı anda olma işlevi:

Aynı anda gerçekleşen iki olaydan bahseden cümleler arasında yer alabilir.

[Məleykə xanım gözünü… pəncərəyə dikdi, mən də … qəzetinə]

Məleykə xanım gözünü zülmət pəncərəyə dikdi, mən də «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzetinə (QPL/18).

(Meleyke hanım gözünü karanlık pencereye dikti, ben [de] "Edebiyat ve Sanat" gazetesine).

Aynı eylemi birlikte yapma işlevi:

Aynı kişi tarafından aynı anda yapılan iki eylemi dile getirmek için kullanılır.

[Cavanşir … uzun saçlarının ucunu düzəldirdi və güzgüdən də Güləndam nənəyə …]

Cavanşir güzgünün qabağında dayanıb uzun saçlarının ucunu düzəldirdi və güzgüdən də Güləndam nənəyə baxıb: (ŞDG/143).

(Cavanşir aynanın önünde durup uzun saçlarının uçlarını düzeltti ve aynadan [da] Gülendam neneye bakıp…).

Sonuç

Azerbaycan Türkçesinde "dA" bağlacı, birleştirme bağlacı başlığı altında iştirak bildiren bağlaç olarak ele alınmıştır. Amacımız, "dA" bağlacının iştirak işlevi dışında hangi işlevleri belirttiğini tespit etmekti.

Çalışmada, "dA" bağlaçlı cümleler; çelişki bildirme işlevi, olumluluğu olumsuzlaştırma işlevi, olumsuzluğu olumluluğa çevirme işlevi, durumların eşitlenmesi işlevi, sebep-sonuç işlevi, karşılaştırma işlevi, destekleme işlevi, benzer bir duruma dayanak oluşturma işlevi, ekleme işlevi, bir durumu diğer bir duruma ekleme/ilişkilendirme işlevi, pekiştirme işlevi, aynı anda olma işlevi, aynı eylemi birlikte yapma işlevi şeklinde on üç ana başlığa ulaşıldı.

Elde edilen bu sonuçlar "dA" bağlacının söz dizimsel işlevin yanı sıra semantik işlevle de metinlerde yer aldığının açık bir göstergesidir. Bağlaçların söyleme yansıyan semantik işlevlerinin belirlenmesi yapılacak yeni çalışmalara da zemin hazırlayacaktır.

Örneklerin Alındığı Kaynaklar ve Kısaltmaları

GDP: Gül Dedı Bülbülə

GNM: Gümüşü, Narıncı, Məhmərı

ŞDG: Şuşaya Duman Gəlıb

OLP: Qatar. Pıkasso. Latur

BTH: Baladadaşın Toy Hamamı

Z: Zıreh

SP: Sarı Pencək

BIM: Baladadaşın Ilk Məhəbbətı

GAB: Qırmızı Ayı Balası

E: Epıtafıya

QD: Qızıl Dış

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Orucov, Ə. (2006). *Azərbaycan Dilinin İzahlı Lüğəti*. Şərq-Qərb.

Akın, L. (2004). Türkiye Türkçesinde bağlaçlar. (Tez No: 146784) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giriş.jsp

Aksan, D. (1983). *Sözcük Türleri*. Türk Dil Kurumu.

Atabey, İ. (2007). Cümle Bağlayıcıları ve Türkiye Türkçesindeki Kullanımları. *Studia Uralo-Altaica*, 47, 39-54.

Banguoğlu, T. (2000). *Türkçenin Grameri*. Türk Dil Kurumu.

Bilgegil, K. (1982). *Türkçe Dilbilgisi*. Dergah Yayınları.

Çelik, M. (1999). Da'nın işlevleri. *Dilbilim Araştırmaları*, (10), 25-32.

Ceylan, N. (2005). Haldun Taner'in Öykülerinde Cümle Bağlayan Bağlaçlar. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi.

Delice, İ. (2012). Sözcük Türleri Nasıl Tasnif Edilmelidir? *Turkısh Studies*, Ankara: 7, (4), 27-34.

Ediskun, H. (1993). *Türk Dilbilgisi*. Remzi Yayınları.

Elçin (2005). *Seçilmiş Eserleri I. "Hekayələr"*. Çinar-Çap nəşriyyatı.

Ergin, M. (2019). *Türk Dil Bilgisi*. Boğaziçi Yayınları.

Gülensoy, T. (2000). *Türkçe El Kitabı*. Akçağ Yayınları.

Gülsevin, S. (2021) Farklı Yapılardaki Bağlama Grupları Üzerine. *Selçuk Türkiyat*, Aralık (53), 01- 11.

Hacıeminoğlu, N. (1992) *Türk Dilinde Edatlar*. MEB.

Hengirmen, M. (1999). *Dilbilgisi ve Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. Engin Yayınları.

Karaşin, H. (2008). Bağlaç görevinde kullanılan ya'nın anlamsal işlevleri. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14, 215-227.

Kazımov, Q. Ş. (2010). *Muasir Azerbaycan Dili "Morfoloji"*. Elm və Təhsil.

Korkmaz, Z. (2004). Bağlaçlar ve Türkiye Türkçesindeki Oluşumları. *Türk Dili, Ankara: TDK Yayınları*, LXXXIX, (638), 118-125.

Seyidov, Y. (2014). *Azerbaycan Dili*. Bakü Üniversitesi.

Şenlik, A. Ş. (2016).Türkiye Türkçesinde Cümle Bağlacı Olarak Kullanılan "Ve" Ve "Da" Hakkında Bazı Mülahazalar. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 1, (54), 111-117.

Tanrıverdi, E. (2012). *Azerbaycan Dilinin Tarihi Qrammatikası*. Elm və Təhsil.

Üstünova, K. (2006). Ama'nın işlevleri. Uludağ Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi, (10), 79-92.

Vardar, B. (2002). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. Multilingual.

Yavuz, S. (2010). Türkiye Türkçesi ağızlarında bağlaçlar. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Türk Dil Kurumu (t.y.). Yayım. Güncel Türkçe sözlük. Erişim Tarihi: Eylül 26, 2022, https://sozluk.gov.tr

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Berker KESKİN

Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi
berker.keskin@istanbul.edu.tr

https://orcid.org/0000-0001-8599-286X

Karahanlı Türkçesinde Öfke ve Nefret Duygusuna Ait Söz Varlığı Üzerine Bir Değerlendirme

An Evaluation of the Vocabulary of Anger and Hatred in Karakhanid Turkish

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 29.10.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 15.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Keskin, B. (2022). Karahanlı Türkçesinde Öfke ve Nefret Duygusuna Ait Söz Varlığı Üzerine Bir Değerlendirme. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1519-1540. https://doi.org/10.34083/akaded.1196258

Keskin, B. (2022). An Evaluation of the Vocabulary of Anger and Hatred in Karakhanid Turkish. *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1519-1540. https://doi.org/10.34083/akaded.1196258

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

* Bu makale, 19-21 Eylül 2022 tarihlerinde gerçekleştirilen 6. Uluslararası Türkoloji Kongresi'nde sunulan bildirinin gözden geçirilerek genişletilmiş şeklidir.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır

Öz

Temel insan duyguları arasında yer alan öfke ve nefret, zaman zaman birbiriyle karıştırılmaktadır. Ancak bu olumsuz duyguların ortaya çıkış sebebi, hissedilme süreleri gibi konularda aralarında farklılık bulunduğu bir gerçektir. Duyguların birbiriyle karıştırılmasının doğal bir sonucu olarak ilgili anlam alanlarına giren sözcük ve ifadeler de birbirinin yerine kullanılabilmektedir. Öfke, genel olarak olumsuz bir durum karşısında kişide oluşan sinirlilik hâli şeklinde ifade edilebilir. Nefret ise çok daha yoğun bir duygu olarak başkalarının kötülüğünü istemeye varan bir tiksinme, iğrenme hâlidir. Bu çalışmanın konusu, insanlık tarihi kadar eski olan bu duyguların Türk dilinin tarihî dönemlerinden biri olan Karahanlı Türkçesinde izini sürmektir. Giriş niteliğinde öfke ve nefretin temel duygular arasındaki yerine değinilecek ve bunların sözlük anlamları üzerinde durulacaktır. Ardından Karahanlı Türkçesi metinlerinde konuyla ilgili tespit edilen isim ve eylemler ayrı ayrı açıklanacaktır. Bununla birlikte sözcük ve ifadelerin *Atebetü'l-Hakâyık, Kutadgu Bilig* ve gibi dönem eserlerinde hangi amaç doğrultusunda kullanıldığının sorgulanması amaçlanmaktadır. Sonuç bölümünde bulgular değerlendirilerek tespit edilen sözcükler sahip olduğu anlamlara göre sınıflandırılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Duygu, öfke, nefret, Karahanlı Türkçesi, söz varlığı.

Abstract

Anger and hatred, basic human emotions, are often confused with each another. However, there are key differences between these two negative emotions, such as the cause of their emergence and the duration of the feelings. As a natural consequence of conflating and mixing emotions, the words and expressions attached to these emotions can also be used interchangeably. In general, anger is a state of irritability that develops in a person in the face of a negative situation. On the other hand, hatred is a state of disgust, which is a much more intense emotion, and amounts to wishing the evil of others. This paper aims to trace these feelings, which are as old as human history, in Karakhanid Turkish, one of the historical periods of the Turkish language. As an introduction, I will dwell on the place of anger and hatred among basic emotions and their lexical meanings, followed by an evaluation of the nouns and verbs associated with these feelings in Karakhanid Turkish texts. After these steps, I intend to determine the purpose for which these expressions were used in the works of the period, such as Atebetü'l-Hakâyık, and Kutadgu Bilig (Wisdom of Royal Glory). In conclusion, I will evaluate the findings and classify the words according to their meanings.

Keywords: *Emotion, anger, hatred, Karakhanid Turkish, vocabulary.*

1. Giriş

Olumlu ve olumsuz birçok duyguya sahip olan insanoğlu, içinde bulunduğu duygusal durumu göstermek için çeşitli yöntemler geliştirmiştir. Jest, mimik, tavır ve hareketler bunların bir kısmının oluştururken dil de sosyal bir varlık olan insanın duygularını göstermede veya onları tarif etmede kullandığı yegâne sistemdir. Bu bakımdan olumsuz insan duygularından olan öfke ve nefret, yalnızca hâl ve hareketlerde değil insanoğlunun dilinde de kendisine yer edinmiştir. Özellikle psikoloji alanında çalışan bilim insanlarının duyguları çeşitli şekillerde sınıflandırarak öfke ve nefreti temel duygular arasına yerleştirdiği görülmektedir:

Kaynak	**Temel Duygular**	**Esas aldığı**
Arnold (1960)	öfke (anger), tiksinti (aversion), cesaret (courage), neşesizlik (dejection), arzu (desire), umutsuzluk (despair), korku (fear), nefret (hate), umut (hope), sevgi (love), üzüntü (sadness)	Hareket eğilimine göre
Ekman, Friesen ve Ellsworth (1982)	öfke (anger), nefret (disgust), korku (fear), neşe (joy), üzüntü (sadness), hayret (surprise)	Evrensel yüz ifadeleri
Gray (1982)	öfke (rage) ve dehşet (terror), endişe (anxiety), neşe (joy)	Fiziksel bağlantı
Izard (1972)	öfke (anger), küçümseme (contempt), nefret (disgust), ızdırap (distress), korku (fear), suçluluk (guilt), merak (interest), sevinç (joy), utanç (shame), hayret (surprise)	Fiziksel bağlantı
James (1884)	korku (fear), keder (grief), sevgi (love), öfke (rage)	Bedensel bağlantı
McDougall (1926)	öfke (anger), nefret (disgust), kıvanç (elation), korku (fear), bağlılık (subjection), hassaslık (tender-emotion), şaşkınlık (wonder)	Güdülerle ilişki
Oatley ve Johnson-Laird (1987)	öfke (anger), nefret (disgust), endişe (anxiety), mutluluk (happiness), üzüntü (sadness)	Önermesel içeriğe ihtiyaç duymama

Panksepp (1982)	beklenti (expectancy), korku (fear), öfke (rage), panik (panic)	Fiziksel bağlantı
Plutchik (1980)	kabul (acceptance), öfke (anger), ümit (anticipation), nefret (disgust), sevinç (joy), korku (fear), üzüntü (sadness), hayret (surprise)	Biyolojik sürece uyarlamaya göre
Tomkins (1984)	Öfke (anger), merak (interest), küçümseme (contempt), nefret (disgust), ızdırap (distress), korku (fear), sevinç (joy), utanç (shame), hayret (surprise)	Sinirsel ateşleme yoğunluğu
Watson (1930)	korku (fear), sevgi (love), öfke (rage)	Fiziksel bağlantı

Tablo I: Öfke ve/veya nefret duygusunu temel duygu olarak kabul eden bilim insanları (Ortony & Turner, 1990, s. 316; akt. Bozkurt, 2014, s. 27).

Bununla birlikte duyguların doğası üzerine araştırmalarda bulunan W. Gerrod Parrot'un sınıflandırması oldukça dikkat çekicidir. Duyguları birincil, ikincil ve üçüncül olmak üzere sınıflandıran Parrot, birincil duygular arasında ele aldığı öfkeye ait sinirlilik, hiddet, kızgınlık, iğrenme, kıskançlık ile azap çektirme şeklinde altı ikincil duygu tanımlanmış, toplamda yirmiden fazla da üçüncül duygu olduğunu ifade etmiştir (Parrot, 2001).

İnsanlıkla birlikte ortaya çıkan öfke ve nefret duygusu ile buna bağlı gerçekleştirilen çeşitli eylemler hakkında pek çok dinî metinde de bölümlerin yer aldığı görülür. Örneğin Kabil'in kardeşi Habil'i öldürmesinin altında yatan sebebin kıskançlıkla birlikte gelen öfke olduğu anlaşılmaktadır (bk. Harman, 1996, s. 376). O hâlde, yaradılıştan bugüne var olan bu duygular, bugün dilimizde nasıl açıklanmaktadır? *TDK Türkçe Sözlük* ve *Kubbealtı Lugatı*'nın açıklamaları aşağıda verilmiştir:

Madde	**TDK**	**Kubbealtı Lugatı**
öfke	*a.* Engelleme, incinme veya gözdağı karşısında gösterilen saldırganlık tepkisi, kızgınlık, hışım, hiddet, gazap (Türk Dil Kurumu, 2011, s. 1838a).	*i.* Haksızlık, incinme, karşı koyma vb. duyguların doğurduğu, insanı saldırganlığa götürebilen şiddetli duygu, hiddet, kızgınlık, gazap. (Kubbealtı Lugatı, t.y.)
nefret	*a. Ar. nefret* **1.** Bir kimsenin kötülüğünü, mutsuzluğunu istemeye	*i.* **1.** Bir şeyi veya bir kimseyi beğenmemekten, kötü bulmaktan

	yönelik duygu. **2.** Tiksinme, tiksinti (Türk Dil Kurumu, 2011, s. 1761b).	ileri gelen şiddetli itici duygu, iğrenç bulup tiksinme **2.** *(eski.)* Ürküp kaçma (Kubbealtı Lugatı, t.y.)

Tablo II: Öfke ve nefretin sözlük anlamları

Her iki sözlükte de öfkenin temelde haksızlık, incinme gibi duygular karşısında bir tepki olarak meydana çıktığı belirtilmiş; sözcüğün kızgınlık, hiddet ve gazap ile eş anlamlı olduğu gösterilmiştir. "Aslında saldırganlık olarak tanımlanabilecek şiddet durumları öfkenin davranışsal ve kontrolsüz olarak ortaya çıkması için kullanılırken, düşmanlık ise öfkenin daha çok kronikleşmiş hâline işaret etmektedir" (Soykan, 2003, s. 21). Nefret konusunda sözlüklerin birleştiği nokta tiksinme ve tiksinti duygusuyken ilkinde ayrıca "başkasının mutsuzluğu istemeye yönelik bir duygu" olduğu ifade edilmiştir.

2. Öfke ve Nefretin Karahanlı Türkçesinde Görünümü

Öfke ve nefret kavram alanına giren çeşitli sözcük ve ifadeler, Eski Uygur Türkçesi döneminden itibaren metinler üzerinden takip edilebilir durumdadır. Karahanlılar döneminde Türkçenin yanı sıra Arap ve Fars dillerinden alıntılananlarla birlikte ilgili duyguları karşılayan sözcüklerin sayısında bir artış meydana gelmiştir.

Son yıllarda Eski Türkçede veya doğrudan Karahanlı Türkçesinde bulunan duygu eylemleri üzerine yapılan çalışmalarda öfke ve sinirlilik anlamındaki çeşitli eylemlerin değerlendirildiği görülmektedir (bk. İlter, 2019; Seçkin, 2019). Burada *Atebetü'l-Hakayık, Dîvânu Lugâti't-Türk* ve *Kutadgu Bilig* ile Karahanlı dönemi Kur'an tercümelerinden Rylands ve TİEM 73 nüshalarından hareketle öfke ve nefret duygusuyla ilgili tespit edilen söz varlığına yer verilmiştir; dolayısıyla isim kategorisindeki sözcükler de çalışmaya dahil edilmiş ve elliden fazla eylem ortaya konmuştur. Öfke ve nefretin yanında bunlarla ilgili düşmanlık, kin ve (öfkenin) geçmesi, sakinleşme anlamı taşıyan kimi sözcük ve ifadeler de burada yer almaktadır.

2.1. Öfke ve Nefret Duygusunu İfade Eden İsimler

Karahanlı Türkçesinde öfke ve nefret duygusuyla ilgili olan Türkçe isimler, basit ve türemiş yapıya sahiptir. Bunun yanı sıra az sayıda olsa da yabancı kökenli birtakım sözcükler metinlerde kullanılmıştır.

ʿadāvet: Arapça kökenli (<*ʿadāvet*) sözcük, doğrudan "öfke" veya "nefret" anlamına sahip değildir; "düşmanlık, hasımlık" karşılığında kullanılmıştır (KM VI, 2014, s. 5869). AH'nin kerem, hilm ve diğer iyiliklerle ilgili bölümünde yer almaktadır. Sözcüğün geçtiği dörtlükte hiddet ve düşmanlığın ancak yumuşak huylulukla sona erdirilebileceğinden bahsedilmiş ve bununla ilgili çeşitli öğütlere yer verilmiştir:

yazuḳluġ kişiniŋ yazuḳın keçür
ʿadavet kökini ḳazıp sen köçür
yalınlansa tutnup ġażab ḥiḳd otı
ḥalimlıḳ suvın saç ol otnı öçür ($AH_{337-340}$)

"Kusurlu insanın kusurunu affet. Düşmanlığın kökünü kazıyıp ortadan kaldır. Hiddet ve düşmanlık ateşi tutuşup alevlenirse yumuşak huyluluk suyunu saçarak o ateşi söndür!"

ʿudvan: Arapça kökenli (<*ʿudvān*) sözcük, "düşmanlık, zulüm" gibi anlamlara sahiptir (Steingass, 1884, s. 678b). AH'de zamanenin bozuk olması hakkında düzenlenen bölümde, dünyanın nasıl bir hâl aldığını aktarırken kullanılmıştır:

ajun toldı ʿudvan cefa cevr bile
ḳanı bir vefalıġ bar erse tile ($AH_{393-394}$)

"Dünya düşmanlık, eziyet ve sıkıntıyla doldu. Hani bir vefalı kişi? Varsa ara!"

buşaḳlıḳ: KB'de yalnızca bir kez tespit edilen sözcük "hiddet" anlamındadır. Bilgi ve aklın faziletlerinin anlatıldığı bölümde, gerek sözcüğün geçtiği beyitte gerekse daha sonraki beyitlerde hiddet ve öfkenin zararlarından bahsedilmiş, insanın bu iki duygudan uzak kalması telkin edilmiştir:

buşaḳlıḳ bile erke öwke yawuz
bu iki bile tutçı emger et öz (KB_{332})

"Hiddet ve öfke insan için kötüdür; bu ikisiyle vücut sürekli eziyet çeker."

buşı: "Hiddetli, sinirli" anlamına gelmektedir. Kullanım sıklığı az olmakla birlikte ilk örnekleri *buşı köŋüllüg* "aksi, huysuz gönüllü" ifadesinde olduğu gibi Eski Uygurca metinlerde tespit edilebilir (bk. Oda, 2010, s. 89; 023 Ib). Öfkeli insanlarla yakınlık kurulmaması hakkındaki örnek beyit, KB'nin Ögdülmiş'in hizmetkârlarla nasıl geçinileceğini anlattığı bölümdendir:

buşı birle bolma yéme keḍ yaḳın
ḳalı buşsa buzġay yaḳınlıḳ haḳın (KB_{4292})

"Yine hiddetliyle çok yakın olma. Eğer hiddetlenirse yakınlık hakkını bozar."

buşılıḳ: KB'de yer alan sözcüğün "hiddetlilik, hiddetlenme" anlamında olduğu anlaşılmaktadır. Ögdülmiş'in hükümdara verdiği cevap bölümünde yer alan aşağıdaki beyit, bir beyde olmaması gereken özelliklerden bahsetmektedir ki bunlardan biri de öfkedir:

birisi iweklik birisi saran
üçünçi buşılıḳ serin öz tiren (KB_{2061})

"Birisi acelecilik, ikincisi cimrilik ve üçüncüsü hiddetlenmedir. Bunlara karşı sabır göster, dirayetli ol."

buşuġ: DLT'de "sıkılma" şeklinde açıklanan *buşuġ* (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 160), Karahanlı dönemi Kur'an tercümelerinden TİEM 73'te "sıkıntı, öfke" anlamıyla *öfke* ile birlikte ikileme içinde kullanılmıştır:

ḳaçan amruldı erse mūsādın buşuġ öfke aldı taḫtalarnı (TİEM 73 126r/3=007/154)

buşuġluġ: "Sıkıntılı, öfkeli" anlamındaki sözcük, *öfkelig* ile birlikte ikileme şeklinde tespit edilmiştir:

ḳaçan yandı erse mūsā boḏunıŋa öfkelig buşuġluġ ḳaḏġuluġ (TİEM 73 125v/4-5=007/150)

düşmanlıḳ: Çağdaş Türk lehçelerinde kullanılmaya devam eden sözcük, Farsça kökenli *duşmān* (Steingass, 1963, s. 526b) ile Türkçe {+lXk} yapım ekinin bir araya gelmesiyle oluşmuştur; Karahanlı dönemi metinleri içindeyse "düşmanlık, kin, nefret" gibi anlamlarla Kur'an tercümesinde geçmektedir:

eltmesün sizni boḏunnuŋ düşmanlıḳı anıŋ üze kim dād ḳılmadıŋız (Rylands KT 27/24a2)

ġażab: Arapça kökenli (<*ġażab*) sözcük, "öfke, hiddet" anlamlarına sahiptir (Steingass, 1884, s. 755b) ve AH'de *ḥiḳd* ile ikileme içinde yer alır (bk. *ʿadāvet*).

ḥamiyet: Arapça kökenli (<*ḥamiyyet*) sözcük, "kızgınlık, öfke" anlamındadır (KM VI, s. 5710) ve Kur'an tercümesinde *öwke* ile birlikte ikileme içinde yer alır:

ançada ḳıldı anlar kim tandılar köŋülleri içre ḥamiyet öwke biligsizlik öwkesi (Rylands KT 37/45a3)

ḥiḳd: Arapça kökenli (<*ḥiḳd*) sözcük, "kin, düşmanlık" anlamlarına sahiptir (KM II, 2013, s. 1409) (bk. *ʿadāvet*).

ḫuṣūmet: Arapça kökenli (<*ḫuṣūmet*) sözcük, "dava, ihtilaf, düşmanlık" anlamındadır (Steingass, 1884, s. 327b). Rylands nüshası Kur'an tercümesinde "düşmanlık" karşılığı kullanılmıştır:

azu ol kim ektilenür şamuşa içre ol ḫuṣūmet içinde belgürtmegen erür (Rylands KT 36/43b1)

irteş: Temel anlamı "kavga, düşmanlık" olan sözcük, DLT'de üç farklı bölümde tek bir cümlede yer almaktadır: *sabanda sandruş bolsa örtgünde irteş bolmas* "Ekin zamanında çekişme ve mücadele olursa harman zamanı düşmanlık olmaz." (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 173, 294, 520).

ḳaḳıġ: *Ḳaḳı-* "öfkelenmek, sinirlenmek" eylem köküne dayanan sözcük (Clauson, 1972, s. 610b) DLT'de "öfke, kızma" şeklinde açıklanmıştır (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 161). Yazılı metinler arasındaki ilk örnekleri Eski Uygur dönemine aittir. Tek başına kullanılmasının yanında *övke* ile birlikte ikilemeli kullanımı da söz konusudur (bk. Kaya, 1994, s. 107; 102 II. 34b).

ḳaḳıtġan: DLT'de bulunan ve "sürekli kızdıran, sinirli" anlamına gelen sözcük *ḳaḳıt-* eylemine eklenen {-gAn} sıfat-fiil ekiyle oluşmuştur: *bu er ol meni tutçı ḳaḳıtġan* "Beni daima kızdıran bu adamdır." (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 225).

kek: KB'de "kin, öç" anlamında kullanılmış sözcüklerden biridir. Clauson (1972, s. 707b) sözcüğün erken dönemlerde genellikle *öç* ile birlikte kullanıldığını; temelde "kötülük, kin, gizli nefret" oradan "intikam arzusu" ve nihayetinde "intikam" ve diğer yan anlamları kazandığını belirtir:

yana alçı bolsa ḳızıl tilkü teg
titir buġrası teg kör öç sürse keg (KB_{2312})

"Yine kızıl tilki gibi hilekâr olmalı; deve aygırı gibi kin ve nefret gütmeli!"

ḳırġaġ: DLT'den hareketle Karahanlı Türkçesinde bey veya hanların öfkesi ile ilgili farklı sözcüklerin kullanıldığı görülmektedir. Bu bağlamda *ḳırġaġ* "bey ve hanın kendinden küçük olana öfkesi" ile ilgili eserde şu örnek yer alır: *xān anı ḳırġadı* (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 320).

kīn: Farsça kökenli sözcük (<*kīn*) "kin, gizli düşmanlık" anlamına sahiptir (Steingass, 1963, s. 1070b) ve TİEM 73'te tespit edilmiştir.

ne kim köŋülleri içindekini kīndin ḳaḏaşlar taḫtlar üzele utru turuġlılar (TİEM 73 194r/5=015/047)

köksün: KB'de yalnızca bir beyitte tespit edilen sözcük "öfke, hiddet" anlamına sahiptir:

üçünçi kürüd keldi köksün yorır
ḳayuḳa bu baḳsa yaşarmış ḳurır (KB_{133})

"Üçüncü olarak öfkeyle dolaşan Mars gelir. Bu nereye baksa, yeşeren şey kurur."

öç: Temelde "kötülük, kin" anlamındadır, ancak oldukça eski tarihlerden itibaren "intikam, öç alma" anlamı kazanmıştır (Clauson, 1972, s. 18a). DLT'de "kin" şeklinde açıklanmış ve bir söze yer verilmiştir: *öç kek ḳamuġ kişiniŋ yalŋuḳ üze alım bil eḏgülüküg uġança elgiŋ bile telim ḳıl* "Öç, borç gibi senden istenir, bunun için ondan sakın ve dikkatli ol; yabancı ve yolculara gücün yettiğince iyilik et." (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 20). İlk örnekleri Eski Uygurca eserlerde bulunan sözcüğün KB'nin pek çok beytinde örneği bulunmaktadır:

saŋa kim tegürdi maŋa ay bu küç
ya kim öwkeledi ya kim ḳıldı öç (KB_{6310})

"Kim seni bu sıkıntıya soktu? Bana söyle. Kim sana öfkelendi veya kim sana kin besledi?"

Bütün bunlara ek olarak, TİEM 73'te de sözcüğe rastlamak mümkündür: *taḳı taŋrı iŋen öç iyesi turur* (TİEM 73 38r/6=003/004)

öçke: "Kin bağlama" (?) anlamıyla KB'de tek örnek durumundadır ancak Tezcan'ın (1981, s. 55) bunun aslında *öç kek* ikilemesi yerine yapılan bir istinsah yanlışı olduğu hakkındaki düşüncesi ayrıca belirtilmelidir.

negü ḳıldım erki elig men saŋa
nelük türdüŋ emdi bu öçke maŋa (KB_{369})

"Ey elli yaş! Ben sana acaba ne yaptım? Bana neden şimdi böyle kin bağladın?"

öçüt: DLT'de yer alan sözcük, "intikam, kin" anlamındadır (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 24).

öfke ~ öpke ~ öwke: Bugün hâlâ gerek Türkiye Türkçesinde gerekse diğer çağdaş Türk lehçelerinde kullanılan ve ilgili duyguya ad olan temel sözcüktür. Yazılı metinler arasında ilk olarak Eski Uygurcada karşımıza çıkar. DLT'de Kaşgarlı Mahmud, öfkeyi hem maddebaşı yapmış hem de köken bilgisi hakkında değerlendirmede bulunmuştur. Buna göre *öpke,* "öfke" şeklinde açıklanmış; sözcüğün temelde akciğer anlamına geldiği ve öfkenin de ciğerden doğduğu için bu şekilde adlandırıldığı belirtilmiştir (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 64). Clauson da (1972, s. 9a) benzer bir açıklama yaparken Erdal (1991, s. 377) genellikle *öp-* olarak yazılan tabanın "öpmek; havayı veya sıvıyı yudumlamak, emmek" anlamına geldiğini belirtir. KB'de bilgi ile aklın erdemlerinin anlatıldığı bölümden alınan beyit, öfkenin zararları hakkındadır:

ökünçlüg bolur tutşı öwke işi
yazuḳluġ bolur işte buşsa kişi (KB_{324})

"Öfke ile yapılan iş pişmanlık ile dolar. Kişi işinde hiddetlenirse yazık olur."

Bütün bunlara ek olarak sözcüğe Kur'an tercümelerinde de rastlanmaktadır*: yandılar öfke birle taŋrıdın* (TİEM 73 8r/1=002/061)

öfkelig ~ öwkelig: Kur'an tercümelerinde geçen sözcük "öfkeli" anlamına sahiptir:

yandı yalawaç boḍnıḳa öwkelig ḳaḍġuluḳ (Rylands KT 31/62b3)
ḳaçan yandı erse mūsā boḍunıŋa öfkelig buşuġluġ ḳaḍġuluġ (TİEM 73 125v/4-5=007/150)

sevügsizlik: Sözcüğün temelde "sevgisizlik" anlamına sahip olmakla birlikte Kur'an tercümesinde "düşmanlık, kin" anlamında kullanıldığı anlaşılmaktadır:

boynaġuluḳın kértgünmemekin kemiştimiz anlar ara yaġılıḳnı sewügsizlikni ḳıyāmet küŋke tegi (TİEM 73 88v/1=005/064)

üz: "Öfke, kızgınlık" anlamındaki sözcük *öfke* ile birlikte ikileme içinde TİEM 73'te yer alır:

ḳaçan tutsa siler tutar siler üz öfke birle öldürügli teg (TİEM 73 271v/4=026/130)

yaġılaşmaḳ: TİEM 73'te tespit edilen sözcük, "düşman olmak, düşmanlık göstermek" anlamına sahiptir: *kitergil anıŋ birle ol eḍgürek ançada ol kim sénli ara anlı ara yaġılaşmaḳ andaġ ḳalı ol* (TİEM 73 350r/8=041/034)

yaġılıḳ: "Düşmanlık" anlamındaki sözcük, KB ve TİEM 73'te tanıklanmıştır:

taḳı bir yaġılıḳ asıġ yas üçün
bolur bu yaġılıḳ ḳılur er öçün (KB_{4226})

"Bir de çıkar yüzünden düşmanlık olur; bu düşmanlık intikam arzusuyla gerçekleşir."

kim tiler yek kim kemişmek siler araŋızda yaġılıḳnı sewügsüzlügni bor içinde oynaġu oyunlar içinde (TİEM 73 91v/1-2=005/091)

yigrençlik: Kelimenin kökü, yazılı ilk örneği DLT'de bulunan *yigren-* "iğrenmek, tiksinmek" eylemine dayanmaktadır (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 391). Bu bakımdan temel anlamının "iğrençlik, tiksinme" olduğu ifade edilmelidir. Ancak TİEM 73'te sözcüğün tercümesi olduğu ayet metninden hareketle "nefret, tiksinti" anlamında kullanıldığı anlaşılmaktadır:

belgürdi yigrençilik aġızlarındın (TİEM 73 49v/3=003/118)

2.2. Öfke ve Nefret Duygusunu İfade Eden Eylemler

Öfkelenme, nefret etme veya hiddetlenmeyi ifade eden basit, türemiş ve birleşik yapıda eylemler bulunmaktadır. Bunlar salt duygu bildirmenin yanı sıra öfkenin yatışması, sakinleşme ve düşmanlık etmekle ilgili anlamlara da sahiptir.

'ayb ḳıl-: Arapça kökenli *'ayb* ile Türkçe *ḳıl-* yardımcı eyleminden oluşan ve "ayıplamak, kızmak, öfkelenmek" anlamına sahip bu birleşik eylem, Kur'an tercümelerinde yer almaktadır:

'ayb ḳılmaz sen bizke meger kim kirtgündümiz iḍimiz nişānlarıŋa (Rylands KT 28/10b2)
anlar kim füsūs tutarlar 'ayb ḳılurlar artuḳ tapuġ ḳılġanlarnı kértgünüglilerdin (TİEM 73 147r/7=009/079)

amurt-: "Öfkeyi dindirmek, sakinleştirmek" anlamındaki sözcük, DLT'de yer alır: *ol beg öpkesin amurttı* "O beyin öfkesini sakinleştirdi." (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 525). **Amur-* eyleminin ettirgen biçimidir ve yalnızca (?) XX. yüzyıl Güneybatı

Anadolu'da varlığını korur (Clauson, 1972, s. 163b). Eylemin ilk örneğini Eski Uygur Türkçesi metinlerinde *süz-* ile ikileme şeklinde bulmak mümkündür (bk. Shōgaito, 2014, s. 166; 39v12).

arıl-: DLT'deki bir cümlede *arıl- sarıl-* şeklinde ikileme içinde geçen sözcük "kızmak, öfkelenmek" anlamına sahiptir ve yapıyı oluşturan bu ilk unsur, tek örnek durumundadır (Clauson, 1972, s. 229b): *beg aŋar arıldı sarıldı* "Bey vb. ona kızdı." (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 267).

bulġa-: Temelde "karıştırmak; midesi, içi bulanmak" anlamına gelirken Karahanlı Türkçesinde "sinirlendirmek, öfkelendirmek" karşılığında da kullanılmıştır: *ol er anıŋ köŋlin bulġadı* "O adam onun gönlünü karıştırdı, onu sinirlendirdi." (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 470). Clauson (1972, s. 337a) Kaşgarlı'nın verdiği anlamlara dayanarak eylemin metaforik olarak "(kafasını) karıştırmak, (birini) rahatsız etmek, bir düzensizlik oluşturmak" anlamına sahip olduğunu ve bunun daha eski, daha yaygın bir anlam olduğunu belirtir.

bulġan-: *Bulġa-* eyleminin dönüşlülük biçimidir ve "kızmak, sinirlenmek" anlamıyla DLT'de yer almaktadır: *beg aŋar bulġandı* "Bey ona kızdı." (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 302). Eski Uygurca metinlerde de tespit edilebilmektedir (bk. Tekin, 1980, s. 163; 59 v 14).

buş-: Karahanlı Türkçesi eserlerinde "sinirlenmek, öfkelenmek" karşılığında kullanılan başlıca eylemdir. Aynı zamanda öfke ve nefret anlam alanına giren pek çok sözcüğün de tabanını teşkil eder. Dönemin diğer eserlerinden farklı olarak DLT'de anlamı "sıkılmak, bıkmak" olarak geçmektedir (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 236). Ancak gerek Kur'an tercümesinde gerekse AH ve KB'de verilen ilk anlamıyla kullanılmıştır:

eger bérilmeseler andın ançada olar buşarlar (Rylands KT 29/41b3)
reʿiyyetḳa müşfiḳ selim til ḥalim
velikin buşarda şera arslanı (AH_{51-52})

"O, halkına karşı müşfik, doğru ve yumuşak dillidir ancak hiddetlendiğinde Şera aslanı hâline gelir."

ilig buştı artuḳ ḳararttı meŋiz
ayur ay iweklik kişike isiz (KB_{629})

"Hükümdar çok sinirlendi, yüzünü kararttı ve 'Ey, acelecilik insan için kötüdür.' dedi."

buşı bol-: "Öfkeli, sinirli olmak" anlamındadır. Aşağıdaki beyit, Ay Toldı'nın hükümdara vasiyetinden alınmış olup beyin sinir ve öfkeyle hareket etmemesi gerekliliğine dair bir öğüttür:

buşı bolma işte sen öwke yıġın

buşı bolsa begler buzar beglikin (KB_{1414})

"İşinde hiddetli olma, öfkeni engelle! Eğer beyler hiddetli olursa beyliğini bozmuş olur."

buşur-: AH ve KB'de yer alan eylem, "hiddetlendirmek, can sıkmak" anlamlarına gelirken DLT'de "sıkıntı vermek" şeklinde açıklanmıştır (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 254). AH'de cömertlik, iyi huyluluk gibi meziyetlerin anlatıldığı bölümde yalnızca bir kez yer alırken KB'nin çeşitli beyitlerinde sözcüğe rastlamak mümkündür.

küḍezgil aya dost uluġlar ḥaḳın
asıġsız mizaḥ hem cedeldin saḳın
uluġlarnı buşrup saŋa bu mizaḥ
kiçiglerni küstaḫ ḳılur bil yaḳin ($AH_{345-348}$)

"Ey dost! Büyüklerin hakkını gözet; faydasız alay ve mücadeleden vazgeç. Bu alay, büyükleri sana karşı hiddetlendirirken küçükleri de küstah yapar. Bunu gerçek bil!"

kör arslanḳa oḳşar bu begler özi
buşursa keser baş ay bilgi yaruḳ (KB_{784})

"Ey parlak bilgili! Beyler aslana benzer. Hiddetlendirirsen başını alırlar."

düşmen bol-: "Düşman olmak, kin gütmek" anlamındaki birleşik eylem, TİEM 73'te yer almıştır:

kim bolsa düşmen taŋrıḳa taḳı ferişteleriŋe taḳı yalavaçlarıŋa taḳı cabrā'ilḳa taḳı mīḳā'ilḳa bütünlükün taŋrı düşmen turur tanıġlılarḳa (TİEM 73 12r/2=002/098)

düşmen tut-: "Nefret dolu olmak, nefret etmek" anlamındaki birleşik unsur, TİEM 73'te yer alır:

anlar biziŋke düşmen tutuġlı turur (TİEM 73 269v/1=026/055)

éril-: "Sıkıntıdan, kaygıdan dolayı titremek, hiddetlenmek" anlamına sahip eylem DLT'de *eril-* "kederden dolayı sarsılmak" şeklinde açıklanmıştır (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 97). KB'de ise bu anlamıyla *seril-* ile birlikte ikileme içinde geçmektedir (Taş, 2012, s. 84):

irig sözledim men sözüg ay ḳadaş
érilme serilme köŋül ḳılma baş (KB_{5773})

"Ey kardeş! Ben sözümü biraz sert söyledim. Hiddetlenme, gönül koyma!"

ḫuşūmet ḳıl-: Arapça kökenli (<*ḫuşūmet*) sözcüğü (Steingass, 1884, s. 327b) ile Türkçe *kıl-* eyleminden oluşan eylem grubu, "düşmanlık etmek, çekişmek" anlamındadır:

taḳı ermediŋ anlarnıŋ ḳatında ol vaḳtın kim ḫuṣūmet ḳılurlar (TİEM 73 42v/2=003/044)

ḳadran-: "Kızmak, kızgınlıktan dolayı huyu değişmek" anlamındaki eylem, DLT'de yer almaktadır: *beg aŋar ḳaḍrandı* "Bey, ona kızdı; ona karşı huyu ve davranışı sertleşti." (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 306). Clauson (1972, s. 605b) **kadra-* eyleminin dönüşlü biçimi olarak açıkladığı sözcüğün Güneybatı grubu hariç tüm Türk lehçelerinde *kayra-/kayıra-* şeklinde "bilemek, keskinleştirmek; dişleri gıcırdatmak" anlamlarında yaşadığını belirtir.

ḳaḳı-: "Öfkelenmek, sinirlenmek" anlamındaki eylem, Eski Uygurcadan itibaren yazılı metinlerde karşımıza çıkmaktadır (Clauson, 1972, s. 609b). DLT'de *ol andın ḳaḳıdı* cümle örneğinde geçmektedir (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 463).

ḳaḳış-: *Ḳaḳı-* eyleminin işteş biçimidir (Clauson, 1972, s. 613b). Karahanlı Türkçesi metinlerinden DLT'de yer alır: *eren ḳamuġ ḳaḳışdı* "İnsanlar birbirlerine kızdı." (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 262).

ḳaḳıt-: "Öfkelendirmek, kızdırmak, rahatsız etmek" anlamındaki eylemi DLT'de *ol anı ḳaḳıttı* "O, onu kızdırdı" cümlesinde bulmak mümkündür (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 329). Ayrıca TİEM 73'te de yer almaktadır:

yerni ḳaḳıtur kāfirlerni bulmaslar yaġıdın bir bulmaḳ (TİEM 73 151v/8=009/120)

ḳın öfke tüş-: Kur'an tercümelerinden TİEM 73'te geçen yapı, "öfke ve kızgınlığın ortaya çıkması" gibi anlamlarda kullanılmıştır:

tüşti ök siler üze iḏiŋizdin bir ḳın öfke (TİEM 73 119r/6-7=007/071)

ḳırġa-: "Öfkelenmek" anlamıyla Karahanlı Türkçesi söz varlığında bulunan bir diğer eylemdir. DLT'de geçen *beg anı ḳırġadı* ve *xān anı ḳırġadı* örneklerinden hareketle (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 320, 470) bunun tıpkı *ḳırġaġ* gibi belli birinin veya bir zümrenin öfkesini ayırt etmek için kullanıldığı düşünülebilir. Clauson (1972, s. 655a), *ḳarġa-* ile *ḳırġa-* eylemlerinin aynı anlama sahip olduğunu, ancak aralarında bu eylemi gerçekleştiren öznelerle ilgili bir fark olduğunu belirtir; buna göre ikinci eylemin öznesi insanlardır.

ḳırġaş-: "Birbirine yüz çevirmek" anlamıyla *ḳırġa-* eylemine eklenen {-(X)ş} işteşlik ekiyle oluşmuştur. DLT'de tek örnek durumundadır (Clauson, 1972, s. 656a): *olar ikki ḳırġaşdı* "O ikisi birbirine yüz çevirdi." (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 297).

ḳırġat-: "Beyi birine karşı nefret etmeye zorlamak" anlamıyla *ḳırġa-* eylemine eklenen {-(X)t} ettirgenlik ekiyle oluşmuştur. Clauson (1972, s. 655b) bunun yalnızca DLT'de tespit edildiğini belirtir: *ol anı begke ḳırġattı* "O, beyi ondan nefret etmeye ve yüz çevirmeye zorladı." (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 338).

ḳız-: "Kızmak, öfkelenmek" anlamındaki eylem TİEM 73'te yer alır. Temelde "kırmızı olmak, kızarmak" ve buradan hareketle "öfkeden, utançtan kızarmak" anlamına sahiptir (Clauson, 1972, s. 681a).

eger tileseler erdi çıḳmaḳnı anutġaylar erdi aŋar sāznı etigni. yoḳ kim tilemedi taŋrı ḳızup çıḳmaḳlarını (TİEM 73 143v/6=009/046)

kīn tut-: "Kin tutmak, düşmanlık beslemek" anlamında Kur'an tercümelerinden TİEM 73'te yer almaktadır:

taḳı kīn tutmadılar meger eger bayut(t)ı anlarnı taŋrı anıŋ yalavaçı artuḳluḳ bérmekindin eger öknüp yansalar (TİEM 73 146v/8-9 = 009/074)

meŋiz ḳarart-: KB'de bir beyitte yer alan yapı "yüz karartmak" ve buradan hareketle "kızmak, öfkelenmek" gibi anlamlara sahiptir:

ilig buştı artuḳ ḳararttı meŋiz
ayur ay iveklik kişike isiz (KB_{629})

"Hükümdar çok sinirlendi, yüzünü kararttı ve 'Ey, acelecilik insan için kötüdür.' dedi."

öç-: Temel anlamı "sönmek" şeklindedir (Clauson, 1972, s. 19b) ancak Karahanlı döneminde "öfkenin yatışması, bitmesi" anlamına gelecek şekilde de kullanılmıştır zira DLT'de *erniŋ öpkesi öçdi* "Kişinin öfkesi yatıştı." şeklinde bir örneği bulmak mümkündür (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 85). Aynı anlamda Kur'an tercümesinde de kullanılmıştır: *ḳaçan öçti erse mūsādın öwke aldı taḥtalarnı* (Rylands KT 28/30a3)

öç ḳıl-: "Kin bağlamak, kin gütmek" gibi anlamlarla KB'de tespit edilmiştir:

saŋa kim tegürdi maŋa ay bu küç
ya kim öwkeledi ya kim ḳıldı öç (KB_{6310})

"Kim seni bu sıkıntıya soktu? Bana söyle. Kim sana öfkelendi veya kim sana kin besledi?"

öçrüş-: "Öfkenin yatışmasına yardımcı olmak" anlamıyla DLT'de yer alır: *ol anıŋ öpkesin meniŋ birle öçrüşdi* "O, onun öfkesini benimle birlikte yatıştırdı." (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 109).

öçüktür-: **Öçük-* eyleminin ettirgenlik şekli olan *öçüktür-* "hiddetlendirmek, kızdırmak, intikam duygusu uyandırmak" anlamlarına sahiptir ve temelde *öç* "öç, nefret, kin" köküne dayanmaktadır (Clauson, 1972, s. 26a). Yalın hâldeki bu kök ile Eski Uygurca metinlerden itibaren karşılaşılmaktadır. Ancak eylem, Karahanlı dönemi metinleri arasında yalnızca AH'de tanıklanmıştır. Eserde dilin muhafazası ile ilgili bölümde, konuşarak insanların kızdırılmaması hakkındaki bir öğüt içerisinde yer almaktadır:

öçüktürme erni tilin bil bu til
başıḳtursa bütmez büter oḳ başı ($AH_{139-140}$)

"İnsanı dil ile (konuşarak) kızdırma. Bil ki okun açtığı yara kapanır ancak dilin açtığı yara kapanmaz."

öçür-: "Öfkenin yatışmasına yardımcı olmak" anlamındaki bir diğer eylemdir: *anıŋ öpkesin öçürdi* "Onun öfkesini yatıştırdı." (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 91).

öfke ~ öwke kel-: Kur'an tercümelerinde "öfkelenmek, öfkelendirmek" anlamlarında yer alan birleşik eylemdir:

öwke kelgü üçün olar birle kāfirlerḳa vaʿde ḳıldı Taŋrı anlarka (Rylands KT 37/49b3)
öfke kelgü üçün anlarnın kāfirlarḳa (TİEM 73 378r/8=048/029)

öfke keltür-: TİEM 73'teki yapı "kızmak, öfkelenmek" anlamındadır:

anıŋ üçün anlar uḍtılar aŋar kim öfke keltürdi taŋrı taplamadılar anıŋ ḫoşnūdluḳını yoḳ yodun ḳıldı işlerini (TİEM 73 374r/2-3=047/028)

öfke ḳıl-: "Öfkelenmek" anlamındaki birleşik eylem, Karahanlı Türkçesi Kur'an tercümelerinden TİEM 73'te yer alır:

ol kişini sürdi taŋrı öfke ḳıldı anıŋ üze ḳıldı anlardın béçinlerni toŋuzlarnı (TİEM 73 88r/1=005/060)

öfke ḳın teg-: "Kızgınlık ve öfkenin ulaşması" anlamındadır:

teggey olarḳa öfke ḳın (TİEM 73 125v/9=007/152)

öfke siŋir- ~ öwke siŋür-: "Öfke bastırmak, yatıştırmak" anlamındaki birleşik eylem, Kur'an tercümelerinde yer alır:

ol öwke siŋürgen ol (Rylands KT 30/6a3)
ol öfke siŋrigli ol (TİEM 73 180v/3=012/084)

öfke yut-: Bu birleşik eylem, "öfkeyi yenmek" anlamıyla TİEM 73'te yer alır:

taḳı yutġanlarḳa öfkeni taḳı ʿafv ḳılġanlarḳa (TİEM 73 50v/7-8=003/134)

öfkeke ~ öwkeke sezā bol-: Kur'an tercümelerinde "öfkelendirmek" anlamında geçen birleşik eylemdir:

sezā boldılar biziŋ öwkemizke öç aldımız anlardın (Rylands KT 36/60b1)
ol kim erse meŋizlig kim sezā boldı öfkeke (TİEM 73 53v/9=003/162)

öfkele- ~ öpkele- ~ öwkele-: DLT'de geçen eylem, temelde *öpke* "ciğer" sözcüğünden hareketle "ciğere vurmak" anlamındadır (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 138). Kaşgarlı, aynı zamanda bunun "birine öfkelenmek, kızmak" anlamında kullanıldığını

da kaydetmiştir: *otaġķa öpkelep sūke sözlemedük* "Çadırında akranlarına kızdı; sonra da askerle konuşmadı." (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 438). Bu anlamda ilk olarak Eski Uygurca metinlerde tespit edilebilir (Erdal, 1991, s. 444). KB'de *öwkele-* şeklinde tek bir beyitte geçmektedir:

saŋa kim tegürdi maŋa ay bu küç
ya kim öwkeledi ya kim ḳıldı öç (KB_{6310})

"Kim seni bu sıkıntıya soktu? Bana söyle. Kim sana öfkelendi veya kim sana kin besledi?"

DLT'de ayrıca *öpkile-* şekli de bulunan eylem ile ilgili olarak *ol andan öpkiledi* "Ona kızdığı için ondan uzaklaştı." cümle örneği yer almaktadır (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 138).

öfkelen- ~ öwkelen-: "Öfkelenmek" anlamına gelmektedir; *öfkele-* eyleminin dönüşlü biçimidir. Kur'an tercümelerinde tespit edilmiştir:

öwkelendi taŋrı anıŋ üze yırattı anı (Rylands KT 26/61a2)
eger bérilmeseler andın ançada anlar öfkelenürler (TİEM 73 144v/8=009/058)

öfken-: "Gazap edilmek, gazaba uğratılmak" anlamındadır:

ermes öfkenmes anlar üze taḳı yana yoldın azmış (TİEM 73 2r/3=001/007)

öfkesini kiter-: "Öfkesini gidermek" anlamındadır:

kitergey anlarnıŋ köŋüllériniŋ öfkesini (TİEM 73 140r/3=009/015)

öwkelig bol-: Kur'an tercümesinde "öfkeli olmak, öfkelenmek" anlamında geçen birleşik eylemdir:

yandı erse mūsā boḍnıḳa öwkelig bolup ḳadġuluġ aydı (Rylands KT 28/27b1)

sarıl-: Sözcük DLT'de *arıl-* ile birlikte geçmekte ve "kızmak, öfkelenmek" anlamına gelmektedir. (bk. *arıl-*)

ser-: KB'de tespit edilen eylem "kızmak, çıkışmak" anlamındadır. Clauson (1972, s. 843) sözcüğün *sar-* şeklinde okunması gerektiğini ifade etmiş ancak Tezcan (1981, s. 58) Türkiye Türkçesi, Azerbaycan Türkçesi ve Kırgız Türkçesinde bulunan "çirkin, biçimsiz" anlamındaki *sert* sözcüğünün de aynı kökten olması gerektiğini ifade ederek bu görüşe karşı çıkmıştır. KB'de aynı kökten türeyen *seril-* eyleminin bulunması bu görüşü destekler niteliktedir.

kişig tuttum aldım küçün yarmaḳın men
kimig serdim irdim kimi me açıttım (KB_{6543})

"İnsanları tutup zorla paralarını aldım. Kimini azarladım, kimini yerdim, kimini de incittim."

seril-: Temelde "sarsılmak, gücenmek" gibi anlamlara gelmekle birlikte "hiddetlenmek" anlamlı tek örneği *éril-* ile birlikte geçmektedir (bk. *éril-*).

taŋız-: DLT'de yer alan eylem, "(öfkeden) şişmek, kabarmak" anlamına sahiptir (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 510).

telge-: "Kızdırmak, çılgına döndürmek" anlamındaki eylem, yalnızca DLT'de tespit edilmiştir (Clauson, 1972, s. 499a). Kaşgarlı, bunun *bulġa-* ile birlikte kullanıldığını belirtmiş ve şu örneğe yer vermiştir: *ol atasın bulġadı telgedi* "O, babasını sinirli ve kızgın bir hâle soktu." (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 470).

telgen-: *Telge-* eyleminin dönüşlü biçimi olarak "kızmak, yüz çevirmek" anlamlarına sahiptir. Kaşgarlı, tıpkı *telge-* eyleminde olduğu gibi bunun da *bulġan-* ile birlikte kullanıldığını belirterek *ol aŋar bulġandı telgendi* "O, ona kızdı ve ona yüz çevirdi." örneğini vermiştir (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 303). Eylem, *bulġan-* ile ikileme içinde yine ilk olarak Eski Uygurcada tespit edilebilir (bk. Wilkens, 2016, s. 254; 00952).

tersin-: "Öfkelenmek, kızmak" anlamındaki eylem **ters-* eyleminin dönüşlü biçimidir ve tek örneği DLT'de yer almaktadır (Clauson, 1972, s. 553b): *beg aŋar tersindi* "Bey ona kızdı." (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 303).

toḍgur-: Eylemin temelde "doyurmak" anlamına sahip olduğu açıktır. Ancak Kaşgarlı tarafından eylemin aynı zamanda "bir şeyden bıktırmak, usandırmak, nefret etme derecesine getirmek" karşılığında da kullanıldığı kaydedilmiştir (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 283).

yağı bol-: TİEM 73'te "düşman olmak, kin gütmek" anlamında *düşmen bol-* dışında *yağı bol-* eyleminin yer aldığı da görülmektedir:

aygıl kim bolsa yaġı cabrā'ilḳa bütünlükün ol indürdi anı köŋlüŋ üze (TİEM 73 11v9=002/097)

yağıla-: DLT'de tespit edilen eylem "düşmanlık yapmak, düşman olmak" anlamına sahiptir. İlk örnekleri Eski Uygurca metinlerde yer alır (Clauson, 1972, s. 903b). KB'nin pek çok beytinde bulunmakla birlikte eserde daha çok "mücadele etmek" anlamıyla kullanıldığı görülmüştür.

yağılaş-: "Düşman olmak" anlamında Kur'an tercümesinde yer almaktadır:

bilmesler mü kim yaġılaşsa taŋrı birle yalavaçı birle çın aŋar tamuġ otı mäŋgü ḳalıġlı anıŋ içinde (TİEM 73 145r/9-145v/1=009/063)

yawal-: DLT'de "öfkenin yatışması, sakinleşme" anlamıyla kaydedilmiştir: *telim başlar yuwuldı met / yaġı andın yawaldı met* "Yiğitlerin başı yuvarlandı, düşmanın öfkesi bunun üzerine yatıştı." (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 171). Eylemin ilk örnekleri

yine Eski Uygurca metinlerde ettirgen şekliyle "sakinleşmek, durgunlaşmak" gibi anlamlarla tespit edilebilmektedir (bk. Karaayak, 2021, s. 85; 275).

yirgür-: Tek örneği KB'de bulunmaktadır ve *yir-* "yermek, hakir görmek" eyleminin ettirgen biçimidir (Clauson, 1972, s. 966a). Sahip olduğu temel anlamdan hareketle "nefret ettirmek" anlamı kazanmış olmalıdır:

tügük yüz irig söz küwez kür ḳılıḳ
kişig yirgürür köndrü bilmez yorıḳ (KB_{2077})

"Asık suratlı, kaba sözlü, kibirli, kendini beğenmiş insan herkesi kendinden nefret ettirir, işini yoluna koyamaz."

Sonuç

Karahanlı Türkçesinde öfke ve nefret duygusuna ait söz varlığının değerlendirildiği bu çalışmada isim kategorisinde yirmi dokuz ve eylem kategorisinde elli üç sözcük tespit edilmiştir. İsimler arasında yalın hâldeki yabancı kökenli sözcük sayısı yalnızca yedidir; bunlardan dört tanesi (Ar. *ʿadāvet,* Ar. *ʿudvan,* Ar. *ġażab,* Ar. *ḥiḳd*) AH'de, kalan üç tanesi ise (Ar. *ḥamiyet,* Ar. *ḫuṣūmet,* Far. *kīn*) Kur'an tercümelerinde yer alır. Dolayısıyla kalan diğer sözcüklerin Türkçe olduğu veya Türkçe bir ek almak suretiyle meydana getirildiği belirtilmelidir. İsimlerin büyük bir kısmı "öfke, kin, hiddet ve düşmanlık" anlamı taşırken DLT'de yer alan *ḳırġaġ* sözcüğü, "bey ve hanın öfkesi" şeklinde özel bir anlama sahiptir. *Nefret* sözcüğü doğrudan geçmezken bu duyguyu ifade etmek için *yigrençlik* "iğrençlik, tiksinme" sözcüğü yalnızca bir kez Kur'an tercümesinde kullanılmıştır.

Eylem kategorisinde özellikle *buş-, ḳaḳı-* ve *ḳırġa-* ile türevleri, Karahanlı Türkçesi metinlerinde öfke, sinir ve hiddet duygusunu ifade eden başlıca sözcüklerdir. Bununla birlikte *öfke* ile çeşitli yardımcı eylemlerin bir araya gelerek oluşturduğu çok sayıda birleşik eylem tespit edilmiştir. *Amurt-, öç-, öçrüş-, öçür-, öfke siŋir-, öfke yut-, öfkesini kiter-* ve *yawal-* ise "öfkenin geçmesi, sakinleşme" vb. anlamlara sahiptir. Nefret duygusu ile ilgili *toḍgur-* ve *yirgür-* şeklinde ancak iki eylem tespit edilmiş olup bunlar da benzetme yoluyla "nefret ettirme, tiksindirme" anlamı kazanmıştır.

Her ne kadar bu çalışma öfke ve nefret duygusu temelinde gerçekleştirilmiş olsa da tespit edilen sözcük veya ifadelerin çeşitliliği, genel olarak bakıldığında dönemin dilinin çeşitli insan duygularını ifade etme noktasında zengin bir söz varlığına sahip olduğuna işaret etmektedir.

Öfke, sinir, hiddet	İsim	*buşaḳlıḳ, buşı, buşılıḳ, buşuġ, buşuġluġ, ġażab, ḥamiyet, ḳaḳıġ, ḳaḳıtġan, ḳırġaġ, köksün, öfke~öpke~öwke, öfkelig~öwkelig, üz*

	Eylem	*'ayb ḳıl-, arıl-, bulġa-, bulġan-, buş-, buşı bol-, buşur-, éril-, ḳadran-, ḳaḳı-, ḳaḳış-, ḳaḳıt-, ḳın öfke tüş-, ḳırġa-, ḳırġaş-, ḳırġat-, ḳız-, meŋiz ḳarart-, öçüktür-, öfke~öwke kel-, öfke keltür-, öfke ḳıl-, öfke ḳın teg-, öfkeke~öwkeke sezā bol-, öfkele-~öpkele-~öwkele-, öfkelen-~öwkelen-, öfken-, öwkelig bol-, sarıl-, ser-, seril-, taŋız-, telge-, telgen-, tersin-*
Nefret, tiksinme	İsim	*yigrençlik*
	Eylem	*toḍġur-, yirgür-*
Düşmanlık, kin	İsim	*'adavet, 'udvan, düşmanlıḳ, ḥiḳd, ḫusūmet, irteş, kek, kīn, öç, öçke, öçüt, sevügsizlik, yaġılaşmaḳ, yaġılıḳ*
	Eylem	*düşmen bol-, düşmen tut-, ḫusūmet ḳıl-, kīn tut-, öç ḳıl-, yaġı bol-, yaġıla-, yaġılaş-*
Sakinleşme, durulma	İsim	X
	Eylem	*amurt-, öç-, öçrüş-, öçür-, öfke siŋir-~öwke siŋür-, öfke yut-, öfkesini kiter-, yawal-*

Tablo III: Karahanlı Türkçesinde öfke ve nefret duygusu çerçevesinde tespit edilen sözcük ve ifadeler

Kısaltmalar

AH : *Atebetü'l-Hakayık,* bk. Arat, 2006.

bs. : baskı

DLT : *Dîvânu Lugâti't-Türk,* bk. Ercilasun & Akkoyunlu, 2014.

KB : *Kutadgu Bilig,* bk. Arat, 2008.

KM : *Kâmûsu'l-Muhît Tercümesi,* bk. Mütercim Âsım Efendi, 2013-2014.

Rylands KT : John Rylands Kütüphanesi Kur'an tercümesi nüshası bk. Ata, 2019.

TDK : Türk Dil Kurumu

TİEM 73 **:** Türk-İslam Eserleri Müzesi, 73 numaralı Kur'an tercümesi nüshası, bk. Kök, 2004 ve Ünlü, 2004.

t.y. **:** tarih yok

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynakça

Arat, R. R. (2006). *Edib Ahmed B. Mahmud Yükneki–Atebetü'l-Hakayık* (3. bs.). TDK Yayınları.

Arat, R. R. (2008). *Yusuf Has Hacib–Kutadgu Bilig* (2. bs.). Kabalcı Yayınları.

Ata, A. (2019). *Karahanlı Türkçesinde ilk Kur'an tercümesi (Rylands nüshası, giriş-metin-notlar-dizin)* (3. bs.). TDK Yayınları.

Bozkurt, F. (2014). Sözlüklerdeki temel duygu kavramlarının yeniden tanımlanması: bir yöntem önerisi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi,* 21 (1), 25-34.

Clauson, Sir G. (1972). *An etymological dictionary of pre-thirteenth century Turkish.* Clarendon Press.

Ercilasun, A. B. & Akkoyunlu, Z. (2014). *Kâşgarlı Mahmud–Dîvânu Lugâti't-Türk, giriş-metin-çeviri-notlar-dizin.* TDK Yayınları.

Erdal, M. (1991). *Old Turkic word formation–a functional approach to the lexicon. Vol I-II.* Otto Harrassowitz.

Harman, Ö. F. (1996). Hâbil ve Kâbil. *İslam Ansiklopedisi* (C. 14, 376-378). Türkiye Diyanet Vakfı.

İlter, E. (2019). *Karahanlı Türkçesinde duygu fiilleri* (Tez No.576922). [Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi]. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/

Karaayak, T. (2021). *Eski Uygurca abitaki metinlerinin söz varlığı (giriş-metin-aktarma-açıklamalar-dizin).* TDK Yayınları.

Kaya, C. (1994). *Uygurca altun yaruk–giriş, metin ve dizin.* TDK Yayınları.

Kök, A. (2004). *Karahanlı Türkçesi satır-arası Kur'an tercümesi (TİEM 73 1v-235v/2) giriş-inceleme-metin-dizin* (Tez No.141355). [Doktora tezi, Ankara Üniversitesi]. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/

Kubbealtı Lugatı. (t.y.) "Öfke" maddesi. Erişim tarihi: 09.06.2022. http://lugatim.com/

Kubbealtı Lugatı. (t.y.) "Nefret" maddesi. Erişim tarihi: 09.06.2022. http://lugatim.com/

Mütercim Âsım Efendi (2013-2014). *Kâmûsu'l-Muhît Tercümesi I-VI.* Koç, M., Tanrıverdi, E. (Haz.). Türkiye Yazma Eserler Kurumu.

Oda, J. (2010). *A study of the buddhist sūtra called säkiz yükmäk yaruq or säkiz törlügin yarumïs yaltrïmïs in old Turkic.* Hōzōkan.

Ortony, A. & Turner, T. J. (1990). What's basic about basic emotions? *Psychological Review,* 97 (3), 315-331.

Parrot, W. G. (2001). *Emotion by groups.* Erişim adresi: https://en.wikipedia.org/wiki/Emotion_classification#Lists_of_emotions Erişim tarihi: 25.08.2022

Seçkin, K. (2019). *Eski Türkçede mental fiiller* (Tez No.540589). [Doktora tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi]. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/

Shōgaito, M. (2014). *The Uighur abhidharmakośabhāṣya preserved at the museum of ethnography in Stockholm.* Turcologica 99. Harrassowitz Verlag.

Soykan, Ç. (2003). Öfke ve öfke yönetimi. *Kriz Dergisi,* 11 (2), 19-27.

Steingass, F. (1884). *The student's Arabic-English dictionary.* Crosby Lockwood and Son.

Steingass, F. (1963). *A comprehensive Persian-English dictionary* (5th ed.). Routledge & Kegan Paul Limited.

Taş, İ. (2012). Kutadgu Bilig'de ikilemeler. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten,* 60 (2), 43-96.

Tekin, Ş. (1980). *Maitrisimit nom bitig. Die uigurische Übersetzung eines Werkes der buddhistischen Vaibhāṣika-Schule 1. Teil: Transliteration, Übersetzung, Anmerkungen.* Berliner Turfantexte IX. Akademie Verlag.

Tezcan, S. (1981). Kutadgu Bilig dizini üzerine. *Belleten,* 45 (178), 23-78.

Türk Dil Kurumu. (2011). Yayım. *Türkçe sözlük* (11. bs.). TDK Yayınları.

Ünlü, S. (2004). *Karahanlı Türkçesi satır-arası Kur'an tercümesi (TİEM 235v/3-405r7) (giriş-metin-inceleme-analitik dizin* (Tez No.144348) [Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi]. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/

Wilkens, J. (2016). *Buddhistische Erzählungen aus dem alten Zentralasien Edition der altuigurischen Dasakarmapathāvadānamālā. Teil 1.* Berliner Turfantexte XXXVII (1). Brepols.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Uğur UZUNKAYA

Doç. Dr., Erzurum Teknik Üniversitesi
uguruzunkaya@gmail.com

https://orcid.org/0000-0003-4534-9305

Buddha Śākyamuni, Śāriputra ve Avalokiteśvara: Muhtelif Meselelere İlişkin Eski Uygurca Fragmanlar

Buddha Śākyamuni, Śāriputra and Avalokiteśvara: The Old Uyghur Fragments on Various Topics

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 10.11.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 15.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Uzunkaya, U. (2022). Buddha Śākyamuni, Śāriputra ve Avalokiteśvara: Muhtelif Meselelere İlişkin Eski Uygurca Fragmanlar. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1541-1570. https://doi.org/10.34083/akaded.1202194

Uzunkaya, U. (2022) Buddha Śākyamuni, Śāriputra ve Avalokiteśvara: The Old Uyghur Fragments on Various Topics. *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1541-1570. https://doi.org/10.34083/akaded.1202194

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

* Bu yazı TÜBA-GEBİP tarafından desteklenmiştir.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

Eski Uygurca; dinî ve din dışı bir yazınsal geleneğe dayanmaktadır. Din dışı Eski Uygurca edebiyat; manzum ve mensur olarak ekseriyetle astronomi, takvim, tıp, hukuk konulu ve gündelik hayata ilişkin muhtelif meseleleri ilgilendiren vesikalardan oluşmaktadır. Dinî edebiyat ise başta Budizm olmak üzere İpek Yolu dinlerinin tesirinde gelişen bir tercüme faaliyetinin neticesidir. Budizm'in farklı ekollerinde kaleme alınmış başta sūtralar, abhidharmalar ve vinayalar olmak üzere muhtelif türlerdeki eserler Budist Uygur edebiyatını şekillendirmiştir. Bunların yanı sıra yine bu çerçevede hazırlanan muhtelif konulara ilişkin hacmi farklılık arz eden, ancak Sanskritçe Budist külliyattan hangi metnin parçası olduğu tespit edilemeyen fragmanlar da mevcuttur. Bu yazıda şimdiye kadar neşredilmemiş ve Sanskritçe Budist külliyattan hangi eserin parçası olduğu henüz belirlenememiş fragmanlar konu edilmiştir. Çalışmaya dâhil edilen fragmanların birkaçının konusunu Buddha Śākyamuni'nin taraftarları, Buddha'nın öğrencisi Śāriputra ve Bodhisattva Avalokiteśvara oluşturmaktadır. Bu yazıyla Berlin Turfan Koleksiyonu'nda korunan 102 satır hacmindeki altı fragmanın neşri gerçekleştirilecektir. Bu altı fragmanın arşiv numaraları şöyledir: U 1422 (T I), U 1470 (o. F.), U 1471 (T I 185), U 1498 (T I α), U 3122 (T II Y 59) ve U 3159 (T III 218.500 / T III 218). Bu yazıda mezkûr fragmanların çeviri yazısı, harf çevirisi, Türkiye Türkçesine aktarımı, metne dair açıklamaları ve sözlük/dizini sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Eski Uygurca, Budist Uygur edebiyatı, Buddha, Bodhisattva, metin neşri

Abstract

Old Uyghur is based on a religious and non-religious literary traditions. Non-religious Old Uyghur literature mostly consists of documents on astronomy, calendar, medicine, law, and various issues related to daily life in verse and prose. On the other hand, religious literature is the result of a translation activity developed under the influence of Silk Road religions, especially Buddhism. The works written in different schools of Buddhism in various genres such as sūtras, abhidharmas and vinayas, formed the Buddhist Uyghur literature. In addition to these, there are also fragments from the Sanskrit Buddhist corpus, which differ in volume, on various topics prepared within this framework, but which text cannot be determined. This paper discusses unpublished fragments from the Sanskrit Buddhist and which work has not yet been determined as a part. The subjects of some of the fragments included in the study are the followers of Buddha Śākyamuni, Buddha's disciple Śāriputra, and the Bodhisattva Avalokiteśvara. With this article, six fragments with a volume of 102 lines preserved in the Berlin Turfan Collection will be published. Archival numbers of these six fragments are as follows: U 1422 (T I), U 1470 (o. F.), U 1471 (T I 185), U 1498 (T I α), U 3122 (T II Y 59) and U 3159 (T III 218,500 / T III 218). This paper will present the transcription of the aforementioned fragments, transliteration, translation into Turkish, explanations of the text and the glossary/index.

Keywords: *Old Uyghur, Buddhist Uyghur literature, Buddha, Bodhisattva, text edition*

Giriş

Eski Türkçenin önemli bir şubesini temsil eden Eski Uygurca, dinî ve din dışı yazılı kaynaklar temelinde neşet etmiştir. Dinî yazılı kaynaklar ekseriyetle Budizm, Manihaizm ve Nasturi Hristiyanlık gibi muhitlere aitttir. Bunların içerisinde en büyük hisse ise muhtelif ekolleriyle Türk kültüründe ve inanış sistemlerinde önemli bir yer tutan Budizm'e aittir. Budizm, kökenleri itibarıyla Hindistan kaynaklı olsa da birçok ekolüyle özellikle Orta Asya'da inanır bulmuş ve zamanla muhtelif kültürel çevrelerin de etkisiyle alt ekollere ayrılmıştır. Uygurlar da hususiyetle Hoço Uygur Hanlığı (850-1240) döneminde bu felsefi inanışa ilişkin eserlerin tercümesi faaliyetine yoğunlaşmışlardır. Bunun neticesinde ortaya çıkan yazılı kaynaklar ise bugün için bir ölçüde Sanskritçe kökenli Budist külliyatın Eski Uygurcadaki tezahürünü ortaya koymaktadır. Esasında bu Sanskritçe metinlerin Eski Uygurcaya aktarılması, uzun süren söz konusu hakanlık döneminde kimi zaman farklılık arz etse de, ekseriyetle Çince, Tibetçe, Toharca gibi diller aracılığıyla sağlanmıştır. Bu noktada Budist Uygur edebiyatının Sanskritçe temelli olduğu bir hakikat olarak mevcut olsa da mezkûr ara diller ve bunlara ilişkin ara versiyonların müşahedesinde gerçekleşen tercüme faaliyetinin neticesi olduğu belirtilmelidir. Bu noktada Eski Uygurca ile kaleme alınan eserlerin günümüze kazandırılması Türk kültürü, tarihi ve inanış sistemlerine ışık tutacaktır. Şimdiye kadar oldukça hacimli sayılabilecek birçok Eski Uygurca eser dünyanın muhtelif yerlerinde ve muhtelif dillerinde bilimsel içeriklere konu olmuştur. Bunun yanında hâlihazırda keşfedilmeyi bekleyen birçok metin de bulunmaktadır. Bu amaçla bu yazıda bugün Berlin Turfan Koleksiyonu'nda korunan, şimdiye kadar neşredilmemiş, Buddha Śākyamuni'nin taraftarlarının anılmasından, Buddha'nın öğrencisi Śāriputra'ya ve Kral Prasenajit'ten Bodhisattva Avalokiteśvara'ya kadar muhtelif konulara ilişkin Budist Uygur edebiyatına ait 102 satır hacmindeki altı fragmanın neşri gerçekleştirilecektir. Bu altı fragmanın arşiv numaraları şöyledir: U 1422, U 1470, U 1471, U 1498, U 3122 ve U 3159.

Bu yazıya dâhil edilen ilk fragman U 1422 (T I) arşiv numarasını taşımaktadır. Fragman; bir yüzünde (A) 8, diğer yüzünde (B) 9, toplam 17 satırlık Eski Uygurca metinden oluşmaktadır. Fragmanın A sayfasındaki son satır hasarlıyken, B sayfasındaki ilk ve son satırlar yoğun hasarlıdır. Buralarda yalnızca birkaç harf kalıntısı mevcuttur. Bu fragmanın fiziksel özelliklerini ihtiva eden katalog bilgisi O. Ünal tarafından hazırlanmıştır (URL-01). Ünal'ın da belirttiği üzere, mezkûr fragmanın A sayfasında Buddha Śākyamuni'nin taraftarlarının adları sayılmaktadır. Bunlar arasında Aśvajit, Subhūti, Subāhu, Niyati, Nandika ve Ānanda yer almaktadır. Fragmanın B sayfası ise muhteva hakkında yeterli bilgi sunmamaktadır. Bugüne kadar hangi metnin parçası olduğu belirlenememiş olan bu fragman bu yazının 001-017. satırlarını oluşturmaktadır.

Bu yazıya dâhil edilen ikinci fragman ise U 1470 arşiv numarasına sahiptir. Fragmanın hangi Turfan seferinde bulunduğuna dair işaret ne yazık ki mevcut değildir. Bu fragman her bir yüzünde de 8'er olmak üzere toplam 16 satırdan oluşmaktadır. Fragmanın her iki sayfası da ilk ve son satırdan hasarlıdır. Bu hasarlı satırlarda yalnızca harf kalıntıları mevcuttur. Bu fragmanın fiziksel özellikleri teferruatlı olarak O. Ünal tarafından hazırlanmıştır (URL-02). Ünal'ın da haklı olarak ifade ettiği üzere, bu fragmanın konusunu Buddha ve Buddha'nın öğrencisi Śāriputra oluşturmaktadır. Yine Budizm'deki ölümlü ve kızgın yanan cehennem ile kurtarıcı imgesi burada zikredilmektedir. Bu fragmanın Budist külliyattan hangi metnin parçası olduğu henüz tespit edilmemiş olsa da, fragman bu yazının 018-031. satırlarını oluşturmaktadır.

Bu yazının konusunu oluşturan üçüncü fragman ise U 1471 (T I 185) arşiv numarasını taşımaktadır. Bu fragmanın her bir yüzünde 6'şar olmak üzere toplam 12 satır mevcuttur. Fragmanın her iki yüzünün de ilk satırlarında birkaç harf kalıntısı kalacak şekilde hasarlıdır. Bu fragmanın fiziksel özelliklerini ihtiva eden katalog bilgisini O. Ünal hazırlamıştır (URL-03). Bu fragmanın A sayfasında Budizm'deki gelecek Buddha olan Maitreya'dan, başkenti Śrāvastī olan bir Kośala kralı Prasenajit'ten ve Namişiri Bäg'den söz edilirken, B sayfasında Budist manzumeler (EUyg. *şlok* ve *takşut*) söz konusudur. Fragmanın bugün hangi esere ait olduğu belirlenememiştir. Bu fragman, yazının 032-043. satırlarını oluşturmaktadır.

Bu yazıya dâhil edilen dördüncü fragman U 1498 (T I α) arşiv numarasıyla korunmaktadır. Bu fragmanın bir yüzünde 10, diğer bir yüzünde ise 11 satır mevcuttur. Fragmanın B sayfasının son satırı bugün okunamayacak hâlde tahrip olmuştur. 21 satırdan mürekkep bu fragmanın fiziksel bilgilerini O. Ünal (URL-04) hazırlamıştır. Fragmanın A yüzünde, Ketumatī şehrindeki zengin bir adam olan Sudhana anılır. Fragmanın B yüzünde ise, kısmen hasarlı olsa da, *ançulayu kälmiş* (Skt. *tathāgata*) ifadesinden bir Buddha'nın anılacağı ihtimalinden söz edilebilir. Fragmanın bugün hangi esere ait olduğu bilinmemektedir. Fragman bu yazının 044-064. satırlarını oluşturmaktadır.

Çalışmadaki beşinci fragmanın arşiv numarası U 3122 (T II Y 59)'dir. Fragmanın toplam satır sayısı 16'dır. Fragmanın B sayfasının ikinci satırındaki kimi harfler seçilecek durumda olsa da çeviri yazısı önerilemeyecek durumdadır. Bu fragmanın fiziksel özellikleri S.-C. Raschmann tarafından hazırlanmıştır (URL-05). Fragmanın bugün ait olduğu metin belirlenememiştir; ancak yine A sayfasında gayret meselesinin (EUyg. *tavranmak*) söz konusu olduğu, B sayfasında ise olgudan (EUyg. *törö*), hüküm vermeden (EUyg. *turgur*-) ve iyi amelden (EUyg. *ädgü kılınç*) söz edildiğini belirtmek gerekir. Fragman bu yazının 065-080. satırlarını oluşturmaktadır.

Bu yazıda ele alınan son fragman ise U 3159 (T III 218.500 / T III 218) arşiv numarasına sahiptir. Bu fragman dört sayfadan oluşmaktadır ve fragmanın fiziksel bilgileri S-C. Raschmann tarafından sunulmuştur (URL-06). Fragmanın sayfa

numaralandırmasından ilişkili olduğu metnin 119 ve 120. sayfalarına ait olduğu anlaşılmaktadır. Bugün hangi metnin parçası olduğu belirlenememiş olsa da fragmanın toplamda 22 satırdan oluştuğu belirtilmelidir. Raschmann'ın da haklı olarak belirttiği üzere, fragmanın A1 ve A2 sayfalarında Bodhisattva Avalokiteśvara mevzubahis edilmişken, B1 ve B2 sayfalarında Budizm'deki Buddhalığa erişmeden bahsedilmiştir. Bu fragmanın Bodhisattva Avalokiteśvara'yı konu alan yüzü, *Saddharmapuṇḍarīka-sūtra*'nın 25. bölümüyle koşut ifadeleri ihtiva etmektedir. Bu altıncı fragman ise yazının 081-102. satırlarını oluşturmaktadır.

Bu çalışma yukarıda en genel hatlarıyla sunulan fragmanların çeviri yazısı, harf çevirisi, Türkiye Türkçesine aktarımı, metne dair açıklamaları ve sözlük/dizininden oluşmaktadır. Çeviri yazı hazırlanırken *Uigurisches Wörterbuch*'da sunulan yöntem izlenmiştir (krş. Röhrborn, 1977-1998, s. 9-10 ve s. 13-14; Röhrborn, 2010, s. XXXIII-XXXV). Bu çalışmanın çeviri yazılı metin kısmı 102 satırdan oluşmaktadır; ancak yukarıda belirtildiği üzere kimi satırlarda ne yazık ki birkaç harf mevcuttur. Dolayısıyla metnin Türkiye Türkçesine aktarımında kimi satırlar hasarlı olduğundan satır satır aktarım yoluna gidilmiştir. Kimi noktalarda bağlamın da mevcut olmaması aktarımda sözcüklerin yaygın anlamları dışında kalan yeni anlamlarını tespit edebilmeyi zorlaştırmıştır. Bu yazının açıklamalar kısmında metinde EUyg. metinlerde ilk kez geçen sözlere, ikilemelere ve Budist terimlerin izahına yer verilmiştir. Çalışmanın sözlük kısmı alfabetik ve bağlamlı hazırlanmıştır. Sözlüğe, metinde bütünlüklü olarak korunan ve bir anlam taşıyan sözcükler köken bilgileriyle birlikte dâhil edilmiştir. Yine madde başları sunulurken, herhangi bir madde başının metindeki bütün yazım şekillerine ve restore edilmiş biçimlerine de yer verilmiştir.

Eski Uygurca Metnin Çeviri Yazısı ve Harf Çevirisi

01

[Katalog Bilgisi: URL-01]

U 1422 (T I)

A sayfası

(001)	01	[özlü]*g* aşva[çi] „ //// //*k* ʾşvʾ// „
(002)	02	[öz]*l*üg subuṭi „ //// *l*wk swpwdy „
(003)	03	[öz]*l*üg subahu „ //// *l*wk swpʾqw „
(004)	04	[özlü]*g* niyati „ //// //*k* nyyʾty „
(005)	05	[öz]lüg nanḍike „ //// lwk nʾ̈nʾtyky „
(006)	06	özlüg anantta

ʾwyz lwk ʾnʾnt tʾ

(007) 07 ulatı muntag baş başṭıŋ
ʾwlʾty mwntʾq pʾş pʾşdynk

(008) 08 … … … … …
… … …y// //yk

B sayfası

(009) 01 … … … … …
… … …//… …

(010) 02 … … … tagnıŋ … …
kw…/d tʾq nynk … …

(011) 03 tın yıŋakın … … …
tyn yynkʾq yn p… …

(012) 04 burhanlarnıŋ … …
pwrqʾn lʾr nynk ʾry//…

(013) 05 y(a)rukrak yaltrık …
yrwqʾʾrʾq yʾltryq …

(014) 06 sögütlüg arıg sämä[k]-
swykwt lwk ʾryq sʾmʾ/

(015) 07 tä ulug törlüg
tʾ ʾwlwq twyrlwk

(016) 08 miŋ iki yüz …
mynk ʾyky ywz …k

(017) 09 … … … … …
… … …//… …

02

[Katalog Bilgisi: URL-02]

U 1470 (o. F.)

A sayfası

(018) 01 … … … … … … … …
… … … … Ⓟ … … …

(019) 02 ämgäkin „ arıtı keṭärgäy*m(ä)n* tep y(a)rlı[kadı]
ʾmkʾkyn „ ʾryty kydʾrkʾy *mn* typ yrly////

(020) 03 tözün bilgä şariputre ymä bo savıg äşidi[p]
twyz wn pylkʾ şʾrypwdry ymʾ pw sʾvyq ʾşydy/

(021) 04 *tükäl bil*gä burhan bahşınıŋ y[(a)rlıgı]
*twykʾl pylk*ʾ pwrqʾn pʾqşy nynk y/////

(022) 05 üz*ä* „ *ö*lümlü*g* ö[r]tlüg tam*u*ka … …
ʾwyz ʾ„ /wylwml*w*k ʾwy/tlwk tʾm*w* qʾ … …

(023) 06 tägip *är*ŋäk sukıg[ı]nça … … … …

tʿkyp ʾrnkʾk swqyq /nçʾ …twyw/z wp

(024) 07 … … … … … … käli[p] … …
… … … … …yp kʾly/ … … …

B sayfası

(025) 01 … … … … … … … … … … …
… … … … … Ⓟ … … … … …

(026) 02 … … [tü]*kä*l oza öŋṭün oẓugçı k(ä)rgäk ·:· „
… … ///*k*lʾwz ʾ ʾwy/*k*dwn ʾswqçy krkʾk ·:· „

(027) 03 … … … … … iki kölüŋülüg arhant basay (?)
… … //d// /k/yk ʾyky kwylwnkwlwk ʾrqʾnt pʾsʾy

(028) 04 … … … … „ ulug y(a)rlıkançuçı [kö]*ŋ*ül
… …/y nynk „ ʾwlwq yrlyqʾnçwç*y* //*n*kwl

(029) 05 … … … t*ü*käl yok ärd[ü]kintin „ unaçı [a]mtı
… …/y t*wy*kʾl ywq ʾrd/kyntyn „ ʾwnʾçy /mty

(030) 06 … … … … … … … … oẓup kutrulup
… …//tw ʾ…lʾky …wk ʾwswp qwtrwlwp

(031) 07 … … … … … … … … … … …
… … … … … …qʾy ///… … …//

03

[Katalog Bilgisi: URL-03]

U 1471 (T I 185)

A sayfası

(032) 01 … … … … … … … … …
…l//… … … … … … … …

(033) 02 … maitre … … … … … …
lyk mʾytry Ⓟ /… … … … …

(034) 03 pras(e)naçi elig bäg „ nimaşir[i bäg]
prʾsnʾçy ʾylyk pʾk „ nymʾş..yr/ ///

(035) 04 ulatı tınl(ı)glarka *k*en käligmä üd …
ʾwlʾty tynlq lʾrqʾ *k*yn kʾlykmʾ ʾwyd …

(036) 05 … … antag antag … … … …
… …// ʾntʿq ʾntʿq //… … …

(037) 06 … … … *b*urhan … … … … …
… …ʾq *p*wrqʾn pw… … … …

B sayfası

(038) 01 … … … … … … … … …
… … … … … … … *l*/*q* …

(039) 02 … … … … … alp takşutıg
… … … …/ Ⓟ ʾlp tʿqşwtyq

(040) 03 … … y(a)rlıkamış kayu nomlar ärsär „
… …w yrlyqʾmyş qʾyw nwm lʾr ʾrsʾr „

(041) 04 *o*l ärür alp şloklar aḍrok (?) nom bölök „ şlok
/wl ʾrwr ʾlp şlwklʾr ʾʾtrwq nwm pwylwk „ şlwk

(042) 05 … … … … … … … … alp şlok … …
… … … … … … … Ⓟ ʾlp şlwk //… …

(043) 06 … … … … … … … t(ä)ŋrilär̈i … … …
… … … … … … … Ⓟ tnkry lʾry … …

04

[Katalog Bilgisi: URL-04]

U 1498 (T I α)

A sayfası

(044) 01 tözün … … … … … …
twyz wn s… … … … … …

(045) 02 sudane baya[gut] … … …
swdʾny pʾyʾ/// … … … …

(046) 03 y(a)rlıkap „ … … … … …
yrlyq¨p „ /… … … … … …

(047) 04 üzä oluru y(a)r[lıka]- … … …
ʾwyz ʾ ʾwlwrw yr////… … …

(048) 05 sınta oluru y(a)rlık[a]- … … …
syntʾ ʾwlwrw yrlyq¨/… … … …

(049) 06 bayagut ayasın … … … … …
pʾyʾqwt ʾʾyʾsyn … … … … …

(050) 07 tumakları közint[ä] … … … …
twmʾq¨lʾry kwyz ynt/ … … … …

(051) 08 aka oglı urı kı[z] … … … … …
ʾq¨ ʾwqly ʾwry q¨y… … … … …

(052) 09 ança tep tedi „ ay … … … … …
ʾnçʾ typ tydy „ ʾy … … … …

(053) 10 … … … *çı*gayk(ı)yam „ … … …
… … …/ *çy*qʾy q¨y ʾm „ /… … …

B sayfası

(054) 01 … … … … … körmägäy
… … … … … kwyrmʾkʾy

(055) 02 … … … … [anç]ulayu kälmiş
… … … … ///wlʾyw kʾlmyş

(056) 03 … … … … … üstünki

… … … … … ʾwystwnky

(057) 04 … … … … … uzatı
… … … …y lʾr ʾwz ʾty

(058) 05 … … … … … tapıglar
… … … …m tʾpyq lʾr

(059) 06 … … … … … agır ulug
… … … …ty ʾqyr ʾwlwq

(060) 07 … … … … … söztä kertgünç
… … … …q swyz tʾ kyrtkwnç

(061) 08 … … … … … ayayurlar „ tükäl
… … … …m// ʾyʾywr lʾr „ twykʾl

(062) 09 … … … … …kä tözün
… … … … …/ kʾ twyz wn

(063) 10 … … … … …ka tükälligig
… … … … …qʷ twykʾl lykyk

(064) 11 … … … … … … … … … …
… … … … … …/ … …// … …

05

[Katalog Bilgisi: URL-05]

U 3122 (T II Y 59)

A sayfası

(065) 01 … … [kö]ŋül ornagı d[y]an … … …
… … ///*k*wl ʾwrnʾqy dʾ/n … … … …

(066) 02 … … törlüg tetir „ *b*ir kṣ[an üd] … …
… …/ twyrlwk tytyr „ *p*yr kṣ// //// … …

(067) 03 … … könŋül törtünç … … … … …
… … kwnkwl twyrtwnç //…l/… …

(068) 04 … … yetgürgäli küsüşl[üg] ö*ŋ*[lüg] … …
… … yytkwrkʾly kwyswşl// ʾwy/*k*/// … …

(069) 05 … …kä tavranur „ ol tavr[an]mak … … …
… …/kʾ tʾvrʾnwr „ ʾwl tʾvr//mʾqʷ … … …

(070) 06 … … [tet]ir „ taşt[ın]*k*ı törölärig … … …
… … ///yr „ tʾşt//*q* ʾy twyrw lʾryk … … …

(071) 07 … … tetir „ t[örtü]nç … … … … …
… … tytyr „ t////nç /…/ … … … …

(072) 08 … … [y]örügi ol yıltız … … … …
… … /wrwky ʾwl yyltyz y/… … …

B sayfası

(073) 01 … … *ü*çün törö tetir „ … … … …

… … //yçwn twyrw tytyr „ ʾ/… …

(074) 02 … … … … … … … … … … … …
… …/wyd/ky ʾyr…/ tw/// … … …

(075) 03 … … [t]urur „ ikin*t*[i] turgurmaduk …
… … /wrwr „ ʾykyn*t*/ twrqwrmʾdwq …

(076) 04 … [tu]*r*gurmaz „ üçünç tur*g*ur[mı]*ş* ädgü [kılınç]
… //*r*qwrmʾz „ ʾwyçwnç twr*q*wr//*ş* ʾdkw //////

(077) 05 [tur]ur „ törtünç turgurma*d*[uk] ädgü kıl[ınç]
///wr „ twyrtwnç twrqwrmʾ*d*// ʾdkw qyl///

(078) 06 … [tö]rlüg katıglanmak k(ä)n*t*[ü] … … …
… ///rlwk q¨ʾtyqlʾnmʾq¨ kn*t*/ …/r… … …

(079) 07 … … … yokadturur „ anı [ü]çün … … …
… …/ wq ywqʾdtwrwr „ ʾny ///çwn … …

(080) 08 … … … ädrämniŋ … … … … … … … …
… … …/ ʾdrʾm nynk …*d q y*… … … … …

06

[Katalog Bilgisi: URL-06]

U 3159 (T III 218.500 / T III 218)

A1 sayfası

yüz tokuz y(e)g(i)rmi
ywz twqwz ykrmy

(081) 01 barıgıŋa nomıŋa boşgutıŋa … … …
pʾryqynkʾ nwmynkʾ pwşq¨wtynkʾ … … …

(082) 02 … ç(a)hşap(a)tlıg yorıkıŋa süzök [könüllüg]
kʾ çqşʾptlyq ywryqynkʾ swyz wk /////// ///

(083) 03 ärsärlär „ ötrü *körgäli ärklig* kuan*şi*-[im]
ʾrsʾr lʾr „ ʾwytrw *kwyrkɬy ɾ'klyk* q¨wʾnş*y* ///

(084) 04 *bo*dis[(a)t(a)v o]l tın[l(ı)gla]r*ka* antag yaŋlıg [toyın]
*pw*dys// //l tyn// //r *q* ¨ʾnt'q yʾnklyq t////

(085) 05 ş(a)mnanç [upase] upasanç körkin körgit[ip nom]
şmnʾnç ////// ʾwpʾsʾnç kwyrkyn kwyrkyt// ///

A2 sayfası

[yüz] y(e)g(i)rmi
/// ykrmy

(086) 01 [no]*ml*[a]yu kutg[a]rur „ „ *bi*[rök] kim [kayu tınl(ı)glar]
//*ml*/yw q¨wtq¨/rwr „ „ *py*/// kym //// ///// ///

(087) 02 … … bayagutlar „ *a*mançlar „ bäglär „ *bram*[anlar]
… … pʾyʾqwt lʾr „ ʍʾnç lʾr „ pʾk lʾr „ *pr*ʍ// ///

(088) 03 … … kunçuy hatun[lar] … äv kälin[lä]*r* … …

… …/ q¨wnçwy q¨twn /// … ʾv kʾlyn //*r* … …

(089) 04 [süzök] köŋüllüg [ärs]ärlär [ötrü körgäli ärklig]
//// // kwnkwl lwk ///ʾr lʾr ////// //////// //////

(090) 05 kuanşi-[im bodis(a)t(a)v ol tınl(ı)glarka]
qwʾnşy /// /////// /// ///// /////

B1 sayfası

(091) 01 *t*örlüg … … … … … … … … …
*t*wyrlwk … … … … … … … … …

(092) 02 bola*l*ım „ t(ä)ŋr[im] … … … [y(a)ruk]
pwlʾ*l*ym „ tnkr// … …/// … … ////

(093) 03 yaşuk … … … … … tägin[ürlär] … …
yʾşwq¨ k…d… …/…/w tʾkyn// /// … …

(094) 04 bilgä biligkä artokrak käd toyı[nlar] …
pylkʾ pylyk kʾ ʾrtwq¨rʾq¨ kʾd twyy/ /// …

(095) 05 [t]äginälim *t(ä)ŋ*rim „ amranm*ak* sakı[nçsız] …
/ʾkynʾlym *tnk*rym „ ʾmrʾnm *q* ¨ sʾq¨*y*///// …

(096) 06 … … [ä]mgätmäk *s*[a]kınçs[ı]z „ bo … …
… … /mkʾtmʾk *s*/q¨ynçs/z „ pw … …

B2 sayfası

(097) 01 üzäki [bilg]ä biligkä tıdıgsız … … …
ʾwyz ʾky pylk/ pylyk kʾ tydyqsyz p//l…

(098) 02 sögü[t] … … … burhan kutın bulup [täginäl]-
swykw/ … …kw/ pwrqʾn q¨wtyn pwlwp ///////

(099) 03 im t(ä)ŋri[m „] kamag tört tugum beş až[un]-
ym tnkry/ // q¨ʾmʾq twyrt twqwm pyş ʾž //

(100) 04 larıg ülgüsüz kolusuz „ tägürälim t[(ä)ŋrim]
lʾryq ʾwylkwswz qwlwswz „ tʾkwrʾlym t/////

(101) 05 tüz arıg ürüg amıl nirvan mäŋi[si]
twyz ʾryq ʾwyrwk ʾmyl nyrvʾn mʾnky//

(102) 06 muntag kirsiz arıg kut kolunmak …
mwntʾq kyrsyz ʾryq q¨wt q¨wlwnmʾq¨ …

Eski Uygurca Metnin Türkiye Türkçesine Aktarımı

U 1422 (T I) A sayfası

(001) [Uzun ömür]lü Aśvajit, **(002)** [uzun ömür]lü Subhūti, **(003)** [uzun ömür]lü Subāhu, **(004)** [uzun ömür]lü Niyati, **(005)** [uzun ömür]lü Nandika, **(006)** uzun ömürlü Ānanda'dan **(007)** ve bunun gibi en üst derecede **(008)** … … (*hasarlı satır*) … …

U 1422 (T I) B sayfası

(009) … … (*hasarlı satır*) … … **(010)** ... … dağın … … **(011)** … …-dan tarafını … … **(012)** Buddhalardan … **(013)** daha parlak ışık … **(014)** söğüt ağacı ormanında$_2$ **(015)** büyük türlü **(016)** bin iki yüz … **(017)** … … (*hasarlı satır*) … …

U 1470 (o. F.) A sayfası

(018) … … (*hasarlı satır*) … … **(019)** sıkıntısını tamamıyla gidereceğim diye buyur[du]. **(020)** Asil bilge Śāriputra da bu sözü işit[erek] **(021)** mükemmel bilge Buddha üstadın f[ermanı] **(022)** ile ölümlü kızgın cehenneme … **(023)** ulaşıp çok geçmeden … **(024)** … … gelip … …

U 1470 (o. F.) B sayfası

(025) … … (*hasarlı satır*) … … **(026)** … büsbütün kurtularak daha önceki kurtarıcı gerek. **(027)** … … iki araca dair Arhat sonra (?) **(028)** … … yüce merhametli gönül **(029)** … tamamen yok olduğundan, tam şu anda **(030)** … … kurtularak$_2$ **(031)** … … (*hasarlı satır*) … …

U 1471 (T I 185) A sayfası

(032) … … (*hasarlı satır*) … … **(033)** ... Maitreya … … **(034)** Hükümdar$_2$ Prasenajit, Nimaşiri Bey **(035)** ve canlılara gelecek zaman(da) **(036)** … … gerçekten$_2$ … … **(037)** … … Buddha … …

U 1471 (T I 185) B sayfası

(038) … … (*hasarlı satır*) … … **(039)** … … zor manzumeyi **(040)** … buyurmuş. Hangi öğretilerdir (Skt. *dharma*) denecek olursa, **(041)** zor manzumeler (Skt. *śloka*) başka (?) öğreti (Skt. *dharma*) bölümleridir. Manzume (Skt. *śloka*) **(042)** … … zor manzume (Skt. *śloka*) … … **(043)** … … tanrıları … …

U 1498 (T I α) A sayfası

(044) asil … … **(045)** zengin Sudhana … … **(046)** buyurup … .. **(047)** ile (tahta) oturmasını buyur- … … **(048)** … (tahta) oturmasını buyur- … … **(049)** zengin ayasını … … **(050)** kapamaları, gözünde … … **(051)** ağabeyin oğlu, erkek kız … …**(052)** böylece söyledi. Ey … … **(053)** … … zavallı yoksulum … …

U 1498 (T I α) B sayfası

(054) … … görmeyecek **(055)** … … böylece gelmiş **(056)** … … en üstün **(057)** … … daima **(058)** … … hürmetler **(059)** … … yüksek$_2$ **(060)** … … sözde inanç **(061)** … … saygı gösterirler. Büsbütün **(062)** … … asil **(063)** … … donatılmışı **(064)** … … (*hasarlı satır*) … …

U 3122 (T II Y 59) A sayfası

(065) … … gönül ikametgâhı istiğrak (Skt. *dhyāna*) … … **(066)** … … türlüdür. Bir an … … **(067)** … … gönül dördüncü … … **(068)** … … eriştirmek için istekli ve biçimli … … **(069)** … … gayret eder. O gayret … … **(070)** … …dır. (Bilincin) dışındaki olguları … … **(071)** … …dır. D[ördün]cü … … **(072)** … … tefsiridir. Esas … …

U 3122 (T II Y 59) B sayfası

(073) … … için olgudur. … … **(074)** … … (*hasarlı satır*) … … **(075)** … …dır. İkinci hüküm vermediği … **(076)** … hüküm vermez. Üçüncü hüküm vermiş iyi [amel]dir. **(077)** Dördüncü hüküm vermemiş iyi amel(dir). **(078)** … türlü çaba kendi … … **(079)** … … yok ettirir. Bu sebeple … … **(080)** … … faziletin … …

U 3159 (T III 218.500 / T III 218) A1 sayfası

yüz on dokuz **(081)** tutumuna, öğretisine$_2$ … … **(082)** … disiplinli yaşayışına inançlı (Skt. *śraddhā*) **(083)** iseler, sonra görmesi güçlü Bodhis[attva] **(084)** Avalokiteśvara o can[lılar]a bu şekilde [rahip (Skt. *bhikṣu*)], **(085)** rahibe (Skt. *śramaṇī*), [mümin (Skt. *upāsaka*)], mümine (Skt. *upāsikā*) görünüşünü göster[erek öğreti (Skt. *dharma*)]

U 3159 (T III 218.500 / T III 218) A2 sayfası

yüz yirmi **(086)** vaaz ederek kurtarır. Eğer [herhangi canlılar] **(087)** … … zenginler, soylular, beyler, brahm[anlar] **(088)** … … kraliçe[ler]$_2$, … ailenin kadınları … **(089)** inançlı (Skt. *śraddhā*) [is]eler, [sonra görmesi güçlü] **(090)** [Bodhisattva] Avalokiteśvara, [o canlılara]

U 3159 (T III 218.500 / T III 218) B1 sayfası

(091) türlü … … **(092)** olalım tanrım! … … **(093)** ihtişam$_2$ … … (saygıyla) yerine getirirler. … **(094)** bilgeliğe daha fazla âlim olan rahipler … **(095)** (saygıyla) yerine getirelim tanrım! Temiz bir yürekle sevgi … **(096)** … … temiz bir yürekle çile çekme, bu …

U 3159 (T III 218.500 / T III 218) B2 sayfası

(097) üzerine bilgeliğe engelsiz … … **(098)** söğüt … … Buddha kutsallığını elde edip (saygıyla) [yerine getirel]im **(099)** tanrı[m!] Bütün dört doğum beş varlık biçimlerini **(100)** ölçüsüz$_2$ ulaştıralım t[anrım]! **(101)** Saf$_2$, sakin$_2$ nirvāṇa sevinci **(102)** bunun gibi saf$_2$ kurtuluşa adama …

Eski Uygurca Metne İlişkin Açıklamalar

(001) aşva[çi]: Toharcanın A diyalektinde *aśvaji* (Poucha, 1955, s. 11) şeklinde geçen bu EUyg. sözcük, esasen Skt. *aśvajit* "bir Budist Bhikṣu'nun adı" (Monier-Williams, 1899, s. 115a; Edgerton, 1953, s. 81b; Wilkens, 2021, s. 78a) sözüne dayanır.

(002) subuṭi: Bu EUyg. sözcük Skt. *subhūti*'ye "Devaḍaha'dan bir Śākya'nın adı, Māyā'nın babası" (Monier-Williams, 1899, s. 1230a; Edgerton, 1953, s. 601a; Wilkens, 2021, s. 626a) dayanmaktadır.

(003) subahu: Bu EUyg. sözcük Skt. *subāhu*'ya "Buddha'nın bir öğrencisinin adı" (Monier-Williams, 1899, s. 1229b; Edgerton, 1953, s. 600b; Wilkens, 2021, s. 626a) dayanmaktadır.

(004) niyati: EUyg. metinlerde daha evvel tanıklanmayan bu sözcük Skt. *niyati*'yle ilişkili olmalıdır ve Skt. *niyati* "bazen bir tanrıça olarak kişileştirilir, Niyati ve Āyati Meru'nun kızları ve Dhātṛi ve Vidhātṛi'nin eşleri olarak kabul edilir." (Monier-Williams, 1899, s. 552a; ayrıca krş. Edgerton, 1953, s. 298b).

(005) nanḍike: Bu EUyg. sözcük Skt. *nandika*'ya "Śākyamuni'nin (ya da birden fazla kişinin?)" (Monier-Williams, 1899, s. 527b; Edgerton, 1953, s. 290a; Wilkens, 2021, s. 485b) dayanmaktadır.

(006) anant+ta: Toharcanın A diyalektinde *ānant* ~ *ānand* "Ānanda" (Poucha, 1955, s. 20), Toharcanın B diyalektinde *ānande* "Ānanda" (Adams, 2013, s. 45) ve Soğdcada ise *ʾnʾnt* "Ānanda" (Gharib, 1995, 7b, *184) biçimlerinde tanıklanmış olan bu söz köken itibarıyla Skt. *ānanda*'ya "Buddha'nın en sevdiği müridinin adı" (Wilkens, 2021, s. 47a; Monier-Williams, 1899, s. 139c) uzanır.

(020) şaripuṭre: Toharcanın A diyalektinde *śāriputre* "Śāriputra (Buddha'nın bir öğrencisinin özel ismi)" (Adams, 2013, s. 684) biçiminde tanıklanmış olan bu sözcük esasen Skt. *śāriputra*'ya "Śāriputra, Buddha'nın iki baş öğrencisinden birinin adı" (Monier-Williams, 1899, s. 1066a; Edgerton, 1953, s. 526b) dayanmaktadır.

(027) arhant: EUyg. *arhant* "Arhat (kurtuluş yolunun dördüncü ve son aşamasında olan Budist rahip)" (Röhrborn, 2015, s. 228), Soğdcada *ʾrɣʾn* "Buddha'nın unvanı" (Gharib, 1995, s. 56a, *1418) ~ *rɣʾnt* "muhterem" (Gharib, 1995, s. 341a, *8472); Toharcanın A diyalektinde *ārānt* "respectabilis; dignus" (Poucha, 1955, s. 23) ve Toharcanın B diyalektinde *arhānte* "arhat, Hinayana Budizmi'nin ideal şahsiyeti" (Adams, 2013, s. 27) ~ *arahānte* "arhat, Hinayana Budizmi'nin ideal şahsiyeti" (Adams, 2013, s. 23) olarak tespit edilmiş olup kökeni itibariyle Skt. *arhat*'a "hâlâ Nirvāṇa'ya aday olan bir Buddha" (Monier-Williams, 1899, s. 93c) dayanır.

(027) basay: Sözcüğün okuması ve anlamlandırması kesin değildir. Yazmada sözcük <pʾsʾy> şeklinde yazılmıştır. Belki *basa* "sonra" sözcüğü yerine bir yazım hatası olmalıdır (krş. Wilkens, 2021, s. 145b, *basay ~ basrı).

(029) unaçı amtı: EUyg. *unaçı amtı* "tam şu anda, tam da şu anda" ifadesi daha evvelki ETü. metinlerde tanıklanmamıştır. Bunun yerine *una amtı* "şu anda" (Wilkens, 2021, s. 799b) ve *muna amtı* "peki, pekâlâ; bak" (Wilkens, 2021, s. 479b) ifadelerinin tespit

edildiği belirtilmelidir. Bunun yanında *munaçı amtı* "bak, burada" (Tekin, 1980, s. 69b) ifadesinin çok kesin bir okuyuşa dayanmasa da EUyg. *Maitrisimit*'te (37b4) belirlendiği söylenmelidir. Yine bu sözle irtibatlı sayılabilecek *unaçık(ı)ya ~ unaçak(ı)ya* "tam, doğru, neredeyse" (Wilkens, 2021, s. 799b) ifadesi EUyg.da tanıklanmıştır. Dolayısıyla bu tanıklardan sonra *unaçı* sözcüğünün türünün söylem belirleyicisi, yapısının *una+çı* ve anlamının ise "tam, tam da" olduğu belirtilmelidir.

(031) oẕ-up kutrul-up: EUyg. bu ifade "kurtulmak$_2$" (Şen, 2002, s. 209; Ölmez, 2017, s. 280) anlamında bir ikilemedir.

(034): pras(e)naçi: Toharcanın A diyalektinde *prasenaji* (Poucha, 1955, s. 198) ve Toharcanın B diyalektinde *prasenacī* "Prasenajit (bir kralın özel adı)" (Adams, 2013, s. 445) biçiminde tanıklanmış olan bu sözcük esasen Skt. *prasenajit*'e "başkenti Śrāvastī olan bir Kośala kralının adı" (Monier-Williams, 1899, s. 698c; Edgerton, 1953, s. 389a; Wilkens, 2021, s. 560a) dayanmaktadır.

(034) nimaşir[i] bäg: EUyg. *nimaşiri*, Skt. kökenli bir "erkek adı" (Wilkens, 2021, s. 490b) olmalıdır.

(041) şlok+lar: Toharcanın A diyalektinde *ślok* "stropha" (Poucha, 1955, s. 334), Toharcanın B diyalektinde *ślok* "beyit, kıta; dua, ilahi" (Adams, 2013, s. 706) ve Soğdcada *şl'wk* (Gharib, 1995, s. 373b, *9250) ~ *şr'wk*$^{(')}$ "dua, sözcük, ilahi" (Gharib, 1995, s. 376a, *9318) biçiminde tanıklanmış olan bu EUyg. sözcük esasen Skt. *śloka*'ya "ün, şöhret, şan, övgü, övgü ilahisi" (Monier-Williams, 1899, s. 1104c) dayanmaktadır.

(041) aḍrok: Bu okuma kesin değildir.

(045) sudane: EUyg. bu ifade Skt. *sudhana*'ya "Ketumatī şehrindeki zengin bir adamın adı" (Monier-Williams, 1899, s. 1225b; Edgerton, 1953, s. 599a; Wilkens, 2021, s. 626b) dayanmaktadır.

(053) çıgayk(ı)ya+m: ETü. *çıgay* "yoksul, fakir" (Nadalyayev vd., 1969, s. 148a; Clauson, 1972, s. 412b; Wilkens, 2021, s. 227a) sözcüğünün {+k(I)yA} küçültme ekini (krş. Erdal, 1991, s. 47, § 2.13; Gabain, 1988, s. 105, § 351) almasıyla türeyen bu sözcük belirlenebildiği kadarıyla daha evvelki EUyg. metinlerde tanıklanmamıştır.

(065) d[y]an: Toharcanın A diyalektinde *dyāṃ* (Poucha, 1955, s. 139), Toharcanın B diyalektinde *dyāṃ* (Adams, 2013, s. 349) ve Soğdcada *δy'n* (Gharib, 1995, s. 147 *3724) ~ *δyn* (Gharib, 1995, s. 147) biçimlerinde tanıklanmış olan EUyg. *dyan* sözcüğü esasen Skt. *dhyāna*'ya (Monier-Williams, 1899, s. 521a; Edgerton, 1953, s. 287a; Wilkens, 2021, s. 249b) dayanmaktadır.

(066) kṣ[an]: Toharcanın A diyalektinde *kṣaṃ* "momentum (punctum) temporis" (Poucha, 1955, s. 97), Toharcanın B diyalektinde *kṣāṃ* "an, lahza" (Adams, 2013, s. 261) ve Soğdcada *kşn* "an" (Gharib, 1995, s. 196a, *4913) biçimlerinde tanıklanmış olan

EUyg. bu sözcük esasen Skt. *kṣaṇa* "an, lahza"ya (Monier-Williams 1899: 325a; Edgerton 1953: 198a) dayanmaktadır.

(076) ädgü [kılınç]: Bu restorasyon için krş. 077. satır.

(082) süzök [könŋüllüg]: Bu restorasyon için krş. 089. satır.

(084) [toyın]: Bu restorasyon için krş. *toyın ṣ(a)mnanç* Mainz 805 (T II M 189) D sayfası, 1. satır. EUyg. bu ifade Çin. 道人 *daoren* "Budist" (Giles, 1912, s. 1335b, *10780) sözünün yazı çevirimidir.

(085) ṣ(a)mnanç: Soğdcada *ṣmnʾnch* "rahibe" (Gharib, 1995, s. 375a; *9289) şeklinde tanıklanmış olan EUyg. bu söz Skt. *ṣramaṇī*'ye "rahibe" (Monier-Williams, 1899, s. 1096b) dayanmaktadır.

(085) [upase]: Soğdcada *ʾwpsʾk* "rahip, ruhani sınıftan olmayan kimse" (Gharib, 1995, s. 75b, *1915) ~ *wpsʾk* "ruhban sınıfından olmayıp dini kurumlarda çalışan kimse" (Gharib, 1995, s. 410a, *10120) şeklinde tanıklanan bu EUyg. sözcük Skt. *upāsaka*'ya "Budist bir ibadet eden kimse" (Monier-Williams, 1899, s. 215a; Rhys Davids & Stede, 1921-25, s. 150; Edgerton, 1953, s. 147a) dayanmaktadır.

(085) upasanç: Soğdcada *ʾwpsʾnch* "rahibe" (Gharib, 1995, s. 75b, *1916) ~ *wpsʾnch* "rahibe yamağı" (Gharib, 1995, s. 410a, *10121) şeklinde tanıklanmış bu EUyg. ifade Skt. *upāsikā*'ya "Buddha'nın ruhban sınıfından olmayan bir kadın inanırı" (Monier-Williams, 1899, s. 215a; Rhys Davids & Stede, 1921-25, s. 150; Edgerton, 1953, s. 147a) dayanmaktadır.

(087) *a*manç+lar: EUyg. bu sözcük, Toharcanın A diyalektinde *āmāś* "regis minister" (Poucha, 1955, s. 22) ve Toharcanın B diyalektinde *amāc* "bakan" (Adams, 2013, s. 19) şeklinde tanıklanmıştır.

(087) bram[an]+[lar]: Toharcanın A diyalektinde *brāmaṃ* "brāhmaṇa" (Poucha, 1955, s. 209) ~ *brāhmaṃ* "brāhmaṇa" (Poucha, 1955, s. 210) ~ *prāhmaṃ* "brāhmaṇa" (Poucha, 1955, s. 200) ~ *prāmmaṃ* "brāhmaṇa" (Poucha, 1955, s. 200) biçimlerinde tanıklanmış bu ifade Skt. *brāhmaṇa*'ya "Brāhman" (Monier-Williams, 1899, s. 741b; Edgerton, 1953, s. 404b; Rhys Davids & Stede, 1921-25, s. 492) dayanmaktadır.

(089-090) [süzök] könŋüllüg [ärs]ärlär [ötrü körgäli ärklig] kuanşi-[im bodis(a)t(a)v ol tınl(ı)glarka]: Bu restorasyon için krş. 083-084. satırlar.

(099) tört tugum: Bu ifade Çin. 四生 *sisheng* "dört doğum biçimi" (Giles, 1912, s. 1199c, *9865) ve Skt. *catur-yoni* "dört doğum biçimi" (JEBD, 1979, s. 288b; Hirakawa, 1997, s. 279b; Soothill & Hodous, 1937, s. 178b) karşılığındadır.

(099-100) beş až[un]lar+ıg: Bu ifade Çin. 五趣 *wuqu* "beş varlık şekli" (Giles, 1912, s. 1575c, *12698; Giles, 1912, s. 384c, *3120) ve Skt. *pañca-gati* (Hirakawa, 1997, s. 90a) karşılığındadır.

Sözlük ve Dizin

A

aḍrok "başka" *a. nom bölök* 041

agır "yüksek" *a. ulug* 059

aka < Moğ. *aḳa* "büyük erkek kardeş, ağabey" *a. oglı* 051

alp "zor" *a. şlok* 042; *a. şloklar* 041; *a. takşutıg* 039

***a*manç** < Toh. A *āmāś*, Toh. B *amāc* "soylu, asil" *a.+lar* 087

amıl "sakin, sessiz" *ürüg a. nirvan mäŋi[si]* 101

amranm*a*k "sevgi" *a. sakı[nçsız]* 095

[a]mtı "şimdi" *unaçı [a].* 029

anant < Toh. A *ānant* ~ *ānand*, Soğd. *ʾnʾnt* < Skt. *ānanda* "Buddha'nın öğrencisinin ismi" *özlüg a.+ta* 006

ança "böylece" *a. tep tedi* 052

[anç]ulayu "böylece" *[a]. kälmiş* 055

anı "onu" *a. [ü]çün* 079

antag "onun gibi" *a. a.* 036; *a. yaŋlıg* 084

arhant < Soğd. *ʾrxʾnt* < Skt. *arhat* "Arhat" *a. vişay* 027

arıg (I) "orman" *sögütlüg a. sämä[k]tä* 014

arıg (II) "saf, temiz" *a. ürüg amıl nirvan mäŋi[si]* 101; *kirsiz a.* 102

arıtı "tamamıyla" *a. keṭärgäym(ä)n* 019

artokrak "daha fazla" *a. käd toyı[nlar]* 094

aşva[çi] < Toh. A *aśvaji* < Skt. *aśvajit* "Buddha Śākyamuni'nin taraftarı" *[özlü]g a.* 001

ay "ey" *a.* 052

aya "aya, avuç içi" *bayagut a.+sın* 049

aya- "saygı göstermek" *a.-yurlar* 061

až[un] < Soğd. *ʾžwn ~ žwʾn(h)* "(Budizm'de) varlık şekli, varlık biçimi, canlıların içinde bulundukları varlık şekli" (~ Skt. *gati*) *tört tugum beş a.+larıg* 099

B

bahşı < Çin. 博士 *boshi* "üstat, hoca, âlim" *tükäl bilgä burhan b.+nıŋ y[(a)rlıgı]* 021

barıg "tutum" *b.+ıŋa* 081

basay "sonra (?)" *arhant b.* 027

baş "baş" *b. başṭıŋ* 007

başṭıŋ "önder" *baş b.* 007

bayagut, baya[gut] "zengin, asil kişi" (~ Skt. *śreṣṭhī*) *b. ayasın* 49; *b.+lar* 087; *sudane b.* 045

bäg "bey; hükümdar" *b.+lär* 087; *pras(e)naçi elig b.* 034

beş "beş" *tört tugum b. až[un]larıg* 099

bilgä, *bil*gä, [bilg]ä "bilge, âlim" *b. biligkä* 094; *[b]. biligkä* 097; *tözün b. şaripuṭre* 020; *tükäl b. burhan* 021

bilig "bilgi" *bilgä b.+kä* 094; *[bilg]ä b.+kä* 097

***b*ir** "bir" *b. kş[an üd]* 066

***bi*[rök]** "eğer" *b. kim [kayu tınl(ı)glar]* 086

bo "bu" *b.* 096; *b. savıg äşidi[p]* 020

***bo*dis[(a)t(a)v], [bodis(a)t(a)v]** < Soğd. *pwδystβ ~ pwtystβ* < Skt. *bodhisattva* "Bodhisattva, Buddha adayı, Buddha olacak kimse" *kuanşi-[im] b.* 084; *kuanşi-[im] [b].* 090

bol- "olmak" *b.-alım* 092

boşgut "öğreti" *nomıŋa b.+ıŋa* 081

bölök "bölüm" *nom b.* 041

***bram*[an]** < Toh. A *brāmaṃ* ~ *brāhmaṃ* ~ *prāhmaṃ* ~ *prāmmaṃ* < Skt. *brāhmaṇa* "brahman" *b.+[lar]* 087

bul- "elde etmek" *burhan kutın b.-up* 098

burhan, *b*urhan "Buddha" *b.* 037; *b.+larnıŋ* 012; *b. bahşınıŋ y[(a)rlıgı]* 021; *b. kutın bulup* 098

Ç

çıgayk(ı)ya "zavallı yoksul, fakirceğiz" *ç.+m* 052

ç(a)hşap(a)tlıg "disiplinli" *ç. yorıkıŋa* 082

D

d[y]an < Toh. A ve Toh. B *dhyāṃ*, Soğd. *δyʾn* ~ *δyn* < Skt. *dhyāna* "istiğrak, meditasyon" *[kö]ŋül ornagı d.* 065

Ä

ädgü "iyi" *ä. kıl[ınç]* 077; *ä. [kılınç]* 076

ädräm "fazilet" *ä.+niŋ* 080

ämgäk "sıkıntı, ızdırap, acı" (~ Skt. *dukkha*) *ä.+in arıtı keṭärgäym(ä)n* 019

[ä]mgätmäk "çile çekme" *[ä]. s[a]kınçs[ı]z* 096

är-, är-, [är]- "yardımcı eylem, -dIr; var olmak, mevcut olmak" *kayu nomlar ä.-sär* 040; *ol ä.-ür alp şloklar* 041; *süzök [köŋüllüg] ä.-särlär* 083; *[süzök] köŋüllüg [ä].-[s]ärlär* 089; *tükäl yok ä.-d[ü]kintin* 029

***ärklig*, [ärklig]** "güçlü" *körgäli ä. kuanşi-[im] bodis[(a)t(a)v* 083; *[körgäli] [ä]. kuanşi-[im bodis(a)t(a)v]* 089

ärŋäk "parmak" *ä. sukıg[ı]nça* 023

äşid- "işitmek, dinlemek" *bo savıg ä.-i[p]* 020

äv "ev" *ä. kälin[lä]r* 088

E

elig "hükümdar" *pras(e)naçi e. bäg* 034

H

hatun "kadın, hatun" *kunçuy h.+[lar]* 088

İ

iki "iki" *i. kölüŋülüg arhant vişay* 027; *miŋ i. yüz* 016

ikin*t*[i] "ikinci" *i.* 075

K

kamag "bütün" *k. tört tugum beş až[un]larıg* 099

katıglanmak "çabalama" *k.* 078

kayu, [kayu] "herhangi" *k. nomlar ärsär* 040; *bi[rök] kim [k]. [tınl(ı)glar]* 086

käd "yetenekli, becerikli, mahir" *k. toyı[nlar]* 094

käl- "gelmek" *k.-i[p]* 024; *[anç]ulayu k.-miş* 055

käligmä "gelen" *ken k. üd* 035

kälin "gelin" *äv k.+[lä]r* 088

k(ä)n*t*[ü] "kendi" *k.* 078

k(ä)rgäk "gerek" *oẓugçı k.* 026

ken "sonra" *k. käligmä üd* 035

kertgünç "inanç" *söztä k.* 060

keṭär- "gidermek, ırtadan kaldırmak" *ämgäkin arıtı k.-gäym(ä)n* 019

kıl[ınç], [kılınç] "amel" *ädgü [k].* 076; *ädgü k.* 077

kı[z] "kız" *urı k.* 051

kim "ki" *bi[rök] k. [kayu tınl(ı)glar]* 086

kirsiz "temiz, arı" *k. arıg kut kolunmak* 102

kolunmak "(kurtuluşa) ada(n)ma" *kut k.* 102

kolusuz "ölçüsüz" *ülgüsüz k.* 100

kölünülüg "araçlı" *iki k.* 027

köŋül, [kö]ŋül, [kö]ŋül "gönül" *k.* 067; *[k]. ornagı d[y]an* 065; *ulug y(a)rlıkançuçı [k].* 028

köŋüllüg, [köŋüllüg] "gönüllü, inançlı" *süzök [k].* 082; *[süzök] k.* 089

kör-, *kör-*, [kör]- "bakmak, görmek" *k.-gäli ärklig kuanşi-[im] bodis[(a)t(a)v* 083; *[k].-[gäli] [ärklig] kuanşi-[im bodis(a)t(a)v]* 089; *k.-mägäy* 054

körgit- "göstermek" *körkin k.-[ip]* 085

körk "görünüş" *k.+in körgit[ip]* 085

köz "göz" *k.+int[ä]* 050

kş[an] < Toh. A *kṣaṃ*, Toh. B *kṣāṃ*, Soğd. *kṣn* < Skt. *kṣaṇa* "an, lahza, kısa bir an" *bir k. [üd]* 066

kuanşi-im, kuanş*i*-[im] < Çin. 觀世音 *Guanshiyin* "(Bodhisattva) Avalokiteśvara" *körgäli ärklig k. bodis[(a)t(a)v]* 083; *[körgäli ärklig] k. [bodis(a)t(a)v]* 090

kunçuy < Çin. 公主 *gongzhu* "prenses" *k. hatun[lar]* 088

kut "kutsallık; kurtuluş" *burhan k.+ın bulup* 098; *kirsiz arıg k. kolunmak* 102

kutg[a]r- "kurtarmak" *[no]ml[a]yu k.-ur* 086

kutrul- "kurtulmak" *oẓup k.-up* 030

küsüşl[üg] "istekli" *k. öŋ[lüg]* 068

M

maitre < Soğd. *mʾytrʾk ~ mytrʾk ~ mytrʾy (maitre)* < Skt. *maitreya* "gelecek olan Buddha" *m.* 033

mäŋi "sevinç" *ürüg amıl nirvan m.+[si]* 101

miŋ "bin" *m. iki yüz* 016

muntag "bunun gibi" *m.* 007, 102

N

nanḍike << Skt. *nandika* "kişi adı" *[öz]lüg n.* 005

nimaşir[i] bäg "kişi adı" *n. [b.]* 034

nirvan < Soğd. *nyrβʾn*, Toh. A ve Toh. B *nervāṃ* < Skt. *nirvāṇa* "kurtuluş" *ürüg amıl n. mäŋi[si]* 101

niyati < Skt. *niyati* "kişi adı" *[özlü]g n.* 004

nom, [nom] < Soğd. *nwm* < Grek. *nomos* "öğreti, dinî kaide" (~ Skt. *dharma*) *n. bölök* 041; *[n]. [no]ml[a]yu kutg[a]rur* 085; *n.+ıŋa boşgutıŋa* 081; *kayu n.+lar ärsär* 040

[no]*ml*[a]- "vaaz vermek" *[nom] [n].-yu kutg[a]rur* 86

O

ogul "oğul, evlat" *aka o.+ı* 051

ol, *o*l, [ol], [o]l "o, işaret sıfatı; -dIr, kopula" *o. tavr[an]mak* 069; *[o]. tın[l(ı)gla]rka* 084; *[o]. [tınl(ı)glarka]* 090; *o. ärür alp şloklar* 041; *[y]örügi o.* 072

olur- "(tahta) oturmak" *o.-u y(a)rlık[a]-* 048; *o.-u y(a)r[lıka]-* 047

ornag "ikametgâh" *[kö]ŋül o.+ı d[y]an* 065

oz-, oẓ- "kurtulmak" *o.-a* 026; *o.-up kutrulup* 030

oẓugçı "kurtarıcı" *o. k(ä)rgäk* 026

Ö

ö*lümlü*g "ölümlü" *ö. ö[r]tlüg tamuka* 022

***öŋ*[lüg]** "biçimli" *küsüşl[üg] ö.* 068

öŋṭün "önceki" *ö. oẓugçı* 026

ö[r]tlüg "kızgın" *ölümlüg ö. tamuka* 022

ötrü, [ötrü] "sonra" *ö.* 083; *[ö].* 089

özlüg, [özlü]*g*, [öz]*l*üg "(saygın rahiplere hitap için) uzun ömürlü" (~ Skt. *āyuṣmant*) *ö.* 006; *[ö].* 001, 002, 003, 004, 005

P

pras(e)naçi < Toh. A *prasenaji*, Toh. B *prasenacī* < Skt. *prasenajit* "bir kralın adı" *p. elig bäg* 034

S

sakı[nçsız], *s*[a]kınçs[ı]z "temiz bir yürekle" *amranmak s.* 095; *[ä]mgätmäk s.* 096

sav "söz" *bo s.+ıg äşidi[p]* 020

sämä[k] "orman" *sögütlüg arıg s.+tä* 014

sögü[t] "söğüt" *s.* 098

sögütlüg "söğütlü" *s. arıg sämä[k]tä* 014

söz "söz" *s.+tä kertgünç* 060

subahu << Skt. *subāhu* "Buddha'nın bir öğrencisinin adı" *[öz]lüg s.* 003

subuṭi << Skt. *subhūti* "Buddha'nın bir öğrencisinin adı" *[öz]lüg s.* 002

sudane << Skt. *sudhana* "bir kişi adı" *s. baya[gut]* 045

sukı- "(parmak) şıklatmak" *ärŋäk s.-g[ı]nça* 023

süzök, [süzök] "temiz, saf" *s. [köŋüllüg]* 082; *[s]. köŋüllüg* 089

Ş

ş(a)mnanç < Soğd. *şmnʾnch* < Skt. *śramaṇī* "rahibe" *ş.* 085

şaripuṭre < Toh. B *śāriputre* < Skt. *śāriputra* "Buddha'nın bir öğrencisinin adı" *tözün bilgä ş.* 020

şlok < Toh. A ve Toh. B *ślok*, Soğd. *şlʾwk* < Skt. *śloka* "manzume" *ş.* 041, *alp ş.* 042; *alp ş.+lar* 041

T

tag "dağ" *t.+nıŋ* 010

takşut "manzume" *alp t.+ıg* 039

tamu < Soğd. *tm-* "cehennem" *ölümlüg ö[r]tlüg t.+ka* 022

tapıg "saygı, hürmet" *t.+lar* 058

taşt[ın]*k*ı "dışındaki" *t. törölärig* 070

tavran- "gayret etmek" *t.-ur* 069

tavr[an]mak "gayret" *t.* 069

täg- "ulaşmak" *t.-ip* 023

tägin-, [tägin]-, [t]ägin- "(saygıyla) yerine getirmek" *[t].-älim t(ä)ŋrim* 095; *[t].-[äl]im t(ä)ŋri[m]* 098; *t.-[ürlär]* 093

tägür- "eriştirmek, ulaştırmak" *t.-älim t[(ä)ŋrim]* 100

te- "demek, söylemek" *ança t.-p t.-di* 052; *t.-p y(a)rlı[kadı]* 019

tet-, [tet]- "(-Ir ekiyle beraber) *tetir* {-DIr} bildirme, kopula" *t.-ir* 071, *[t].-ir* 070; *törlüg t.-ir* 066, *üçün törö t.-ir* 073

tıdıgsız "engelsiz" *t.* 097

tınl(ı)g, tın[l(ı)g], [tınl(ı)g] "canlı" *t.+larka* 035; *bi[rök] kim [kayu] [t].+[lar]* 086; *ol [t].+[larka]* 090; *[o]l t.+[la]rka* 084

t(ä)ŋri, *t(ä)ŋ*ri, t(ä)ŋr[i], t[(ä)ŋri] "tanrı" *t.+läri* 043; *t.+m* 095; *t.+[m]* 092, 092, 099, 100

toyı[n], [toyın] < Çin. 道人 *daoren* "rahip" *[t].* 084; *käd t.+[lar]* 094

törlüg, *t*örlüg, [tö]rlüg "türlü" *t.* 066, 091; *[t].* 078; *ulug t.* 015

törö "olgu" *t. tetir* 073; *taşt[ın]kı t.+lärig* 070

tört "dört" *t. tugum beş až[un]larıg* 099

törtünç, t[örtü]nç "dördüncü" *t.* 067, 071, 077

tözün "asil, soylu" *t.* 044, 062; *t. bilgä şariputre* 020

tugum "doğum" *tört t. beş až[un]larıg* 099

tumak "kapama" *t.+ları közint[ä]* 050

[t]ur-, [tur]- "durmak, {-Ur} ile bildirme" *[t].-ur* 075; *[t].-ur* 077

turgur-, turgur-, [tu]rgur- "hüküm vermek" *t.-maduk* 075; *t.-mad[uk]* 077; *[t].-maz* 076; *t.-[mı]ş* 076

tükäl, tük̈äl, *tükäl*, [tü]käl "büsbütün; mükemmel" *t.* 061; *t. bilgä burhan bahşınıŋ y[(a)rlıgı]* 021; *[t]. oza* 026; *t. yok ärd[ü]kintin* 029

tükällig "donatılmış olan" *t.+ig* 063

tüz "saf" *t. arıg* 101

U

ulatı "ve" *u.* 007, 035

ulug "büyük, ulu" *u. törlüg* 015, *u. y(a)rlıkançuçı [kö]ŋül* 028, *agır u.* 059

unaçı "tam" *u. [a]mtı* 029

upasanç < Soğd. *ʾwpsʾnch ~ wpsʾnch* < Skt. *upāsikā* "mümine" *[upase] u.* 085

[upase] < Soğd. *ʾwpsʾk ~ wpsʾk* < Skt. *upāsaka* "mümin" *[u]. upasanç* 085

urı "erkek" *u. kı[z]* 051

uzatı "daima" *u.* 057

Ü

***ük̈çün*, [ü]çün** "için" *ü.* 073; *anı [ü].* 079

üçünç "üçüncü" *ü.* 076

üd, [üd] "zaman" *bir kş[an] [ü].* 066; *ken käligmä ü.* 035

ülgüsüz "ölçüsüz" *ü. kolusuz* 100

ürüg "sakin" *ü. amıl nirvan mäŋi[si]* 101

üstünki "en üstün" *ü.* 056

üzä "ile" *ü.* 047; *burhan bahşınıŋ y[(a)rlıgı] ü.* 022

üzäki "üzerine" *ü.* 097

Y

yaltrık "ışık" *y(a)rukrak y.* 013

yaŋlıg "bu şekilde" *antag y.* 084

y[(a)rlıg] "ferman" *burhan bahşınıŋ y.+[ı]* 021

y(a)rlıka-, y(a)rlık[a]-, y(a)rlı[ka]-, y(a)r[lıka]- "buyurmak" *oluru y.* 047; *oluru y.* 048; *tep y.-[dı]* 019; *y.-mış* 040; *y.-p* 046

y(a)rlıkançuçı "merhametli" *ulug y. [kö]ŋül* 028

[y(a)ruk] "parlak" *[y]. yaşuk* 092

y(a)rukrak "daha parlak" *y. yaltrık* 013

yaşuk "ışık, parıltı" *[y(a)ruk] y.* 093

yetgür- "eriştirmek" *y.-gäli küsüşl[üg] öŋ[lüg]* 068

yıltız "kök, esas" *y.* 072

yıŋak "taraf" *y.+ın* 011

ymä "dahi, da, de" *y.* 020

yok "yok, mevcut değil" *tükäl y. ärd[ü]kintin* 029

yokadtur- "yok ettirmek" *y.-ur* 079

yorık "yaşayış" *ç(a)hşap(a)tlıg y.+ıŋa* 082

[y]örüg "tefsir" *[y].+i ol* 072

yüz "yüz" *miŋ iki y.* 016

Sonuç

Eski Uygurca ile kaleme alınmış altı fragman temelinde hazırlanan bu yazının sonuçları şöyle sıralanabilir: (1) Bu yazı ile birlikte 102 satır hacminde daha evvel neşredilmemiş Eski Uygurca dil verisi araştırmacıların dikkatine sunulmuştur. (2) Çalışma neticesinde ortaya çıkan sözlükte 191 madde başı belirlenmiştir. Bunlardan 26'sı (% 13,61) fiil kök veya gövdesi iken, 165'i (% 86,88) isim ve isim soylu sözcüktür. (3) Kurgulanan metinde 27 alıntı sözcük tespit edilmiştir. Bunlardan 20'si Sanskritçe (% 10,47), 4'ü Çince (% 2,09), 2'si Soğdca (% 1,04), 1'i Toharca (% 0,52) ve 1'i de Moğolca (% 0,52) kökenlidir. Alıntı sözcüklerin metnin geneline oranı ise % 14,65'tir. (4) Bu yazıda tespit edilen Sanskritçe kökenli 20 alıntı sözcük söz konusu olduğunda ise, 5'i (% 25) Toharca veya Soğdca üzerinden, 4'ü (% 20) Toharca üzerinden, 6'sı (% 30) Soğdca üzerinden, 5'i de (% 25) herhangi bir ara dil olmadan doğrudan

Sanskritçeden Eski Uygurcaya geçmiştir. Bu çalışma ile Eski Uygur sahasına çeviri yazılı metinler aracılığıyla küçük bir katkı sunulmak istenmiştir.

Kısaltmalar ve İşaretler

Ⓟ	pothī deliği
*	madde başı
…$_2$	ikileme
bk.	bakınız
Çin.	Çince
ETü.	Eski Türkçe
EUyg.	Eski Uygurca
Grek.	Grekçe
JEBD	*Japanese-English Buddhist dictionary*
krş.	karşılaştırınız
Moğ.	Moğolca
o. F.	ohne Fundsigle [= Fragmanın bulunduğu yeri gösterir işaret mevcut değil]
Skt.	Sanskritçe
Soğd.	Soğdca
Toh. A	Toharcanın A diyalekti
Toh. B	Toharcanın B diyalekti

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Bu yazı TÜBA-GEBİP tarafından desteklenmiştir.*

Kaynaklar

Adams, D. Q. (2013). *A dictionary of Tocharian B. Revised and greatly enlarged. Vol. 1-2.* Rodopi.

Clauson, S. G. (1972). *An etymological dictionary of pre-thirteenth-century Turkish.* Oxford at the Clarendon Press.

Edgerton, F. (1953). *Buddhist hybrid Sanskrit grammar and dictionary. Vol. II: Dictionary.* Yale University.

Erdal, M. (1991). *Old Turkic word formation. A functional approach to the lexicon. Vol. I-II.* Harrassowitz.

Gabain, A. (1988). *Eski Türkçenin grameri* (Mehmet Akalın, Çev.). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Gharib, Badrazzaman (1995). *Sogdian dictionary: Sogdian-Persian-English.* Farhangan.

Giles, H. A. (1912). *A Chinese-English dictionary. Part I-II. 2nd edition.* Kelly and Walsh.

Hirakawa, A. (1997). *Buddhist Chinese-Sanskrit dictionary.* Reiyūkai.

JEBD = *Japanese-English Buddhist dictionary* (1979). Daitō Shuppansha.

Monier-Williams, M. (1899). *A Sanskrit-English dictionary.* Oxford University.

Nadalyayev, V. M., Nasilov, D. M., Tenişev, E. R. & Şçerbak, A. M. (1969). *Drevnetyurkskiy slovar'*. Izdat. Nauka, Leningradskoe Otd.

Ölmez, M. (2017). Eski Uygurca ikilemeler üzerine. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, *65* (2), 243-311.

Poucha, P. (1955). *Institutiones linguae Tocharicae. Pars I: Thesaurus linguae Tocharicae dialecti A.* Státnĭ Pedagogické Nakladatelstvĭ.

Rhys Davids, T. W. & Stede, W. (1921-1925). *The Pali text society's Pali-English dictionary.* Pali Text Society.

Röhrborn, K. (1977-1998). *Uigurisches Wörterbuch. Sprachmaterial der vorislamischen türkischen Texte aus Zentralasien 1-6*. Steiner.

Röhrborn, K. (2010). *Uigurisches Wörterbuch. Sprachmaterial der vorislamischen türkischen Texte aus Zentralasien. Neubearbeitung. I. Verben. Vol. 1: ab- - äzüglä-* . Steiner.

Röhrborn, K. (2015). *Uigurisches Wörterbuch. Sprachmaterial der vorislamischen türkischen Texte aus Zentralasien. Neubearbeitung. II. Nomina-Pronomina-Partikel. Band 1: a-asvık*. Steiner.

Soothill, W. E. & Hodous L. (1937). *A dictionary of Chinese Buddhist terms: with Sanskrit and English equivalents and a Sanskrit-Pali index.* Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.

Şen, S. (2002). *Eski Uygur Türkçesinde ikilemeler* (Tez No.122582) [Yüksek lisans tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giriş.jsp

Tekin, Ş. (1980). *Maitrisimit nom bitig: Die uigurische Übersetzung eines Werkes der buddhistischen Vaibhāṣika-Schule. 1. Transliteration, Übersetzung, Anmerkungen. 2. Analytischer und rückläufiger Index.* Akademie-Verlag.

Wilkens, J. (2021). *Handwörterbuch des Altuigurischen: Altuigurisch – Deutsch – Türkisch / Eski Uygurcanın el sözlüğü: Eski Uygurca – Almanca – Türkçe*. Universitätsverlag Göttingen.

Elektronik Kaynaklar

U 1422 (T I): A sayfası: https://turfan.bbaw.de/dta/u/images/u1422seite1.jpg B sayfası: https://turfan.bbaw.de/dta/u/images/u1422seite2.jpg [Erişim tarihi: 10.11.2022]

U 1470 (o. F.): A sayfası: https://turfan.bbaw.de/dta/u/images/u1470seite1.jpg B sayfası: https://turfan.bbaw.de/dta/u/images/u1470seite2.jpg [Erişim tarihi: 10.11.2022]

U 1471 (T I 185): A sayfası: https://turfan.bbaw.de/dta/u/images/u1471seite1.jpg B sayfası: https://turfan.bbaw.de/dta/u/images/u1471seite2.jpg [Erişim tarihi: 10.11.2022]

U 1498 (T I α): A sayfası: https://turfan.bbaw.de/dta/u/images/u1498seite1.jpg B sayfası: https://turfan.bbaw.de/dta/u/images/u1498seite2.jpg [Erişim tarihi: 10.11.2022]

U 3122 (T II Y 59): A sayfası: https://turfan.bbaw.de/dta/u/images/u3122seite1.jpg B sayfası: https://turfan.bbaw.de/dta/u/images/u3122seite2.jpg [Erişim tarihi: 10.11.2022]

U 3159 (T III 218.500 / T III 218): A1-A2 sayfası: https://turfan.bbaw.de/dta/u/images/u3159seite2.jpg B1-B2 sayfası: https://turfan.bbaw.de/dta/u/images/u3159seite1.jpg [Erişim tarihi: 10.11.2022]

URL-01:https://orient-mss.kohd.adw-goe.de/receive/KOHDOldUygurMSBook_manuscript_00001918 [Erişim tarihi: 10.11.2022]

URL-02:https://orient-mss.kohd.adw-goe.de/receive/KOHDOldUygurMSBook_manuscript_00001773 [Erişim tarihi: 10.11.2022]

URL-03:https://orient-mss.kohd.adw-goe.de/receive/KOHDOldUygurMSBook_manuscript_00001777 [Erişim tarihi: 10.11.2022]

URL-04:https://orient-mss.kohd.adw-goe.de/receive/KOHDOldUygurMSBook_manuscript_00001796 [Erişim tarihi: 10.11.2022]

URL-05:https://orient-mss.kohd.adw-goe.de/receive/KOHDOldUygurMSBook_manuscript_00001115 [Erişim tarihi: 10.11.2022]

URL-06:https://orient-mss.kohd.adw-goe.de/receive/KOHDOldUygurMSBook_manuscript_00001935 [Erişim tarihi: 10.11.2022]

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Gülşah TAŞKIN

Dr. Öğr. Üyesi, Boğaziçi Üniversitesi

taskingulsah@gmail.com

https://orcid.org/0000-0001-7013-3413

Berlin Devlet Kütüphanesi *(Staatsbibliothek zu Berlin)* Ms. Or. Oct. 3390 Numarada Kayıtlı Bir Şiir Mecmuasındaki Senâyî (Senâ'î) Mahlaslı Şiirler

Poems with the Penname Senâyî (Senâ'î) in a Poetry Collection Registered with the Number Ms. Or. Oct. 3390 in Berlin State Library (Staatsbibliothek zu Berlin)

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 13.11.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 29.11.2022

Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation

Taşkın, G. (2022). Berlin Devlet Kütüphanesi (Staatsbibliothek zu Berlin) Ms. Or. Oct. 3390 Numarada Kayıtlı Bir Şiir Mecmuasındaki Senâyî (Senâ'î) Mahlaslı Şiirler. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1571-1615. https://doi.org/10.34083/akaded.1203692

Taşkın, G. (2022). Poems with the Penname Senâyî (Senâ'î) in a Poetry Collection Registered with the Number Ms. Or. Oct. 3390 in Berlin State Library (Staatsbibliothek zu Berlin). *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1571-1615. https://doi.org/10.34083/akaded.1203692

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

Şiir mecmuaları, divan tertip etmeyen ya da divanları henüz günümüze ulaşmamamış birçok şairin bilinmeyen şiirlerini barındırmaları nedeniyle Osmanlı edebiyat tarihi açısından birer hazine değerindedir. Berlin Devlet Kütüphanesi *(Staatsbibliothek zu Berlin)* Ms. or. oct. 3390 numarada kayıtlı bir şiir mecmuası da bu hazinenin önemli parçalarından birini oluşturmaktadır. Sözü geçen mecmuada, şimdiye kadar ortaya çıkmamış, Senâyî mahlaslı 28 şiire rastlanmıştır. 15-16. yüzyıllarda Senâyî (Senâ'î) mahlasını kullanan beş şair tespit edilmiştir. Bu şairlerin divanları elimizde olmadığı için şiirleri hakkında fazla bilgimiz bulunmamaktadır. Bu makalenin amacı, mecmuadaki 28 şiirin hangi Senâyî'ye ait olduğunu tespit etmek ve şiirleri gün ışığına çıkarmaktır. Makale dört ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde 15-16. yüzyıllarda yaşamış Senâyî mahlaslı şairler hakkında bilgi verilmiştir. İkinci bölüm Berlin Devlet Kütüphanesi'ndeki mecmua ve mecmuanın müstensihinin kısaca tanıtımına ayrılmıştır. Üçüncü bölümde mecmuadaki 28 şiirin sahibinin kim olduğu tartışmaya açılmıştır. Dördüncü bölümde Senâyî'nin şiirlerine dair tespitlere yer verilmiş ve bahsedilen 28 şiirin transkripsiyonlu metinleri makalenin sonuna eklenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Berlin Devlet Kütüphanesi, Senâyî, Senâ'î, Serâyî, şiir mecmuası.

Abstract

There are five Ottoman poets who use the penname of Senâyî (Senâ'î) between the fifteenth and sixteenth centuries. Since we do not have the collection of poems (divan) of these poets, not much is known about their poetry. Recently, twenty-eight poems with the penname of Senâyî were found in a poetry collection registered with the number Ms. or. oct. 3390 in Berlin State Library (Staatsbibliothek zu Berlin). This paper will discuss which Senâyî these twenty-eight poems in the aforementioned poetry collection belong to casting new understanding of Senâyî. The paper is divided into five sections: in the first, information is given about the life and works of the five poets who use the penname of Senâyî during the fifteenth and sixteenth centuries. The second section elucidates the poetry collection held in the Berlin State Library and its copyist. The third section discusses the possible owner of these twenty-eight poems. In the fourth section, an examination of the poems is presented. The last section consists of transcriptions of twenty-eight poems of Senâyî.

Keywords: *Berlin State Library, mecmua, poetry collection, Senâyî, Senâ'î, Serâyî.*

Giriş

Son dönemlerde hız kazanan mecmua çalışmaları vesilesiyle yurtiçi ve yurtdışındaki kütüphanelerde tespit edilen şiir mecmuaları; unutulmuş birçok şairin, bilinmeyen birçok şiirin ortaya çıkarılması bakımından Osmanlı edebiyat tarihi için büyük önem taşımaktadır. Berlin Devlet Kütüphanesi *(Staatsbibliothek zu Berlin)* koleksiyonu Ms. or. oct. 3390 numarada kayıtlı bir şiir mecmuası da bu anlamda dikkat çekici örnekler arasında yer alır.

Edebiyatımızda 15-16. yüzyıllar arasında Senâyî (Senâ'î) mahlasını kullanan birkaç şair bulunmaktadır. 15. yüzyılda Kastamonulu Senâyî (ö. ?), 16. yüzyılda Mevlevi şair Dervîş Halîl (ö. 950/1543-1544), Manisalı Mehmed Senâyî Çelebi (ö. 960-970/1552-1563?), Balıkesirli Mehmed Senâyî Efendi (ö. 967-974/1560-1566 sonrası?) ve Merzifonlu Senâyî Çelebi'nin (ö. III. Murâd devri? 981/1004/1574-1595?) Senâyî mahlasıyla şiir yazdıkları bilinmektedir. Tezkirelerde ve daha sonraki dönemlerde hazırlanan biyografik kaynaklarda bu şairlerden bazılarının mürettep birer divan sahibi olduğu kaydedilmekle birlikte, söz konusu divanlar henüz gün ışığına çıkmadığı için Senâyî mahlaslı şairlerin şiirleri hakkındaki bilgilerimiz tezkire yazarlarının kısa değerlendirmeleri ve eserlerinden örnek olarak alıntıladıkları birkaç beyitle sınırlıdır. Bunun yanı sıra Senâyî mahlasını kullanan şairlerden bazılarının yakın dönemlerde yaşamaları sebebiyle kimi zaman tezkire yazarları tarafından karıştırıldıkları da görülür.

Eğridirli Hacı Kemâl'in (ö. 920/1514'ten sonra) 918/1512 tarihli *Câmiü'n-Nezâ'ir*'i, Edirneli Nazmî'nin (ö. 967/1559'dan sonra) 930/1523-1524 tarihli *Mecma'u'n-Nezâ'ir*'i ve Pervâne b. Abdullâh'ın (ö. 968/1560-1561?) 968/1560-1561 tarihli *Pervâne Bey Mecmuası* gibi belli başlı nazire mecmualarında Senâyî mahlaslı bazı şiirlere rastlanmaktadır. Fakat bu şiirlerin tezkirelerdeki Senâyî maddelerinde kaydedilen örnek beyitleri içermemesi ve şairlerin diğer şiirlerinin bilinmemesi nedeniyle aralarında karşılaştırma yapılamadığı için nazire mecmualarındaki şiirlerin hangi Senâyî'ye ait olduğunu tespit etmek mümkün olamamaktadır.

Berlin Devlet Kütüphanesi Ms. or. oct. 3390 numaralı mecmuada Senâyî mahlasıyla kaydedilmiş, en azından şimdilik tespit edilebildiği kadarıyla, başka herhangi bir kaynakta rastlanmayan 28 şiirin yer alması bu şiirlerin ve yukarıda bahsedilen nazire mecmualarında yer alan Senâyî mahlaslı şiirlerin hangi Senâyî'ye ait olabileceği sorularını gündeme getirmekte ve bu soruları kısmen cevaplamaya yarayabilecek bazı ipuçlarına ulaşılmasına imkân tanımaktadır. Bu imkân doğrultusunda, bu makalede öncelikle 15-16. yüzyıllarda Senâyî mahlasını kullanan şairler hakkında bilgi verilecek ve bu bilgiler ışığında mecmuadaki şiirlerin sahibine dair ihtimaller tartışmaya açılacaktır. Daha sonra bu tartışmanın sonuçlarından yola çıkılarak *Câmiü'n-Nezâ'ir*, *Mecma'u'n-Nezâ'ir* ve *Pervâne Bey Mecmuası*'ndaki Senâyî mahlaslı şiirlerin hangi

Senâyî'ye ait olabilecekleri tespit edilmeye çalışılacaktır. Son olarak Ms. or. oct. 3390 numaralı şiir mecmuasında kayıtlı 28 şiirin transkripsiyonlu metinleri makalenin hemen ardından "Ek" başlığı altında konuyla ilgilenen araştırmacıların dikkatine sunulacaktır.[1]

15-16. Yüzyıllarda Senâyî (Senâ'î) Mahlasını Kullanan Şairler

Tezkirelerin ve diğer biyografik kaynakların taranması sonucunda 15-16. yüzyıllar arasında Senâyî (Senâ'î) mahlasını kullanan beş şair tespit edilebilmiştir. Bu şairler hakkında derlenen bilgiler ölüm tarihi sıralamasına göre aşağıda aktarılmıştır.

Kastamonulu Senâyî (ö. ?)

15. yüzyıl şairlerinden Kastamonulu Senâyî'nin hayatı hakkında bilgi veren kaynak sayısı sınırlıdır ve bu kaynaklardaki bilgiler çoğunlukla birbirinin tekrarı niteliğindedir. Kastamonulu Senâyî'nin asıl adı, doğum-ölüm tarihleri, ailesi ve herhangi bir eser kaleme alıp almadığı hakkında bilgi bulunmamaktadır.

Kastamonulu Senâyî'nin adının geçtiği ilk kaynak Latîfî'nin (ö. 990/1582) 953/1546 tarihli *Tezkiretü'ş-Şu'arâ*'sıdır. *Tezkiretü'ş-Şu'arâ*'nın Rıdvan Canım tarafından hazırlanan tenkitli basımında şairin "Vilâyet-i Anatolıdan nâhiye-i Bolıdan" (Canım, 2000, s. 204) olduğu bilgisi verilir. Aynı tezkirenin Mustafa İsen tarafından yayımlanan sadeleştirilmiş basımında ise Senâyî'nin Kastamonulu olduğu kaydedilir (İsen, 1999, s. 399). Gelibolulu Mustafâ Âlî'nin (ö. 1008/1600) 1000-1008/1592-1600 tarihlerinde tamamladığı *Künhü'l-Ahbâr*'ında da şairin Kastamonulu olduğu söylenir (İsen, 1994, s. 133). Daha önce bazı araştırmacıların da dikkat çektiği üzere (Karagözlü, 2014), *Tezkiretü'ş-Şu'arâ*'nın Canım'ın hazırladığı tenkitli basımının nüsha farkları bölümünde şairin Kastamonulu olarak kaydedildiği nüshalar bulunmasına rağmen (Canım, 2000, s. 656) metin tespitinde Bolu'nun tercih edilme sebebinin açık olmaması ve Senâyî'den bahseden diğer bütün kaynaklarda şairin Kastamonulu olduğu bilgisinin verilmesi nedeniyle Senâyî'nin Bolulu değil, Kastamonulu olduğunu kabul etmek daha makul görünmektedir.[2]

Tezkiretü'ş-Şu'arâ'da doğum yeri dışında, Senâyî'nin Fâtih Sultan Mehmed (s. 1444-1446, 1451-1481) döneminde yaşadığı, camilerde müezzin ve duâhân olarak görev yaptığı ve bu nedenle kendisine Senâyî mahlasını seçtiği belirtilir (İsen, 1994, s. 133; Canım, 2000, s. 204). Latîfî, Senâyî'nin iyi derecede Farsça bildiğini, lügatten anladığını ve çok güzel sesli bir hânende olduğunu, nağmeleri ve sesiyle herkese üstün geldiğini

[1] Beni bu mecmuadan haberdar eden Doç. Dr. Güler Doğan-Averbek'e ve mecmuadaki Senâyî mahlaslı şiirlere dikkatimi çeken Dr. İsa Akpınar'a teşvik ve yardımları için minnettarım.

[2] Bu karışıklık, Bolu ve Kastamonu'nun idari taksimat gereği birbirleriyle bağlantılarından da kaynaklanıyor olabilir.

söyler (İsen, 1994, s. 133; Canım, 2000, s 204). Latîfî, şiir söylemede kudretinin, yeni ve güzel şeyler söyleme yeteneğinin olmadığını vurgulayarak Senâyî'nin şiirlerini eleştirir (Canım, 2000, s. 204-205). Bu sözlerin ardından tezkirede Senâyî'ye ait birkaç beyit kaydedilir. Senâyî maddesinin hemen yanında yer alan "Rahmetu'llâhi 'aleyh" (Canım, 2000, s. 204) ifadesinden anlaşıldığı üzere Kastamonulu Senâyî tezkirenin tamamlandığı 953/1546 tarihinde hayatta değildir.

Künhü'l-Ahbâr'da ise Fâtih Sultan Mehmed dönemi şairleri arasında yer alan Kastamonulu Senâyî'nin takva ve irfan sahibi bir zat olduğu vurgulanarak Latîfî'nin aktardığı bilgiler kısaca tekrar edilir. Gelibolulu Âlî de Senâyî'nin şairlik kudretine sahip olmadığını belirterek şiirlerini eleştirdikten sonra Latîfî'nin de tezkiresine aldığı beyitlerden birini Kastamonulu Senâyî'nin şiirlerine örnek olarak verir (İsen, 1994, s. 133).

Bu iki tezkirenin yanı sıra son dönemlerde hazırlanan çeşitli biyografik kaynaklarda da Kastamonulu Senâyî'nin adı geçer. Fakat bu kaynakların hepsinde Latîfî ve Gelibolulu Âlî'nin aktardığı bilgiler ve örnek beyitler tekrarlanır.[3] Şu an tespit edilebildiği kadarıyla, 15. yüzyılda Kastamonulu Senâyî dışında Senâyî mahlasını kullanan bir şair yoktur.

Dervîş Halîl Senâyî (ö. 950/1543-1544)

16. yüzyılda Senâyî mahlasını kullanan dört isimden ilki Dervîş Halîl olarak da tanınan Mevlevi şairdir. Dervîş Halîl hakkında ayrıntılı bilgi verilen tek tezkire Esrâr Dede'nin (ö. 1211/1796-1797) 1211/1796-1797 tarihli *Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviyye*'sidir. Tezkirede şairin asıl adının Halîl olduğu, Konya'lı olduğu ve Konya Mevlevihânesi'nde mesnevihânlık yaptığı söylenir (Genç, 2000, s. 91). Kânûnî Sultan Süleymân (s. 1520-1566) devri şairlerinden olan Dervîş Senâyî, Abdülvehhâb Hemedânî'nin (ö. 953/1547) *Sevâkıbu'l-Menâkıb* adlı eserini Türkçeye tercüme ederek Sultan Süleymân'a sunmuş fakat beklediği ilgi ve şöhreti bulamamıştır (İpekten, 1996, s. 116; Genç, 2000, s. 91-92; Yeniterzi, 2014). *Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviyye*'de şairin ölüm tarihi 950/1543-1544 olarak kaydedilmiş ve bir tercî-bendi örnek verilmiştir (Genç, 2000, s. 92-96). Son dönem biyografik kaynaklarında Dervîş Senâyî'ye dair aktarılanlar *Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviyye*'deki bilgilerin özetinden ibarettir. Yine bu kaynaklarda şiir örneği olarak Esrar Dede'nin alıntıladığı tercî-bendin bazı parçalarına yer verilir.[4] Dervîş Senâyî'nin

[3] Kastamonulu Senâyî'nin adının geçtiği diğer kaynaklar için bkz. (İpekten vd., 1988, s. 437-438; Kurnaz & Kartal, 2001, s. 142; Cunbur, 2007a, s. 561). Bu kaynaklara ek olarak Kastamonulu Senâyî hakkında daha kapsamlı bilgiye ulaşılabileceği düşüncesiyle Sultan II. Bâyezid (s. 1481-1512) devrine ait bazı in'âmât defterlerine de bakılmış fakat herhangi bir veri elde edilememiştir. Konuyla ilgili kaynak için bkz. (Erünsal, 1981).

[4] Dervîş Senâyî'den bahseden diğer kaynaklar için bkz. (İpekten vd. 1988, s. 437; TDEA, 1990c, s. 514; Kurnaz & Kartal, 2001, s 141; Açık, 2007, s. 561). Bu kaynaklara ek olarak Dervîş Senâyî ve 16.

başka şiirleri ya da bir divanı olup olmadığına dair herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.[5]

Manisalı Mehmed Senâyî Çelebi (ö. 960-970/1552-1563?)

Manisalı Senâyî Çelebi, döneminde aynı mahlası kullanan şairler içinde en tanınmış olanıdır. Gelibolulu Âlî'nin *Künhü'l-Ahbâr*'ı, Âşık Çelebi'nin (ö. 979/1571) 974/1566'da tamamladığı *Meşâ'irü'ş-Şu'arâ*'sı, Kınalızâde Hasan Çelebi'nin (ö. 1012/1604) 994/1586 tarihli *Tezkiretü'ş-Şu'arâ*'sı ve Beyânî'nin (ö. 1006/1597) 1000/1592 tarihli *Tezkiretü'ş-Şu'arâ*'sı Manisalı Senâyî'nin adının geçtiği başlıca kaynaklardır.[6]

Künhü'l-Ahbâr'da Kânûnî Sultan Süleymân devri şairleri arasında anılan Senâyî'nin Manisalı olduğu, Şehzâde Mustafâ'ya (ö. 960/1553) iltica ettiği ve şairin Manisa halkı tarafından çok itibar gördüğü söylenir (İsen, 1994, s. 202). Gelibolulu Âlî'ye göre, kişiliği ismine galip gelen şairin meşhur olmuş çok fazla şiiri yoktur. Âlî, Senâyî'nin bilinen birkaç beytini örnek vermekle yetinir (İsen, 1994, s. 202). Kınalızâde bu bilgilere ek olarak şairin mülazım olduktan sonra, Şehzâde Mustafâ Manisa'da iken şehzâdeye hizmet ettiğini, daha sonra onunla birlikte Amasya'ya gittiğini, şairin bir *Maksûd Şerhi* kaleme aldığını haber verir ve Senâyî'nin şiirlerinden bazı örnekleri madde sonuna ekler (Sungurhan, 2017a, s. 256). Beyânî ise tezkiresinde şairin Manisalı olduğu, kadılık yaptığı ve Şehzâde Mustafâ'ya intisap ettiği dışında bir bilgi vermeyerek şairin iki beytini örnek olarak alıntılar (Sungurhan, 2017b, s. 45-46).

Manisalı Senâyî hakkında en etraflı bilgiyi Âşık Çelebi verir. Diğer tezkirelerde aktarılan bilgilerin yanı sıra Âşık Çelebi şairin birçok kaside, mesnevi ve şiir yazdığını söyleyerek *Neyistân-ı Zülâl*[7] adlı eserinden de bahseder (Kılıç, 2010, s. 1489). Âşık Çelebi, Manisalı dört şairden biri olan Senâyî ile bir mecliste tanıştığını, sohbetinden çok istifade ettiğini, Manisa civarında çok meşhur olmasına rağmen Senâyî'nin aslen iyi bir şair olmadığını vurgular ve şairin sadece bir beytini örnek verir (Kılıç, 2010, s. 1489-1490).

yüzyılda yaşamış diğer Senâyî mahlaslı şairler hakkında ipuçlarına ulaşılabileceği düşünülerek Kânûnî Sultan Süleymân devrine ait bazı in'âmât defterlerine bakılmış fakat Kastamonulu Senâyî örneğinde olduğu gibi bu şairlere dair malumata rastlanamamıştır. Konuyla ilgili kaynaklar için bkz. (Erünsal, 1984) ve (Erünsal, 1993).

[5] Emine Yeniterzi, şairin mürettep bir divanı olmadığını belirtmektedir. Bkz. (Yeniterzi, 2014).

[6] Şairin adının geçtiği diğer kaynaklar için bkz. (Şemseddin Sâmî, 1308/1892-93, s. 1743-1744; İpekten vd. 1988, s. 438; TDEA, 1990a, s. 514; Akbayar & Kahraman, 1996, s. 1495; Kurnaz & Kartal, 2001, s. 141; Cunbur, 2007c, s. 561; Saraç, 2016, s. 541; Selçuk, 2014). Bunlar dışında Manisalı Senâyî'ye yer verilen ya da şair hakkında hazırlanmış bazı müstakil çalışmalar için bkz. (Dörtbudak, 2004, s. 205-218; Erdem, 2004, s. 88-89; Arslan, 2022, s. 21-39).

[7] Bu eser hakkında son dönemlerde yayımlanmış bir makale için bkz. (Arslan, 2022, s. 21-39).

Osmanlı Müellifleri'nde Manisalı Senâyî'nin diğer eserlerin yanı sıra *Menâkıb-ı Emîr Sultân Muhammed Şemseddîn-i Buhârî* isimli bir eser daha kaleme aldığı bilgisine yer verilir (Saraç, 2016, s. 541). Bazı kaynaklarda şairin ölüm tarihi ve yeri 970/1562-1563 Amasya olarak kaydedilmiştir (Kurnaz & Kartal, 2001, s. 141; Saraç, 2016, s. 541; Erdem, 2004, s. 88; Dörtbudak, 2004, s. 205; İpekten, 1996, s. 192). *Sicill-i Osmânî*'de ise Şehzâde Mustafâ'nın nedimi olan şairin 960/1553'te şehzâdeyle birlikte vefat ettiğini söylenir (Akbayar & Kahraman, 1996, s. 1495). Haluk İpekten'in verdiği bilgiye göre Şehzâde Mustafâ 940/1533'te Manisa valiliğine gönderildiği zaman Senâyî henüz tahsildedir; şehzâde sayesinde mülazım ve kadı olmuş, şehzâdeden çok hürmet görüp Amasya'ya onunla birlikte gitmiş, orada da çok itibar görmüştür (İpekten, 1996, s. 191-192). Şair, şehzâde 1533'te Manisa valisi olduğunda henüz tahsiline devam ettiğine göre bu tarihlerde çok genç yaşlarda olmalıdır.

Balıkesirli Mehmed Senâyî Efendi (ö. 967-974/1560-1566 sonrası?)

16. yüzyılda Senâyî maslasını kullanan bir diğer şair Balıkesirli Senâyî'dir. Balıkesirli Senâyî, Bağdâdlı Ahdî'nin (ö. 1002/1594) 971/1563 tarihinde tamamladığı *Gülşen-i Şu'arâ* adlı tezkiresinde ve Kınalızâde Hasan Çelebi'nin *Tezkiretü'ş-Şu'arâ*'sında yer alır.[8] Gelibolulu Âlî *Künhü'l-Ahbâr*'da madde başı olarak almadığı Balıkesirli Senâyî'den "Manisalı Senâyî" başlığı altında "Bir Senâyî Balıkesirden zâhir olmış biri dahi Merzifondan zuhûr idüp vücûd bulmışdur. Hâlâ ki îrâda kâbil olan evvelkisidür." (İsen, 1994, s. 202) ifadesiyle bahsetmekle yetinir. Tezkiresinde şairin Balıkesirli olduğunu, danişmetlik yaptığını söyleyen Ahdî ise Senâyî'yi şiire "tâze-heves" etmiş bir zat olarak tanımlar, onun usta şairlerle sohbetlerde bulunduğunu belirtir ve bir beytini örnek olarak kaydeder (Solmaz, 2005, s. 248).

Kınalızâde Hasan Çelebi, Balıkesirli Senâyî hakkında daha ayrıntılı bilgi verir. Balıkesirli şairin asıl adının Mehmed olduğunu, mülazımlığın ardından müderrislik, kadılık ve hâkimlik yaptığını Kınalızâde'den öğreniyoruz (Sungurhan, 2017a, s. 257). Yine Kınalızâde'den öğrendiğimiz üzere şair güzel ahlaklı, akranları arasında irfan ve faziletiyle tanınan bir kişidir (Sungurhan, 2017a, s. 257). Şairin *Ravzatü'l-Ebrâr* adlı manzum bir eseri ve mürettep bir divanı olduğu bilgisi de yalnızca Kınalızâde'nin tezkiresinde kayıtlıdır (Sungurhan, 2017a, s. 257). Kınalızâde'nin, tezkireye alınmak üzere şairin bizzat seçip gönderdiği birkaç beyte yer vermesinden (Sungurhan, 2017a, s. 257) anlaşıldığı üzere Balıkesirli Senâyî *Gülşen-i Şu'arâ*' ve *Tezkiretü'ş-Şu'arâ*"nın hazırlandığı 971/1563-994/1585 tarihleri arasında vefat etmiş olmalıdır. Nitekim *Sicill-i Osmânî*'de şairin Kânûnî Sultan Süleymân devri sonlarında vefat ettiği söylenir.

[8] Şairin adının geçtiği diğer kaynaklar için bkz. (Şemseddin Sâmî, 1308/1892-93, s. 1743-1744; İpekten vd. 1988, s. 437; TDEA, 1990d, s. 515; Akbayar & Kahraman, 1996, s. 1495; Uzunçarşılı, 1999, s. 74-75; Kurnaz & Kartal, 2001, s. 141-142; Cunbur, 2007b, s. 561; Saraç, 2016, s. 542-543).

İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya göre ise şair daha geç bir dönemde vefat etmiş olmalıdır (Uzunçarşılı, 1999, s. 74). Uzunçarşılı, Balıkesirli Senâyî'nin mürettep divanı ve *Ravzatü'l-Ebrâr*'ının yanı sıra *Şevâhidü'n-Nübüvve* tercümesi ve Emîr Sultan menakıbı olduğunu belirtir (Uzunçarşılı, 1999, s. 74). Manisalı Senâyî'nin *Menâkıb-ı Emîr Sultân* adlı bir eserinin varlığı bilindiğine göre, Uzunçarşılı aynı mahlası kullanan ve aynı dönemlerde yaşamış bu iki şairi karıştırmış olmalıdır.

Merzifonlu Senâyî Çelebi (ö. III. Murâd devri 981/1004/1574-1595?)

16. yüzyılda Senâyî mahlasını kullanan şairlerin sonuncusu ise Merzifonlu Senâyî'dir. Merzifonlu Senâyî'nin madde başı olarak kaydedildiği ilk kaynak Mehmed Süreyya'nın (ö. 1909) *Sicill-i Osmânî*'sidir. *Sicill-i Osmânî*'de, "Senâyî Çelebi" başlığıyla yer alan şair hakkında kaynak belirtilmeksizin şu bilgiler verilir: "Merzifonludur. Terzi esnafından olup III. Murâd devri (1574-1595) şairlerindendir." (Akbayar & Kahraman, 1996, s. 1495). *Tuhfe-i Nâilî*'de de "Senâyî Çelebi" adıyla madde başı olarak kaydedilen Senâyî hakkında *Sicill-i Osmânî* ve *Künhü'l-Ahbâr* kaynak gösterilerek aynı bilgiler tekrarlanmış ve Senâyî'ye ait bir beyit kaydedilmiştir (Kurnaz & Kartal, 2001, s. 142). *Künhü'l-Ahbâr*'da daha önce bahsedilen Fâtih Sultan Mehmed dönemi şairi Kastamonulu Senâyî ve Kânûnî Sultan Süleymân dönemi şairi Manisalı Senâyî dışında bu mahlası kullanan başka herhangi bir şaire madde başı olarak yer verilmez. *Künhü'l-Ahbâr*'da Manisalı Senâyî maddesinin sonlarında Balıkesirli Senâyî ve Merzifonlu Senâyî'den sadece "Bir Senāyī Balıkesirden zâhir olmış biri dahi Merzifondan zuhûr idüp vücûd bulmışdur. Hâlâ ki îrâda kâbil olan evvelkisidür." (İsen, 1994, s. 202) sözleriyle bahsedilir ve bu iki şair hakkında bunun dışında bir bilgi kaydedilmez. *Tuhfe-i Nâilî*'de Merzifonlu Senâyî'nin şiirine örnek verilen beyit ise *Künhü'l-Ahbâr*'da madde başı olan Manisalı Senâyî'nin örnek şiirleri arasında yer alır.

Merzifonlu Senâyî'nin adının zikredildiği son kaynak *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü*'dür. Bu çalışmada *Künhü'l-Ahbâr* kaynak gösterilerek şairin Merzifonlu olduğu ve Kânûnî Sultân Süleymân dönemi şairleri arasında yer aldığı bilgisi verilir (İpekten vd. 1988, s. 438). Bu tespitlerin çıkış noktası, hem *Tuhfe-i Nâilî* hem de *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü*'ne kaynaklık eden eser *Sicill-i Osmânî*'dir. *Sicill-i Osmânî*'de Merzifonlu Senâyî hakkında verilen bilgilere nasıl ve nereden ulaşıldığı belli olmamakla birlikte, bu yanlış ya da şüpheli bilginin nereden kaynaklandığına dair tahmin yürütmek mümkündür. Mehmed Süreyya'nın *Sicill-i Osmânî*'yi hazırlarken tezkirelerden de yararlandığı bilinmektedir (Akbayar & Kahraman, 1996, s. VIII). Bu nedenle Mehmed Süreyya'nın Latîfî'nin tezkiresini görmüş olması da güçlü bir ihtimaldir. Latîfî tezkiresinde Kastamonulu Senâyî maddesinin hemen arkasından gelen "Siyâbî" maddesindeki şu ifadeler bu anlamda dikkat çekicidir: "Nâhiye-i Merzifândan zümre-i ʿirfândan hayyât [terzi] tâyifesindendür" (Canım, 2000, s. 205). Senâyî **(ثنایی)** ve Siyâbî **(ثیابی)** isimlerinin Arap

harfli yazılışlarındaki benzerlik ve Latîfî tezkiresinde bu iki maddenin arka arkaya gelmesi Mehmed Süreyya'nın bir dalgınlık sonucu isimleri karıştırarak Merzifonlu ve terzilik yapan bir Senâyî'nin daha varlığına kanaat getirmiş olabileceğini düşündürürür. Nitekim *Sicill-i Osmânî*'de Siyâbî mahlaslı herhangi bir şaire yer verilmemiş olması da bu düşünceyi kuvvetlendirmektedir. Öte yandan, Mehmed Süreyya'nın Senâyî'nin III. Murâd dönemi şairlerinden olduğu bilgisine nereden ulaştığı hâlâ belirsizdir. Mehmed Süreyya *Künhü'l-Ahbâr*'ın 1000-1008/1592-1600 tarihlerinde yazıldığı bilgisinden yola çıkarak şairin III. Murâd döneminde yaşadığı sonucuna varmış olmalıdır. *Tuhfe-i Nâilî* ve *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü*'nde ise *Sicill-i Osmânî*'deki bu yanlış bilgiler tekrarlanır. Merzifonlu Senâyî hakkındaki bilgilerimiz maalesef bunlardan ibarettir.[9]

Kaynaklarda Senâyî mahlaslı şairler hakkında verilen bilgilerden anlaşıldığı üzere, kimileri mürettep birer divan sahibi olan bu beş şairin mahlasları dışında en önemli ortak özellikleri tezkirelerde örneklenen birkaç beyit ya da nazire mecmualarındaki Senâyî mahlaslı birkaç manzume haricinde şiirlerinin ya da divanlarının şimdilik elimizde olmamasıdır. Bu nedenle, Berlin Devlet Kütüphanesi *(Staatsbibliothek zu Berlin)* Ms. or. oct. 3390 numarada kayıtlı bir şiir mecmuasında Senâyî mahlaslı 28 şiirin bulunması, ilk olarak bu şiirlerin yukarıda hakkında bilgi verilen şairlerden hangisine ait olabileceği sorusunu akla getirir. Aşağıdaki bölümde bu mecmua ve mürettibi/müstensihi Serâyî hakkında kısaca bilgi verilecektir.

Berlin Devlet Kütüphanesi Ms. or. oct. 3390 Numaralı Şiir Mecmuası ve Mürettibi/Müstensihi Serâyî[10]

165 mm x 95 mm dış ve 110 mm x 60 mm iç ölçülere sahip Ms. or. oct. 3390 numaralı şiir mecmuası müstakil bir eser olarak ciltlenmiştir (Sohrweide, 1981, s. 211). Baş tarafı eksik olduğu anlaşılan mecmuaya daha sonradan Latin rakamlarıyla sayfa numaraları verilmiştir. Bu sayfa numaraları dikkate alındığında eser 1b-108b varakları arasında yer alır. Mecmuanın dağılıp tamir gördüğü, tekrar ciltlenme esnasında varak sıralarının karıştırıldığı ve birçok varağın eksik olduğu hem reddadelerden hem de kimi şiirlerin devamlarının olmamasından anlaşılır. Aslında mecmuanın elimizdeki 108 varağının neredeyse iki katına yakın hacimde olması muhtemeldir. Nüshanın

[9] Senâyî mahlaslı şairler hakkında daha kapsamlı bilgi ve ipuçlarına ulaşılabileceği düşüncesiyle şairlerin yaşadıkları dönem olan II. Bâyezid ve Kânûnî Sultan Süleymân devri in'âmât defterleri de taranmış fakat herhangi bir veri elde edilememiştir. Sözü geçen kaynaklar için bkz. (Erünsal, 1981); (Erünsal, 1984), (Erünsal, 1993).

[10] Bu mecmuanın tavsif, tasnif ve incelemesini içeren bir makaleyi yayıma hazırlamaktayım. Bu nedenle, elinizdeki makalede mecmuanın tanıtımına ayrıntılı olarak yer vermeyerek mecmua ve mürettib ve müstensihi Serâyî'nin sadece bu makalenin konusu olan Senâyî'nin kimliğini tespit etmeye yardımcı olabilecek özelliklerine değinmekle yetineceğim.

tertibi ve süsleme özellikleri bu mecmuanın bir padişah ya da gayet nüfuzlu bir devlet adamına sunulmak üzere hazırlandığına işaret eder. Ketebe kaydına göre, mecmua asıl adı Mehemmed (Mehmed) bin Resûl (Resûl oğlu Mehmed) olan Serâyî mahlaslı bir şair-müstensih-mürettib tarafından tertip ve istinsah edilmiştir (*Mecmuʿa-i Eşʿār*, 3390, v. 108a). Aynı kayıtta mecmuanın istinsah tarihi "yevmü'l-hamîsi'l-hâdî ve'l-ʿışrûn min şehri evâhiri Şevvâl min şuhûri sene isnâ ve tisʿa-mi'e" (*Mecmuʿa-i Eşʿār*, 3390, v. 108a) yani 902 senesi Şevvâl ayının 21. günü olan bir Perşembe, öğle vakti/ 22 Haziran 1497 Perşembe öğle vakti olarak verilmiştir. Mecmuada şiirleri bulunan şairler şunlardır: Şeyhî (ö. 832/1429'dan sonra), Saʿdî (ö. 887/1482?), İvâzpaşazâde Atâyî (ö. 841/1437), Husrev (Dıhlevî?) (ö. 885-1480), Adnî (ö. 878/1474), Karamanlı Nizâmî (ö. 874-878?/1469-1473?), Revânî (ö. 930/1523-1524), Necâtî (ö. 914/1509), Kemâl?, Hamdî (Hamdullah?), Halîlî (Diyarbakırlı?), Senâyî (ö. ?) ve Serâyî (ö.?).[11] Nüshanın sonradan eklenen varak numaraları esas alındığında Senâyî'ye air şiirler, şiir sırasına göre 61b, 44a-51b, 62a-69a varaklarında yer alır.

Mecmuanın mürettip ve müstensihi Resûl oğlu Mehmed, Serâyî mahlasını kullanan bir 15. yüzyıl şairidir. Sözü geçen mecmuanın sonunda kendi şiirlerine de yer veren Serâyî'nin 903/1498 tarihinde yani bu mecmuadan yaklaşık bir sene sonra, kendi el yazısıyla istinsah ettiği oldukça hacimli bir divanı vardır. Serâyî'nin divanı İbrahim Kolunsağ tarafından yayıma hazırlanmıştır (Kolunsağ, 2019). Herhangi bir tezkirede ya da biyografik kaynakta adına rastlanmayan unutulmuş bir şair olan Serâyî'nin hayatına dair bilgilerimiz oldukça sınırlıdır. Kolunsağ'ın tespitlerine göre, divanını Bursa'da istinsah eden Serâyî, Sultan II. Bâyezid (s. 1481-1512) devri şairlerindendir ve bazı şiirlerinden anlaşıldığı üzere muhtemelen Yavuz Sultan Selîm (s. 1512-1520) döneminin başlarında da hayattadır (Kolunsağ, 2019, s. 27-28). Mecmuanın mürettibi ve müstensihi Resûl oğlu Mehmed Serâyî'nin bu makalenin konusu olan Senâyî mahlaslı şiirlerin sahibini tespit etmek için önemli bir ipucu olabilecek bir özelliğinden burada söz etmek gerekir: Serâyî 15. yüzyıl ve sonrasında en usta Osmanlı şairlerinden biri kabul edilen, şairliğinin yanı sıra Fâtih Sultan Mehmed ve II. Bâyezid dönemlerinin güçlü sadrazamı Ahmed Paşa'nın (ö. 902/1496-1497) 899/1494 istinsah tarihli bir divan nüshasının da müstensihidir (Tarlan, 1966, s. XV; Kolunsağ, 2019, s. 28). Bu bilgiden yola çıkarak, Ahmed Paşa'nın sağlığında onun divan nüshalarından birini istinsah eden Serâyî'nin Ahmed Paşa ile şahsen tanıştığını ve Paşa'nın Bursa'da oluşturduğu edebî çevreyi gayet iyi tanıyan veya bu çevreye dâhil edilmiş bir şair olduğunu söylemek mümkündür (Kolunsağ, 2019, s. 28). Daha önce belirtildiği gibi gayet özenli bir biçimde tertip edilmesinden ve süsleme özelliklerinden yola çıkarak

[11] Mecmuada şiirleri bulunan şairlerden bazılarının kimliğinden henüz emin olunamadığı için yanlış bir bilgi vermemek amacıyla isimlerinin yanına soru işareti konmuş, ölüm tarihleri verilmemiştir. Araştırmalar sonuçlanıp şairlerin kimlikleri kesin olarak tespit edildiğinde, mecmuanın incelemesinin yapılacağı diğer makalede bu şairlere dair ayrıntılı malumat verilecektir.

bir padişah ya da devlet adamı için hazırlandığı düşünülen bu mecmuanın istinsah tarihinin Ahmed Paşa'nın vefatından kısa bir süre önceye yani Paşa'nın hayatta olduğu bir zamana rastlaması, eğer eksik/kayıp varaklarda kalmadılarsa, Ahmed Paşa'nın şiirlerinin mecmuada yer almaması bu şiir mecmuasının Ahmed Paşa'ya sunulmak üzere tertip ve istinsah edildiği izlenimini uyandırır. Ahmed Paşa'nın Bursa'da olduğu müddet zarfında meclisler düzenleyerek devrin şairlerini bir araya getirip onları himaye ettiği (Akçay, 2010, s. 59; İpekten, 1996, s. 218-219) bilinmektedir. Bu nedenle Serâyî'nin bu mecmuayı Ahmed Paşa'nın isteğiyle veya onun himayesini kazanma arzusuyla tertip etmiş olması ihtimal dâhilindedir. Mecmuanın ve Serâyî'nin şimdiye kadar bahsedilen bu temel özellikleri, bu mecmuada yer alan Senâyî mahlaslı 28 şiirin hangi Senâyî'ye ait olabileceğine dair fikir yürütmeye de imkân verir.

Hangi Senâyî?

Bahsi geçen şiir mecmuasındaki Senâyî mahlaslı şiirlerin 16. yüzyılda yaşamış Senâyîlerden birinin ilk dönem şiirleri olup olamayacağı cevaplanması gereken ilk sorudur. 902/1497'de yani neredeyse 16. yüzyılın başında derlenip istinsah edilmiş bir mecmua söz konusu olduğunda bu ihtimali göz ardı etmemek gerekir. Bu soruyu cevaplayabilmek için gereken ilk ipucu Senâyî'nin elimizde bulunan 28 şiirinden birinde yer alan aşağıdaki beyittir:

> Pāyāna irdi rişte-i 'ömri *Şenāyi*'nüñ
> Miskīn 'aceb bu ki_itmedi ḳaṭ'-ı recā-yı zülf [G 16/7]

Yukarıdaki beyitte ömrünün nihayete erdiğini söylemesinden anlaşılabileceği üzere, Senâyî bu şiirleri yazdığında şiire yeni heves etmiş genç bir şair değil, ömrünün sonlarına yaklaşmış ileri yaşlarda bir şairdir. Bu tespiti çıkış noktası olarak alırsak elimizdeki şiirlerin, Kânûnî Sultan Süleymân devri şairleri arasında anılan ve 950/1543-1544 tarihinde vefat eden Dervîş Halîl Senâyî, Sultan Süleymân devrinin sonlarında ya da daha sonra yani 1560 sonrası vefat ettiğini bildiğimiz Balıkesirli Senâyî, Sultan Süleymân devri şairlerinden 960/1553 veya 970/1563 tarihinde vefat eden Manisalı Senâyî ve hakkında ayrıntılı bilgiye sahip olmasak da III. Murâd devri şairlerinden olduğu söylenen Merzifonlu Senâyî'nin erken dönem şiirleri olması oldukça düşük bir ihtimal gibi görünmektedir.

Yukarıdaki tespiti destekleyecek bir başka ipucu ise mecmuada şiirlerine yer verilen diğer şairlerdir. Önceki bölümde bir listesi verilen bu şairlerin isimlerine dikkat edildiğinde büyük bir çoğunluğunun hem kendi dönemlerinde hem de daha sonraki yüzyıllarda tanınan, saygı gösterilen usta şairler oldukları fark edilir. Mecmuada yer verilen şairler gösteriyor ki mecmuanın sunulmak üzere hazırlandığı padişah ya da devlet adamı aynı zamanda yüksek edebî zevke sahip biridir. Böyle usta şairlerle birlikte adının anılması, şiirlerinin onların şiirleri arasında, bir devlet adamına

sunulma amacıyla derlenmiş bir mecmuada yer alması için bir şairin en azından belli bir süredir şiirle uğraşıyor olması, edebî çevrelerde kendisini tanıtması ve bu çevrelerce kabul görmesi beklenir. Bu nedenle, bu şiirlerin sahibi Senâyî'nin çok genç yaşlarda olması beklenmez. Şairin en az 35-40 yaşlarında olduğunu kabul edersek, bu şiirlerin 16. yüzyıl şairlerinden birinin ilk dönem şiirleri olması ihtimali düşüktür. Mecmuada yer verilen diğer şairlerin vefat tarihlerinin 1429-1524 arasında kümelenmiş olması da dikkat çekicidir. Şiirleri bu mecmuaya alındığına göre Senâyî bu şairlerden en azından bir kısmıyla çağdaş olmalıdır. Bu da 16. yüzyılda yaşamış Senâyî mahlaslı şairler için uzak bir ihtimaldir. Şimdiye kadar bahsedilen bütün bu ipuçları elimizdeki şiirlerin Fâtih Sultan Mehmed döneminde, yani 15. yüzyılda yaşamış Kastamonulu Senâyî'ye ait olması ihtimaline işaret eder. Fâtih Sultan Mehmed döneminde dünyaya gelen Kastomonulu Senâyî en azından II. Bâyezid devrinde ya da Yavuz Sultan Selîm devri başlarına kadar hayatta olmalıdır.

Elimizdeki şiirler arasında bu şiirlerin Kastamonulu Senâyî'ye ait olma ihtimalini güçlendiren başka ipuçlarına da rastlamak mümkündür. Kaynakların verdiği bilgiye göre iyi derecede Farsça bilen ve sesi çok güzel olan Kastamonulu Senâyî müezzinlik ve naathânlık yapmıştır. Senâyî'nin mecmuadaki şiirlerinden alıntılanan aşağıdaki örnek beytin şairin Farsça bilgisine ve mesleğine dair izler taşıdığı söylenebilir:

بانك مؤذّنان خرابات را شنو

Dirler ki eṣ-ṣalā eger isterseñüz felāḥ [G 6/5]

Mesleği nedeniyle şairin musiki bilgisine sahip olması doğaldır. Elimizdeki 28 şiir bu gözle incelemeye tâbi tutulduğunda şairin kimi beyitlerde musiki ve musiki terimlerine yer vermesi şairin mesleğiyle alakalı bir başka ipucu olarak değerlendirilebilir. Aşağıdaki beyit buna bir örnektir:

'Uṣṣāḳ ger belürse maḳām-ı ḥicāzda

Büt-ḫāneye_ilte bir nefes içre nevā-yı 'ışḳ [G 17/5]

Şimdiye kadar tartışılan noktalardan haraketle mecmuadaki 28 şiirin Fâtih Sultan Mehmed dönemi şairi Kastamonulu Senâyî'ye ait olması çok güçlü bir ihtimaldir. Kendisi gibi pek tanınmamış bir şair olan Serâyî tarafından istinsah edilmiş bir mecmuada üstat şairler arasında şiirlerine yer verilmesi Kastomonulu Senâyî'nin döneminde ilgi görüp takdir edildiğini fakat daha sonra unutulduğunu düşündürür. Senâyî, Ahmed Paşa'nın Bursa'daki şuara meclislerine katılmış ve dönemin meşhur şairlerinden bazılarıyla tanışmış olmalıdır. Bunun yanı sıra bu hususla ilgili akla gelebilecek bir diğer ihtimal de Ahmed Paşa ve diğer şairlerle ilişki içinde olduğu anlaşılan mecmua derleyicisi ve müstensih Serâyî ile kişisel bir dostluk ilişkisi olduğu ve bu sebeple Serâyî'nin onu meclislerde tanıtmak için şiirlerine mecmuasında yer vermiş olmasıdır.

Bu tespitler doğrultusunda belli başlı nazire mecmualarındaki Senâyî mahlaslı şiirler üzerinde de durmak ve bu mecmualardaki şiirlerin hangi Senâyî'ye ait olabileceğini tartışmaya açmak yararlı olacaktır.

Nazire Mecmualarındaki Senâyî Mahlaslı Şiirler Kimin?

Eğridirli Hacı Kemâl'in *Câmiü'n-Nezâ'ir*'inde iki, Edirneli Nazmî'nin *Mecma'u'n-Nezâ'ir*'inde üç ve Pervâne b. Abdullâh'ın *Pervâne Bey Mecmuası*'nda beş adet Senâyî mahlaslı şiire rastlanmıştır. Yukarıdaki tartışmaların verileri ışığında bu şiirlerden bazılarının hangi Senâyî tarafından yazılmış olabileğini tespit etmek ya da en azından bu konuda fikir yürütmek olanaklıdır.

Eğridirli Hacı Kemal'in *Câmiü'n-Nezâ'ir*'i hem 15. yüzyılda hem de daha erken dönemde yaşamış şöhret sahibi veya unutulmuş birçok şairin şiirlerini barındırması nedeniyle özellikle divan şiirinin ilk dönemleri ve edebiyat tarihimiz açısından zengin bir kaynak olarak değerlendirilir (Ertek-Morkoç, 2003, s. XXX-XXXVIII). Hacı Kemal, mecmuasının mensur mukaddimesinde mecmuaya alacağı şiirleri tespit edebilmek için birçok şairin divanını gördüğünü belirtir (Ertek-Morkoç, 2003, s. XXXIII, s. 1). Mukaddimedeki ilgili bölüm aşağıya alıntılanmıştır:

> "Bu ẕikr olunan şu'arānuñ ben daḫı ol dīvānlarına naẓar idüp, her birinüñ dürr-i meknūn gibi kelimātların görüp, raḍiyallāhü te'ālā 'anküm diyüp, elfāẓ-ı ibārātlarına özümüz teslīm ḳılduḳ. Pes eyle olsa her birinüñ dīvānlarından niçe yādigārından bir miḳdār ebyātın żabt idüp, bir araya cem' idüp, mertebesi mertebesi üzerine yazdum." (Ertek-Morkoç, 2003, s. XXXIII, 1).

Diyarbakırlı Halîlî'nin (ö. 890/1485) *Fürkat-nâme*'si üzerine yazdığı bir makalede Günay Kut, mecmuanın mukaddimesinde yer alan yukarıdaki ifadelerden yola çıkarak mecmuada şiirleri bulunan Halîlî'nin de bir divanı olabileceği ihtimalinden söz eder (Kut-Alpay, 1978, s. 334).[12] Benzer şekilde, şiirleri bu mecmuada bulunan (Kastomonulu) Senâyî'nin de divan sahibi bir şair olduğu düşünülebilir. Nitekim, Berlin Devlet Kütüphanesi Ms. or. oct., 3390 numaralı mecmuada da çoğunluğunun divan sahibi olduğunu bildiğimiz şairlerin şiirlerinden seçki yapıldığı görülür. Bu şairlerin arasında 28 şiirine yer verilen Senâyî'nin de henüz elimize geçmemiş mürettep bir divanının olması muhtemeldir.

Câmiü'n-Nezâ'ir'de yer alan Senâyi mahlaslı iki şiir gerek biçim gerekse söyleyiş özellikleri açısından değerlendirildiğinde elimizdeki 28 şiirden bazılarıyla benzerlikler

[12] Mukaddimede yer alan "dīvānlarından niçe yādigārından" ifadesinin şairlerin divanlarındaki yadigârlarının mı yoksa divanları ve nice diğer yadigârlarının mı kastedildiğinin çok açık olmadığını ve bu nedenle mecmuaya alınan tüm şairlerin divan sahibi olmalarını düşüncesine temkinli yaklaşılması gerektiğini belirten araştırmacılar vardır. Konuyla ilgili tartışma için bkz. (Atik & Doğan-Averbek, 2021, s. 25).

taşıdıkları görülür. *Câmiü'n-Nezâ'ir*'de bulunan Senâyî mahlaslı ilk şiirin tamamı aşağıya alıntılanmıştır:

Naẓīre-i Ṣenāyī Rāst[13]

1. Ey belālu yār ezelden mübtelāñum ben senüñ
   Ṣanma bīgāne beni kim āşināñum ben senüñ

2. Kim gedānuñ āsitānında gedādur şāhlar
   Nice diyem ben şebānum kim gedāñum ben senüñ

3. Ḫāk-i pāyüñ olmaġa bende liyāḳat ḳalmadı
   Bas ḳadem yüzüme ṭut kim ḫāk-i pāñum ben senüñ

4. **Rāsti-i ʿāşıḳlaruñ bulur ʿırāḳ içre nevā**
   Ṣanma kim ʿuşşāḳ içinde bīnevāñum ben senüñ

5. Kaʿbe kūyuñda ṣafāñ olursa ger ḳurbān olam
   Mürde ḥaḳḳı tābiʿ-i ṣıdḳ u ṣafāñum ben senüñ

6. Ey ṭabīb-i cān u dil sensin şifāsı derdümüñ
   Ölmeden ir kim marīz-i bī-devāñum ben senüñ

7. Ger diseñ kimdür Ṣenāyī ey gül-i bāġ-ı cemāl
   Bir belākeş bülbülüm kim mübtelāñum ben senüñ (Ertek-Morkoç, 2003, s. 1066-1067).

Yukarıdaki gazelin koyu renkle işaretlenen 4. beytinde musiki terimlerine ve musiki ile ilgili hayallere yer verildiği görülür. Kastamonulu Senâyî'nin de bu tip kullanımlara sıklıkla yer verdiği daha önce belirtilmişti. Benzer şekilde elimizdeki şiirlerden birinde geçen aşağıdaki beyit de bu anlamda yukarıdaki beyitle örtüşür niteliktedir:

ʿUşşāḳ ger belürse maḳām-ı ḥicāzda

Büt-ḫāneye_ilte bir nefes içre nevā-yı ʿışḳ [G 17/5]

Câmiü'n-Nezâ'ir'de bulunan Senâyî mahlaslı bir diğer şiirin iki beytinde elimizdeki şiirlerdeki söyleyiş, hayal ve düşüncelere oldukça benzeyen kullanımlar bulunur. *Câmiü'n-Nezâ'ir*'de yer alan şiirin tamamı aşağıda verilmiştir:

[13] Başka kaynaklardan yapılan alıntılarda kaynağın transkripsiyon sistemine ve eğer varsa yanlışlarına sadık kalınacak, bu alıntılarda herhangi bir değişiklik veya düzeltme yapılmayacaktır.

Naẓīre-i Ṣenāyī Rāst

1. Zülf-i müşkīnüñ görüp mihr-i ruḫ-ı dildārda
   Sāye ṣalmış ṣanıram sünbül güle gülzārda

2. Nāfe zülfüñden nesīme būy aġırlatmış meger
   Kim zıḳarup pūstın gezdirdiler bāzārda

3. **Ẕerre gibi mihr ü meh yüzin görüp bulmaġa yol**
   Devr ider olmuş hevādārıdur dīvārda

4. Ḥoḳḳa-i laʿlīn-bār-ile ter olmuş zülf-i yār
   Bu imiş didükleri tiryāk vardur mārda

5. Mihr-i ḫaddüñ hem-reh idüp gitdi kim hicrüñde bu
   Kim giden īmānile ḳalmaz muḫalled nārda

6. Geçmezem zülf ü zenaḫdānuñ hevāsından senüñ
   Ḥabs içinde çün ṣaġı Manṣūr olursam dārda

7. Dürr-feşān eşküm gibi ider lisānum dürr-feşān
   Dişlerüñ yād idicek her naẓm-ı güher-bārda

8. **Şiʿr ile faḫr eylemek faẓl ehline key ʿārdur**
   Ey Ṣenāyī ṭut ki Ḥassān olasın eşʿārda

9. Ṭālib ol cidd ile ḳıl kesb-i kemāl-i maʿrifet
   ʿİlmüñ artur cehl ü noḳṣān ile ḳalma ʿārda (Ertek-Morkoç, 2003, s. 1784).

Yukarıdaki şiirin 3. beytinin elimizde bulunan şiirlerden birinde yer alan aşağıdaki beyitle hayal benzerliği taşıdığı söylenebilir:

Gün, yüzüñ ḥasreti-le bencileyin oldı żaʿīf

Ki ṭuta ṭuta yürür bu der ü dīvārumuzı [G28/3]

Benzer şekilde, yukarıda alıntılanan şiirin 8. beyti ile elimizde bulunan şiirlerden birinde yer alan aşağıdaki beytin düşünce ve ifade bakımından benzerliği oldukça dikkat çekicidir:

Gerçi faẓl ehline eşʿār dimek ʿār durur

Eyle eşʿāruñ-ile ḥālüñi işʿār baña [G2/9]

Bu benzerliklerin yanı sıra *Câmiü'n-Nezâ'ir*'de bulunan iki gazelden birinin 7, diğerinin 9 beyitlik olması da biçimsel olarak bu şiirlerin Kastamonulu Senâyî'ye ait olabileceğine dair bir başka ipucu olarak değerlendirilebilir. Zira, ileride değinileceği üzere, elimizde bulunan şiirlerinden anlaşıldığı kadarıyla Senâyî'nin 7 beyitlik ya da daha uzun gazeller yazmayı tercih ettiği görülür.

Câmiü'n-Nezâ'ir'deki şiirlerin Kastamonulu Senâyî'nin olabileceğine dair son ipucu ise diğer mecmuaların aksine *Câmiü'n-Nezâ'ir*'de Senâyî'nin yanı sıra Berlin Devlet Kütüphanesi'nde bulunan mecmuanın mürettibi ve müstensihi Serâyî'nin de iki şiirinin bulunmasıdır.[14] Eğridirli Hacı Kemâl'in aynı edebî muhitlerde bulundukları ya da tanıştıkları anlaşılan bu iki unutulmuş şairin divanlarını ya da şiirlerini görüp mecmuasına dâhil etmiş olması mümkündür.

Edirneli Nazmî'nin *Mecma'u'n-Nezâ'ir*'inde ve *Pervâne Bey Mecmuası*'nda bulunan Senâyî mahlaslı şiirler incelendiğinde ise bunlardan herhangi birinin elimizdeki 28 şiirle biçim, üslup ve söyleyiş özellikleri açısından benzerlik göstermediği görülür. Buna ek olarak, her iki mecmuada yer alan Senâyî mahlaslı şiirlerin hepsinin 5'er beyitten oluşması ve her iki mecmuada da Berlin Devlet Kütüphanesi'ndeki mecmuanın mürettip ve müstensihi Serâyî'ye ait herhangi bir şiirin bulunmaması gibi verilerden hareket edilerek *Mecma'u'n-Nezâ'ir* ve *Pervâne Bey Mecmuası*'ndaki şiirlerin Kastamonulu Senâyî'ye ait olması düşük bir ihtimaldir.[15] Bu şiirler 16. yüzyılda Senâyî mahlasını kullanan şairlerden birine veya birkaçına ait olmalıdır. Fakat bu şairlerin şiirleri henüz elimizde olmadığı için *Mecma'u'n-Nezâ'ir*' ve *Pervâne Bey Mecmuası*'ndaki şiirlerin Dervîş Halîl Senâyî, Manisalı Mehmed Senâyî Çelebi, Balıkesirli Mehmed Senâyî Efendi veya Merzifonlu Senâyî Çelebi'ye mi ait olduğunu tespit etmek şimdilik güçtür. İleride yapılacak kapsamlı araştırmalar sonucunda bu şairlerin daha fazla şiirine ulaştıkça bir sonuca varmak kolaylaşacaktır. Bu belirsizlik nedeniyle her iki mecmuadaki Senâyî mahlaslı şiirler buraya alınmamış, dipnotta şiir numaraları verilmekle yetinilmiştir.[16]

[14] Serâyî'nin şiirleri için bkz. (Ertek-Morkoç, 2003, s. 76-77).

[15] *Pervâne Bey Mecmuası*'nda Serâyî mahlaslı bir gazel bulunmakla birlikte şiirin üzerinde yazan açıklamada ve mahlas beytinde şairin mahlası Şerâyī (**ثرایی**) değil, Serâyī (**سرایی**) olarak kayıtlıdır. Bu gazel İbrahim Kolunsağ'ın hazırladığı Şerâyī divanında da yoktur. Sözü geçen gazel için bkz. Gazel 2858 (Gıynaş, 2017, s. 1060).

[16] Buraya alıntılanmayan şiirler için bkz. Gazel 1536 (Köksal, 2017, s. 547-548), Gazel 4176 (Köksal, 2017, s. 1372); Gazel 211 (Gıynaş, 2017, s. 125), Gazel 2382 (Gıynaş, 2017, s. 890), Gazel 3166 (Gıynaş, 2017, s. 1168), Gazel 6413 (Gıynaş, 2017, s. 2326), Gazel 7553 (Gıynaş, 2017, s. 2722), bu gazel "Nazîre-i Senâyî Çelebi" başlığıyla kaydedilmiştir.

Senâyî'nin Şiirlerine Dair Tespitler

Senâyî'nin şiirlerinde beşeri aşktan ziyade tasavvufi aşkın ve hikmetli söyleyişlerin izlerine rastlanır. Şiirlerinde klasik şiirin ortak teşbih ve mecazlarından ve hayal dünyasından yararlanan Senâyî'nin genel olarak sade bir dil kullandığı görülür. Şair büyük ihtimalle çok iyi Farsça bilmesinin de etkisiyle şiirlerinde çoğunlukla Farsça kökenli kelimelere yer verir. Bunun yanı sıra şiirlerinden anlaşıldığı kadarıyla Senâyî Arapça'ya da hâkim bir şairdir. Şiirlerinin büyük çoğunluğunda estetik söyleyişlere yer veren Senâyî'nin yer yer büyük ihtimalle veznin de etkisiyle, şiirin ahengini bozabilecek bazı kullanımlara başvurduğu dikkat çeker. Aşağıdaki beytin 2. mısraında yer alan "otlasa sünbül[i]" ifadesi bunlara örnek olarak gösterilebilir:

Bulmaya çīn-i zülfüñüñ būyını nāfe-i Ḫuten

İçse gül-ābı otlasa sünbül[i] āhū-yı Ḫaṭā [G 1/7]

Senâyî'nin, en azından elimizdeki şiirlerinden anlaşıldığı üzere, 15. yüzyıl şairlerinin büyük çoğunluğunda görülebileceği gibi uzun gazeller yazmayı tercih ettiği göze çarpar. Elimizdeki 28 şiirden 6 tanesi 5, 1 tanesi 6, 17 tanesi 7, 3 tanesi 9 ve müzeyyel gazel olan 1 tanesi ise 11 beyit uzunluğundadır. Buna dayanarak Senâyî'nin 7 ya da daha fazla beyitten oluşan uzun gazeller yazmayı tercih ettiği söylenebilir. Senâyî, gazellerinde genellikle Osmanlı şairleri tarafından en çok kullanılan vezin kalıplarını tercih eder. Şairin gazellerinde en sık kullandığı aruz kalıpları 15 heceli Mef'ūlü Fā'ilātü Mefā'īlü Fā'ilün, Fe'ilātün Fe'ilātün Fe'ilātün Fe'ilün ve Mef'ūlü Mefā'īlü Mefā'īlü Fa'ūlün kalıplarıdır.

Senâyî'nin, şiirlerinde vezin tasarruflarına oldukça sık başvurduğu görülür. Bu anlamda Senâyî'nin şiirlerinde en dikkat çekici unsur ünlü birleşmesinin yaygın olarak kullanılmasıdır. Şairin elimizdeki 28 şiirinde toplam 13 yerde ünlü birleşmesine yer verilmiştir. Bu kullanıma birkaç örnek aşağıya alıntılanmıştır:

Rūzı siyeh saçuñ bigi olur Ṣenāyi'nüñ

Girmez**se_e**line bu gice bir māh-tāb ruḫ [G 7/7]

Didüm **ki_ol** zülf uzasun ḳo ruḫuñda 'ömrdür **ki_ey** meh

Didi devr-i ḳamerdür bu igen 'ömr-i dırāz olmaz [G 12/2]

Ġırre_olma ḥüsne iy gül-i ter kim bu bāġda

Açılmış ola sencileyin ṣad-hezār gül [G 20/4]

İtüñ bizi **ḳosa_olmaġa** sākin işigüñde

Firdevse daḫı gitmez-idük meskenimüzden [G 22/2]

Senâyî'nin en sık başvurduğu vezin tasarruflarından bir diğeri ise 15. yüzyıl şiirlerinde oldukça yaygın olarak görülen imaledir. Senâyî'nin Arapça ve Farsça kelimelerde yapıldığında vezin kusuru olarak değerlendirilen imaleyi kullanırken çok dikkatli olması ve bu tasarrufa sadece Türkçe kelime ve eklerde yer vermesi şairin vezin konusunda bilgili olduğunu gösterir. Aşağıdaki beyit imale kullanımına bir örnektir:

Mey-i ʿışḳuñ ki gözüñ **bi**gi bi**zi** eyledi mest

Ḥaşre dek görmeye kim**se** daḫı hüş-yārumuzı [G 28/4]

Med de Senâyî'nin sıkça yer verdiği vezin tasarruflarından biridir. Bunun yanı sıra özellikle 16. yüzyılda birçok şairin med yapmama konusunda titizlik gösterdikleri, kimi usta şairlerin ise med yaparak şiirlerinde bir ahenk unsuru olarak kullandığı "ân" hecelerinde Senâyî'nin çoğu zaman mede yer verdiği fark edilir. Senâyî'nin medlere oldukça fazla yer vererek ve "ân" hecelerinde de medi sıklıkla kullanarak şiirlerinin ahengini artırmayı amaçladığı söylenebilir. Aşağıda med kullanımlarına birkaç örnek verilmiştir:

Gül-gūn ruḫuñ ḳatında ḥacil iy ni**gār** gül

Güler yüzüñ göricek olur **şerm-sār** gül [G 20/1]

Bilmedi ʿālemde hergiz cān-ı şīrīn ḳadrini

Ḳılmayan ter**cīḥ** laʿlüñ çeşme-i ḥay**vān**dan [G 23/2]

Cān bigi senden ḥabībi ayuram didi raḳīb

Yā İlāhī ṣaḳlaġıl īmānımuz şey**ṭān**dan [G 23/7]

Senâyî'nin şiirlerinde vezin tasarruflarının yanı sıra redifin de çok sık kullanıldığı görülür. Elimizde bulunan 28 şiirden 19'unda redif kullanılmıştır. Şiirlerinde redife yer veren Senâyî, bu şekilde beyitler arasında anlam ve ses birliği oluşturmuş ve şiirlerine ahenk katmıştır.

Bunlar dışında Senâyî'nin şiirlerinde, 15. yüzyıl şiirlerinin genel özelliklerinden biri olarak "gibi" yerine "bigi" kullanımına yer verilmiştir. Elimizdeki şiirler Eski Anadolu Türkçesi'ne ait birçok kelime, ifade ve ek barındırırır. Bunlara örnek olarak "kanda (nerede) (G 7/5)" "süriser (G 7/5)", "yavuz göz G 8/2", "çıkuben G 8/4", "igende G

12/7", "ilte G 17/5", "sınmadı G 18/6", "sencileyin G 20/4", "saklagıl G 23/6", "neyleyin, itmeyeyin G 27/9", "talabur (çırpınır) G 28/2" verilebilir.

Son olarak Senâyî'nin şiirlerinde döneminin en etkin şair ve hamilerinden ve büyük ihtimalle meclislerine katılıp kendisiyle şahsen tanışma fırsatı bulduğu Ahmed Paşa'nın şiirlerinin izlerine rastlanır. Senâyî'nin bu makalenin ekler bölümünde bulunan 15 numaralı gazeli vezin, kafiye, redif, beyit sayısı ve hayallerdeki kimi benzerlikler açısından değerlendirildiğinde bu şiirin Ahmed Paşa'ya nazire olduğu düşünülebilir. Benzerliklerin daha açık görünebilmesi için önce Ahmed Paşa'nın daha sonra Senâyî'nin olmak üzere her iki şiir de aşağıya alıntılanmıştır:

Ahmed Paşa

Mef'ūlü Fā'ilātü Mefā'īlü Fā'ilün

1. Ḫışm ile çeşmi ḳaṣd-i dil-ü-cān ider dirīġ
   Küfr ile zülfi ġāret-i īmān ider dirīġ

2. Ḫayl-ı ḫayāli 'aḳlı perākende-ḥāl idüb
   Cem'iyyetümi zülfi perīşān ider dirīġ

3. Miḥnet kemānı cevr oḳı_ile cān-ü-dil delüb
   Ḥasret ḳılıcı yüregümi ḳan ider dirīġ

4. Mey diyü ḳanum içeli mestāne gözlerüñ
   Tennūr-ı ġamda baġrumı biryān ider dirīġ

5. Bāġ-ı ruḫında çāh-ı zenaḫdānı ḥasreti
   Cennet çemenlerin baña zındān ider dirīġ

6. Ol māh ehremenlere 'arż-ı cemāl idüb
   Bizden özin perī gibi pinhān ider dirīġ

7. Aḥmed'den idüben ḥasenātın o şeh dirīġ
   Her nā-maḥalle ḥüsn ile iḥsān ider dirīġ (Tarlan, 1966, s. 211-212).

Senâyî
Mef'ūlü Fā'ilātü Mefā'īlü Fā'ilün

1. Olmadı bir 'ilāc dil ü cān ider dirīġ
   Bulınmadı bu derdüme dermān ider dirīġ

2. Ol gül-ʿiẕār ü ġonca lebüñ ḫār u ḥasreti
Baġrumı pāreler cigerüm ḳan ider dirīġ

3. Ḳaddümi çeng-i ġamda büküp her nefes beni
Ḳānūn idindi ney gibi nālān ider dirīġ

4. Ḥayfā ki ḥüsn gülşenini zāġ seyr ider
Ḫār u ḥasedde bülbül[i] efġān ider dirīġ

5. Olalı genc-i ʿışḳına gencīne künc-i dil
Maʿmūr ḳılmayup daḫı vīrān ider dirīġ

6. Öldürmek isdese beni māniʿ olur raḳīb
Ḳomaz ki ḫayra gire peşīmān ider dirīġ

7. Bizden *Şenāyī* cānını dimiş dirīġ ider
Cānāneden ʿaceb kim ola cān ider dirīġ

Bu şiirin dışında Senâyî'nin Ahmed Paşa'ya nazire yazmış olabileceğini düşündürecek başka örneklere de rastlamak mümkündür.

Ahmed Paşa
Fāʿilātün Fāʿilātün Fāʿilātün Fāʿilün

1. Çün dili miskīn zülfüñ ḳıldı sevdāyī-mizāc
Ey müferriḥ-leb buyur şehd-i şifāñ ile ʿilāc

2. Ḳatı göñlüñden bu göñlüm şınduġın ʿayb itme kim
İdemez ṭaşa taḥammül şīşe-i nāzüg-mizāc

3. Ey şeh-i ḥüsn isteme dilden ḳarār-ü ṣabr kim
Şehr-i vīrāndan hemīşe şehriyār almaz ḫarāc

4. Ṭīnetüñ taḫmīr olurken beñzer ey nāzüg-beden
Ḫāk-i cennet Āb-ı Ḥayvān ile bulmış imtizāc

5. Dilde çoḳ durmaḳla mihrüñ ḫāliṣ olduġı bu kim
Bāde-i ṣaḥbāyı egletdükce ṣāf eyler zücāc

6. Ḫāk-i pāyun ʿıṭrını ol zülf etekden ṣaçduġı
Bu sebebdendür ki Çīnde misk iñen olmaz revāc

7. Aḥmed-i dervīş çün oldı gedā-yi kūy-i yār
ʿĀlemüñ sulṭānıdur bī-iḫtiyāc-ı taḫt-u-tāc (Tarlan, 1966, s. 139-140)

Senâyî

Feʿilātün Feʿilātün Feʿilātün Feʿilün

1. Ser-i zülfüñde göñül oldı çü sevdā[y]ī-mizāc
Şerbet-i laʿl-i lebüñdür aña maʿcūn-ı ʿilāc

2. Ḫıżr-ı ḫaṭṭuñ vireli çeşme-i ḥayvāna bahā
Ḳomadı ḳand-i lebüñ Mıṣr nebātına revāc

3. Manṭıḳ-ı ṭūṭī taṣavvurda şekerdür diyenüñ
Bu ḳıyāsī sözi şīrīnligi

4. Rāz-ı ḥüsnüñi diler dil kim ide setr ü nihān
ʿAcabā nūr-ı sirācı nice setr ide zücāc

5. Ḳaşuña kirpigüñe zülfüñe ḫaṭṭ-ı ruḫuña
Gönderür her şeh-i ḥüsn k[i] yidi iḳlīm ḫarāc

6. İşigüñ taḫtına ger irse-y-idi baḫtum eli
Ayaġuñ ṭopraġını eyler-idüm başuma tāc

7. Vaṣf-ı reyḥān-ḫaṭuñı yazsa Ṣenāyī'ye gerek
Bir mürekkeb ki ola nāfe ġubārı aña zāc

Yukarıdaki şiirlerin vezinleri farklı olmakla birlikte, beyit sayısı, kafiye kelimelerinin ortak olması ve özellikle şiirlerin ilk beytindeki söyleyiş ve hayal benzerliği bu şiirin de Ahmed Paşa'ya nazire olması ihtimalini güçlendirmektedir.

Sonuç

15-16. yüzyıllarda Senâyî mahlasıyla şiir yazan birkaç şair bulunmaktadır. Fakat bu şairlerin divanlarına ya da toplu şiirlerine henüz erişilemediği için şiirleri hakkında bilgi edinme ve onları Osmanlı edebiyat tarihi içinde konumlandırma imkânımız yoktur. Taranan çeşitli nazire mecmualarında Senâyî mahlasıyla kaleme alınmış bazı

gazeller tespit edilmiş olmakla birlikte, bu gazellerin her birinin hangi Senâyî tarafından yazılmış olduğunu belirlemek de şimdiki imkânlarımız çerçevesinde henüz mümkün değildir. Berlin Devlet Kütüphanesi Ms. or. oct. 3390 numarada kayıtlı bir şiir mecmuasında henüz başka bir kaynakta bulunmayan Senâyî mahlaslı 28 şiirin ortaya çıkması bu şiirlerin hangi Senâyî'ye ait olabileceği sorusunu da beraberinde getirmiştir.

Bu makalede, bahsi geçen şiir mecmuasındaki şiirlerin, mahlasları ve yakın dönemlerde yaşamaları nedeniyle karıştırılan Senâyî'lerden hangisine ait olabileceğini tespit etmek amacıyla öncelikle bu şairlerin hayatlarına dair çeşitli kaynaklardan derlenen bilgiler aktarılmış ve bazı kaynaklardaki yanlış veya eksik olduğu düşünülen bilgiler tartışmaya açılmıştır. Bu tartışmalar aracılığıyla ortaya çıkan verilere dayanarak elimizdeki 28 şiirin de değerlendirmeye tâbi tutulmasıyla Berlin Devlet Kütüphanesi Ms. or. oct. 3390 numaralı şiir mecmuasındaki şiirlerin, tezkirelerdeki örnek birkaç beyit dışında şiirleri şimdiye kadar elimizde olmayan bir şaire yani Fatih Sultan Mehmed dönemi şairlerinden Kastamonulu Senâyî'ye ait olabileceği sonucuna varılmıştır. Kastamonulu Senâyî'nin şiirlerinin elimizdekilerle sınırlı kalmadığı ve şairin mürettep bir divanı olduğu tahmin edilmektedir. Makale boyunca ele alınan ipuçlarından hareket ederek dönemin belli başlı nazire mecmualarındaki Senâyî mahlaslı şiirlerin sahibine dair yapılan araştırmalarda Eğridirli Hacı Kemâl'in *Câmiü'n-Nezâir*'indeki iki şiirin çok güçlü bir ihtimalle Kastamonulu Senâyî'ye, Edirneli Nazmî'nin *Mecma'u'n-Nezâ'ir*'i ve Pervâne b. Abdullah'ın *Pervâne Bey Mecmuası*'ndaki şiirlerin ise 16. yüzyılda yaşayan Senâyîlerden birine veya birkaçına ait olabileceği sonucuna varılmıştır.

Bu şairlerin divanları ya da yeni tespit edilecek şiir mecmualarında yer alan başka şiirleri ortaya çıktıkça, Kastamonulu Senâyî veya diğer Senâyîlerin şiirleri hakkında bu makaledeki tespitleri destekleyecek veya başka tartışmaların yürütülmesini sağlayabilecek daha kapsamlı bilgiler edinmek mümkün olacaktır. Berlin Devlet Kütüphanesi Ms. or. oct. 3390 numaradaki bu şiirlerin araştırmacıların ilgisine sunulması Senâyî mahlasını kullanan şairlerin külliyatını tamamlama yolunda bir başlangıç noktası olarak değerlendirilmelidir.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Açık, Nilgün (2007). Senâ'î. *Türk dünyası edebiyatçıları ansiklopedisi* (C. 7). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Akbayar, Nuri & Kahraman, Seyit Ali (Haz.) (1996). *Mehmed Süreyya-sicilli Osmanî* (C. 5). Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Akçay, Ali İhsan (2010). Ahmet Paşa döneminde Bursa'da şiir. Kemikli, Bilal (Ed.), *Bursalı şair Ahmet Paşa ve dönemi* (s. 53-59). Bursa Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

Arslan, Ömer (2022). XVI. Yüzyıl şairlerinden Senâyî'nin "Neyistân-ı Zülâl"i. *Külliyat OsmanlıAraştırmaları Dergisi* (17) (s. 21-39). https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2533705.

Atik, Arzu & Doğan-Averbek, Güler (Haz.) (2021). *Ruhların gıdası: 15. asır şairi Feyzî'nin Kût-ı Rûhî isimli mevlidi.* Ötüken Neşriyat.

Canım, Rıdvan (Haz.) (2000). *Latîfî-tezkiretü'ş-şu'arâ ve tabsıratü'n-nuzamâ (inceleme-metin)*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Cunbur, Müjgân (2007a). Senâ'î (15. yy). *Türk dünyası edebiyatçıları ansiklopedisi* (C. 7). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Cunbur, Müjgân (2007b). Senâ'î (16. yy). *Türk dünyası edebiyatçıları ansiklopedisi* (C. 7). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Cunbur, Müjgân (2007c). Senâ'î (?-1533). *Türk dünyası edebiyatçıları ansiklopedisi*(C. 7). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Dörtbudak, Mehmet Veysi (2004). Manisalı Mehmed Senâyî Çelebi ve risâle-i menâkıb-ı Emîr Sultân (Keşif-nâme) adlı eseri. *Bursa'da dünden bugüne tasavvuf kültürü-3* (s. 205-218). Bursa Kültür Sanat ve Turizm Vakfı Yayınları.

Erdem, Sadık (2004). XV ve XVI. Yüzyılda yaşamış Manisalı divan şairleri, *Türkbilig*, (8), s. 74-107.

Ertek-Morkoç, Yasemin (2003). Eğridirli Hacı Kemal'in Câmiü'n-Nezâir'i-metin ve mecmua geleneği üzerine bir inceleme (Tez No. 135154) [Doktora tezi, Ege Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Erünsal, İsmail E. (1981). Türk edebiyatı tarihinin arşiv kaynakları I: II. Bâyezid devrine ait bir in'âmât defteri. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi*, (10-11), s. 303-342.

Erünsal, İsmail E. (1984). Türk edebiyatı tarihinin arşiv kaynakları II: Kanunî Sultan Süleyman devrine ait bir in'âmât defteri. *Osmanlı Araştırmaları Dergisi (Journal of Ottoman Studies)* (IV), s. 1-17.

Erünsal, İsmail E. (1993). Türk edebiyatı tarihinin arşiv kaynakları V: XVI. asır divan şâirleriyle ilgili bazı arşiv kayıtları. *Marmara Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Türklük Araştırmaları Dergisi (Ayrı Basım)*, (7), s. 243- 258.

Genç, İlhan (Haz.) (2000). *Esrar Dede-tezkire-i şu'arâ-yı Mevleviyye*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Gıynaş, Kamil Ali (2017). *Pervâne Bey mecmuası*. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55832,pervane-bey-mecmuasi-pdf.pdf?0.

İpekten, Halûk, İsen, Mustafa, Toparlı, Recep, Okçu, Naci, & Karabey, Turgut (1988). *Tezkirelere göre divan edebiyatı isimler sözlüğü*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

İpekten, Halûk (1996). *Divan edebiyatında edebî muhitler*. M.E.B. Yayınları.

İsen, Mustafa (Haz.) (1994). *Künhü'l-ahbâr'ın tezkire kısmı*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

İsen, Mustafa (Haz.) (1999). *Latîfî tezkiresi*. Akçağ Yayınları.

Kaplan, Yunus (2014, 10 Temmuz). Senâyî, Mehmed Senâyî Çelebi. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*.http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/senayi-mehmed-senayi-celebi.

Kaplan, Yunus (2014, 10 Temmuz). Senâyî, Senâyî Çelebi. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/senayi-senayi-celebi.

Karagözlü, Volkan (2014, 12 Ocak). Senâyî. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/senayi.

Kılıç, Filiz (Haz.) (2010). Meşâ'irü'ş-şu'arâ (inceleme-metin) (C.3). İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.

Kolunsağ, İbrahim (2019). *Serâyî-divan (notlandırılmış metin-inceleme)*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Köksal, M. Fatih (2017). *Edirneli Nazmî-Mecma'u'n-neza'ir (inceleme-metin)*. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56057,mecmaun-nezair-edirneli-nazmi-pdf.pdf?0.

Kurnaz, Cemal & Kartal, Ahmet (Haz.) (2001). *Mehmet Naili Tuman, Tuhfe-i Naili: divan şairlerinin muhtasar biyografileri.* Bizim Büro Yayınları.

Kut-Alpay, Günay (1978). Fürkat-nâme. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten* (1977) (25) (s. 333-353). https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/633502

Saraç, Yekta (Haz.) (2016). *Osmanlı müellifleri-Bursalı Mehmed Tahir* (C. 2). Türkiye Bilimler Akademisi (TÜBA).

Selçuk, Engin (2014, 27 Haziran). Senâî/Senâyî, Mehmed Efendi. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/senai-senayi-mehmed-efendi.

Senâyî Mehmed Çelebi *(1289/1872). Menâkıb-ı Emîr Sultân.* İzzet Efendi Matbaası.

Solmaz, Süleyman (Haz.) (2005). *Ahdî ve Gülşen-i Şu'arâsı (inceleme-metin)*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Sungurhan, Aysun (2017a). *Kınalızâde Hasan Çelebi-Tezkiretü'ş-şu'arâ*. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55834,kinalizade-hasan-celebipdf.pdf?0.

Sungurhan, Aysun (2017b*). Beyânî-Tezkiretü'ş-şu'arâ*. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55835,beyani-tezkiresipdf.pdf?0.

Tarlan, Ali Nihad (1966). *Ahmed Paşa divanı*. Millî Eğitim Basımevi.

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi-Devirler/İsimler/Eserler/Terimler (1990a). Senâî Çelebi (Manisalı) (s. 514). Dergâh Yayınları

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi-Devirler/İsimler/Eserler/Terimler (1990b). Senâî Çelebi (Merzifonlu) (s. 514). Dergâh Yayınları.

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi-Devirler/İsimler/Eserler/Terimler (1990c). Senâî Halîl (Derviş) (s. 514). Dergâh Yayınları.

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi-Devirler/İsimler/Eserler/Terimler (1990d). Senâî Mehmed Efendi (Balıkesirli) (s. 515). Dergâh Yayınları.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı (1999). *Karesi meşâhiri.* Sarı, Mehmet; Karaman, Ahmet (Haz.). Zağnos Kültür ve Eğitim Vakfı.

Ünver, İsmail (2008). Çevriyazıda yazım birliği üzerine öneriler. *Turkish Studies International Periodical for the Languagesi Literature and History of Turkish or Turkic* (3), 6, s. 1-46.

Şerāyī, *Mecmu'a-i Eş'ār*, Berlin Devlet Kütüphanesi (Staatsbibliothek zu Berlin) Ms. or. oct., No: 3390.

Sohrweide, Hanna (1981). *Türkische handschriften* (Volume 5). Franz Steiner Werlag GMBH.

Şemseddîn Sâmî. (1308/1892-93). *Kâmûsu'l-a'lâm* (C. 3). Mihrân Matbaası.

Yeniterzi, Emine (2014, 14 Nisan). Senâyî. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/senayi-mdbir.

EK: Senâyî'nin Şiirleri[17]

[61b] **ŞENĀYĪ**

-1-

Müfteʿilün Mefāʿilün Müfteʿilün Mefāʿilün

1. Ay yüzüñ āfitābıdur āyīne-i cihān-nümā
Māh ruḫuñ niḳābıdur sāye-i şeh-per-i hümā

2. Dīn-i Muḥammed'i seven ṭalʿatuña ḳıla naẓar
Göre ki nice berḳ urur pertev-i nūr-ı Muṣṭafā

3. Ḫıżr-ı ḥaṭuñ ḫayālidür ẓulmeti hem Sikender'üñ
Laʿl-i lebüñ zülālidür āb-ı ḥayāt-ı cān-fezā

4. Ḥūr-ı cinān[ı] ḥüsn-ile ḫayrete düşüre yüzüñ
Ḫalḳ-ı cihānı ḫulḳ-ile ḳul idine özüñ şehā

5. Serv-i revānuña senüñ Ṭūbā[yı] nisbet itmezem
Himmeti ʿāldür gören Sidre'den anı müntehā

[44a]

6. Öykünemeye māh-ı nev ḳaşlaruñuñ hilāline
Beñzedemeye bedr-ile mihr cemālüñe liḳā

[17] **Metin tespitinde izlenen yönteme dair açıklamalar:** Şiirlerin varak numaraları eldeki nüshanın varak numaraları esas alınarak verilmiştir. Metne yapılan eklemeler [] içinde gösterilmiştir. Anlaşılamayan kelime, ifade ya da mısraların yanına (?) işareti konmuştur. Okunamayan kelime veya ifadelerin başka araştırmacılar tarafından çözülebileceği düşüncesiyle bunların imajları gerekli yerlere eklenmiştir. Metinde geçen Arapça-Farsça ibarelerle ayetler Arap harfleriyle verilmiş, gerekli açıklamalar dipnotlarda yapılmıştır. Arapça ve Farsça eklerin yazımında İsmail Ünver'in "Çevriyazıda Yazım Birliği Üzerine Öneriler" makalesi esas alınmıştır. "Ki" ve "de" bağlaçları dışında metinde kelimelere bitişik olarak yazılan "ile", "çün" gibi her türlü unsur araya konan "-" işaretiyle belirtilmiştir. Vasleler (ünlü birleşmesi) "_" işareti ile gösterilmiştir. Nüshada hemze ile gösterilen akkuzatifler kelimeye (y) eklenerek tespit edilmiştir. Nola, neyleyeyin, niderem vb. kelimeler "ne ola", "ne eyleleyin". "ne iderem" şeklinde yazılmadığı sürece kesme işaretiyle ayrılmamış ve nola, neyleyeyin, niderem şeklinde tespit edilmiştir. Elde bulunan nüshada "Saç" kelimesi her zaman "sin" harfiyle yazıldığı için nüshanın bu özelliğine transkripsiyonda da riayet edilmiştir. Özel isimler büyük harfle yazılmış, şairin mahlası italik gösterilmiştir.

7. Bulmaya çīn-i zülfüñüñ būyını nāfe-i Ḫoten
İçse gül-ābı otlasa sünbül[i] āhū-yı Ḫıṭā

8. Zāġ ne bile şiʿrimüñ dadını kim şeker bigi
Vaṣf-ı lebüñde sözlerüm ṭūṭī-i cānadur ġıdā

9. ʿArż-ı duʿā durur ġaraż ḥüsn ili pādişāhına
Yoḫsa *Şenāyī* kim durur oḳıya medḥ-ile şenā

10. Gül varaḳına niçe kim yaza bahār vaṣf-ı ḥāl
Niçe ki bülbül oḳıya bile ḫazānevār (?) şitā

11. Bād-ı ḫazān irişmeye ʿömr bahārına anuñ
Ḥüsn-i cemāl-i gülşenin tāze vü ter ṭuta Ḫudā

-2-
Ve lehu

Feʿilātün Feʿilātün Feʿilātün Feʿilün

[44b]

1. Āh kim raḥm idüp ol gözleri bīmār baña
Cān lebe geldi daḫı itmedi tīmār baña

2. Yār-ı gül-ruḫdan ıraḫ lāledaġı jāle bigi
Nice ḳan aġlamayam kim güler aġyār baña

3. Seyr-i serv-i çemen ü āb-ı revānı niderem
Yārsuz ḫār gelür her gül ü gülzār baña

4. Aldı cevr-ile elümden benüm ol sīm-teni
Bundan artuḳ ne ide çarḫ-ı sitem-kār baña

5. Ḥālümi itdi perīşān şu ḳara zülf bigi
Gelegör neyledi bu baḫt-ı siyeh-kār baña

6. Yaralar urup eger pāremi biñ pāre ḳıla
Ḥāşe li'llāh ki diyem netdi görüñ yār baña

7. Adını اَنْظُرْ اِلَيْكَ oḳıdum Mūsāvār[18]
[45a] لَنْ تَرَانِي didi göstermedi dīdār baña[19]

8. Görürem ḫ̆ābda ol server-i ḫūbānı gelür
Ṭur bunı diñle *Ṣenāyī* diyü tekrār baña

9. Gerçi faẕl ehline eṣʿār dimek ʿār durur
Eyle eṣʿāruñ-ile ḥālüñi iṣʿār baña

-3-

Fī-Ḥurūf[i'l-bā]

Fāʿilātün Fāʿilātün Fāʿilātün Fāʿilün

1. Sāye-i zülfüñ olalı gül-ruḫuñ üzre niḳāb
Seyr ider ebr-i siyeh içre ṣanasın āfitāb

2. Ḫadd ü ḫaṭṭuñ vaṣfını yazdukça dīvāna ḳalem
Defterüñ evrāḳı gül olur mürekkeb müşg-nāb

3. Dökse yaş ḳaddüñ ḫayāliyle gözüm her dem nola
Kim olur cānā revān serv olduġı yirlerde āb

4. Cām-ı laʿlüñ reşkine eşküm ṣarāb-ı nābdur
[45b] Lāleveş ṣevḳüñ odında olalı baġrum kebāb

5. Cān u dilde ʿışḳuñuñ şehrini maʿmūr itmege
Eylerem her dem dürüşüp ʿaḳlumuñ mülkin ḫarāb

6. Ṣanma kim cevr-ile dil sen dil-beri terk eyleye
Ḳomaz elden dāmen-i mihrüñ ilā-yevmi'l-ḥisāb

7. Luṭf idüp cānā *Ṣenāyī*'nüñ ṣenāsın ḳıl ḳabūl
Kim ġarīb ü ḫastenüñ olur duʿāsı müstecāb

[18] Araf Suresi, 143: "Bana görün, sana bakayım!"
[19] Araf Suresi 143: "Sen beni göremezsin!"

-4-

Fī-Ḥurūfi'ṣ-ṣā

Mef'ūlü Mefā'īlü Mefā'īlü Fa'ūlün

1. Hem-dem olalı sen güle her ḫār ü ḫas iy dōst
   Cān murġına gülzār-ı cihāndur ḳafes iy dōst

2. Ṣaçmazsa ṣu insānlıġ idüp merdüm-i çeşmüm
   Ben ḫāk yaḳar nār-ı hevāña heves iy dōst

3. 'Īsīlige demdür baña feryād-res ir kim
[**46a**] Cān geldi lebe ḳıldı hemān bir nefes iy dōst

4. Raḥm eyle elüm ṭut ki_igen ḳaldum ayaḳda
   Devletlü başuñ-çün baña ol dest-res iy dōst

5. Bir dōst senüñ bigi bu ben bī-ser ü pāya
   Kes başumı ger var-ise 'ālemde kes iy dōst

6. Luṭfuñ demidür 'ahde vefā eyle kerem ḳıl
   Cevr-ise dile cāna cefā-y-ise bes iy dōst

7. Hecrüñde niçe yana fiġān-ile *Ṣenāyī*
   Vaḳtidür olursañ aña feryād-res iy dōst

-5-

Fī-Ḥarfi'l-cīm

Fe'ilātün Fe'ilātün Fe'ilātün Fe'ilün

1. Ser-i zülfüñde göñül oldı çü sevdā[y]ī-mizāc
   Şerbet-i la'l-i lebüñdür aña ma'cūn-ı 'ilāc

2. Ḫıżr-ı ḫaṭṭuñ vireli çeşme-i ḥayvāna bahā
[**46b**] Ḳomadı ḳand-i lebüñ Mıṣr nebātına revāc

3. Manṭıḳ-ı ṭūṭī taṣavvurda şekerdür diyenüñ
   Bu ḳıyāsī sözi şīrīnligi

4. Rāz-ı ḥüsnüñi diler dil kim ide setr ü nihān
ʿAcabā nūr-ı sirācı nice setr ide zücāc

5. Ḳaşuña kirpigüñe zülfüñe ḥaṭṭ-ı ruḫuña
Gönderür her şeh-i ḥüsn k[i] yidi iḳlīm ḫarāc

6. İşigüñ taḫtına ger irse-y-idi baḫtum eli
Ayaġuñ ṭopraġını eyler-idüm başuma tāc

7. Vaṣf-ı reyḥān-ḫaṭuñı yazsa *Şenāyī*'ye gerek
Bir mürekkeb ki ola nāfe ġubārı aña zāc

-6-

Fī-Ḥarfi'l-ḥā

Mefʿūlü Fāʿilātü Mefāʿīlü Fāʿilün

1. Cānā ḥelāl ü pāk-ise ger meẕhebüñde rāḥ
[47a] Olsun ḥarāmī gözleriüñe ḫūnımuz mübāḥ

2. Zülfüñ kemend-i bendine her cān ki baġlanur
Bend-i belādan iki cihānda bulur necāḥ

3. Meydān-ı Mıṣr-ı ḥüsne silaḥ-şōrdur gözüñ
Kim gāh tīġ alup ele gāh oynadur rimāḥ

4. وَالَّيْلِ oldı virdüm وَالشَّمْسِ oḳıram[20]
Zülf ü ruḫuñı göreli her şām ü her ṣabāḥ

5. بانك مؤذّنان خرابات را شنو[21]
Dirler ki eṣ-ṣalā eger isterseñüz felāḥ

6. Ben tevbe itmege daḫı hem tevbe itmişem
Kim tevbemi eger ṣımayam bulmaz[am] ṣalāḥ

[20] Leyl Suresi, 1: "Yemin olsun bürüyüp örttüğünde geceye." ve Şems Suresi, 1: "Yemin olsun güneşe ve kuşluğuna."
[21] Bāng-ı müʿeẕẕinān-ı ḫarābāt-rā şinev: "Harabat müezzinlerinin seslerini dinle/işit!"

7. Ḳulḳul didügi ḳavl-i ṣürāḥī *Ṣenāyī*'ye
Budur ki راحَ روحِی لَو لَم یُجِبنِی راح [22]

-7-

[47b] **Fī-Ḥarfi'l-ḫā**

Mef'ūlü Fā'ilātü Mefā'īlü Fā'ilün

1. Ref' it niḳābı tā görine_ol āfitāb-ruḫ
Kim perde olsa gösteremez āfitāb ruḫ

2. Gül yüzüñ-ile 'ārıżuñ ābından ey ṣanem
Āteş-miṣāl germ olup alur gül-āb ruḫ

3. Naṭ'-ı zemīnde ola piyādeyse şeh-süvār
Atuñ ayaġına süren iy meh rikāb ruḫ

4. Yarın revān ola ṣu bigi bāġ-ı cennete
Kim bugün işigüñde iderse türāb ruḫ

5. Ḳaddüñe ḳarşu eşkümüz olur revān velī
Serv ayaġına ḳanda süriser her āb ruḫ

6. Ka'be yüzüñde göreli miḥrāb ḳaşuñı
Secde ḳılup sürer yire her şeyḫ ü şāb ruḫ

[48a]

7. Rūzı siyeh saçuñ bigi olur *Ṣenāyi*'nüñ
Girmezse_eline bu gice bir māh-tāb ruḫ

-8-

Fī-Ḥarfi'd-dāl

Fe'ilātün Fe'ilātün Fe'ilātün Fe'ilün

1. Dil-i dīvāneye zencīr-i saçuñ eyle kemend
Yoḫsa ṭutmaz anı 'ālemde daḫı baġ-ile bend

[22] Râha rûhî lev lem-yücibnî râha (?): "Beni icbar etmezsen ruhum gider (?)".

2. Güz yili bigi yavuz gözden ıraġ eyle yüzüñ
Ḥüsnüñüñ tā ki bahārına irişmeye gezend

3. Micmer-i ʿışḳa gerek cānı yaḳam ʿūd bigi
Sen perī daʿvetine pes ne buḫūr ola pesend

4. Ḫūblıḳ ḫuṭbesin oḳımaġa ḳaddüñ adına
Bülbül ider çıḳuben servde gul-bāng-ı bülend

5. Ḫusrevā vaṣf idicek laʿlüñi şīrīnlig-ile
Ṭūṭī-i ṭabʿa gelür söz yirine şekker ü ḳand

[48b]

6. Pend key var saña itme baña saʿy-ı ʿabeş
Nāṣiḥā itmez eşer ʿāşıḳa çün nuṣḥ-ile pend

7. Nev-cevān-iken irişdürdi kemāle ġazelin
Bu *Şenāyī*'ye meger himmet ider pīr-i Ḫucend

-9-

Fī-Ḥurūfi'r-rā

Mefʿūlü Fāʿilātü Mefāʿīlü Fāʿilün

1. Güneş yüzüñde zerre dehānuñ nişānıdur
Sāye saçuñda mūy meyānuñ nişānıdur

2. Ḳaddüñ ḳıyāmı rūz-ı ḳıyāmet ʿalāmeti
Ḫaddüñ tamāmı bāġ-ı cinānuñ nişānıdur

3. Cennetde ḥavż-ı Kevşer eyā ḥūr-ı Ṭūbā-ḳad
Kūyuñda aḳan āb-ı revānuñ nişānıdur

4. Dil ḳarşu ṭutdı ġamzeñe di çeşm ḳaşuña
Ḫışm itmesün ki tīr ü kemānuñ nişānıdur

[49a]

5. Ṭūṭī-ṣıfat *Şenāyī* şeker yir gelür söze
Şerḥ-i lebüñle vaṣf-ı dehānuñ nişānıdur

-10-
Ve lehu

Fāʿilātün Fāʿilātün Fāʿilātün Fāʿilün

1. Diñlerem dillerde vaṣf-ı dil-sitānum söylenür
Āh kim oldı ʿayān sırr-ı nihānum söylenür

2. Ḫalḳ unutdı Yūsuf-ı Kenʿān'ı şimdi ḫulḳ-ile
Mıṣr-ı ḥüsn içinde sulṭān-ı cihānum söylenür

3. Laʿl-i dür-pūşı ider söz yirine şekker niṯār
Dem-be-dem ki_ol ṭūṭī-i şīrīn-zebānum söylenür

4. Ḳıṣṣa-i Ferhādveş ol Ḫusrev ü Şīrīn-ile
Her ser-i bāzārda bu dāsitānum söylenür

5. Bu yiter ʿuṣṣāḳ içinde baña ṣāhā ʿizz ü cāh
Kim *Ṣenāyī* bendeñem nām ü nişānum söylenür

-11-
[49b] **Ve lehu**

Mefāʿīlün Mefāʿīlün Mefāʿīlün Mefāʿīlün

1. Tenüm ṣevḳ-i miyānuñdan senüñ bir mūya dönmişdür
Gözüm serv[i] boyuñdan ayru iki cūya dönmişdür

2. Elif ḳaddüm ġamuñ çenginde nūn olup eyā meh-rū
Yüzüñ bedrinde görinen hilāl-ebrūya dönmişdür

3. Ruḫuñda ḫālüñ iy ḫūb-ı Ḫıṭā kim nāfe-i Çīn'dür
Diyār-ı Rūm'da ṣan-kim siyeh Hindū'ya dönmişdür

4. Niçe biñ şīri bir demde şikār itmek-içün çeşmüñ
Ne cāẕūdur ki siḥr-ile uyur āhūya dönmişdür

5. Yaşum deryā-yı 'Ummān'dur ṣadefdür ṣanasın çeşmüm
Ḫayālüñ ol ṣadef içinde bir lü'lü'ye dönmişdür

6. Saçınuñ būyı reşkinden Ḫoten'de nāfesin āhū
İder müşgīn dine tā kim bu bū ol būya dönmişdür

[50a]

7. *Ṣenāyī* dür dişüñ vaṣfın iderken naẓmı şerminden
ʿAraḳ-rīz oluban gevher ʿAden'de ṣuya dönmişdür

-12-

Fī-Ḥurūfi'z-zā

Mefāʿīlün Mefāʿīlün Mefāʿīlün Mefāʿīlün

1. Didüm cānā ki dil-berler neyiçün dil-nüvāz olmaz
Didi kim nāzenīn olanda nāz olur niyāz olmaz

2. Didüm ki_ol zülf uzasun ḳo ruḫuñda ʿömrdür ki_ey meh
Didi devr-i ḳamerdür bu igen ʿömr-i dırāz olmaz

3. Didüm ḥüsnüñ bahār ansız ḫazāndur bāġ-ı cān u dil
Didi bir ḳış olur mı kim anuñ ardınca yaz olmaz

4. Didüm ʿāmm-iken inʿāmuñ baña cevrüñi ḫās itdüñ
Didi her ʿām Maḥmūd'uñ ḳatında ḫās Ayāz olmaz

5. Didüm kim Kaʿbe'(y)i görüp ḳaşuñı ḳılmışam ḳıble
Didi kim iki miḥrāba sücūd itme namāz olmaz

[50b]

6. Didüm kim sırr-ı mestūrı ider mestāne çeşmüñ fāş
Didi kim merdüm-i ser-mest igende ehl-i rāz olmaz

7. Didü[m] kim ḫāṭır-ı bülbül daḫı gül bigi nāzükdür
Didi kim iy *Ṣenāyī*_öpsem niyāz ehlinde nāz olmaz

-13-

Ve lehu

Mefʿūlü Mefāʿīlü Mefāʿīlü Faʿūlün

1. İy māh ruḫuñ şemʿine pervānelerüz biz
Zencīr saçuñ bendine dīvānelerüz biz

2. Kim gelse başın ṭōp iderüz ḳaddini çevgān
Meydān-ı maḥabbetde ki merdānelerüz biz

3. Atuñ yolına_iy fil-fiken-i şeh ruḫ idüp naṭʿ
Geldükse piyāde nola ferzānelerüz biz

4. Ḳārūn iderüz ḳanḳı gedā ḳılsa tevaḳḳuʿ
Gencīne-i ʿışḳuña ki vīrānelerüz biz

[51a]

5. ʿIşḳ odına yanmaġa *Şenāyī* bigi her dem
İy māh ruḫuñ şemʿine pervānelerüz biz

-14-
Fī-Ḥarfi's-sīn

Müstefʿilün Müstefʿilün Müstefʿilün Müstefʿilün

1. Ol serv-i gül-ruḫsār-ile hem-dem olup her ḫār u ḫas
Cān bülbüline gösterür ʿālem gülistānın ḳafes

2. Eflāke efġānum çıḳar ol mihribān-ı māh-ruḫ
Nālem işidüp āh kim olmaz baña feryād-res

3. Minḳār-ı ṭūṭī şekkerin çün zāġ ayaġında görüp
El başa nice urmasun efġān idüp miskīn meges

4. Virürken ölmiş cānlara vaṣluñ ḥayāt-ı cāvidān
Bi'llāh revā mı ben ölem hecrüñde iy ʿĪsī-nefes

5. Hīç iltimāsı bendeñüñ yoḳ ḫidmetüñden ġayrı bil
ʿĀlī-cenābuñdan şehā besdür baña bu mültemes

[51b]

6. Servī boyuñ Ṭūbā yiter Kevṣer zülāl-i leblerüñ
Ḥüsn-i cemālüñ ravża-i Rıḍvān-ise ʿuṣṣāḳa bes

7. Ḥūr u ḳuṣūr-ı cennete ṭıflam mı ben kim aldanam
Anlar ṭufeylümdür benüm dīdāra itmişem heves

8. Şeyṭāna uymışsın diyü ṭaʿn itme zāhid ʿāṣıḳa
Ben saña uymazam yüri benden sözüñi var kes

9. Ṣanma *Ṣenāyī* kim kese ḫavf-ile raḥmetden recā
Çün Ḥaḳ didi لَا تَقْنَطُوا nevmīd ola mı hīç-kes[23]

-15-
Fi'l-ġayn

Mef'ūlü Fā'ilātü Mefā'īlü Fā'ilün

1. Olmadı bir ʿilāc dil ü cān ider dirīġ
Bulınmadı bu derdüme dermān ider dirīġ

2. Ol gül-ʿiẕār ü ġonca lebüñ ḫār u ḥasreti
Baġrumı pāreler cigerüm ḳan ider dirīġ

[62a]

3. Ḳaddümi çeng-i ġamda büküp her nefes beni
Ḳānūn idindi ney gibi nālān ider dirīġ

4. Ḥayfā ki ḥüsn gülşenini zāġ seyr ider
Ḫār u ḥasedde bülbül[i] efġān ider dirīġ

5. Olalı genc-i ʿışḳına gencīne künc-i dil
Maʿmūr ḳılmayup daḫı vīrān ider dirīġ

6. Öldürmek isdese beni māniʿ olur raḳīb
Ḳomaz ki ḫayra gire peşīmān ider dirīġ

7. Bizden *Ṣenāyī* cānını dimiş dirīġ ider
Cānāneden ʿaceb kim ola cān ider dirīġ

-16-

Fī-Ḥarfi'l-fā

Mef'ūlü Fā'ilātü Mefā'īlü Fā'ilün

1. Cāndan götürdi gerçi bu bend-i belā-yı zülf
Sevdālara düşürdi dil-i mübtelā-yı zülf

[23] Zümer Suresi, 53: "Allah'ın rahmetinden umudunuzu kesmeyiniz".

[62b]

2. Yanmazdı şemʿ-i mihrüñe pervāneveş cihān
Pür-sāye ḳılsa ʿālemi per-i hümā-yı zülf

3. Ḥıfẓ itmege ruḥuñda şehā genc-i ḥüsnüñi
Ḳo kim ṭılısm olup görine ejdehā-yı zülf

4. İki cihāna virmez-idük bir ḳılı ucın
Bilsek ne veche ḥüsnüñe virür bahā-yı zülf

5. Kesb itdi ḫōş hevā-y-ile iy serv-i lāle-ruḫ
ʿÖmr-i dırāzı ol ki var anda hevā-yı zülf

6. Müşg-i Ḫıṭā'dan eylese reng-i siyāhını
Naḳḳāş-ı Çīnī yazmaya bir daḫı tā-yı zülf

7. Pāyāna irdi rişte-i ʿömri *Şenāyi*'nüñ
Miskīn ʿaceb bu ki_itmedi ḳaṭʿ-ı recā-yı zülf

-17-

Fī-Ḥarfi'l-ḳāf

Mefʿūlü Fāʿilātü Mefāʿīlü Fāʿilün

[63a]

1. Var mı ʿaceb benüm bigi bir mübtelā-yı ʿışḳ
Ki_oldum esīr-i miḥnet ü derd ü belā-yı ʿışḳ

2. Ḫalḳ-ı cihāna cān-ile bīgāne olmışam
Andan berü ki oldı göñül āşinā-yı ʿışḳ

3. Taḫt-ı şerāda fevḳ-i sümüvvāt seyr ider
Dil, çeşm-i kuḥl olalıdan (?) ḫākipā-yı ʿışḳ[24] (?)

4. Birdür gözine ẓulmet-i şeb żavʿ-ı ṣubḥ-dem
Göñlinde kim ki ẕerrece buldı żiyā-yı ʿışḳ

[24] Bu hâliyle mısranın vezni aksamaktadır.

5. ʻUşşāḳ ger belürse maḳām-ı ḥicāzda
Büt-ḫāneye_ilte bir nefes içre nevā-yı ʻışḳ

6. Meddāḥ-ı ʻālem oldı ṣenā-ḫ͡ān ʻışḳ-içün
Oḳı *Ṣenāyī* sen-daḫı medḥ ü ṣenā-yı ʻışḳ

-18-

Fī-Ḥarfi'l-kāf

Mef'ūlü Fāʻilātü Mefāʻīlü Fāʻilün

[63b]

1. Ṣun sāḳiyā elüme yine cām-ı lāle-reng
Kim ḳomaz ol açar göñül āyīnesinde jeng

2. Dil-dār laʻl[i] yādına vir bāde(y)i müdām
Kim bāda vara ḳalmaya nāmūs u nām ü neng

3. ʻIyş [u] ṣafā cihānda hemīndür ki mey ola
Ḫalvetde dil-ber-ile vü āvāz-ı nāy u çeng

4. Fikr-i miyānı ḳomadı ḳılca mecālümüz
Ẕikr-i dehānı ʻālemi gösterdi bize teng

5. Gūyā cerāḥatine ider merhem-i şifā
Urduḳça ġamzesi dil-i mecrūḥuma ḫadeng

6. Cevri vefā-y-ıduġını bildüm ki şınmadı
Urdı cefāsı niçe göñül şīşesine seng

7. Dāyim *Ṣenāyī* gözle rıżāsını dil-berüñ
[64a] Ger ʻāşıḳ-iseñ itme eger öldürürse ceng

-19-
Fī-Ḥarfi'l-lām

Müfteʻilün Mefāʻilün Müfteʻilün Mefāʻilün

1. Oldı güler yüzüñ-ile gülşen[i] cennetüñ ḫacil
Ḫandesi-y-ile laʻlüñüñ ġoncası daḫı münfaʻil

2. Nüsḫa ruḫuñdan alalı çekdi muṣavvir-i ṣabā
Gül ṣuverin varaḳlara āb-ile gilden eyle bil

3. Serv boyuñ hevāsı-la ʿömr-i dırāza irişür
Sāye saçuñ gibi iden kesb-i hevā-yı muʿtedil

4. Gerçi felekdür işigüñ āteş-i āh irer yaḳar
Ey melek ābı çeşmümüñ aḳmasa aña muttaṣıl

5. Ṣanma recāmı ḳaṭʿ idem vaṣl ṭapuñdan iy ṣanem
Niçe ki cāndan olmaya ten bu cihānda münfaṣıl

6. İrmedi çünki ʿömrümüñ riştesi devr-i vaṣluña
[64b] Zülf-i müselselüñ irürgil ecelüme çāre ḳıl

7. Ger diseñ iy *Ṣenāyī* gel yoluma eyle ser fidī
Başum üzerine varın uşda ser-ile cān u dil

-20-

Ve lehu

Mefʿūlü Fāʿilātü Mefāʿīlü Fāʿilün

1. Gül-gūn ruḫuñ ḳatında ḫacil iy nigār gül
Güler yüzüñ göricek olur şerm-sār gül

2. Gülsin velī cihānda senüñ bigi bir daḫı
Olur mı āfitāb-ruḫ u meh-ʿiẕār gül

3. Sīmīn kefinde ḫurde-i zer var ṭabaḳ ṭabaḳ
İtmege ḫāk-i rāhuña ṣāhā niṣār gül

4. Ġırre_olma ḥüsne iy gül-i ter kim bu bāġda
Açılmış ola sencileyin ṣad-hezār gül

5. Gül ḫār görinür göze gülşende sensizin
[65a] Ammā senüñle olsam olur baña ḫār gül

6. Bülbüllerini zār idici ḫār-ı cevr-ile
Görmiş degül senüñ bigi bu rūzigār gül

7. Gül yüzlüler ṣenāsını bülbül bigi oḳı
Niçe ki iy *Ṣenāyī* gele nev-bahār gül

-21-
Fī-Ḥarfi'l-mīm

Feʿilātün Feʿilātün Feʿilātün Feʿilün

1. Ġam-ı ʿışḳuñ-ile cānā nice tedbīr ḳılam
Her seḥer niçeye-dek nāle-i şeb-gīr ḳılam

2. Ser-i zülfüñle bu mecmūʿ-ı perīşānlıġumı
Yoḳ mecālüm ki ser-ā-ser saña taḳrīr ḳılam

3. Anı kim ben çekerem müddet-i hecrüñde senüñ
Bu muḥāl ola ki bir nāmede taḥrīr ḳılam

4. Dil ü dīn-ile viṣālüñ eger el vire bilem
[65b] Bile cānı da virem ṣanma ki taḳṣīr ḳılam

5. Cān cemālini eger görmege isterse gözüm
Ṣūretüñ naḳşını dil levḥine taṣvīr ḳılam

6. Dil-i dīvāneye dermān daḫı ḳılmadı meger
Aña sevdā-yı ser-i zülfüñi zencīr ḳılam

7. İtmedi ẕerre ḳadar mihr *Ṣenāyī*'(y)e felek
Ḥükm-i taḳdīr-i ḳażādur bu ne tedbīr ḳılam

-22-
Fi'n-nūn

Mefʿūlü Mefāʿīlü Mefāʿīlü Faʿūlün

1. Sen gidicek iy serv-i ḫırāmān tenimüzden
Bu eşk-i revān gibi gider cān tenimüzden

2. İtüñ bizi ḳosa_olmaġa sākin işigüñde
Firdevse daḫı gitmez-idük meskenimüzden

3. Ġamzeñ dil uġurladı deler revzen-i çeşmi
[66a] Cānı da diler kim ala bu rev[z]enümüzden

4. Sāyil olalı eşküm işigüñde felekvār
Dürler dökilür yir yüzine dāmenimüzden

5. Yıllarla yiler yil bigi kūyuñda *Ṣenāyī*
Diseñ nola kimdür bu geçen gülşenimüzden

-23-
Ve lehu

Fāʿilātün Fāʿilātün Fāʿilātün Fāʿilün

1. Niçe kim cevr ü cefālar ṣadr olur cānāndan
İstemez ġayrı vefāyı bu dil ü cān andan

2. Bilmedi ʿālemde hergiz cān-ı şīrīn ḳadrini
Ḳılmayan tercīḥ laʿlüñ çeşme-i ḥayvāndan

3. Ḥūr u ġılmān ü melāyik ḥüsnüñe ḥayrāndur
İy perī-ruḫ ʿadd iden kimdür seni insāndan

4. Ḫışm idüp ʿāşıḳlara düşnām viricek dem-be-dem
[66b] Bi'llāh unutma şehā ben ḳuluñ ol iḥsāndan

5. Gerçi olduḳ Kaʿbe-i kūyuñda iy cān muʿtekif
Gel ki yoḳ sensüz ṣafāmuz ravża-i Rıḍvān'dan

6. Cān bigi senden ḥabībi ayuram didi raḳīb
Yā İlāhī ṣaḳlaġıl īmānımuz şeyṭāndan

7. Ḳalma derd-i fürḳat-ile iy *Ṣenāyī* cehd idüp
Vaṣl-ı cānān ister-iseñ geç cihān ü cāndan

-24-
Fī-Ḥurūfi'l-hā

Mef'ūlü Mefā'īlü Mefā'īlü Fa'ūlün

1. Ben bendeñe gel cevr ü cefāñı yeter eyle
Ḥışm itme şehā luṭf-ile raḥm it naẓar eyle

2. İy cān u göñül derd ṭabībi keremüñden
Biz ḫastelerüñ kūyına geh geh güẕer eyle

3. Yandurma beni āteş-i hicrānuña cānā
[67a] 'Işḳ ehlinüñ āh-ı seḥerinden ḥaẕer eyle

4. Raḥm eylemez-ise saña dil-ber eger iy dil
Ṣabr-ile geçür 'ömrüñi yā var sefer eyle

5. Ṭudaġı dişi reşkine ol serv-i revānuñ
İy dīde düriş eşküñi la'l ü güher eyle

6. 'Āşıḳlara nāṣiḥ çü naṣīḥat eşer itmez
Taṭvīl-i kelām itme sözi muḫtaṣar eyle

7. Cānāneye irmek diler-iseñ i *Ṣenāyī*
Vir cānı cihāndan daḫı ḳaṭ'-ı naẓar eyle

-25-

Ve lehu

Mefā'īlün Mefā'īlün Mefā'īlün Mefā'īlün

1. Ne nūr-ı Ḥaḳḳ'a maẓhardur cemālüñ iy ḳamer-çihre
Ki ḥüsnüñ āfitābından bu[lur] şems ü ḳamer çihre

2. Semā' u çarḫa mihrüñle girürsem ṭañ mı iy meh-rū
[67b] Hevāña ẕerreveş her dem düşüp çün raḳṣ ider çihre

3. Baña cānā elüñ öpmek ḳaçan mümkin olur heyhāt
Saña ḫāküm dıraḫtından düze dülger meger çihre

4. Eritdi pūte-i ġamda beni iksīr-i ʿışḳuñ çün
Yaşum Kibrīt-i Aḥmer'dür olursam ṭañ mı zer-çihre

5. Didiler mürde ḥaḳḳı-y-çün ḳapuñdur Kaʿbe-i ʿuşşāḳ
Ṣenāyī ol ṣafā-y-ile işigüñe sürer çihre

-26-

Ve lehu
Mefʿūlü Mefāʿīlü Mefāʿīlü Faʿūlün

1. İy reşk-i perī ḥūr mısın yāḫu ferişte
Yā nūr mısın ṣūret-i ādemde nüvişte

2. Ḫōş-būy virür ḫulḳuñ ü ḫilḳatde meger kim
Olmışdı gilüñ misk ü gül-āb-ile sirişte

3. Güller açılur gülşen-i cān içre ruḫuñdan
[68a] Tā toḫm-ı maḥabbet olalı rūḥda kişte

4. Geçmez ser-i zülfüñ hevesinden göñül iy cān
Başdan ayaġa ṭoġranup olur-ise rişte

5. Çoġ-ise *Ṣenāyī* nola yoluñda ḳuṣūruñ
Dīdār dile, ḳalma ṣaḳın ḥūr u behişte

-27-

Fi'l-lāmelif

Feʿilātün Feʿilātün Feʿilātün Feʿilün

1. Kim durur dil ki ġam-ı ʿışḳuñ-ile hem-dem ola
Cān nedür kim ḥarem-i ḥürmetüñe maḥrem ola

2. Her ki sevdā-zedesi oldı müselsel saçınuñ
Devr cevrinden aña daḫı ne ġuṣṣa ġam ola

3. Rāḥat ol cān ki senüñ derdüñ-ile rāḥat olur
Ḫurrem ol dil ki ġam-ı ʿışḳuñ-ile ḫurrem ola

4. Gören eydür bu perī ḥūr u ferişte ola mı
[68b] Saña ben şerm iderem dimege kim ādem ola

5. İy melek māha cemālüñi niçe nisbet idem
Ḥüsn-ile mihr-i felek çünki ruḫuñdan kem ola

6. Seni her ḫār-ile iy serv-i gül-endām görüp
Ger revān itmese bu dem nem[i] gözüm nem ola

7. Umaram kim görüben ḳanlu yaşum raḥm idesin
Āhenīn göñlüñe kār eyleye āhum dem ola

8. Geçdi *Ḳānūn-ı Şifā*'dan marażı ḫaste-dilüñ
Meger iy cān aña tiryāk-i lebüñ emsem ola

9. Micmer-i ġamda *Ṣenāyī* çü yanar ʿūd bigi
Neyleyin nāle nice itmeyeyin epsem ola

-28-
Fī-Ḥarfi'l-yā

Feʿilātün Feʿilātün Feʿilātün Feʿilün

1. Bülbülüñüz gelürüz görmege gülzārumuzı
[69a] Raḥm idüp sen de işit iy yüzi gül zārumuzı

2. Ḫusrevā ṭūṭī-i cān ten ḳafesinde ṭalabur
Göricek sen lebi şīrīn [ü] şeker-bārumuzı

3. Gün, yüzüñ ḥasreti-le bencileyin oldı żaʿīf
Ki ṭuta ṭuta yürür bu der ü dīvārumuzı

4. Mey-i ʿışḳuñ ki gözüñ bigi bizi eyledi mest
Ḥaşre dek görmeye kimse daḫı hüş-yārumuzı

5. Ṣanma kim ʿāşıḳ olan cān u serin ide dirīġ
Ḳomışuz yolına ʿışḳuñ ṣanemā varumuzı

6. Güş-vār idine güşına işiden kişiler
Dür dişüñ yādına bu naẓm-ı güher-bārumuzı

7. Dem-i ʿĪsī bigi cānā vire bī-cānlara cān
Bu *Ṣenāyī* bigi kim oḳısa eşʿārumuzı

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Ceyda ADIYAMAN

Dr., Bağımsız Araştırmacı
ceyrinnur@gmail.com

https://orcid.org/0000-0003-2609-7480

Eski Uygur Türkçesinde İstinsah / Kopya Etmek: kodtur- ~ kotur- / kudtur- ~kutur- Eylemi

The Verb kodtur- ~kotur- / kudtur- ~kutur- : To Copy in Old Uyghur Turkish

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 13.07.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 17.11.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Adıyaman, C. (2022). Eski Uygur Türkçesinde İstinsah / Kopya Etmek: kodtur- kotur- / kudtur- kutur- Eylemi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1616-1639. https://doi.org/10.34083/akaded.1143662

Adıyaman, C. (2022). The Verb kodtur- kotur- / kudtur- kutur- : To Copy in Old Uyghur Turkish. *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1616-1639. https://doi.org/10.34083/akaded.1143662

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

Türk dil ve kültür evreninde Uygurlar, etkin çeviri çalışmalarının yapıldığı, bilim, teknik, eğitim, düşün ve kültür alanında bir uyanışın başladığı, Türk dilinin yapısının getirdiği olanaklarla yeni kavram ve terimlere karşılıklar üretilip Türk dilinin söz varlığının geliştirildiği, yükseltildiği ve derinleştirildiği bir dönemdir. Bu dönemin söz varlığında yazı, yazın, kitap, kütüphane, baskı teknikleriyle ilişkili olan 'istinsah / kopya etmek' karşılığında kullanılan *kodtur- ~ koddur- ~ kodur- ~ kotur-* biçimlerindeki eylemin farklı yazımları hem Eski Uygur Türkçesinin dillik ölçütlerine göre değerlendirilmiş hem de eylemdeki ses değişimi ekin yapısı ve işlevi göz önüne alınarak morfonetik bakımdan açıklanmıştır. Söz konusu eyleme eşyazımlı *kod-* 'bırakmak, koyuvermek' ve *kud-* 'dökmek, boşaltmak' eylemlerinden hangisinin kaynaklık edebileceği aralarındaki *'bulaşma'* dikkate alınarak artzamanlı karşılaştırmalı yöntemle anlambilimsel ölçütlere göre değerlendirilmiştir. Bu bağlamda Dîvânu Lugâti't-Türk'te 'istinsah / kopya etmek' karşılığındaki *köçür-* ve *yul-* eylemleriyle karşılaştırılarak iki farklı çevre ve dönemin söz varlığındaki değişimine karşın Türk dilinde işletilen bilişsel haritanın derin yapısı, mantığı betimlenmeye çalışılmış ve Eski Türkçenin kavramlara karşılıklar üretmedeki zenginliğinin ve söz varlığının genişliğinin gösterilmesine katkıda bulunmak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Eski Uygur Türkçesi, istinsah / kopya, anlam, bulaşma, söz varlığı

Abstract

Uyghurs in Turkish language and culture corpus is period in which effective translation studies were carried out, an awakening in the field of science, technical, education, ideas and culture began, and the vocabulary of Turkish language was developed, enhanced and deepened by producing new concepts and terms with the possibilities brought by the structure of the Turkish language. On the vocabulary of this period, different spellings of the verb in the form kodtur- ~ koddur- ~ kodur- ~ kotur- used in meaning of to copy, which is related to writing, literature, book, library, printing tecniques, were evaluated according to the linguistic criteria of Old Uyghur Turkish, and phone change in the verb was explained in terms of morphophnetics, taking into account the structure and function of the affix. Which of co-spelled verbs kod- 'to give up, to release' ve kud- 'to pour out, to evacuate' could be the mentioned verb was evaluated according to semantic criteria with the diachronic comparative method, taking into account the "contamination" between them. In this context, it has been tried to describe the deep structure and logic of the cognitive map operated in Turkish language, despite the change in the vocabulary of the different setting and period, by comparing it with the verbs köçür- and yul-, which means 'to copy' in Dîvânu Lugâti't-Türk and it's aimed to contribute to showing the richness of Old Turkish in producing equivalents for concepts and the breadth of its vocabulary.

Keywords: *Old Uyghur Turkish, copy, meaning, contamination, vocabulary.*

Giriş

Uygurlar döneminde Budacı ve Manici çevrede Soğdca, Çince, Toharca, Sanskritçe gibi dillerden yapılan çevirilerle zengin bir yazı ve yazın kültürü oluşturulmuştur. Bu yolla farklı dil, din, toplum, coğrafya, kültürle tanışılarak birçok alanda ilerlemenin ve gelişmenin gösterildiği bir *'uyanış'* dönemidir (Tezcan, 1994, s. 286; Yasin, 2011, s. 6; Ülken, 1997, s. 25). Kimi araştırmacılar tarafından *'çeviri dili dönemi'* (Sayit, 2022, s. 165) olarak nitelendirilen bu dönemde kaynak dildeki yeni terim ve kavramlara karşılık bulmada çeşitli yöntem ve teknikler kullanılarak zengin bir söz varlığı meydana getirilmiştir (Tokyürek, 2019, s. 360).

Uygurların Budacı çevredeki önemli eserlerinden Altun Yaruk, Hsüan-Tsang (Xuanzang) Biyografisi veya Seyahatnamesi ile Etözüg köngülüg körmek atlıg nom bitig (Vücudu ve gönülü görmek adlı din kitabı), Darmaçakir nomluğ tilgen evirmek sudur (Dharmacakra, din çarkını çevirmek (adlı) sûtra) adlı eserleri[1] Beşbalıklı Şingko Şeli Tutung[2] Çinceden Uygurcaya çevirirken (Tezcan, 1994, s. 293, 295) kavram ve terimlere karşılık bulmada başarılı bir dil kullanım örneği sergilemiştir. Hsüan-Tsang (Xuanzang) Biyografisinde Çince karşılığı olmayan *bilig, köŋül, teŋri, nom, nomlug, töz, yörüg, yörügler, kertü, erdem/edrem, erdini* gibi sözcükleri kimi zaman yapım eki gibi işleterek soyut kavramları karşılamada kullanan Şingko Şeli Tutung çevirinin yapıldığı kaynak dilde anlatılmak isteneni hedef dilde açık ve anlaşılır biçimde ifade etmek için zaman zaman sözcüğü sözcüğüne, kimi zaman da yorumlayarak serbest çeviri yapmıştır.[3] Metni yalnız çevirmekle kalmayıp metnin aslında olmayan özel adları, unvanları tam yazarak, Çince unvanlara niteleyiciler ekleyerek veya doldurmalarla metni genişleten Şingko Şeli Tutung'un Budist inancın öğretilerini, kavramlarını ve felsefesini çok iyi bildiği ve kavramlara karşılıklar, terimler üretirken oldukça bilinçli olduğu görülmektedir (Ölmez, 1994, s. 32-35; Semet, 2022, s. 28;

[1] Şingko Şeli Tutung'un başka çevirileri de olabilir. Şinasi Tekin Mainz Akademisinde Uygurca yazmalar arasında bulduğu bir kitap yaprağındaki müstensih notunda Singko Şeli Tutung'un yeni bir çevirisinden söz ettiğini belirtmektedir. Bu müstensih notu için bk. Ş. Tekin, 1965, s. 29-33. Sekiz Yükmek'i de çevirdiği düşünülmektedir. Bk. Barat, 1990, s. 155-166.

[2] *Tutung* sözcüğü özel kişi adlarından sonra kullanılan ve Budist olduğunu gösteren Çince *du to*ng karşılığında kullanılan unvandır (Hamilton, 1984, s. 425-437; Oda, 1987, s. 57-86; Zieme, 1990, s. 131-139; Barat, 1990, s. 155-166). Bu unvan kısaltma yapılarak *tu* biçiminde de kullanılmaktadır (Keskin, 2019, s. 242).

[3] Şingko Şeli Tutung Hsüang Tsang çevirisindeki üslubunu 'kavi' türü, çevirisini de 'kavi nom bitig' olarak adlandırır. Sanskritçe *kavya* 'bilgelik, anlayış; üstün sanat ve güç; şiir, manzum edebiyat eseri' sözünün Uygurca biçimidir (Ölmez, 1994, s. 32). Arat da bu kavi üslubunu eski Türk şiir türleri, şiir sanatıyla ilgili kavramlar arasında değerlendirdiğinden Şingko Şeli Tutung'u eski Türk şairlerinden kabul etmiştir (Arat, 1991, s. XXI).

Arslan, 2020, s. 200; Yunusoğlu, 2022, s. 128; Ayazlı, 2022, s. 201). Semet (2022, s. 28) de Şingko Şeli Tutung için şu belirlemelerde bulunur: *'Böyle bilgili bir tercümanın her bir eklemesi, onun kendi dini üzerindeki bilgisinin, kendi yaşadığı ortamın ve coğrafi muhite göre bakışlarının bir çeşit yansımasıdır.'* Onun yapmış olduğu bu eklemeler nedeniyle çevirileri *'yarı-telif bir çeviri'* (Ölmez, 1991, s. 7) veya *'eklemeli, açıklamalı çeviri'* (Yunusoğlu, 2022, s. 134; Sayit, 2022, s.170; Ayazlı, 2022, s. 200) veya *'uyarlama'* (Çağatay, 1945, s. 12) olarak nitelendirilmiştir. Örneğin Sanskritçeden Çince, Tibetçe, Japonca, Uygurca, Hotence, Soğdca, Moğolca, Kalmukça, Tangutça gibi dillere çevrildiği bilinen AY'nin Çinceye çevrilmiş üç ayrı versiyonu bulunmaktadır (Kaya, 1994, s. 43; Uçar, 2013a, 11; Tokyürek, 2018, s. 11). AY'nin Uygurcaya yapılan çevirisi ile Çincesi ve Sanskritçesi arasında yapılan karşılaştırmada Çince metnin Sanskritçe metne göre daha uzun, Uygurca metnin ise Çincesine göre daha uzun olduğu belirlenmiştir (Çağatay, 1945, s. 12, Çetin, 2012, s. 2.). Çevirmenler tarafından yapılan eklemelerle ortaya çıkan farklılıklar Uygurca AY'nin Berlin ve St. Petersburg nüshaları arasında da görülmektedir. Ses birim, yapı birim, sözcük ve söz dizimi düzeyindeki bu farklılıkların sebebi henüz kesin olarak ortaya konmamıştır (Uçar, 2013a, s. 14-16; Çetin, 2020, s. 29-36; Gulcalı, 2021, s. 15-16; Tokyürek, 2018, s. 12; Ayazlı, 2012, s. 13).

Uygur Türkçesinde çeviriler yoluyla kavramlara ve terimlere bulunan karşılıkların anlambilimsel incelemesi söz konusu alanın söz varlığına hem katkıda bulunacak hem de sözcük türetmede işletilen temel dil mantığını ve bilişsel haritayı ortaya koyacaktır. Bu amaçla bu çalışmada Uygur Türkçesinde 'istinsah/ kopya etmek' karşılığında kullanılan *kodtur- ~ koδtur- ~ koddur- ~ kotur-* eylemleri ele alınarak öncelikle bu eylemlerin kullanımları tanıklanmış, ardından eylemin farklı yazım biçimleri Eski Uygur Türkçesinin dil, yazım ve yazı siteminin özelliklerine göre incelenmiş, eylemin gövdesine eklenen ettirgenlik ekinin yapısına ilişkin görüşlere yer verilerek eylemde meydana getirdiği değişim morfofonetik bakımdan açıklanmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda 'istinsah / kopya etmek' karşılığındaki farklı yazımları olan söz konusu eylemin *kod-* 'bırakmak, koyuvermek' eyleminden türetilmiş olabileceği gibi eşyazımlı *kud-* 'dökmek, bir yerden başka bir yere boşaltmak' eyleminden de türetilmiş olabileceği hem bu dönemde kullanılan yazı sisteminin yuvarlak dar / geniş ünlüleri göstermedeki yetersizliği hem de çeşitli tarihsel metinlerde araştırmacılar tarafından okunuşu düzeltilen bu iki eylem (*kod-* ve *kud-*) arasında bir *'bulaşma'* olabileceği görüşünden hareketle öne sürülmüştür. Bu bakımdan çalışmada eşzamanlı ve artzamanlı karşılaştırmalı bir yöntem kullanılarak farklı yazımları olan eylem ses, yapı ve anlam bakımdan açıklanmaya çalışılmış; DLT ve çağdaş Türk lehçelerinde 'istinsah / kopya etmek' karşılığında kullanılan *yul-* ve *köçür-* eylemlerinin anlamları da dikkate alarak değerlendirilmiştir.

İstinsah / Kopya etmek : kodtur- ~ koδtur- ~ koddur- ~ kotur- Eylemi

'İstinsah / kopya etmek' eylemlerini karşılamak için Eski Uygur Türkçesinde *kodtur- ~ koδtur- ~ koddur-* eylemleri kullanılmıştır. Aşağıda bu eylemler tanıklanmaya çalışılmış, farklı okumalar karşılaştırmalı olarak verilmiştir:

Kodtur- ~ koδtur- 'istinsah ettirmek'
balık uluş[da bu nomuġ] istep tapışmatı. neçede <kin> ı[nçıu] atl(ı)g balıkdakı suvastıksı(?) atl(ı)g sengremde tapışıp ötrü kodturup altı (AY SÜ 17/6-10; Kaya, 1994, s. 67). *balık uluş(ta bu nomuġ) istep tapışmatı. Neçe te İ(nçiv) atl(ı)ġ balık-takı suvasdig-si atl(ı)ġ sangram-ta tapışıp ötrü ḳoδturup altı* (AY SÜ 17/6-10; Çağatay, 1945, s. 54). 'Şehir ve köyde bu mukaddes (kitabı) arayıp bulamadılar. Bir müddet sonra İ(nçiv) adlı şehirdeki Suvasdig-si adlı manastırda bulup sonra istinsah ettirip aldı.' (Çağatay, 1945, s. 55).

Yukarıda verilen tanıklar AY'nin *'süü ülüş'* bölümündendir. AY'nin *'süü ülüş'* bölümü Tibetçede 'iyi' anlamına gelen *oma hung* ibaresi ile başlar ve Tanvasin açari (hoca, usta) tarafından Kumgan Tutung'un ricası üzerine Tibetçeden Uygurcaya çevrildiği belirtilir: *'…men Tanvasin açari Kumgan Tutung'nun ötügü öze, tavışkan yıl bişinç ayın Töpüt tilintin Uygur tilinke evirdim.'* Çağatay Berlin nüshasında olmayıp Leningrad nüshasında olan bu kısmı AY'ye ait olmayıp sonradan esere ilave edilmiş *'müstakil bir eser'* olarak değerlendirir. Bu bölümün Sanskrit, Çin, Tibet, Moğol ve Kalmık dillerindeki AY metinlerinde bulunmadığını belirleyen Malov'un da aynı görüşte olduğunu aktarır (Çağatay, 1945, s. 12).

AY'nin diğer bölümlerinde *kodtur-* eylemi aşağıdaki biçim ve anlamlarıyla tanıklanmaktadır:

Kodtur- ~ koḍdur- 'vazgeçirmek, bırakmak, alıkoymak'
...birök körüp yavızıg kod<t>urmasar tıdmasar..ermez (AY VIII 552/ 20-22; Kaya, 1994, s.297). *… birök körüp yavızıg kod<t>urmasar tıḍmasar..ermez* (AY VIII 1299; Çetin, 2020, s. 330). 'Eğer kötüyü görüp bundan vazgeçirmezse, (ona) engel olmazsa…' (Çetin, 2020, s. 382).

öz il içinde bodunın..yavlak kılınç kılmakın arıtı kodturmasar tıdmasar…(AY VIII 552/ 5-7; Kaya, 1994, s. 297)

öz ėl içinde boḍunın..yavlak kılınç kılmakın arıtı koḍturmasar tıḍmasar… (AY VIII 1309; Çetin, 2020, s. 331).

'Kendi ülkesi içinde kötü işler yaptığını açıkça gördüğü halde (bu kötü işlerden onları) alıkoyup engellemezse…' (Çetin, 2020, s. 382).

…ulatı yavlak kılınçlarıg kodt<u>rup alku edgü törülerte yaratınıp ajun ajunta üç erdinig ayamak agırlaklıg küsüşte turgurmak… (AY III 181/1-5; Kaya, 1994, s. 138).

…ulatı y(a)vlaḳ ḳılınç-larıġ ḳoḍd(u)rup[4] *alḳu eḍgü törü-lerte yaratınıp aj-un aj-un-ta üç ertinig ayamaḳ aġırlamaḳ-lıġ küsüş-te turġurmaḳ…* (AY III 181/ 1-5; Ölmez, 1991, s. 65).

'…başka, kötü davranışları bir kenara bırakıp, bütün iyi öğretilenle (harf. –de) donanıp, varlık yolunda (2 kez) (Gati) üç mücevhere (Triratna) saygı göstermek, saygı gösterme(leri) istek besleme(leri)…' (Ölmez, 1991, s. 65).

Yukarıdaki tanıklarda *kodtur-* eylemi 'yazmak, istinsah ettirmek' anlamında değildir. Bu kullanımlarda eylemin 'bıraktırmak, alıkoymak, vazgeçirmek' anlamlarında olduğu açıktır. Bununla beraber *tıd-* 'engellemek' eylemiyle şart kipinde ikileme biçimindeki kullanımları da anlamı desteyekleyen biçimbilimsel bir gösterendir.

'İstinsah / kopya etmek' karşılığındaki aynı eylem kökünün farklı biçimlerde yazımları da bulunmaktadır:

Kotur- ~ kodur- ~koδur- 'istinsah etmek'

[4] Ölmez bu eyleminin farklı yazım ve okumaları olmasına karşın doğrusunun *ḳoḍdur-* biçiminde olması gerektiğini belirtip 'bıraktırmak, koydurmak; vazgeçirmek' karşıklarını verir. Ayrıca Ölmez, Çağatay'ın yayımındaki *ḳoδtur-* 'istinsah etmek' eylemiyle de karşılaştırılması gerektiği notunu düşer (Ölmez, 1991, s. 65, 100). Ölmez'in metninin yazıçevriminde /ḍ/ işareti d yerine yazılan t'yi göstermektedir ve d, t, z, s ünsüzlerinin yazımında bir tutarlılık bulunmamaktadır (1991, s. 15, 12).

…m(e)n amogaşırı açarı enetkek tilintin türk uygur tilinçe t(e)ngri burkan togmış ud yılın törtünç ay tört y(i)g(i)rmike agtarıp öz iligin koturu tegintim (AY 33/15-20; Kaya, 1994, s. 73). *…m(ä)n amogaṭiri ačari änätkäk tilintin türk uygur tilinčä t(ä)ŋri burhan tugmıṭ ud yılın törtünč ay tört y(e)g(i)rmikä aktarıp öz eliğin koduru tägindim (*AY 8/15-20; Maue & Röhrborn, 1979, s. 295). '…der Lehrer Amoghasri, das Astamahasthānacaityastotra, das vom edlen erhabenen Lehrer Nāgārjuna verfaBt worden ist, am 14. Tag des vierten Monats des Rind-Jahres, an dem der göttliche Buddha geboren wurde, aus der indischen Sprache in die uigurisch-türkische Sprache übersetzt und mit eigener Hand ergebenst niedergeschrieben.' (Maue & Röhrborn, 1979, s. 296). (Ben Amogaşırı üstat Hint dilinden Türk Uygur diline tanrı Budanın doğduğu sığır yılının dördüncü ayı on dördünde aktarıp kendi elimle istinsah ettim.)[5]
…kuvrag bo nom erdini içinteki arıg sözin eşidü tınglayu ögret[inü] bilserler anıng tüşi utlısı sözleyü yitinçsiz titir..bititgeli koturgalı küsüş turgursarlar... (AY SÜ 23/17-20; Kaya, 1994, s. 69). *…kuvrag bu nom erdini içindeki arıġ sözin eşid, tınglayu, ögretinü bilserler, anıng tüşi utlısı sözleyü yitinçsiz titir..bititgeli ḳoδdurġalı[6] küsüş turġursarlar...* (AY 23/ 15-19; Çağatay, 1945, s. 66). 'bu mukaddes cevher içindeki arı sözü dinleyerek (Hend.) dinî icapları eda edebilseler, onun ecri (Hend.) söyleyip bitirilmez sayılır. Yazdırmıya (ve) eve koydurmıya arzu ederlerse... ' (Çağatay, 1945, s. 67).

Yukarıda verilen son örnekte *bititgeli koturgalı / ḳoδdurgalı* biçimi Çağatay tarafından 'yazdırmaya ve eve koydurmaya' biçiminde aktarılmış olmasına karşın *bitit-* 'yazdırmak' eylemiyle ikileme biçiminde kullanılması (Şen, 2002, s. 68; Karaman, 2021, s. 128) 'istinsah / kopya etmek' anlamını desteklemektedir.

Eylemin 'istinsah / kopya etmek' karşılığındaki diğer biçimleri aşağıda tanıklanmıştır:

Kodurt-* ~ *ḳoδur(t)- 'istinsah ettirmek'
ol nom erdini yana bu tegre aδın yirte yok yalanguz mening evimde ök bar erür.. anı alıp kodurtgıl tip tidi.' (AY SÜ 18/23; Kaya, 1994, s. 67).

[5] Parantez içindeki çeviri, aktarım ve açıklamalar bundan sonra yazara aittir.

[6] Düzeltmeler kısmında doğru biçimi '*ḳoδurġalı*' olarak verilmiştir.

ol nom erdini yana bu tegre aδın yirte yok. yalanguz mening evimte ök bar erür.anı alıp ḳoδurgıl tip tidi (AY SÜ 18/ 21-23; Çağatay, 1945, s. 57).

'O şeriat cevheri yine bu civarda başka yerde yoktur, yalnız benim evceğizimde vardır. Onu alıp istinsah ettir (deyip) dedi. ' (Çağatay, 1945, s. 57).

bo nom ärdinig bititip qoturtup tapïnmaq udunmaq-nïng ädgüsin ädrämin näng bolmaz. (213-214; Kara&Zieme, 1986, s. 331).

'Die Güte und die Tugend des Schreiben und Kopierenlassens, des Verehrens (Hend.) dieses Sutra-Juwels kann man zu predigen und zu sagen nicht erschöpfen.' (Kara&Zieme, 1986, s. 340).

(Bu sutra mücevherini yazdırıp kopyalatmanın, saygı duymanın (Hend.) iyilik ve erdemi sayısızdır.)

…ming kuün qoturdup: tavčo-luy nom-[lu]γ orun-ta urup tütsük xu-a čäčk üzä tapïnïp udunup: (379-381; Kara & Zieme, 1986, s. 336).

'ließ er t[ausend] exemplare kopieren, legte sie auf den Bodhimandala, gesetzesort, und verehrte (hend.) sie mit Weihrauch und Blumen.' (Kara & Zieme, 1986, s. 343)

(Bin nüshasını kopya ettirip, onları kanun yeri olan Bodhi mandalaya yerleştirip tütsü çiçeklerle tapınıp…)

Kara ve Zieme yukarıdaki *koturt-* eylemi için 'abschreiben, kopieren' (yazdırmak, kopyalatmak) anlamını verip Çince *shu xie* ve *chao xie* karşılığında olduğunu belirtir (Kara & Zieme, 1986, s. 368).

Yukarıda 'istinsah / kopya etmek' karşılığındaki eylemlerin yazım açısından gösterdiği çeşitlilik ve değişkenlik sözlüklerde de kendini göstermektedir. Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü'nde *kodur-* 'yazmak, kaleme almak', *kodurt-* 'kopyalatmak, yazdırmak', *kotur-* 'kopya etmek, basmak', *koturt-* 'kopya ettirmek, bastırmak' karşılıkları verilir. Bununla beraber *tükel biti-* ve *nom bitimek* için de 'tamamen kopya etmek, suretini çıkarmak' ve 'sutra yazma, sutra kopya etme' karşılıkları bulunmaktadır (Wilkens, 2021, s. 388, 398).

AY'de *kodtur-* 'to copy' (kopyalamak, istinsah etmek) anlamında olduğunu ancak eylemin AY 17/9'da *koḍdurup* ve AY 33/19'da ise yanlış olarak *kotur-* biçiminde yazılmış olduğunu belirten Erdal aynı zamanda AY 18/23'te *koturt-* 'to have (a text) copied' biçiminde kullanıldığını da tanıklar (Erdal, 1991, s. 777, 806). AY'nin diğer kullanımlarında ise *kodtur-* eyleminin 'to do away with' (ortadan kaldırmak, götürmek, terk etmek, bırakmak) anlamında kullanıldığını kaydeden Erdal, KB'nin *117.sewinçin tolu tutu sakınçın kotur* ve *1455. esizlerni tutma eliŋden kotur* beyitlerinde de bu anlamda *kotur-* < *kod-tur-* olarak tanıklandığını belirtir (Erdal, 1991, s. 808).

DTS'de *ḳotdur-* biçiminde alınıp *ḳot- ~ ḳod- ~ ḳoδ-* ve *ḳotur-* eylemlerine göndermede bulunulmuştur. Buna göre *ḳotur-* eylemi dört ayrı sözlük birimde ele alınmıştır: *1. ḳotur-* 'нзгонять, отгонять, удалять' (sürgün etmek, uzaklaştırmak, silmek); *2. ḳotur-* 'перекладывать, нереливать; выкидывать, вынимать, вычернывать' (aktarmak, yer değiştirmek, boşaltmak; atmak, çıkarmak, götürmek, çekmek, dökmek); *3. ḳotur-* 'снимать, копию, переписывать' (fotoğrafını çekmek, yazmak, kopyalamak, yeniden yazmak); *4. ḳotur-* 'ḳutur-' (Nadalyayev vd., 1969, s. 461).

Yukarıdaki tanıklarda görüldüğü gibi eylemin farklı okunuşları bulunmaktadır. Özellikle eylemin /d/, /δ/ ve /t/ sesbirimlerinin gösteriminde görülen düzensizlik tarihsel Türk dilinin farklı dönemlerinde değişkenlik göstermekte ve yazılı metinlerin tarihlendirilmesinde bir ölçüt olarak kullanılmaktadır. Bundan dolayı bu sesbirimlerinin Türk dilinin tarihsel dönemlerine göre değişimi ve gelişimi aşağıda karşılaştırmalı olarak ele alınarak Eski Uygur Türkçesi söz varlığındaki 'istinsah / kopya etmek' karşılığındaki eylem ses, yapı ve anlam bakımından incelenmiştir. Bu bakımdan öncelikle sesbirimlerin yazılı metinlerdeki yazım farklılıkları ve değişimleri tarihsel karşılaştırmalı yöntemle ele alınmıştır. Eylemin yapısı da bu bağlamda morfofonetik bakımdan çözümlenmeye çalışılmıştır. Son olarak da eylemin kazandığı yan anlam temel anlamına ve yapısına bağlı olarak açıklanmış ve eşyazımlı iki eylem arasındaki anlamsal bağ göz önünde bulundurularak değerlendirilmiştir. Eylemin uğradığı anlam değişmesi ve genişlemesiyle dilsel betimlemenin temelindeki ilke belirlenmeye çalışılmıştır.

Eski Türkçede /d/, /t/ ve /δ/ Sesbirimleri ve –dUr- / -tUr- Eki Üzerine

Yukarıda tanıklıkları verilen *kodtur- ~ koδtur- ~ koddur- ~ kotur- ~ kodur- ~ koδur-* biçimlerde yazım ve okunuşları görülmektedir. Eylemde meydana gelen bu yazım ve okunuş farklılıklarına Türk dilinin tarihsel dönemlerinin özelliklerine göre iki açıdan yaklaşılabilir:

1. Ses değişmesi
2. Yazım özelliği

kodtur- ~ koddur- ~ kodur- ~ kotur- biçimleriyle görülen eylem -tUr- / -dUr- ettirgenlik ekinin getirilmesiyle türetilmiştir. Bu ekin yapısı, işlevi ve ekin başındaki ünsüzün eklendiği kök veya gövdeye göre değişiminin morfofonetik açıdan değerlendirilmesi incelemeye söz konusu eylemin farklı yazılış nedenlerine açıklık getirmeye yardımcı olacaktır.

Türk dilinin en işlek eklerinden olan –tUr- / -dUr- eki geçişsiz eylemleri geçişli yapan –t- eki ile geçişli eylemi ettirgen hale getiren –Ur- ekinden oluşan birleşik bir ektir: *ak-ıt-dur-* 'akıttırmak', *okı-t-dur-* 'çağırtmak', *kıl-t-ur-* 'yaptırmak', *öl-t-ür-* 'öldürmek' gibi (Kononov, 1980, s. 181; Tekin, 1976, s. 159). Hacıeminoğlu'na göre de -dUr- / -tUr eki

geçişli ve ettirgen eylemler yapan -t- ekinin heceleme sırasında yanlış bölünme (*art-ur- > ar-tur-* 'artırmak' gibi) veya ettirgenlik işlevi aşınan ekin üzerine aynı anlamdaki -Ur- ekinin gelmesiyle oluşmuştur (2003, s. 145). Gabain de -tUr- ekinin yaptırma ile edilgenlik anlamı veren -t- ekine göre yaptırma anlamının daha belirgin olduğunu belirtir (Gabain, 2007, s. 60).

Ekin başındaki ünsüz eklendiği eylemin son sesine göre bazan -dUr- biçiminde de görülmektedir (Gabain, 2007, s. 60; Hacıeminoğlu, 2003, s. 145; Erdal, 2004, s. 69). Kâşgarlı Mahmud -dUr- / -tUr- ekine ilişkin *kel-tür-* eylemiyle ilgili bilgi verirken *'bu kelime Oğuz dilinde t ile, öbür Türklerde d iledir'* demesi ve *tel-tür-* eylemi için *'buradaki ikinci t, d'den çevrilmiştir.'* belirlemesinde bulunması Karahanlı Türkçesinde ötümlü ünsüzlerle biten eylemler için ikili bir durumun varlığını veya o dönemdeki ağız ya da lehçe farklılılarının bulunduğunu gösterir. KB'nin Uygur harfli nüshasında da bir imla özelliği olarak -t- geçişlilik eki bazan -d- ile yazılmıştır. Benzer şekilde aynı nüshanın -dUr- / -tUr- ekinin ilk ünsüzünün yazımı da karışıktır. Ancak Arap harfli nüshalarında -tUr-/ -dUr- eki ünsüz uyumuna girer. KB'de ünsüzle biten tek heceli eylemlerden sonra -Ur-, birden fazla heceli eylemlerden sonra -dUr- / -tUr- eki kullanılmıştır (Ercilasun, 2014a, s. 57-60).

Erdal'a göre ise -tUr- ekinin başındaki ünsüz orijinalinde /t/ iledir. Köktürk yazılarında /t/ ile gösterilen ekin başındaki ünsüz Uygur Türkçesinde benzeşme nedeniyle /d/ ile yazılmaya başlanmıştır (Erdal, 2004, s. 69). Erdal başlangıçta geriye doğru bir benzeşme gibi görünen diş ünsüzü /t/ ile başlayan eklerin (-tUr- gibi) getirildiği kökün son sesi ister /t/ ister /d/ ile bitsin ekin /d/ ile başladığını kaydeder: *kod- > kotdum, yad-> yatdılar, üd>ütde, unıt-dur-, yokad-> yokatdur- gibi.* Diş ünsüzlerinin karıştırılmadığı metinlerde yaygın olan bu yazım özelliği ilk diş ünsüzünün daha sert (ötümsüz), ikincisinin ise yumuşak (ötümlü) telaffuz edildiğini göstermektedir (Erdal, 2004, s. 116).

Eski Türkçedeki /d/ ve /t/ sesbirimleri arasındaki /td/ > /tt/ > /t/ veya /dt/ > /tt/ > /t/ biçiminde gösterilebilecek ses değişimi genellikle gerileyici benzeşme olarak ele alınmıştır: **eşidtim > eşi(t)tim* 'işittim', **īdtı > ı(t)tı* 'gönderdi, bıraktı', **kodtı > ko(t)tı* 'bıraktılar', **ulgadtım > ulga(t)tım* 'büyütdüm', **igitdim > *igittim > igitim* 'besledim', *itdim > ittim> itim* 'yaptım'. Aynı durum -tUr- ekinde de görülmektedir: **yügedtür- > yüge(t)tür-* 'terfi ettirmek'. (Tekin, 2003, s. 73-74; İnce, 2017, s. 277; Kononov, 1980, s. 71).

Yukarıdaki benzer durum -dAçı, -dUk, -dI, -dUr- eklerinin getirildiği durumlarda da ortaya çıkmaktadır. Bu eklerin yapısındaki –(U)t biçiminden dolayı /l, n, r/'den sonra herhangi bir ünlüye gerek olmadan sözcük kök ve gövdelerine doğrudan bağlanabildikleri için /t/ olarak korunmuş, diğer ünsüzlerden sonra ötümlüleşerek /d/ olmuştur. Bu durum Ercilasun'a göre iki ünlü arasındaki /t/ > /d/ değişiminden ve uzun ünlülerin varlığından kaynaklanmıştır (Ercilasun, 2014b, s. 131); Tuna'ya göre

de fonetik bir gereksinimden kaynaklanmıştır (Tuna, 1957, s. 42-45). Tekin ise bu eklerde meydana gelen ses olayını ötümlüleşme değil ötümsüzleşme olayı olarak değerlendirmiştir. Çünkü ona göre -DI belirli geçmiş zaman ekinin yapısında –Ut değil eylemden ad yapan *-(I)d eki ile iyelik eki bulunmaktadır. Aksi durumda yapısında /t/ diş ünsüzü bulunsaydı Çuvaşçada /l, n, r/ dışındaki ünsüzler ile ünlülerden sonra /r/ ünsüzüne bir değişim olamazdı (T. Tekin, 1997, s. 9; 2003, s. 182). Çünkü Çuvaşçada /d/ > /r/ değişimi vardır ve Çuvaşçada /l, n, r/ ünsüzlerinden sonra örneğin bulunma ekleri +tA, +rA ve çıkma ekleri +tAn +rAn iken diğer ünsüzlerden sonra +rA, +çA ve +rAn, +çAn biçimindedir (Ersoy, 2007, s. 1306).

Yukarıda benzeşme ve daha özelde ötümsüzleşme içinde değerlendirilen /d/ ~ /t/ değişimi Eski Uygur Türkçesinde sıklıkla görülmektedir: *igid ~ igiṭ* 'yanlış', *idi ~ iṭi* 'asla', *kedil- ~ keṭil-* 'giyilmek', *ködüg~ köṭüg* 'iş' (Eraslan, 2012, s. 85). Herhangi bir kurala bağlı olmaksızın Eski Uygur Türkçesindeki bu ötümsüzleşme örneklerinin ancak imla ile ilgili olabileceği ileri sürülmüştür (Erdal, 2004, s. 44; Eraslan, 2012, s. 85; Ağca, 2021, s. 102). Çünkü Uygur Türkçesi metinlerinin pek çoğunda asli /d/ ünsüzünün /t/ ile yazıldığı görülür: *ḳaḍġu* > *ḳaṭġu* 'kaygı', *ödün* > *üṭün* 'zaman', *yıd* > *yıṭ* 'güzel koku', *ḳata* > *ḳaḍa* 'defa', *ḳurt* > *ḳurḍ* 'kurt', *satzun* > *saḍzun* 'satsın', *süt* > *süḍ* 'süt', *teg* > *ḍeg* 'gibi' (Eraslan, 2012, s. 60). Bu sesbirimler erken tarihli Uygur Türkçesi metinlerinde düzenliyken geç dönem metinlerinde düzensizdir (Erdal, 2004, s. 44). Doerfer bu düzensizliği *dental konfussion* 'diş ünsüzlerinin karışımı' olarak nitelendirir. Ona göre bu sesbirimlerin yazımındaki tutarsızlık Moğol idaresindeki Yüan döneminde (1258-1360) yazılmış eserlerde belirgindir. Dolayısıyla Eski Uygur Türkçesindeki bu sesbirimlerin yazımlarındaki tutarsızlık Moğolca ile Türkçenin ses sitemlerinin çarpışmasından kaynaklanmış olabilir ve Moğolca ses sisteminin Eski Uygurcaya etkisinden söz edilebilir (Doerfer, 1993, s. 67, 27-28'den aktaran Ağca, 2021, s. 102). Ancak Ağca'ya göre Yüan döneminden önce yazılmış metinlerde de /d/ ve /t/ sesbirimleri birbirinin yerine yazıldığı için bu görüş kabul edilemez. Ona göre bu sesbirimlerin düzensizliği herhangi bir sebebe bağlı olmaksızın ünsüz değişimiyle açıklanamaz. Nitekim bir metindeki aynı sözcüğün yazımındaki diş ünsüzleri bile tutarsızdır. Dolayısıyla Ağca'ya göre en erken tarihli Uygur Türkçesi metinlerden sonra klasik öncesi olarak adlandırılabilecek bazı metinlerde bu sesbirimleri karıştırılmaya başlanmış ancak belirgin bir dillik özellik kazanmamıştır (Ağca, 2021, s. 102).

Eski Uygur Türkçesinde /d/ ve /t/ sesbirimlerinin birbirinin yerine yazılmasında kullanılan yazı sistemleri etkili olmuş ve 10.-11. yüzyıllarda yaygınlaşarak 13.-14. yüzyılda karakteristik bir dil özelliği haline gelmiştir. Bu sesbirimlerinin düzensizliği 10. yüzyılda Çinceden çevrilmiş AY'de yaygın bir yazım özelliğidir (Ağca, 2021, s. 102, 107). AY'nin ön sözünü yayımlayan Zieme de *iḍ-* 'errichten' ve *bitiḍ-* 'schreiben lassen' eylemlerinin sonundaki sesin beklendiği gibi -t- ile asla yazılmadığını belirtir (Zieme,

1989, s. 241). AY'nin Petersburg nüshasındaki bu sesbirimlerin yazımındaki tutarsızlık Berlin fragmanlarına göre daha fazladır (Ağca, 2021, s. 104).

Köktürk harfli metinlerde iki ayrı işaretle gösterlen /t/ ve /d/ ünsüzlerinin yazımı düzenliyken Uygur Türkçesi metinlerinde düzensiz bir görünüm sergilemektedir. Bu yazım özelliği Uygur Türkçesi metinlerinin tarihlendirilmesinde kullanılan ölçütlerden biri olarak ele alınmaktadır. Bu iki dönemden sonra Arap alfabesiyle yazılmış ilk İslami dönem eserlerinden itibaren bunlara bir de diş arası sızıcı /ð/ sesbirimi eklenir. Bu sesbirim /ð/ veya /ẕ/ Arapçadaki ذ (zel)'dir (İnce, 2017, s. 37). Arap harflerinden ذ (zel) harfi Türkçe sözcüklerde Eski Türkçedeki ötümlü /d/ sesinin ön damaksıllaşarak /ð/ sesini oluşturduğu XI. yüzyılda DLT'de kullanım alanına girmiştir. DLT'deki sözlerin imlası sayesinde Türkçe sözcüklerdeki d > ḍ > z / y değişiminin ilk aşaması izlenebilmektedir. Türkçe kelimelerdeki bu değişikliğin yansıtılması için /ð/ ذ (zel) harfine alıntılar haricinde de başvurulur. Kaşgarlı Mahmud ön damaksıllaşan bu sesi (ẓ) türeten Türk boyunun Çiğil olduğunu belirtir (Şirin, 2020, s. 96, 97). Kaşgarlı Mahmud /d/ sesbirimi ile ilgili şu bilgileri verir:

> *'Yağma, Toxsı, Kıpçak, Yabaku, Tatar, Kay, Çomul ve Oğuzlar bütün zel'leri ye'ye çevirmekte birleşmişlerdir. Bunlar zel'i hiç kullanmazlar. Bu gruplarm dışında olanlar kayın ağacına kaḍıŋ bunlar kayıŋ derler. 'Kayın'a kaḍın, bunlar kayın derler. Yine Çigil ve diğer Türklerdeki bütün zel'ler; bazı Kıpçak, Yimek, Suvar ve Bulgarlar, Rus'a ve Rum'a kadar uzananlar tarafından ze'ye çevrilir. Türklerin 'ayak' için kullandıkları aḍak'a bunlar azak derler. Karın doyunca Çigil Türkleri karın toḍtı derler, bunlar ise ze ile tozdı derler. Diğer isim ve fiilleri bu örneğe göre ayarla. Özetle, Çigil lehçesindeki zel; Yağma, Toxsı, Oğuz ve Çin'e doğru yükselirken bazı Arguların lehçelerinde ye'dir; Kıpçakların ve Rum'a doğru alçalırken diğerlerinin lehçelerinde ze'dir.' 'Kelimelerdeki bütün te'ler Oğuzlar ve onlara uyanlarda de'ye döner. Örnek: 'Deve' için kullanılan tewe'ye onlar deve ismini verirler. 'Delik' için kullanılan ü.t'e onlar ü.d derler.'* (Ercilasun & Akkoyunlu, 2014, s. 12).

Arap alfabesiyle yazılmış Karahanlı Türkçesi metinlerinde /t/, /d/ ve /ð/ ünsüzleri için kullanılan üç ayrı işaretin iki ayrı karakter arasındaki farkı yansıtmak için kullanıldığı söylenebilir. DLT'de de /d/ ve /ð/ ünsüzleri arasında bir ayrım yapılmıştır (Erdal, 2004, s. 67). Dankoff & Kelly DLT'de bu iki sesbirimin kararsız bir görünüm sergilediğini belirlemiştir. Örneğin 10 kez *boδun*, 17 kez *bodun* yazılmış; benzer şekilde 50 kez *aδak* yazılmasına karşın yalın olarak *adak* biçimi yoktur. KB'nin de Arap harfli nüshasında sık sık *kaδaş* yazılmışken Uygur harfli nüshasında *kadaş* biçimindedir (Dankoff & Kelly, 1982, s. 55-56). Yazı sistemleri bağlamında ele alan Brockelmann da Uygur yazısında aynı işaretle gösterilen /ð/ ile /d/ sesbirimlerinin Karahanlı Türkçesi metinlerinde çoğunlukla /ð/ ile yazıldığını belirterek ünsüzü ötümlü olarak kabul eder (Brockelmann, 1954, s. 29).

Karahanlı Türkçesi metinlerinde /δ/ sesbirimi ötümsüz nitelikte iken Harezm Türkçesinin pek çok metninde ötümlü nitelikte bir görünüm sergiler. Bu durum /d/'li ve /y/'li biçimlerin bir arada görüldüğü Harezm Türkçesi eserlerinde yazı dili ile konuşma dili arasındaki değişime bağlı olabilir. Yazımda /δ/ ünsüzü kullanılırken bir yandan da konuşma dilinde /y/ ünsüzünün etkisiyle ötümlü bir ünsüz gibi ek alır (Güzelderen, 2021, s. 243). Aynı zamanda Harezm Türkçesinde /t/ ile yazılan sözcükler fazla olmasına karşın Oğuz Türkçesi özelliği olan /t/ > /d/ değişiminin olduğu pek çok örnek de bulunmaktadır. Bu özellik yukarıda Kaşgarlı Mahmud'un bilgi verdiği boyların lehçe ve şivelerinin karışık olarak konuşulduğu bir dönemi göstermektedir (Ata, 2014, s. 67, 73).

Türk dilinin farklı dönemlerinde farklı yazı sistemlerine göre gösterimi çeşitlenen /d/, /t/ ve /δ/ ünsüzlerinden hangisinin asli olduğu ve Arap harfli metinlerdeki /δ/ sesbiriminin hangi sese karşılık olduğu sorusu akla gelmektedir. Johanson +dA, -dAçI, -dI gibi eklerde normalde /d/ ile yazılmasına karşın /l, n, r/ ve nadiren /z/ ünsüzlerinden sonra /t/ ile yazılmış ünsüzü farklı bir sesbirim olarak değil /δ/ sesbiriminin alt sesbirimleri (allophone) olarak kabul eder (Johanson, 1979, s. 52, 79, 84). Erdal, Johanson ve Sims-Williams Proto-Türkçede /*d/ biçimindeki diş ünsüzünün asli biçiminin Eski Türkçede /d/ ile /t/ arasında bir diş ünsüzü olan /δ/ olduğu görüşünde birleşirler. Çünkü Erdal'a göre */δ/ > /d/ biçiminde olması gereken değişim Sayan Türkçesinde de görülmekte fakat Yakut Türkçesinde /t/ ile karıştırılmıştır. Ona göre Yakut Türkçesindeki /t/'ye değişim alt katman-üst katman etkisiyle gerçekleşmiş olabileceği için ikincil olarak görülmelidir (Erdal, 2004, s. 67, 68).

Yukarıdaki açıklamalar ışığında d/ t ~ δ[z]~ y ses değişimleriyle[7] eylemin koδ- ~ kod- ~ kot- ~ koy- biçimlerinde olduğu görülmektedir. Bu eylemin gövdesindeki tek sesten oluşan -d- ekine ilişkin farklı görüşler bulunmakla birlikte genellikle kuvvetlendirme veya pekiştirme işlevinde ve lehçelerde –y- olan bir ek olarak kabul edilmiştir: **ko-* > *ḳod-* 'koymak', **to->tod-* 'doymak', *yo->yod-* 'mavolmak, yok olmak', *ī-* > *ıd-* 'göndermek', **kū-* > **küd-* > *küt-* 'beklemek' (Gabain, 2007, s. 58; Çağatay, 1966, s.48; T. Tekin, 2003, s. 93; Ercilasun, 2014, s. 66; Hamilton, 1998, s. 196; Clauson, 1972, s. 595). Hacıeminoğlu da bu görüşe katılmakla beraber -d- ekinin daha sonraki dönemlerde –δ- ve –y- biçiminde gelişim gösterdiğini ve daha sonra kökteki anlam aşınmasını gidermek için kullanıldığını belirtir (Hacıeminoğlu, 2003, s. 132). Ancak Ş. Tekin bazı tek heceli eylem köklerine gelen bu ekin bir *tekit(intenzif)* 'kuvvetlendirme' anlamını bulmanın zor olduğunu söyler *(*Tekin, 1976, s. 157, 160). Altay dillerinin

[7] Eski Türkçedeki d/ t ~ δ[z]~ y sesleri arasındaki değişimle ilgili olarak ise şu örnekler verilebilir: *ada ~ ata, baldu ~ baltu, yad- ~ yat- ~ yaδ- ~ yaz- ~ yas- ~ yay-, öd ~ öδ ~ öz, ḳadın ~ ḳaδın ~ ḳazın ~ ḳayın, adak ~ aδak ~ azak ~ ayak, ḳod- / ḳot- ~ ḳoδ- ~ ḳoy-* 'кластu' (bırakmak, koymak), *ḳuduġ ~ ḳuδuġ ~ ḳuyuġ ~ ḳuyu* 'колодец' (kuyu) *(*Kononov, 1980, s. 74).

kökenbilim sözlüğünde Türkçe tek heceli eylem köklerindeki -d- ekinin *(*tod-, yod-, kod-, yüd-)* süreklilik bildiren bir eylem eki olarak yapılandırılabileceği ancak gerçekte böyle bir ekin olmadığı görüşü ileri sürülür (Starostin vd., 2003, s. 180). Turan ise Eski Türkçe döneminde kök hecenin sonunda bulunan /d/ sesinin ünlü ile sonlanan sözcüklerde herhangi bir anlam veya işlev farkı yaratmadığını ve kök ünlüsünün uzunluğu arasında morfofonetik bir karşıtlık oluşturduğunu belirtir. Bu durumu *'ekte değil de kelimede ortaya çıkan bir destek ünsüzü'* olarak nitelendirip eklenme sırasında *'gedik dolduran türeme'* olarak değerlendirir (Turan, 2012, s. 69).

Yukarıda da belirtildiği tek heceli eylemlere eklenen -d- eki pekiştirme veya kuvvetlendirme işlevi kabul edilmezse eylemindeki ünsüzünün ötümlüleşmesini kendisinden önceki uzun ünlüden kaynaklandığı söylenebilir. Nitekim T. Tekin ünsüz ötümlüleşmesini bir tür ünlü-ünsüz benzeşmesi olarak nitelendirir. Ona göre Ana Altaycada tek heceli sözcüklerin sonundaki patlayıcı-ötümsüz ünsüzlerin (p, ç, t, k/ķ) Oğuz grubu Türk lehçelerinde ötümlüleşmesinin nedeni kendilerinden önce uzun ünlü bulunmasıdır. Uzun ünlünün boğumlanma süresi kısa ünlüye göre daha fazla olduğu için uzun ünlü süre bakımından üstünlüğünü kendisinden sonra gelen patlayıcı-ötümsüz ünsüze geçirerek ötümlüleştirir. Kısa ünlü bulunan sözcüklerde bu ses olayı gerçekleşmez, patlayıcı-ötümsüz ünsüzler korunur. Ünsüz ötümlüleşmesinin ilk örneklerinin DLT'de görüldüğünü belirten Tekin, Oğuzcada bu olayın en geç 11. yüzyılda gerçekleşmiş olduğunu belirterek *ūt* > *ūd* 'delik', **uyāt* > *uyādsılık* 'utanma' ötümlüleşme örneklerini verir (T. Tekin, 1995, s. 128).

Yukarıda açıklamalardan sözcüğe ilişkin şu yargılarda bulunulabilir:

1. Eylemin ettirgen biçimi -tUr- eki ile yapılmıştır. Bu ek Eski Uygur Türkçesinde /t/ ve /d/ ünsüzlerinin birbirinin yerine yazımından dolayı düzensiz olduğu için fonetik bakımdan açıklamayı zorlaştırmaktadır. Bu durumda *kod-tur-* ve *kod-dur-* biçiminde yazımlar metinlerin yazım tarihiyle yakından ilgilidir.

2. Eylem *kod-tur-* biçiminde alındığında ve kimi durumlarda /t/ sesbiriminin yazılmadığı göz önüne alındığında birleşik bir ek olan -tUr- ekinin gerileyici benzeşme ile kendisinden önceki sesi de ötümsüzleştirerek *kottur-* biçimine dönüştürdüğü ve Köktürk yazıtlarında iki ünsüzün tek ünsüz ile yazıldığı pek çok örnekteki gibi *kodtur-* > *kottur-* > *kotur-* biçiminde yazımının yeğlendiği söylenebilir.

3. *Kodur-* biçimindeki yazımlarda ise *kotur-* biçimindeki eylemin kökündeki uzun ünlünün varlığı ve iki ünlü arasında kalan ötümsüz ünsüzün ötümlüleşmesiyle gerçekleşmiş olduğu söylenebilir. Bununla beraber *kodtur-* > *koddur-* > *kodur-* biçiminde de bir gelişimin gerçekleşmiş olabileceği öne sürülebilir.

4. *Kod-* eyleminin sonundaki -d- ekini işlevi ne olursa olsun d > δ/z > y ses değişimleri ile Türk lehçelerinde ve Anadolu ağızlarında yaşamaya devam emektedir.

Yukarıdaki morfofonetik açıklamalar eylemin *ko-d-tur-* biçiminde olduğunu göstermektedir. Eylemin kökeni olarak kabul edilebilecek *ko-* > *kod-* 'bırakmak, koymak, terk etmek, yerleştirmek' anlamından 'istinsah / kopya etmek' anlamına geçişinin hangi anlam ilgileriyle sağlandığı Türk dil ve kültüründe işletilen bilişsel yapıyı ortaya çıkaracak ve anlambilimine katkıda sağlayacaktır. Bu amaçla *kod-* eylemi ve onunla eşyazımlı *kud-* eyleminin anlam ve kullanımları incelenerek her iki eylem arasındaki anlam ilgisi ve 'istinsah / kopya etmek' eylemine hangisinin kaynaklık etmiş olabileceği belirlenmeye çalışılacaktır.

Eski Türkçe kod- ~ koδ- ve kud- ~ kuδ- Eylemleri

Eski Uygur Türkçesinde farklı yazımlarla tanıklanan *kodtur- ~ koδtur- ~ kotur- ~ koddur-* eyleminin yapısındaki ettirgenlik eki eylemin bir başkasına yaptırıldığı anlamını vermektedir. Bu morfosemantik gösteren eylemin 'istinsah / kopya etmek' anlamını desteklemektedir. Bu ekle eylemin kök ve gövdesinde gerçekleşen değişim morfofonetik açıdan yukarıda açıklanmaya çalışıldı. Her ne kadar eylemin kök veya gövdesindeki ünlü yuvarlak-geniş *kod-* biçiminde yazılmış olsa da eşyazımlı ancak ünlüsünün yuvarlak-dar *kud-* biçiminde bir eylemin olabileceğini düşündürmektedir. Nitekim Türk dilinde sesbirimler anlam ayırt edici en küçük birimlerdir ve *kod-* ile *kud-* eylemlerindeki /o/ ve /u/ sesbirimleri iki eylem arasında anlam ayırt ediciliği sağlar veya başka bir deyişle anlam farkı yaratır.

Türk dilinin temel sözcüklerinden olan *ḳod- ~ ḳoδ- ~ kot-* > *koy-* eylemi 'koymak, bırakmak, fırlatmak, bırakmak, alıkoymak, terk etmek, yüklemek, yerleştirmek, sonlandırmak; niyet etmek, amaçlamak, önem vermek, değer vermek, açıklamak, ifade etmek, çevirmek' anlamlarındadır (Nadalyayev vd., 1969, s. 451-452, 461; Clauson, 1972, s. 595; Starostin vd., 2003, s. 831). Henüz Eski Türkçe döneminde iken bile çok anlamlı olan bu eylemin anlam alanı genişleyerek devam etmiş ve 'vazgeçmek, hakkından feragat etmek, bağışlamak, izin vermek; yatırmak, bekletmek, muhafaza etmek, tutmak; serbest bırakmak; yaratmak, vazetmek; defnetmek, mezara koymak; unutmak, kaybetmek; saklamak' anlamlarını kazanmıştır (Erol, 2008, s. 363-364). Bununla beraber Türkçede karışarak *koy-* biçimini alan Eski Türkçe *kod-* 'yerleştirmek' ve *kud-* 'dökmek' sözcükleri bulunmaktadır (Ayazlı, 2016, s. 167). Gerçekte eşyazımlı *kod- ~ kuδ-* ve *kud- ~ kuδ-* biçiminde iki ayrı eylem bulunmasına karşın birbirinin yerine kullanılması ve karıştırılmasından dolayı aralarında bir *'bulaşma'* (contamination)dan söz edilebilir[8] (Gülsevin, 1998, s. 51).

Yukarıda anılan bu durum 'istinsah / kopya etmek' anlamına kaynaklık eden eylemin belirlenmesini güçleştirmektedir. Türkçede 'çay dökmek' yerine 'çay koymak'

[8] Bu iki eşyazımlı eylemin DLT yayımlarında ve diğer eserlerde düzeltilmiş biçimleri için bk. Gülsevin, 1998, s. 51-57; Uçar, 2013, s. 169-173.

biçimindeki kullanımlarda eylemler gerçekte *kod- > koy-* değil *tök- > dök-* ile eşanlamlı *kud- > kuy-* eylemidir. Bu iki eylem *kuδı* 'aşağı', *kudkı köŋül* 'alçak gönüllü, mütevazı', *kud-mak > kuy-mak* 'bir tür yemek', *kudumcı > kuyumcu* 'dökümcü', *kudkılık kıl-* 'secde etmek', *yüzün kuyu(n), yüzi kuyu*[9] 'yüzükoyun, yüzünü aşağıya çevirerek, yüzü üstüne, yüzü aşağıya gelmek üzere' gibi kullanımlarda yaşamaktadır (Sağlık, 2007, s. 42-91). Clauson da bu eylemlerin (*tök* ve *kud-*) eşanlamlılığından söz eder ve *kud̲-* 'to pour out' (dökmek, akıtmak, boşaltmak); metallar için 'to cast' (dökmek, atmak, kalıba dökmek, biçim vermek) anlamındaki eylemin daha sonraki dönemlerde *ku-y-* biçiminde olduğunu belirtir (1972, s. 596). Bu *kud̲-* eyleminin ettirgen biçiminin de **kud̲tur- > kutur-* 'to pour out, empty' (dökmek, boşaltmak) olduğunu belirtir. Ayrı bir sözlük birimde aldığı bir diğer kutur- eylemi için '1. to be excessive, exceed reasonable limits (aşırı olmak, makul sınırı aşmak), 2. to rave, be mad (çıldırmak, delirmek), 3. the crop, vegetation, etc. thrived (mahsul, bitkinin gelişmesi), 4. to be overbearing (zorba olmak)' karşılıklarını verir. Bu eylemin /u/ sesi ve bazen de ötümlü /d/ ile kullanıldığını belirten Clauson *kod̲ur-* eyleminin morfolojik olarak belirsiz olduğunu ve *'ol bu ışka kod̲urdı'* cümlesinindeki eylem için 'strenuos effort over' (olağanüstü çaba sarfetmek) biçiminde verir (Clauson, 1972, s. 605). Clauson'un *kutur-* olarak aldığı eylemi Erdal -tUr- ekli eylemler arasında ele alarak yapı ve anlamca *kud-tur-* 'döktürmek, kalıba döktürmek, biçim verdirmek' olarak gösterir (Erdal, 1991, s. 808). Uçar da yapısı belirsiz olan bu *kutur-* eyleminin 'exert oneself, do the utmos (çaba göstermek, elinden gelenin en iyisini yapmak)' olduğunu ve bu eylemden türeyen *kuturu* zarfının anlamının da 'exremely (son derece)' değil 'very, a lot (çok, pek)' olması gerektiğini belirtir (Uçar, 2013b, s. 27, 195).

Eşyazımlı *kod-* ve *kud-* eylemlerinin anlamları karşılaştırıldığında ve aralarındaki *'bulaşma'* dikkate alındığında 'istinsah / kopya etmek' karşılığında *kud-* eyleminin işletilmiş olabileceği anlamsal bakımdan mümkün görünmektedir. AY'yi yayıma hazırlayanlardan Çağatay *koδtur-* eyleminin 'bir şeyi esaslıca yaptırmak' anlamında olduğunu fakat 'istinsah' anlamından dolayı *koydur- < koy-* eylemi olamayacağını belirtir (Çağatay, 1945, s. 55).

Zengin bir yazı ve yazın kültürü olan Uygurlar dinî metinleri, sözleşme, senet, mektup gibi hukuk belgelerini gerek el yazması biçiminde gerekse geliştirdikleri baskı yöntemiyle çoğaltmışlardır. Tahtadan kalıpların kullanıldığı baskı tekniğinde harfler bir anlamda kalıba dökülür, biçim verilir. Bu bağlamda 'dökmek, akmak, kalıba dökmek, boşaltmak, biçim vermek, yaymak' anlamlarındaki *kud-* eyleminin 'istinsah / kopya etmek' karşılığında işletilmiş olabileceği görüşünü desteklemektedir. Elle yazarak bir metni çoğaltmak metindeki cümleleri, sözcükleri, harfleri, noktalama

[9] Bu bileşiğin yapısı için ayrıca bk. T. Tekin, 2013, s. 45-46; Doğuer, 2011, s. 267-272; Hatiboğlu, 1970, s. 174-175.

işaretleri gibi her türlü öğeyi bir yüzeyden başka bir yüzeye taşımaktır, aktarmaktır, boşaltmaktır; aslına sadık kalarak her müstensihin ya da bitigçinin / bitkeçinin elinde başka bir biçimde kalıba dökmektir. Çağdaş Türk lehçelerinden Kırgız Türkçesinde *kotor-* '1. Çevirmek, yerini değiştirmek; 2. Çevirmek (bir dilden başka bir dile terceme etmek)' biçiminde yaşamaktadır (Yudahin, 2011, s. 493). Bu anlamsal ilgi aynı zamanda DLT'de *bitig köçür-* ve *bitig yul-* 'istinsah / kopya etmek' eylem öbekleriyle de örtüşmektedir (Adıyaman, 2022, s. 483-502). Nitekim *köçür-* 'bir yerden başka bir yere taşımak, nakletmek, aktarmak' ile *kud-tur* < *kud-* 'dökmek, aktarmak, başka bir yere veya kaba boşaltmak' eylemi benzer bir hareketi göstermektedir. Ayrıca Türkmen Türkçesinde *tazeden göçür-* (Tekin vd., 1995, s. 290), Kazak Türkçesinde *köşir-* (Kenesbayoğlu vd., 1984, s. 142), Tatar Türkçesinde *küçer-* (Ganiyev, Ahmet'yanov & Açıkgöz, 1997, s. 203) Azerbaycan Türkçesinde *köçür-* (Orucov, Abdullayev & Rehimzade, 2006, s. 744), Kırgız Türkçesinde *köçür-* (Yudahin, 2011, s. 497) gibi çağdaş Türk lehçelerinde 'istinsah / kopya etmek' karşılığında *köçür-* eylemi kullanılmaya devam etmektedir.

kod- ve *kud-* eylemleri arasında yalnızca fonetik değil *çay dök- (kuy-) ~ çay koy-* örneğinde olduğu gibi anlamca da bir benzerlik ve ilgi bulunmaktadır. Sağlık, bu iki eylem arasındaki ilişkiyi şöyle ifade eder: *"kud- 'dökmek' ve kod- 'koymak' hareket fiilleri sinonim olmamakla birlikte sıvılarla ilgili bir bağlamda benzer anlama sahiptirler."* (2007, s. 50). Bu bağlamda *kod-* 'koymak, reddetmek, bırakmak, terk etmek, ayrılmak, kabul etmemek, rehin bırakmak, geriye koymak, devam etmemek, (bir işe) ara vermek; alıkoymak; tamamen yapmak, detaylı yapmak' (Wilkens, 2021, s. 388) eyleminden 'istinsah / kopya etmek' anlamına geçiş de mümkün görünmektedir. Özellikle *kod-* eyleminin anlam alanında bulunan 'rehin bırakmak, alıkoymak, bırakmak, terk etmek, kaybetmek, yitirmek, vazgeçirmek' karşılıkları istinsah ederken kopya edilecek kitap, belge veya metnin müstensihe veya bitkeçi / bitigçiye rehin gibi bırakılmasını, alıkoyulmasını, terk edilmesini gerektirdiği yönüne işaret etmektedir. Nitekim DLT'de 'istinsah / kopya etmek' karşılığında kullanılan *yul-* eyleminin isteminde de 'esir, bulun, tutug' gibi sözcüklerin olması (Adıyaman, 2022, s. 493) *kod-* ile *yul-* eylemleri arasında da anlamca benzerlik kurulmasını sağlamaktadır.

Sonuç

Eski Uygur Türkçesinde özellikle AY'de farklı yazım ve okunuşları bulunan *kodtur- ~ koδtur- ~ koddur- ~ kotur- ~ kodur- ~ koδur-* eylemi 'istinsah / kopya etmek' anlamındadır. Eylemin farklı yazımları hem Eski Uygur Türkçesi metinlerinde özellikle AY'de d/ ve /t/ sesbiriminin yazımındaki düzensizlik erken ve geç tarihli metinlerin tarihlendirilmesinde döneme ilişkin bir dillik ölçüt olarak hem de eyleme eklenen birleşik yapıdaki -tUr- ettirgenlik ekinin bağlandığı kök ve gövdede meydana getirdiği morfofonetik değişim olarak değerlendirilebilir. Bu durumda gerçekleşen

benzeşme ve ünsüz erimesi sonucunda *ko-d-tur- > kottur- > kot(t)ur > kotur- ~ kodur-* veya *ku-d-tur > kuttur- > kut(t)ur- > kutur- ~ kudur-* biçimlerini aldığı söylenebilir.

'İstinsah/ kopya etmek' anlamına kaynaklık eden eylemi belirlemek eşyazımlı *kod-* ve *kud-* eylemleri arasındaki *'bulaşma'*dan dolayı güçtür. Ancak eylemlerin anlam ve kullanımlarına bakıldığında 'istinsah / kopya etmek' eyleminin gösterdiği hareket ile *kud-* eyleminin anlam ve gösterdiği hareket bakımından *kod-* eylemine göre anlamca daha yakın ve mümkün görünmektedir. Bu anlamsal yakınlığı hem DLT'de hem de çağdaş Türk lehçelerinde 'istinsah / kopya etmek' eylemini karşılamak için kullanılan *köçür-* eyleminin gösterdiği hareketle benzer olması desteklemektedir. Dolayısıyla bu çalışmada 'istinsah/ kopya etmek' eylemine *kud-tur-* eyleminin de kaynaklık etmiş olabileceği fonetik ve semantik bakımdan gösterilmeye çalışılmıştır. Diğer yandan şimdiye kadar metni hazırlayanlarca *kod-* biçiminde ilk hece ünlüsü yuvarlak-geniş olarak okunan ve 'istinsah / kopya etmek' anlamı verilen sözcüğün ilk hecesindeki ünlüsüne kullanılan yazı sisteminin yuvarlak-dar / geniş ünlüleri göstermede yetersiz kalmasından dolayı temkinli yaklaşılmalıdır. Bu bakımdan *kod-* eyleminin anlam alanında var olan 'rehin bırakmak, alıkoymak, bırakmak, terk etmek, kaybetmek, vazgeçirmek' karşılıkları istinsah / kopya edilecek kitap, belge veya metnin işlem bitene kadar müstensihe rehin gibi bırakıldığı, terk edildiği, alıkoyulduğu yönüne işaret etmektedir. Dolayısıyla *kodtur-* ile *yul-* eylemleri ve *kudtur-* ile *köçür-* eylemleri 'istinsah / kopya' işleminin benzer yönünü ve hareketini göstermektedir.

Eski Uygur Türkçesi Budist çevreye ait metinlerinden AY ile Hakaniye (Karahanlı) Türkçesinde İslami çevrede yazılmış sözlüğü DLT'de 'istinsah / kopya etmek' karşılığında kullanılan eylemler anlamsal bakımdan benzerdir. Bu benzerlik Türk dilinin dış tarihindeki (siyasî, dinî, coğrafî vb.) değişimlere bağlı olarak iç tarihindeki (ses, yazı, yazım, söz varlığı gibi) kısmi değişimlere karşın derin yapısında var olan temel ilke ve mantıktaki devamlılığı ve bütünlüğü göstermektedir.

Kısaltmalar

<: Bu şekilden gelir.

> : Bu şekle gider.

/: veya

~: Değişken veya benzer şekil

AY: Altun Yaruk

DTS: Drevnetyurkskiy Slovar

DLT: Dîvânu Lugâti't- Türk

KB: Kutadgu Bilig

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Adıyaman, C. (2022). Dîvânu Lugâti't-Türk'te bitig yul- ve bitig köçür- : İstinsah / kopya etmek eylem öbekleri üzerine. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi (TEKE)*, *11* (2), 483-502.

Ağca, F. (2021). *Dillik ölçütlere göre Eski Uygurca metinlerin tarihlendirilmesi.* Türk Dil Kurumu Yayınları.

Arat, R. R. (1991). *Eski Türk şiiri.* Türk Dil Kurumu Yayınları.

Arslan, H. Ç. (2020). Suvarṇaprabhāsa-Sūtra'nın Eski Uygurca ve Çince çevirileri üzerine bir değerlendirme (15. Bölüm 149-171. Satırlar Arası). *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi, 49,* 185-210.

Ata, A. (2014). *Çağatay Türkçesinin ilk devresi Harezm-Altın Ordu Türkçesi.* Ankara Üniversitesi Basımevi.

Ayazlı, Ö. (2012). *Altun Yaruk Sudur VI. Kitap*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ayazlı, Ö. (2016). *Eski Uygurca din dışı metinlerin karşılaştırmalı söz varlığı*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ayazlı, Ö. (2022). Şiŋko Şäli Tutuŋ ve Altun Yaruk çevirisi üzerine. *Şingko Şeli Tutung anısına uluslararası Eski Uygurca çalıştayı bildirileri* (s. 191-202). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Barat, K. (1990). Şïngqo Şäli Tutung traducteur du Sâkiz Yükmäk Yaruq Nom?. *Journal Asiatiqua, 278* (1-2). 155-166.

Brockelmann, C. (1954). *Osttürkische grammatik der İslamischen litteratursprachen Mittelasiens.* E. J. Brill.

Clauson, S. G. (1972). *An etymological dictionary of pre-thirteenth century Turkish*. Oxford University Press.

Çağatay, S. (1945). *Altun Yaruk'tan iki parça.* Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Çağatay, S. (1966). Pekiştirilen fiiller. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten, 14,* 39-50.

Çetin, E. (2012), *Altun Yaruk Yedinci kitap*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Çetin, E. (2020). *Altun Yaruk VIII. kitap*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Dankoff, R., & Kelly, J. (1982). *Mahmut el-Kāşgarī: Compendium of the Turkic dialects (Dīvān Lugāt at-Türk).* Harvard University Press.

Doerfer, G. (1993). *Versuch einer linguistischen daitrung alterer osttürkischer texte*. Turcologica 14. Harrassowitz Verlag.

Doğuer, E. B. (2011). Yüzükoyun / topukkoyun / yüzükuyun/ topukkuyun. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi, 18* (1), 267-272.

Eraslan, K. (2012). *Eski Uygur Türkçesi grameri*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ercilasun, A. B. (1991). *Karşılaştırmalı Türk lehçeleri sözlüğü.* Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ercilasun, A. B. (2014a). *Kutadgu Bilig grameri*. Akçağ Yayınları.

Ercilasun, A. B. (2014b). L, n, r'den sonra niçin t?. *Prof. Dr. Ahmet Bican Ercilasun makaleler 1* (Ekrem, Arıkoğlu Haz.) (s. 129-133). Akçağ Yayınları.

Ercilasun, A. B., & Akkoyunlu, Z. (2018). *Kâşgarlı Mahmud, Dîvânu Lugâti't-Türk.* Türk Dil Kurumu Yayınları.

Erdal, M. (1991). *Old Turkic word formation I-II.* Otto Harrassowitz.

Erdal, M. (2004). *A grammar of Old Turkic.* Leiden Brill.

Erol, A. H. (2008). *Eski Türkçeden Eski Anadolu Türkçesine anlam değişmeleri*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ersoy, F. (2007). Çuvaş Türkçesi. Ercilasun, Ahmet Bican (Ed.), *Türk lehçeleri grameri*. (s. 1285-1340). Akçağ Yayınları.

Gabain, von A. (2007). *Eski Türkçenin grameri.* (Mehmet, Akalın Çev.). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ganiyev, F., Ahmet'yanov, R., & Açıkgöz, H. (1997). *Tatarca-Türkçe sözlük*. İnsan Yayınevi.

Gulcalı, Z. (2021). *Altun Yaruk X. kitap.* Türk Dil Kurumu Yayınları.

Gülsevin, G. (1998). Türk Dilinde koy- (< kod-) ve kuy- (<kud-) üzerine. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 1*, 51-57.

Güzelderen, B. (2021). Karahanlı ve Harezm Türkçesi metinlerinde [d̲] ünsüzünün ötümlülük ve ötümsüzlük bakımından değerlendirilmesi. *Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi, 29,* 223-245.

Hacıeminoğlu, N. (2003). *Karahanlı Türkçesi grameri*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Hamilton J. R. (1984). Les titres Şäli et Tutung en Ouïgour. *Journal Asiatique, CCLXXII* (3-4), 425-437.

Hamilton, J. R. (1998). *Budacı iyi ve kötü kalpli prens masalının Uygurcası*. (Ece Korkut, İsmet Birkan, Çev.). Simurg Yayınları.

Hatiboğlu, V. (1970). Üstünkörü ve yüzükoyun. *Türk Dili, 22* (225), 174-175.

İnce, Y. (2017). *Tarihi Türk lehçelerinde ünsüzler.* (Tez no: 464566). [Doktora tezi, Fırat Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr

Johanson, L. (1979). *Alttürkisch als 'dissimilierende sprache'.* Akademie der Wissenschaften und der Literatur.

Kara, G., & Zieme, P. (1986). Die uigurische übersetzung des apokryphen Sutras 'Fo ding xin da tuo luo ni'. *Altorientalische Forschungen, 13,* 318-376.

Karaman, A. (2021). *Eski Türkçede (VIII-XII. yüzyıl) ikilemeler.* (Tez no: 661004). [Doktora tezi, İnönü Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/ UlusalTezMerkezi/TezGoster.

Kaya, C. (1994). *Uygurca Altun Yaruk*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kenesbayoğlu, İ. K. (Ed.) (1984). *Kazak Türkçesi sözlüğü.* (Hasan Oraltay, Nuri Yüce, Saadet Pınar, Çev.). Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.

Keskin B. (2019). Eski Uygur hukuk belgelerinde kısaltmalar. *International Journal of Old Uyghur Studies, 1* (2), 233-248.

Kononov, A. N. (1980). *Grammatika yazıka Tyurkskih runiçeskih pamyatnikov, VII-IX vv.* Nauka.

Maue, D., & Röhrborn, K. (1979). Ein caityastotra aus dem alttürkischen Goldglanz-Sutra. *Zeitschrift der Deutschen Morgenlandisch en Gesellschaft, 129* (2), 282-320.

Nadalyayev, V. M., Nasilov, D. M., Tenişev, E. R. & Şçerbak, A. M. (1969). *Drevnetyurkskiy slovar.* Akademii Nauk SSSR. Institut Yazykoznanija.

Oda J. (1987). Uiguru no Shōgō 'tutung" to sono shūhen [Concerning the Uighur appelation 'tutung'], Tōyōshi kenkyū. *The Journal of Oriental Researches, XLVI* (1), 57-86.

Orucov, A., Abdullayev, B., & Rehimzade, N. (2006). *Azerbaycan dilinin izahlı lügatı I-IV*. Azerbaycan Milli Elmler Akademiyası.

Ölmez, M. (1991). Altun Yaruk III. kitap (=5. Bölüm). Odak Ofset.

Ölmez, M. (1994). *Hsüan-Tsang'ın Eski Uygurca yaşamöyküsü VI. bölüm*. (Tez no: 30769). [Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/ UlusalTezMerkezi.

Sağlık, G. S. (2007). *Türk dilinde yön gösteren karşıtlıklar aşağı: yukarı sözcükleri.* (Tez no: 218593). [Doktora tezi, Ankara Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/ UlusalTezMerkezi.

Sayit, M. (2022). Beşbalıklı Şingko Şali'nin Altun Yaruk'ta izlediği çeviri yöntemleri. *Şingko Şeli Tutung anısına uluslararası Eski Uygurca çalıştayı bildirileri* (s. 165-170). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Semet, A. (2022). Uygurcada terim yapma tekniği üzerine gözlemler. *Beşbalıklı Şingko Şeli Tutung anısına uluslararası Eski Uygurca çalıştayı bildirileri* (s. 19-31). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Starostin, S. A., Dybo, A. V., & Mudrak, O. A. (2003). *Etymological dictionary of the Altaic languages*. E. J. Brill.

Şen, S. (2002). *Eski Uygur Türkçesinde ikilemeler*. (Tez No: 122582). [Yüksek Lisans tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster.

Şirin, H. (2020). *Başlangıçtan günümüze Türk yazı sistemleri.* Bilge Kültür Sanat Yayıncılık.

Tekin, Ş. (1965). Uygur bilgini Sıngku Şeli Tutung'un bilinmeyen yeni bir çevirisi Üzerine. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten, 13*, 29-33.

Tekin, Ş. (1976). Eski Türkçe. *Türk Dünyası El Kitabı* (s. 142-192). Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

Tekin, T. (1995). *Türk dillerinde birincil uzun ünlüler*. Simurg Yayınları.

Tekin, T. (1997). On the Old Turkic verbal noun suffix {-dOk}. *Türk Dilleri Araştırmaları, 7*, 5-12.

Tekin, T. (2003). *Orhon Türkçesi grameri*. Sanat Kitabevi.

Tekin, T. (2013). Yüzükoyun bileşiğinin yapısı. Yılmaz E., & Demir N. (Ed.). *Makaleler 3* (s. 45-46). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Tekin, T., Ölmez, M., Ceylan, E., Ölmez, Z., & Eker, S. (1995). *Türkmence-Türkçe sözlük*. Simurg Yayınları.

Tezcan, S. (1994). En eski Türk dili ve yazını. *Bilim Kültür ve Öğretim Dili Olarak Türkçe* (s. 271-324). Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Tokyürek, H. (2018). *Altun Yaruk Sudur IV. Tegzinç.* Türk Dil Kurumu Yayınları.

Tokyürek, H. (2019). Eski Uygur Türkçesi metinlerinde terim yapma yöntemleri. *Prof. Dr. Halûk Dursun anısına uluslararası Türk kültürü sempozyumu* (s. 355-361). ASOS Yayınevi.

Tuna, O. N. (1957). Bazı imlâ gelenekleri bunların metin incelemelerindeki önemi ve Orhun Yazıtların'da birkaç açıklama. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten, 5,* 41-81.

Turan, Z. (2012). Eski Türkçe döneminde bir morfofonetik karşıtlık sorunu. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi (TEKE), 1/1*, 69-80.

Uçar, E. (2013a). *Uygurca Altun Yaruk Sudur IX. tezginç*. Dinozor Kitabevi Yayınları.

Uçar, E. (2013b). Eski Uygurca sözvarlığına katkılar I: Kalıplaşmış kuturu zarfı üzerine, *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi, 10* (3), 163-179.

Ülken, H. Z. (1997). *Uyanış devirlerinde tercümenin rolü.* Ülken Yayınları.

Wilkens, J. (2021). *Handwörterbuch des Altuigurischen Altuigurisch-Deutsch-Türkisch.* Akademie der Wissenschaften.

Yasin, Y. (2011). Moğol imparaatorluğu dönemine kadar Türklerde tercüme. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi, 11* (1), s. 1-10.

Yudahin, K. K. (2011). *Kırgız sözlüğü* (Abdullah, Taymas Çev.). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Yunusoğlu, M. K. (2022). Şingko Şeli Tutung'un tercüme üslubu üzerine, *Şingko Şeli Tutung anısına uluslararası Eski Uygurca çalıştayı bildirileri* (s. 127-136). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Zieme, P. (1989). Die vorrede zum Alttürkischen Goldglanz-Sutra. *Journal of Turkish Studies Gerhard Doerfer Festschrift, 13*, 237-243.

Zieme, P. (1990). Sur quelques titres et noms des Bouddhistes Turcs. Dor, Rémy (Ed.) *L'asie Centrale et ses Voisins: Influences réciproques.* (p. 131-139). Inalco Publications Langues'O.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

İ. Hakkı AKSOYAK

Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
ismail.aksoyak@hbv.edu.tr

https://orcid.org/0000-0003-4834-5254

Antepli Aynî İle İzzet Mollâ'nın "Şairlik İmtihanı"nda Müşâareleri

Antepli Aynî and İzzet Mollâ's Revieews in the "poety Examination"

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 10.11.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 16.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Aksoyak, İ. H. (2022). Antepli Aynî İle İzzet Mollâ'nın "Şairlik İmtihanı"nda Müşaâreleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1640-1665. https://doi.org/10.34083/akaded.1202275

Aksoyak, İ. H. (2022). Antepli Aynî and İzzet Mollâ's Revieews in the "poety Examination". *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1640-1665. https://doi.org/10.34083/akaded.1202275

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

Antepli Aynî'nin hacimli *Divanı*'nın bir bölümünü İzzet Mollâ ile yazdığı karşılıklı gazeller "müşâ'areler" oluşturur. Bir başlık altındaki bu bölümde Aynî'nin kaleme aldığı 20 gazel yer alırken İzzet Mollâ'nın yazdığı şiirler bulunmamaktadır. Ancak İzzet Molla bir başka eseri *Bahâr-ı Efkâr*'da bu tür gazeller yazmaya niyetlendiğini belirtmiştir. Bugüne kadar bulunamayan İzzet Mollâ'nın Aynî ile karşılıklı yazdığı bu tarzdaki şiirlerinin Mısır Millî Kütüphanesi'nde bir mecmuanın içinde (*Mecmua*, Mecâmî Türkî, Talat 83) kayıtlı olduğu belirlenmiştir. İzzet Mollâ'nın bu mecmuadaki gazellerinde Aynî'ninkilere uygun olarak ilk beyitler hep "kaparız" ifadesinin cinaslı kullanımı ile kafiyelendirilmiştir. Her biri beş beyitten oluşan bu gazellerin diğer beyitlerindeki kafiyeler de hep "taparız, saparız, çaparız, yaparız" biçimindedir. Bu çalışma ile Aynî'nin kaleme aldığı şiirlere İzzet Mollâ'nın cevaben yazdığı karşılıkları ortaya çıkmaktadır. İki şair arasında gerçekleşen böylesi bir şairlik imtihanı da edebiyat tarihi bakımından mecmuanın değerini arttırmaktadır. Bu makale ile küçük ama önemli ve de bir geleneğin varlığını belgeleyen şiirler araştırmacıların istifadesine sunulmuş olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Müşaâre, Antepli Aynî, İzzet Mollâ, Mecmua.

Abstract

The reciprocal ghazals, which Aynî from Antep wrote with İzzet Mollâ, form a part of his voluminous Divan. While there are 20 ghazals written by Aynî in this section under a title, there are no poems written by İzzet Mollâ. However, İzzet Mollâ stated that he intended to write such ghazals in another of his works, Bahâr-ı Efkâr. It has been determined that the poems of İzzet Mollâ, who could not be found until today, that he wrote in reciprocal with Aynî, are recorded in a journal (Mecmua, Mecâmî Türkî, Talat 83) in the Egyptian National Library. In accordance with Aynî's, the first couplets in İzzet Mollâ's ghazals in this magazine are always rhymed with the punned use of the phrase "kaparız". The rhymes in the other couplets of these ghazals, each of which consists of five couplets, are always in the form of "taparız, saparız, çaparız, yaparız". With this study, İzzet Mollâ's responses to the poems written by Aynî are revealed. Such a test of poetry between two poets also increases the value of the journal in terms of literary history. With this article, small but important poems that document the existence of a tradition will be presented to the use of researchers.

Keywords: Müşaâre, Antepli Aynî, İzzet Mollâ, mecmuah

Giriş

Müşâare, sözlüklerde karşılıklı şiir söyleme, şiirle birbirine cevap vermek, şairlerin birbirleri ile yarışmaları gibi anlamlara gelmektedir (Devellioğlu, 2001, s.881; Özön, 1989, s.614; Kanar, 2012,s.1059 vd.). Klasik Türk edebiyatında nazire geleneğinin bir parçası olarak şairler karşılıklı şiirler söylemişler, birbirleri ile yarışmışlardır. Bu şairlerden ikisi de Antepli Aynî ile İzzet Mollâ'dır. Kaynaklarda karşılıklı şiirler yazdığı belirtilen bu iki şairden Aynî'nin yazdıkları divanında kayıtlı iken İzzet Mollâ'nın Aynî'ye verdiği cevap niteliğindeki şiirler bu güne kadar ele geçmemişti.

Mısır Millî Kütüphanesi'ndeki bir mecmuanın içinde İzzet Mollâ'nın Antepli Aynî'nin "müşâ'are" tarzındaki gazellerine yazdığı karşılıklar bulunmaktadır. Karşılıklı şiir söyleme geleneğinin kayıp parçalarından olan bu gazeller hakkındaki tek bilgi Antepli *Aynî Divanı*'nında şu başlıkla verilmiştir: "Keçeci-zade İzzet Mollâ merhûm ile müşâ'are ve *İmtihânü'ş-şu'arâ* nâmında yigirmi aded gazeldür ki ancak matla kafiyesi lafzen bir ve ma'nen iki ve biribirine nazire olarak tanzim kafiyesi kafiyesine tertib ü terkim olınmışdur." (*Aynî Külliyâtı,* 1258,s.96). Aynî, *Şairler İmtihanı*'nın 1240/1825 yılında tamamladığına dair bir de tarih düşürmüştür:

"İmtihânü'ş-şu'arâ oldı tamâm ey Aynî" (1240)
Dür-i yek-tâ gibi târîhini böyle yaparız (*Aynî Külliyâtı* ,1258,s.102).

Aynî'nin verdiği isimle *İmtihânü'ş-şu'râ* yani "Şairler İmtihanı"nın yazılmasından sonraki yıllarda -1825-1843 arasında- bu şiirlere dair elde bir bilgi mevcut değildir. Aynî'nin vefatına kadar 12 yıl (1837) geçiyor. *Divan*, şairin vefatından ancak 6 yıl sonra basılabiliyor. Aynî, *Divan*'ının basıldığını göremediği için muhtemelen yakınları şairin şiirlerini matbaaya iletmiş, baskı sırasında da bu gazeller ya hiç verilmemiş; ya da baskıya alınmamıştır. İzzet Mollâ'nın vefatının da *Aynî Divanı*'nın baskı tarihinden dört yıl önce yani 1829 olduğu göz önüne alınırsa onun da bu baskı ile bir bağlantısı bulunmadığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla şairin *Divan*'ının yazma nüshasında varlığını bildirdiği şiirlerin matbu metne girmeden nasıl ve ne zaman kaybolduğu belli değildir.

Bu vesileyle yazma eserlerin basılma sürecinde matbaalara gönderildiği, matbaa ustaları tarafından baskıya hazırlandığı ve eserin basıldıktan sonra da bu yazmaların kullanımdan düştüğüne dair örnekler olduğuna değinmek gerekir. Nitekim benzer örnekleri hem yazması hem de matbusu mevcut olan mesela *Haşmet Divanı*, *Şeyh Zekâyî Divanı*, *Refî-i Kâlâyî Divanı*, *Hâfız Ulvî Dîvânı* gibi örnekler üzerinden tespit etmek mümkündür. Yazmalarla karşılaştırılınca matbu baskıların genellikle yazmalardan üstün olduğu görülmektedir.

Aynî Divanı'nın "müzehhep bir yazma nüshası ise Süleymaniye Kütüphanesi (Hüsrev Paşa, nr. 577)'nde bulunmaktadır." (Ergun, yty, s.602-607; Ünver, 1991, s.171) denilse de belirtilen yerde sadece matbu bir *Aynî Divanı* bulunmaktadır.

İmtihânu'ş-şuarâ başlığı altında sadece Aynî'nin gazelleri bulunmaktadır. İzzet Mollâ'nın gazelleri ise Divan'da bilinmeyen bir nedenle yer almamaktadır (Aksoyak, *Aynî Divanı Çevriyazısı*, 1990). Yakın bir süre önce Mısır Millî Kütüphanesi'nde Mecâmi Türkî Talat 83'te kayıtlı olan ve içinde Aynî'nin yazdığı gazellerin karşılığı olan İzzet Mollâ'nın gazellerinin müşâarelerinin olabileceğini düşünerek mecmuayı, elde edince[1] söz konusu şiirlerin aslında var olduğunu, ancak birisi tarafından bu mecmuaya kopyalandığı ve eserin Mısır Kütüphanesi'nin kayıtlarına girdiği açığa çıktı. Bu gazeller söz konusu mecmuaya "İmtihân-ı İzzet Mollâ ve Aynî Efendi" başlığıyla kaydedilmiştir. Mısır'daki bu mecmuanın sonundaki kayıttan yazanın Abdussamed İsmet, yazım tarihinin 2 Safer 1271/1854 olduğu bilgisi bulunmaktadır. Abdussamed İsmet kayıtlara göre İstanbul Üniversitesi'ndeki *Mecmuatü'r-resâ'il* (03705) adlı eseri 1259/1843 yılında yazmış; ayrıca "Mısır Milli Kütüphanesi Türkçe Yazmaları, *Mecâmi Türkî* Talat 83'teki *Risâle-i Koçî Bey*'i de 1270/1853 yılında kopyalamıştır. Bu kayıtlardan Abdussamed İsmet'in 1843/1853 yılları arasında müstensihlik hayatını sürdürdüğü anlaşılmaktadır. *İmtihânu'ş-şuarâ*'nın sondaki kıtaların da Abdussamed tarafından yazıldığı düşünülebilir. Dolayısıyla Abdussamed hem bu eserin müstensihi hem de sondaki kıtaların müellifi olmalıdır.

Aynî Divanı'ndaki bu 20 gazel ile Mısır'da yer alan mecmuadaki İzzet Mollâ'nın gazellerinin matla beyitleri hep "kaparız" ifadesinin cinaslı kullanımı ile kafiyelendirilmiştir. Her biri 5 beyitli olan şiirlerin diğer beyitlerindeki kafiyeler de hep "taparız, saparız, çaparız, yaparız" biçimindedir.Mısır Millî Kütüphanesi'nde içinde 4 eserin yer aldığı mecmuada ise Aynî'nin gazelleri yazılmamış, sadece İzzet Mollâ'nınkilere yer verilmiştir. Burada İzzet Mollâ'nın Aynî'nin gazellerine karşılık olarak söylediği 2o kadar gazel mevcuttur. Bu gazellerin sonunda kimin tarafından yazıldığı belli olmayan iki kıtanın ilkinde, söz konusu şiirler sözden anlayanlar için örnek gösterilmektedir. Şairlerden biri hayaller aynası papağanı; diğeri de ince sözler söyleyen bülbül olarak nitelendirilmiştir. Diğer kıtada ise şairlerin birbirini üstat saydıkları vurgulanmış ve ayrıca bu tarzı kimsenin denemediği de vurgulanmıştır.

Antepli *Aynî Divanı*'nda İzzet Mollâ'nın metinleri verilmeyen müşâarelerine dair sadece bazı ipuçları bulunurken, *İzzet Mollâ Divanı*'ndaki "Kıta der-şikâyet-i irtikâb-ı zamâne" başlıklı kıtada *Aynî Divanı*'ndaki müşâ'areleri andıran bir kıtaya yer verilmektedir:

> Dest-i kûtâhımızı etmemiş Allâh resâ
> Menba-ı lutfunı yohsa elümüzle kaparız
> Bize versin mi Hudâ âb-ı hayât-ı tevfîk
> Hızr'ı bulsak reh-i zulmetde külâhın kaparız (Şahin, 2004, s.666)

Ayrıca *Bahâr-ı Efkâr*'daki matlalar arasında bulunan aşağıdaki beyit de şairin böyle bir cevaba niyetlendiğini gösteriyor.

[1] Mecmuayı temin etmeyi sağlayan Dr. Abuzer Kalyon'a teşekkürlerimi sunarım.

Dil-i şeydâyı şifâ-hâne-i aşka kaparız
Sözü saçmaysa dahi bir iki cevher kaparız (Şahin, 2004, s.76)

Aynî Divanı'ndaki bir beyit de şairin ismini saygı ile andığı İzzet ile böyle bir müsabakada yer almak için uygun dostluk ortamının olduğunu göstermektedir:

Aynî Selâm u İzzet ü Pertevden aldı feyz
Nazm-ı sühanda şöhreti bir şey'e benzemez (Arslan, 2004)

Sonuç

Antepli Aynî ile İzzet Mollâ'nın karşılıklı gazeller yazdığı kaynaklarda kayıtlıdır. Aynî'nin bu minvalde yazdığı gazeller *Antepli Aynî Divanı*'nda kayıtlı iken İzzet Mollâ'nın Aynî'ye cevap niteliğinde yazdığı gazeller eserlerinde yer almamaktadır. Varlığı bilinen bu gazellere bugüne kadar ulaşılamamıştır. Mısır Millî Kütüphanesi'nde *Mecmua*, Mecâmî Türkî, Talat 83'de kayıtlı mecmuanın içinde İzzet Mollâ'nın Aynîye verdiği cevaplar kayıtlıdır. İzzet Mollâ'nın bu mecmuadaki gazellerinde Aynî'ninkilere uygun olarak ilk beyitler hep "kaparız" ifadesinin cinaslı kullanımı ile kafiyelendirilmiştir. Bu çalışmada iki şaiirin birbirini imtihan etmek için yazdığı karşılıllıklı şiirler hakkında kısaca bilgi verilip şiirlerin çeviriyazısı yapılmıştır. Böylelikle küçük ama önemli ve de bir geleneğin varlığını belgeleyen şiirler araştırmacıların istifadesine sunulmuştur.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

"İmtihân-ı İzzet Mollâ ve Aynî Efendi". *Mecmua, Mecâmî Türkî Talat* 83.

Aksoy, F. Y. (1997). *Ayıntablı Aynî Efendi Divanı [Hayâtı-Eserleri-Türkçe Dîvân-Farsça Divânçe ve Sâkî-nâme Tenkidli Metni]*. [Doktora tezi]. Kayseri *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.*

Aksoyak, İ. H. (1990). *Antepli Aynî Divanı*. [Lisans tezi]. Ankara Üniversitesi DTCF TDE Bölümü.

Aksoyak, İ. H. (2007). *Müşterek şiirler divanı*. Grafiker Yayınları.

Aksoyak, İ. H. (2016) "Antepli Aynî'nin Farsça Divanı." *Hikmet: Akademik Edebiyat Dergisi: Prof. Dr. Mine Mengi Özel Sayısı 2,* S. 5 343-444.

Arslan, M. (2004). *Antepli Aynî Divanı*. Kitabevi Yay.

Aynî Külliyâtı (1258). İstanbul. YYY.

Ceylan, Ö., Yılmaz, O. (hzl.) (2005). *Hazana sürgün bahar*. Sahaflar Kitap Sarayı.

Ceylan, Ö., Yılmaz, O. (hzl.) (2007). *Bir sürgün şaheseri: Mihnet-keşân*. Sahaflar Kitap Sarayı.

Devellioğlu, F. (2001) Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik sözlük. Aydın Kitapevi.

Ergun, S. N. (yty.). "Aynî". *Türk şairleri*. C. II. 602-607.

Kanar, M. (2012). Arap harfli alfabetik Osmanlı Türkçesi sözlüğü. Say Yay.

Özön, M. N. (1989). Osmanlıca-Türkçe sözlük. İnkilâp Kitapevi.

Şahin, E. S. (2004). *Keçeci-zâde İzzet Molla'nın Divanları: Bahâr-ı Efkâr ve Hazân-ı Âsâr*. Ankara Üniversitesi. [Doktora Tezi]. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ünver, İ. (1991). "Aynî, Ayıntablı". *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 4. 270-271.

Antepli Aynî ve İzzet Mollâ'nın Müşâ'areleri

Aynī
[Fe'ilātün Fe'ilātün Fe'ilātün Fe'ilün]

Gideriz mekteb-i ehl-i dile feyżi ḳaparız
Oḳuruz mes'ele-i 'aşḳı kitābı ḳaparız

Kāfir ü mü'min ile zülf ü ruḫuñ yād ederek
Geh ṣanem-ḫānede geh Ka'bede yāre ṭaparız

Fikr-i ebrū ile dīdārıña müştāḳ olduḳ
Geçeriz cisr-i ṣırāṭı reh-i ḫulda ṣaparız

Ṣu'arā zülfüñi beñzetse ḫaṭā'en müşge
Varırız Çīn ü Ḫuten mülkini çalıp çaparız

Feyż-i aḳdesden olup ṭab'ıma 'Aynī imdād
Şi'riñ envā'ını Ḥassān gibi a'lā yaparız

İzzet Mollā
[Fe'ilātün Fe'ilātün Fe'ilātün Fe'ilün]

Fesini mekteb-i 'aşḳ içre o şūḫuñ ḳaparız
Mebḥaṣ-i zülfi açıldıḳda kitābı ḳaparız

Ḥarem-i mescide erbāb-ı riyāyı ḳapadıḳ
Deyr-i dilde o bütüñ ḥüsnine tenhā ṭaparız

Bu yoluñ çıḳmadığın devr-i felekden bildik
Dönerek geldigimiz rāha nihāyet ṣaparız

Müşkil-i zülfini ḥall eyledim ol māhveşüñ
Veremez nāḫun-ı endīşeme gerdūn çaparız

Baḳalım ḫāme-i 'İzzet ile kim başa çıḳar
Böyle beş ḳāfiyede bir iki dīvān yaparız

Nuṭḳumuz gevher-i genc̄ine-i Mevlānādır
Dehen-i ḫaṣmı cevāhirle dilersek ḳaparız

İzzet Mollā
[Fe'ilātün Fe'ilātün Fe'ilātün Fe'ilün]

O mehiñ bir gece kim reng-i ḫayālin ḳaparız
İşimiz şem'e nigeh perde-i çeşmi ḳaparız

Ḥacer-i esvedi ḫāl-i siyehinden görürüz
Biz kenīsāda ḫayāl-i ruḫ-ı yāre ṭaparız

Demeseñ de reh-i 'aşḳa gideriz ey zāhid
Ṭoġrusu biz o yola 'āḳıbet olsun ṣaparız

Belki ol şāh görüp ḥālime merhem eyler idi
Vermese zülfi eger peyk-i nigāha çaparız

Ṣaḥn-ı endīşede Kisrā-yı ḫayāl-i yāre
'İzzetā her gece biñ ṭāḳ-ı Ḫavernaḳ yaparız

Nāḫudā himmet-i Monlā ise ḫavf etme göñül
Verse de keşti-i āmāliñe dünyā çaparız

Aynī
[Fe'ilātün Fe'ilātün Fe'ilātün Fe'ilün]

Nāle-i āh ile āvāze-i ra'dı ḳaparız
Pençe-i sūziş ile şu'le-i berḳi ḳaparız

O bütüñ ḥasret-i dīdār u ġam-ı zülfi ile
Yanaraḳ āh ederek āteş-i 'aşḳa ṭaparız

Şarḳ u ġarbı heves-i zülf ü 'iẕārıñla gezüp
Ḥasret-i ḫāliñ ile milket-i Hinde ṣaparız

Beni deryā-yı ġama ġarḳ edecekdir bilirim
Verdi keştī-i dile mevc-i sirişkim çaparız

Deyr-i dilde o bütüñ ḥüsnine ʿAynī baḳaraḳ
Der ü dīvār-ı kenīsālara ṣūret yaparız

İzzet Mollā
[Feʿilātün Feʿilātün Feʿilātün Feʿilün]

Ebr-i zülf-i siyehiñden o kadar nem ḳaparız
Ḫavf-ı ṭūfāna düşüp revzen-i çeşmi ḳaparız

Degişir bir gün o mekkāre bizi bir gence
Neye biz bu zen-i dehre ḳocayınca ṭaparız

Oldu mesdūd fenāda reh-i ḥaḳḳāniyyet
Biz de Manṣūr gibi dār-ı fenāya ṣaparız

Öyle bārik-i pül-i ebrū-yı cānānam kim
Vermede iki nigeh biri birine çaparız

Bu gece keşmekeş-i zülfüñ ile yatmış idim
Gördügüm ḫāb-ı perīşān ile ḥālim çaparız

Etdigi cevr ü cefāyı bize yāriñ ʿAynī
Cemʿ edip cümlesini bir yere defter yaparız

İzzet Mollā
[Feʿilātün Feʿilātün Feʿilātün Feʿilün]

Ḥīle çevgānına dāmān-ı füsūnu ḳaparız
İstesek luʿb ile biz ṭop-ı sipihri ḳaparız

Ebruvānıñ alırız fikrete Rūḥü'l-ḳudsüñ
Biz çelīpāsına ẓanneyleme dehriñ ṭaparız

Biñ ḥarāmī-i nigeh ṣoysa ten-i ʿuryānı
Öyle göz daġı ile ṣanma bu yoldan ṣaparız

Sürmeyiz ṣaḥn-ı murādāta murād atını biz
Yoḫsa kimdir virecek raḫṣ-ı merāma çaparız

Mūm edip ḥüsn-i müdārā ile berāy-ı ʿİzzet
Dil-i āhen-ṣıfat-ı düşmeni cevşen yaparız

Söyleyiñ ṣanmaya vāʿiẓ reh-i Mevlānā'da
Seng-i ṭaʿnıyla anıñ sūḳ-ı ḫilāfa ṣaparız
Aynī
[Feʿilātün Feʿilātün Feʿilātün Feʿilün]

Dīde-i ḳalbi açıp çeşm-i havāsı ḳaparız
Ḥüsn-i dil-dāra baḳup feyż-i tecellī ḳaparız

Ḫālıḳ-ı kevn ü mekān ismi ʿayān ẕātı nihān
Bī-nişān Ḥażret-i Maʿbūd-ı cihāna ṭaparız

Düşe ḳalḳa güç ile rāh-ı mecāzı bulduḳ
Ṭoġrusu menzil-i maḳṣūda o yoldan ṣaparız

Pīç-tāb-ı ḫaṭ u gīsūsu o māhıñ bu gece
Verdi her mūy-ı tenimle reg-i cāna çaparız

Feyż alıp pīr-i muġāndan bir iki curʿa ile
Bu ḫarābātda ʿAynī yıḳılanı yaparız

ʿİzzetā zūr-ı ṭabīʿatle atıp pençemizi
Düşmeniñ ṭarf-ı girībānını dāmen yaparız

Feyż-i Monlā ile bir maḫzen-i dürdür dehenim
Ṣanma fıḳdān-ı güherle biz o genci ḳaparız

Aynī
[Feʿilātün Feʿilātün Feʿilātün Feʿilün]

Dūd-ı nār-ı ġam ile dīde-i mihri ḳaparız
Şevḳ-i ḫāliñle gece ṣubḥa dek encüm ḳaparız

Gideriz mey-kede-i ʿaşḳa lebiñ şevḳi ile
Ayaġın būs ederiz pīr-i muġāna ṭaparız

Mā-verāsı yoḳ imiş vādi-i ʿaşḳıñ ey dil
Ne maḥalle gideriz ḳanḳı ṭarīḳa ṣaparız

Himmet et al yed-i ʿirfāna ʿaṣā-yı ḳalemi
Gidemezsin reh-i iḳlīm-i süḫan pek çaparız

Ḫuṭbe-i ʿaşḳı be-her cumʿa edāya ʿAynī
Nūrdan cāmiʿ-i feyż-i dile minber yaparız

İzzet Mollā
[Feʿilātün Feʿilātün Feʿilātün Feʿilün]

Çeşm-i ümmīdümüzi tār-ı emelden ḳaparız
İstesek sūzen-i ʿulyāyı felekden ḳaparız

Ne kenīsā ne çelīpā ne Mesīḥa gördük
Her nefes ṣūret-i büt-ḫāne-i ġayba ṭaparız

Ṭılsım-ı zülfini feṭḥ eylemedir iş yoḳsa
Nāḫun-ı fikretüme nesne verir mi çaparız

Vaṣf-ı ebrūsını ḫāmeyle beyān mümkin mi
Kūçe-i mıṣṭar-ı taḥḳīḳa giderken ṣaparız

Etmese ḫāmemi gīsūsı perīşān-ḫāṭır
ʿİzzetā vaṣf-ı ḫaṭṭ u ḫālini āsān yaparız

Devr-i Monlāya uyup bī-kem ü keyf ey zāhid
Çeşm-i idrāki yumup bir büte ḥayrān ṭaparız

Aynī
[Feʿilātün Feʿilātün Feʿilātün Feʿilün]

Ne zamān dest-i ḳaderden bir iki şey ḳaparız
Sedd edip bāb-ı ġamı revzen-i kāmı ḳaparız

Gitdi maḳṣūd o bütüñ zülf ü ruḫundan yoḫsa
Deyr-i dilde ne çelīpāya ne şemse ṭaparız

Ġāfil olma gözüñ aç bir gün olur kim biz de

Bu fenādan ṣavuşup dār-ı beḳāya ṣaparız

Ṣubḥa dek şevḳ-i ruḫuñla gece meh-tāb etdik
Verdi zevraḳçe-i ḳalbe ġam-ı ḫaṭṭıñ çaparız

Gönlümi şevḳ-i ruḫı ʿaşḳa düşürdü ʿAynī
Biz de āteşde semender gibi lāne yaparız

İzzet Mollā
[Feʿilātün Feʿilātün Feʿilātün Feʿilün]

Bir iki dāne ile biz leb-i kāmı ḳaparız
İstesek ḫūşe-i pervīni felekden ḳaparız

Ṭopu bir ser-ḫoşa olmaz meze bu meykedenüñ
Neşʾe-i naḳş-ı fenāya niye bilmem ṣaparız

O ḳadar herze-rev-i vādī-i tedbīr olduḳ
Semt-i taḳdīri ʿıyān eylese Mevlā ṣaparız

Terk ü tecrīddedir cünbiş-i pervāz dile
Kim verir bāl ü peri murġ-ı fenāya çaparız

Biz ḫarābātda ʿİzzet o şeh-i faḳrız kim
Dilesek cām-ı Cemi tāc-ı mücevher yaparız

Öyle ṭutduḳ reh-i Monlāyı ki yaḫu ezelī
Feyżimiz olmasa ḥāşā yine ṣanmañ ṣaparız

Aynī
[Feʿilātün Feʿilātün Feʿilātün Feʿilün]

Ne zamān ḫān-ı felekden bir iki nān ḳaparız
Ederiz ḳaṭʿ-ı lisān işte dehānı ḳaparız

Dem-be-dem āyine-i ḳalbimize bī-kem ü keyf
ʿAks eden ṣūret-i bī-nidd ü nedīde ṭaparız

Bād-ı āhım yine bir fırṭınacıḳ etse gerek
Biz de giryān olaraḳ baḥr-i fenāya ṣaparız

Seni bir varṭaya ilḳā edecekdir bir gün
Gerdiş-i heyʾet-i gerdūna gerdūn çaparız

Bize bu yolda delīl oldu Ḫalīlüʾr-raḥmān
Kendimiz beyt yapıp ṣāḥib-i beyte ṭaparız

O ḳadar güç ki reh-i ṣavb-ı ḥaḳīḳat vāʿiẓ
Bu gidişle yorulup rāh-ı mecāza ṣaparız
Sālik-i vaḥdet iseñ kimseyi terfīḳ etme
Saña sāyeñ verir ol rāh-ı fenāda çaparız

Şemʿ ü ḳandīl yaḳıp şevḳine yarın ʿİzzet
Zāhide cāmiʿ ü ruhbāna kenīsā yaparız

Kesilip devr-i semā ile cihāt-ı sitteden
Lā-mekānıñ büt-i naḳşına yahu ṭaparız

Aynī
[Feʿilātün Feʿilātün Feʿilātün Feʿilün]

Vaṣf-ı ebrū vü dehenden iki cevher ḳaparız
Ḳalemi kesr ederiz ṣoñra devātı ḳaparız

Kenz-i maḫfīdedir ancaḳ naẓar-ı ḳalb-i faḳīr
Ṣanma ṣūfī gibi dünyā-yı denīye ṭaparız

Leẕẕet-i laʿl-i leb ü ḥasret-i dīdārıñ ile
Kevṣeri içmege gülzār-ı cināna ṣaparız

Olsa ṣūfī saña bir mürşid-i kāmil zīrā
Vādi-i ʿaşḳ u maḥabbetdeki yollar çaparız

ʿAyniyā sūḳ-ı melāmetde ṣatıp nāmūsı
Külḫan-ı ʿaşḳa varup bir yatacaḳ yer yaparız

İzzet Mollā
[Fe'ilātün Fe'ilātün Fe'ilātün Fe'ilün]

Vaṣf-ı engüşt ü feminden iki cevher ḳaparız
Kilki işkeste edip ḥoḳḳanıñ aġzın ḳaparız

Olamaz meykedemiz naḳş-ı cidār-ı efkār
Resm-i dīvārına ṣanmañ ki cihānıñ ṭaparız

Bize Dīvānyoludur şāh-reh-ı semt-i cünūn
Kūçe-i leng-i ḫıred fikre gelirse çaparız

Ḫāl ü gerden bize ʿaḳla ḳarayı seçdirdi
İntiḫāb etme o cevherleri ġāyet çaparız
Beyt-i endīşemizi yıḳsa da ʿİzzet ġam-ı dehr
Var iken bizde bu miʿmār-ı ṭabīʿat yaparız

Buldu dil künc-i ḳanāʿatde refāhı ʿAynī
Biz ne īrād u ne sehm ü ne maʿīşet yaparız

İzzet Mollā
[Fe'ilātün Fe'ilātün Fe'ilātün Fe'ilün]

Üstüḫān-pāre-i vīrāne-i cāhı ḳaparız
Dehen-i şekvemizi bir gün olur kim ḳaparız

Biz büt-ḫānede her ṣūreti zāyil bilerek
Yine ṣad ḥayf ki ol naḳş ber-āba ṭaparız

Bırakıp beyhūde biz şāh-reh-i taḳdīri
Ḥüsn-i tedbīr denen rāh-ı ḫaṭardan ṣaparız

Batırır zevraḳ-ı tedbīri yem-i fikr-i ʿamīḳ
Keştī-i ʿaḳla virür mevc-i tevehhüm çaparız

Biz ki vīrāne-i dünyāyı murād eyler isek
ʿİzzetā beyt-i ṭabīʿat gibi mevzūn yaparız

Nāḫun-ı himmet-i Monlā ile feṭḥ eyledi ḥaḳ

Ne ḳadar müşkilümüz varsa cihānda çaparız

Aynī
[Fe'ilātün Fe'ilātün Fe'ilātün Fe'ilün]

Yāri tenhāca bulup bezm-i şarāba ḳaparız
Sırra dā'ir deheninden bir iki söz ḳaparız

Çeşm-i 'ibretle baḳıp āyine-i ẕerrāta
'Aks-i ḫurşīd-i cihān-tāb-ı cemāle ṭaparız

Bu gece yār ile hem-bezm oluruz mey içeriz
Ṣoñra bir tevbe edip semt-i ṣalāḥa ṣaparız

Etdi iḳlīm-i dili ġamze-i Tātār'ı ḫarāb
Hülāgū-yı nigehle işimiz pek çaparız

Āteş-i 'aşḳ ile 'Aynī ten ü cānı eridip
O mehiñ şevḳine bir şem'-i fürūzān yaparız

İzzet Mollā
[Fe'ilātün Fe'ilātün Fe'ilātün Fe'ilün]

O perī-zādı ne dem şīşe-i çeşme ḳaparız
Kāle-i vuṣlatını bād-ı hevāveş ḳaparız

Acıma ey dil-i zārım bana pīrim var iken
Merhem-i luṭfu ile dāġ-ı derūnu ḳaparız

Aynī
[Fe'ilātün Fe'ilātün Fe'ilātün Fe'ilün]

Dām-ı gīsūsına murġ-ı dili muḥkem ḳaparız
Dāne-i ḫālini minḳār-ı nigehle ḳaparız

Rızḳ içün eylemeyiz secde kibār-ı vaḳte
Rāzıḳ-ı 'ālem olan Ḥażret-i Ḥaḳḳ'a ṭaparız

Mū-miyānıñ hevesiyle ederiz fikr-i daḳīḳ

Ötesi çıḳmayacaḳ ince ṭarīḳa ṣaparız

İşte bu devr-i fesād u fiten-āmīz-i zamān
Herkesiñ rişte-i āmāline verdi çaparız

Fikr-i gīsūsı bizi eyledi ʿAynī mecnūn
Varırız dār-ı şifāya delilikler yaparız

İzzet Mollā
[Feʿilātün Feʿilātün Feʿilātün Feʿilün]

Ḳafes-i fikre dedik murġ-ı ḫayāliñ ḳaparız
Dedi şeh-bāz-ı nigeh biz de ne cānlar ḳaparız

Gül-i pejmürde degül çeşm-i recāmızda behişt
Ḫavf-ı düzeḫle deme ḫāliḳa zāhid ṭaparız

Düşdü ʿamā gibi dil körlemeden kāküline
Dāmen-i zülf-i ḥaḳīḳat ele geçse ṣaparız

ʿUḳde-i ḫāṭırımız kākülüdür zülfü degül
Vermez ol rişte resen-bāz-ı ḫayāle çaparız

Seng-i eṭfāli telef eylemeyiz Mecnūnveş
ʿİzzetā ṣaḥn-ı ġama ḳaṣr-ı muʿallā yaparız

Rāstdır kūçe-i bī-naġme-i ehl-i ʿaşḳa
Rāh-ı bezm-i ḥarem-i cāna o yoldan ṣaparız

Aynī
[Feʿilātün Feʿilātün Feʿilātün Feʿilün]

Reşk-i ruḫsārıñ ile bülbüli bāġa ḳaparız
Gül-i terden seḥerī ḳuşḳulanıp nem ḳaparız

Lezzet-i niʿmeti telḫ-i niḳamı bir bilerek
Ḫālıḳ-ı cennet-i firdevs ü caḥīme ṭaparız

Ḥasret-i ʿārıż-ı pür-tāb ile sūzān giryān
Uġrayup Lāleliye Ḫorḫor'a ṭoġru ṣaparız

Ṭolaşıp biri birine perçem ü zülf-i siyehi
Tār-ı endīşeme etdi çaparızdan çaparız

Cilvegāh etmege Aynī dil-i ṣad-pāremizi
O perī-zādeye bir şīşe-i raʿnā yaparız

İzzet Mollā
[Feʿilātün Feʿilātün Feʿilātün Feʿilün]

Bu şeb ol verd-i teri bāġ-ı ḫayāle ḳaparız
Mihriñ enbāzı olup şeb-nem-i ḫoyın ḳaparız

Kaʿbede müslim ü büt-ḫānede kāfir yoġ idi
Var ḫayāl et o büte biz ne zamāndur ṭaparız

Tārīḳ-i semt-i ḥaḳīḳat mi ṣanursın zāhid
Yolumuz düşse daḫı rāh-ı mecāza ṣaparız
Dīdeler baḥr-ı sirişkümde n'ola ġarḳ olsa
Vermede birbirine ol iki keştī çaparız

Rişte-i fikre verir tār-ı ḫayāli ʿuḳde
Vaṣf-ı gīsūsını ʿİzzet ḳatı müşkil yaparız

Devr-i Sulṭān Velede fikrimizi bend etdik
Rişte-i kārımıza çerḫ virür mi çaparız

Aynī
[Feʿilātün Feʿilātün Feʿilātün Feʿilün]

Nūr-ı dīdem seni aġyārıñ elinden ḳaparız
Görmesinler deyü göz ḥabsine alup ḳaparız

Vāsıl olsaḳ o bütüñ ḳuds-i viṣālin görsek
Küfr-i zülfüñde nihān āteş ü nūra ṭaparız

Ṭaḳınup boynumıza silsile-i kākülünü

Vādi-i ʿaşḳa girip deşt-i cünūna ṣaparız

Geçmiyor tār-ı nigeh sūzen-i müjgānımdan
Ḥasret-i zülfüñ ile giryeden olmuş çaparız

Yāri seyr etmege ʿAynī dil-i āhen-ṣıfatı
Ṣayḳal-i ʿaşḳ ile mirʾāt-ı mücellā yaparız

İzzet Mollā
[Feʿilātün Feʿilātün Feʿilātün Feʿilün]

Desin aġyār kim ol cevher-i ferdi ḳaparız
Deste-gül-būse-i mühr-i fem-i yāri ḳaparız

Olsa her zülfü teli resm-i buḫūr-ı Meryem
Zīnet-i pīre-zen-i ʿāleme ṣanmañ ṭaparız

Sen git ey eşk-i revān kūyuña yārıñ ṭurma
Biz reh-i fürḳata nā-çār ḳalursaḳ ṣaparız

Tīġ-ı ġamzeñden aman bulsaḳ eger bir laḥẓa
Der idik kişver-i tātār-ı nigāhın çaparız
Ḫām teklīf ile ʿİzzet ḳapu çalsaḳ daḫı biz
İbtidā kendimize bāb-ı recāyı yaparız

ʿĀlem-i feyże açup destimizi vaḳt-i semā
Sāye-i pīrde biz murġ-ı merāmı ḳaparız

Aynī
[Feʿilātün Feʿilātün Feʿilātün Feʿilün]

Zaġar aġyārı ṭutup bir yere muḥkem ḳaparız
Bir iki ṣaçma atıp ṣayd-ı viṣāli ḳaparız

İşte bu mā-ṣadaḳ-ı ḳavl-i Resūl-i ekrem
Ṣūreten Tañrı'ya maʿnen zer ü sīme ṭaparız

Baş açıḳ yalın ayaḳ ṭoġru giderken yāra
Miḥnet ü derde düşüp rāh-ı belāya ṣaparız

Dūd-ı āh-ı şerer-efşānım ile ebr ü nücūm
Bu gece birbirine ḫaylice verdi çaparız

Ḫāne-i ḳalbimi ʿAynī yıḳan ābād olsun
Biz de vīrānemizi bir gün olur kim yaparız

İzzet Mollā
[Feʿilātün Feʿilātün Feʿilātün Feʿilün]

Maḥbes-i çeşme rakībānı da gerçi ḳaparız
Ḫavfımız ancaḳ odur ülfet idüp ḫūy ḳaparız

Sāʾir Azermenişānveş büt edip naẓmımızı
Kendi perdāḫtemüz naḳşına ṣanmañ ṭaparız

… açıp baḫṣ-i dehenden çekinirse cānā
Ṣoḥbet-i dīgere …fülāndır ṣaparız

Bir daḫı ṣorma reh-i ʿışḳı ki bıḳdım zāhid
Çaparızdır çaparızdır çaparızdır çaparız

Şāʿiriz nīk ḫayālāt ile ʿİzzet dilesek
Megesi şīr-i ecem nemleyi ejder yaparız

ʿĀşıḳ-ı pīr olana ceẕbe getirmek iş mi
Fikre kim rāh-ı ḫıred teng gelürse ṣaparız

Aynī
[Feʿilātün Feʿilātün Feʿilātün Feʿilün]

Kebg-i nāzım seni şeh-bāz-ı himemle ḳaparız
Mākiyānveş ruḳabāyı kümes içre ḳaparız

Mescid ü medrese vü ḫānḳah u ṣavmaʿada
Deyr ü āteşgede her yerde cemāle ṭaparız

Ḫuten āhūlarını çeşmiñe ḳurbān iderek
Midḥat-i zülfüñ ile mülk-i Ḫıṭāya ṣaparız

Gözümüz ṭutmadı gitdi …
Geldi bāl ü per-i şeh-bāz-ı nigāha çaparız

İşleyip çarḫ ile zer-tār-ı şuʿā-ı mihri
ʿAyniyā biz o mehiñ zülfüne ṣırma yaparız

İzzet Mollā
[Feʿilātün Feʿilātün Feʿilātün Feʿilün]

Dīde-i düşmeni biz naʿt-ı ḥıyelde ḳaparız
Luʿb-ı ferzāne ile görmeden atın ḳaparız

Aradan benligi maḥv eyleyerek tāʿatde
Kendimiz kendimize gāh olur kim ṭaparız

Mevce-i baḥr-ı fenā böyle gelir böyle gider
Kim dedi seyl-i ġam-ı ʿaşḳ ile yoldan ṣaparız

Ṭabʿ-ı düşmen ne ḳadar tīz ise de kār edemez
Reg-i endīşe verir neşter-i daḫle çaparız

Niçe güm-nāmları şāʿir eder şöhret-yab
ʿİzzetā biz megesi Ḳafda ʿanḳā yaparız

Sāye-i devlet-i Monlāda atıp ṭurduḳ biz
(…) himeme nesne verir mi çaparız

Aynī
[Feʿilātün Feʿilātün Feʿilātün Feʿilün]

Ḳaldı ẓulmetkede-i ġamda dil-i sūzānım
Verdi miḳrāż-ı emel şemʿ-i murāda çaparız

ʿAyniyā mürşidimiz Ḫālid-i Baġdādī'dir
Dīn ü dünyāmızı ancaḳ biz anıñla yaparız

İzzet Mollā
[Feʿilātün Feʿilātün Feʿilātün Feʿilün]

Açsa cānān eger sīne-i vaṣlın ḳaparız
Memesin oḫṣayaraḳ gizlice sāʿat ḳaparız

Aynī
[Feʿilātün Feʿilātün Feʿilātün Feʿilün]
Heves-i ḫāliñ ile naḳd-i viṣāli ḳaparız

Biz ḥisābı görürüz defteri ṣoñra ḳaparız
Gündüz efġān ederiz bir gül içün bülbülveş

Gece pervāne gibi āteş-i ḥüsne ṭaparız
Heves-i perçem-i müşgīniñ ile ey büt-i nāz

Kāfiristānı gezip kişver-i Çīn'e ṣaparız
Ḳara sevdālara uġratdı ġam-ı zülfi beni

Dil-i dīvānemize işte bu ḥāli çaparız
O gülüñ gelse bahār-ı ḫaṭ-ı sebzi Aynī

Bāġ-ı ḥüsnüñde hezār-ı dile lāne yaparız

Aynī
[Feʿilātün Feʿilātün Feʿilātün Feʿilün]

Ṣanma meʾyūs olaraḳ ḳışla-i ʿīşi ḳaparız
Biz ḳuluz bāb-ı İlāhīde ʿulūfe ḳaparız

Rızḳ içün eylemeyiz kimseye taʿẓīm ü ḫużūʿ
Oluruz bāb-ı tevekkülde Ḫudā'ya ṭaparız

Vādi-i ʿaşḳdan irsāl ederiz yāre dili
Ṭoġruçıḳmazsa o yol başḳa ṭarīḳa ṣaparız

Gerçi dīvāneligim zülf içün ammā o bütüñ
Ḳılsa bu feyż ile miʿmār-ı ṭabīʿat ʿAynī

Şāhid-i maʿnāya çoḳ beyt-i muʿallā yaparız

İzzet Mollā
[Feʿilātün Feʿilātün Feʿilātün Feʿilün]

Ḫān-ı yaġmā-yı kederden ne bulursaḳ ḳaparız
Ṭaġlayıp bāb-ı serāyı ġam-ı yārı ḳaparız

Bizi kim menʿ edecek ḥüsn-i bütāndan vāʿiẓ
Gelse bu bütkededе bir yire dünyā ṭaparız

Sebeb-i şöhret-i Mecnūn o cevherlerdür
Seng-i eṭfālle ẓannitme o yoldan ṣaparız

İstemem mürını incitmegi mülk-i ḥüsnüñ
Verdi ḫaṭṭı reh-i neẕẕāre-i çeşme çaparız

ʿİzzetā eylemeyiz şekve feleginden cevrinden
Ne çekersek çekeriz her ne yaparsaḳ yaparız

Zāhid-i ḫar-menişi ṣavmaʿa-i iḳrāra
Himmet-i pīr olur ise elimizle ḳaparız

Aynī
[Feʿilātün Feʿilātün Feʿilātün Feʿilün]

Gece pervāneyi fānūsına muḥkem ḳaparız
Yanaraḳ ah ederek dilberi tenhā ḳaparız[2]

Ederiz ḳıblegeh-i ḳalbe teveccüh dilden[3]
Beyt-i Maʿmūr-ı hüviyyetdeki nūra ṭaparız

Heves-i zülf ü meẕāḳ-ı leb-i cān-baḫşıñ ile
Ẓulemātı geçeriz āb-ı ḥayāta ṣaparız

[2] ÇM=Nār-ı ʿaşḳa yanaraḳ
[3] ÇM= sırra

İzzet Mollā
[Feʿilātün Feʿilātün Feʿilātün Feʿilün]

Ḳadd-i çevgān şudeyi meşherde āḫir ḳaparız
Şanma bu ʿarṣada biz kūy-ı merāmı ḳaparız

Görerek ṣūret-i maʿkūs-ı riyāyı gözümüz
Sīm gencīne-i dünyā-yı denīye ḳaparız

Şimdilik ḳorḳulur gerçi reh-i şām-ı ḥicāz
Giderek reh-i ḥaḳīḳata bu yoldan ṣaparız

Böyledür ṣaḥn-ı mükāfātına ṭaġlardan aşıp
Gāh bir seng verer raḫşına Zālüñ çaparız

Dönmeyiz ābile-i pāyımız olsa gerdūn
Buluruz dil-beri ʿİzzet ne yaparsaḳ yaparız

Göñlümüñ ḥażret-i bir reh-beri var
Çaparız olsa da yol ṣanma efendi ṣaparız

Aynī
[Feʿilātün Feʿilātün Feʿilātün Feʿilün]

Cān verip kāle-i vaṣlın eger erzān ḳaparız
Biz de şimden girü dükkānçe-i kāmı ḳaparız

Kāfir-i zülfü ṭutup şekl-i çelīpāyı dedi
Hāl-i Hindū gibi biz āteş-i ḥüsne ṭaparız

Gül ü mülden alırız neş'e-i būy-ı ʿirfān
Gülşen-i meykede-i faḳr u fenāya ṣaparız

Biz Nevāyī gibi ʿAynī Çaġatay söylemeyiz
Şuʿarānın belī mażmūnunu çalıp çaparız

Bu yigirmi ġazeli işte bu beş ḳāfiyede
ʿAyniyā zūr-ı ṭabīʿatle hemān biz yaparız

İzzet Mollā
[Fe'ilātün Fe'ilātün Fe'ilātün Fe'ilün]

Cevher-i nuṣḥu ki nuṭḳ-ı ʿuḳalādan ḳaparız
Anı gencīne-i efkārda muḥkem ḳaparız

Dil-i bī-naḳş u nigār oldı pereştişlerimiz
Biz bu büt-ḫāne-i pür-ṣūrete ṣanmañ ṭaparız

Çıḳmayıp menzil-i maḳsūda tarīḳ-i tedbīr
O zamān cādde-i taḳdīre żarūrī ṣaparız

Kāle-i maḳṣadı ʿālemde ṭoḳurduḳ çoḳdan
Rişte-i ṭūl-i emeldür viren ancaḳ çaparız

Der-i mey-ḫānede ʿİzzet yıḳılırsaḳ yime ġam
Ṣahn-ı ḫulyāda ziyāfetkede-i nevʿ yaparız

Ne ḳadar ʿuḳdeler açdıḳ himem-i pīr ile biz

Aynī
[Fe'ilātün Fe'ilātün Fe'ilātün Fe'ilün]

At sürüp ṣaḥn-ı süḫandan bir iki dil ḳaparız
Şuʿarāyı ḳaçırup ḳalʿa-i naẓma ḳaparız

Baş açıḳ yalın ayaḳ kūçe vü ṣaḥrālarda
Āh u feryād ederek şevḳine yarın taparız

Var iken reh-berimiz rāh-ı ḥaḳīḳatde yine
Nefs ü şeyṭāna uyup rāh-ı ḫilāfa ṣaparız

Süzülüp murġ-ı dili ḳapmaġa meyl etmiş iken
Verdi şeh-bāz-ı nigāha ḫam-ı zülfi çaparız

"İmtiḥānü'ş-şuʿarā oldı tamām ey ʿAynī" (1240/1824-25)
Dür-i yek-tā gibi tārīḫini böyle yaparız

İzzet Mollā
[Fe'ilātün Fe'ilātün Fe'ilātün Fe'ilün]

Gelse ol naḫl-ı [emel] bāġ-ı ḫayāli ḳaparız
Yetse el sīb-i ruḫ-ı ālini yārıñ ḳaparız

Büt-perest ü büt ü büt-ḫāne göñüldür ʿāşıḳ
Nā-becā ṣūretine ḥüsn-i bütānıñ ṭaparız

Görmeyüz bārī Küçükṣuda rakīb ü yāri
Gökṣuya dīde-i giryān ile tenhā ṣaparız

Ḳıl ḳadar ġamdan olur ehl-i hüner āzürde
Fikr-i gīsūsı verir kilk-i ḫayāle çaparız

İmtiḥān-ı maʿrifet-i kilk ile oldu şuʿarā
ʿİzzetā biz daḫı tārīḫ-i mücevher yaparız

Var mı tennūre-i Monlāda ʿalāyıḳdan eşer
Māsivallāha ḳıyās eylemeyiñ kim ṭaparız

[Fā'ilātün Fā'ilātün Fā'ilün]

İki şāʿir birbirin üstād edip
İttifāḳan etdiler ʿarż-ı sebaḳ

Gerçi bir ṣūretdedir kemmiyyeti
Oldı ebyāt u meṭāliʿ yek-nesaḳ

Fehm eder kemmiyyetin ehl-i kemāl
Her kimin ṭabʿında varsa feyż-i Ḥaḳ

Bir ġazelden münfehimdir reng-i naẓm
Etme bir işden mi tesvīd-i varaḳ

Açdı ʿAynī imtiḥān ḳaṣdı ile
Kimseler etmiş degil bu bābı daḳ

Setr ede dāmān-ı erbāb-ı hüner
Bir ḫaṭā varsa każā-yı mattefaḳ

…….. söyledim tārīhini
İmtiḥān-ı ʿİzzet ü ʿAynī'ye baḳ

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Hatice GÜLPINAR

Doktora Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
haticegulpinar52@gmail.com

https://orcid.org/0000-0003-1297-5836

Bosnalı Âsım Dîvânı'ndaki Deyimler Üzerine Bir İnceleme

A Review on the Idioms in Bosnian Âsım Dîvân

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 29.07.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 10.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Gülpınar, H. (2022). Bosnalı Âsım Dîvânı'ndaki Deyimler Üzerine Bir İnceleme. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6 *(4)*, 1666-1693. https://doi.org/10.34083/akaded.1151074

Gülpınar, H. (2022). A Review on the Idioms in Bosnian Âsım Dîvân. *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1666-1693. https://doi.org/10.34083/akaded.1151074

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu makale; Hatice GÜLPINAR tarafından hazırlamakta olan ve danışmanlığını Prof. Dr. Orhan Kurtoğlu'nun yaptığı "*Bosnalı Âsım Dîvânı*'nın Bağlamlı Dizin ve İşlevsel Sözlüğü" adlı doktora tezinden üretilmiştir.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

Çalışmamıza esas aldığımız *Bosnalı Âsım Dîvânı* (İnceleme-Tenkitli Metin), Orhan Kurtoğlu tarafından hazırlanmıştır. Bosnalı Âsım, 17. yüzyılın ikinci yarısı ile 18. yüzyılın başlarında yaşamış bir şairdir. Yüzyılın diğer şairlerine nazaran adı pek duyulmamıştır. Ancak divanında kullandığı deyimler ve deyimlerin şiirde yerli yerinde kullanılması, bu deyimlerin çeşitliliği ve böylelikle Türkçenin bir şiir dili olarak işlenmesi; onu yaşadığı dönemin diline ışık tutacak önemli isimler arasına katmaktadır. Âsım, aynı zamanda bu söz varlıklarını eserinde incelikle kullanarak klasik Türk edebiyatının da deyimler kanalıyla millî kültür unsurlarını bünyesinde barındırdığını göstermiştir. Bu çalışmada *Bosnalı Âsım Dîvânı*'nda yer alan 577 deyim tespit edilmiş, bunlar şekil ve kavram özellikleri bakımından iki ana başlık altında sınıflandırılmıştır. Bazı deyimler gösterdikleri özelliklere göre birden fazla gruba dahil edilmiştir. Çalışmanın bir sözlük çalışmasından ziyade bir tasnif çalışması olması amaçlandığından deyimlerin anlamları üzerinde durulmamıştır. Deyimlerin klasik Türk şiirinin kurallara bağlı kalıpları içinde varlığını devam ettirebiliyor olması hem günümüz insanının klasik Türk şiirine bakışını değiştireceği fikri hem de dil ve kültür varlığımıza sağlayacağı katkılar çalışmamızın çıkış noktası olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, 17. yüzyıl, Bosnalı Âsım, Divan, Deyim.

Abstract

Bosnian Âsım Dîvân (Review-Criticized Text), which is the basis of our study, was prepared by Orhan Kurtoğlu. Bosnian Âsım is a poet who lived in the second half of the 17th century and the first years of the 18th century. Compared to other poets of the century, his name was not heard much. However, the idioms he used in his divan and the proper use of idioms in poetry, the diversity of these idioms and thus the processing of Turkish as a language of poetry; makes him one of the important names that will shed light on the language of the period in which he lived. At the same time, Âsım has shown that classical Turkish literature also contains national cultural elements through idioms. by using these vocabulary in his work. In this study, 577 idioms in the Bosnian Asım Dîvân were determined, and they were classified under two main headings in terms of form and concept features. Some idioms are included in more than one group according to their characteristics. Since the study is intended to be a classification study rather than a dictionary study, the meanings of idioms are not emphasized. The idea that idioms can continue to exist within the patterns of Classical Turkish poetry, the idea that today's people will change their view of classical Turkish poetry and the contributions to our language and cultural existence have been the starting point of our study.

Keywords: *Classical Turkish Literature, 17th century, Bosnian Âsım, Divan, Idiom.*

Giriş

Dil; bir toplumun kültüründen izler taşıyan, kendi içinde kuralları olan, durağan olmayıp zamanla değişebilen ve gelişebilen özel bir anlaşma aracıdır. Her edebî dönemin kendine özgü bir dili vardır.

Divan şiirinde kullanılan dil, Türkçenin tarih içindeki uzun bir yürüyüşten sonra ulaştığı olgun bir merhaleyi temsil eder (Okuyucu, 2013, s. 127). Buna katkı sağlayan unsurlardan biri de o dilin köklerinden beslenip gelişen deyimlerdir. Deyim; belli bir kavramı, belli bir duygu ya da durumu dile getirmek için birden çok sözcüğün bir arada, seyrek olarak da tek bir sözcüğün yan anlamında kullanılmasıyla oluşan sözdür (Aksan, 1982, s. 37).

Bir dilin zenginliğinin göstergelerinden biri olan deyimler; o dili konuşan toplumun yaşayışı, gelenek ve görenekleri, sevinçleri, hüzünleri vb. hakkında fikir sahibi olmamızı sağlar. Dilimize ait deyimleri edebî metinler aracılığıyla tespit etmek dil ve kültür mirasımızı bir sonraki nesle aktarmak bakımından önemlidir. Klasik Türk edebiyatında bu durum daha da ön plana çıkmaktadır. Kullandığı her kelimeyi itinayla seçen divan şairi, duygu ve düşüncesini aktarırken ona uygun üslubu bulmaya çalışmıştır. Kelimeleri, şiirinde yoğurarak onlara bambaşka anlamlar yüklemiş ve bunu yaparken deyimlerden istifade etmiştir. Çalışmamıza esas teşkil eden Bosnalı Âsım da şiirlerinde deyimlere oldukça fazla yer vererek içinde yaşadığı dönemin dil varlıklarını *Dîvân'ı* aracılığıyla günümüze taşıyan şairlerden biri olmuştur.

17. yüzyılın ikinci yarısıyla 18. yüzyılın başlarında yaşayan Bosnalı Âsım hakkında kaynaklarda çok sınırlı miktarda bilgi bulunmaktadır. Âsım mahlasını kullanan şairin asıl adı Yusuf'tur. Bosna'da doğmuştur. Doğum tarihi bilinmemektedir.Tahsilini tamamladıktan sonra Bosna Mahkemesinin başkatibi olmuş ve bu görevde iken 1710 yılının Mart ayında (Muharrem, 1122) Bosna'da vefat etmiştir (Kurtoğlu, 2018, s. 3-4). Şairin yegâne eseri Dîvân'ıdır.

Türkçe deyimleri divanında sıklıkla kullanan Bosnalı Âsım; deyimlerde özellikle tevriye, kinaye, mecaz-ı mürsel gibi sanatlar yaparak kelimelere yeni anlamlar yüklemiştir. Bu tutumu aynı zamanda Türkçenin bir şiir dili olarak gelişmesini sağlamıştır. 15. yüzyılda Necati'den beri süregelen divan şiirinde Türkçe deyim ve atasözleri kullanma temayülü, 16 ve özellikle Âsım'ın da yaşadığı 17. yüzyılın sonuna doğru hemen hemen tüm şairler tarafından devam ettirilmiştir. Mengi, bu konuda şunları söyler:

> "Düşünce ağırlıklı ve okuyucuyu uyarma, yol gösterme amaçlı şiirin örneklerine ilk yazılı ürünlerimizden itibaren rastlanmakla birlikte bu şiir

> tarzının edebiyatımızda bir edebi akım olarak varlığı 17. yüzyılın ikinci yarısında görülür" (Mengi, 2005, s. 182).

Özellikle 17. yüzyılın ikinci yarısında şiirlerde deyimlerin yoğun görülmesinin nedenlerinin başında şüphesiz Nabi ve hikemî tarz gelmektedir. 17. yüzyılın ikinci yarısında yaşayan Bosnalı Âsım; klasik üslup, Sebk-i Hindî, mahallileşme akımlarıyla beraber döneminin diğer şairleri gibi Nabi'nin etkisinde kalarak hikemî tarzın üslup özelliklerini de şiirlerine yansıtır. Âsım, şiirlerinde deyimlere oldukça fazla yer verirken atasözlerini çok az kullanmıştır (Kurtoğlu, 2018). Bu bakımdan bu çalışmamızda *Bosnalı Âsım Dîvânı*'ndaki deyimler üzerinde durulacaktır.

Ziya Paşa, Nabi'nin şiirde yeni bir çığır açtığını ve bu yolda yürüyen diğer şairleri Harâbât'ta şöyle belirtir:

> "Nâbî'ye bu ihtirâdır hâs
> Teslîm eder anı ehl-i ihlâs
> Râşid ile Vecdî Lem'i Râmî
> Râgıb Âsım Münif ü Sâmî
> Ol mektebe oldular müdâvim
> Ol hâceden oldular mülâzım" (Ziya Paşa, 1875, s. 82)

Burada adı geçen Âsım, Orhan Kurtoğlu'nun 2012 yılında tenkitli metnini yayınladığı ve tarafımızdan bağlamlı dizin ve işlevsel sözlüğü doktora tezi olarak hazırlanmakta olan Bosnalı Âsım Dîvânı'nın müellifi Bosnalı Âsım'dır. Çünkü Harâbât'ta (Harâbât 2. cilt, s. 82) üç farklı Âsım'ın ismi geçer. Bunlar: Âsım (Mütercim), Âsım ve Âsım Çelebi-zâde'dir. Ziya Paşa'nın Âsım adlı şairin şiirlerine verdiği örnek, *Bosnalı Âsım Dîvânı*'ndaki 57. gazelin birebir ilk beytidir:[1]

> "Kaddüñ yanında serv-i dil-ârâya kim bakar
> A'lâ gelince bir yere ednâya kim bakar" (Kurtoğlu, 2018, s. 189)

Birçok araştırmacı tarafından bahsi geçen şair, başka bir Âsım olarak düşünülmüştür. Ancak Harâbât'ta verilen şiir örneği Yusuf Nâbî'nin izinden giden şairin bizzat Bosnalı Yusuf Âsım olduğunu kanıtlamıştır. Şiirlerinde sık sık döneminde kadrinin bilinmediğinden yakınan Âsım, böylece takdir edilerek klasik Türk edebiyatı tarihinde kayda değer bir yer edinmiştir.

Gerilemenin yaşandığı 17. yüzyıl aynı zamanda toplumsal kargaşanın yaşandığı, iç çekişmelerin olduğu, siyasi otoritenin zayıfladığı, Türk tarihinin haşmetli devrinin yavaş yavaş sona erdiği bir dönemdir. Böylelikle klasik Türk edebiyatı daha içine kapanık bir edebiyat hâline gelmiştir. Şiire acı, elem ve ızdırap hâkim olmaya başlamıştır. Dönemin en gözde sanatçısı olan Nabi'yi örnek alan birçok şair; yine

[1] Geniş bilgi için bakınız. "Kurtoğlu, O. (2018). Bosnalı Âsım dîvânı (s. 189). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları; Ziya Paşa (1875). Harâbât 2. cilt (s. 82). Matbaa-i Âmire.

dönemin gözde akımı Sebk-i Hindîyi de sanat yapmak adına şiirlerinde kullanmış, bu hikemî tarz ile birleşince şiirlerde kullanılan atasözleri ve özellikle deyimlerde farklı sanatlar kullanılarak deyimlerin manası derinleştirilmiştir. Bu sebeple yine çok açık olmayan bir dil döneme hâkim olmuştur. Bütün bunlara rağmen klasik Türk edebiyatı şairlerinin Türkçeyi aruza hâkim kılmaya çalışmaları takdire şayan bir gayrettir. Bu tür dil varlıklarının çok eski dönemlerden beri şiirlerde, edebî eserlerde görülmesi Türk dilinin çok köklü bir geçmişe dayandığının göstergesidir. Aksan, deyimlerin bir dil içindeki yerini şöyle belirtir: "Bir dili konuşan insanların deneyimlerini, maddi ve manevi kültürünü, daha özlü bir ifade ile insanların bilgeliğini üzerinde taşıması bakımından önemli kaynaklardır." (Aksan, 2006, s. 141). Bu yolla da kadim kültürümüz, klasik Türk şiiri kanalıyla günümüze taşınmaktadır.

Biz bu çalışmamızı Bosnalı Âsım Dîvânı'nda tespit ettiğimiz ve karşılığını sözlüklerde bulduğumuz 577 deyim üzerine yaptık. 89 adet söz varlığının ise bağlamda bir deyimin tüm özelliklerini taşıyacak şekilde kullanıldığını gördük. Ancak bu deyimleri herhangi bir sınıflandırmaya almadan ayrı bir başlık altında belirttik. Çalışmamız esnasında dikkatimizden kaçan deyimlerin olabileceği ihtimalini göz önünde bulundurmak gerekir. Aruza uydurma çabası veya muhtelif sebeplerle yapısı değiştirilen, Türkçe kelimeler yerine Farsça veya Arapçaları tercih edilen veya tüm kelimeleri Arapça veya Farsça olan, öge dizimi değiştirilerek araya farklı bir kelime veya kelimeler getirilen, bazen de bir kelime eksik veya fazla, deyim olduğunu düşündüğümüz söz varlıklarını incelemeye çalıştık. Bazı söz gruplarının bağlamda deyim gibi kullanıldığını gördük. Bunları kaynaklardan araştırdık. Bunları kalıplaşmış hâliyle deyimler sözlüğünde bulamasak da deyimlerin benzer şekillerine rastladık. Klasik Türk edebiyatı şairlerinin deyim varlığını şiirlerinde çeşitli sebeplerle birtakım değişikliklere giderek kullanma zorunluluğunu göz önünde bulundurarak bu tür söz varlıklarını da deyim olarak belirttik. Eyüboğlu, bu konuda şu açıklamayı yapar:

> "Deyimlerin değerlendirilmesinde belki tek tük zorlamalar olmuştur. Böyle bir söz kümesinin, her yerde geçerli olmaması onun deyim değerinden düşmesini gerektirmez. Örneğin (çelik çomak oynamak) sözü dil yarışması yerine kullanılınca tam bir deyim niteliği kazanır. Bir kimseyi sözle alt etmek anlamında Fehîm'in şu beyti bundan 70 yıl öncesine kadar çocuklara ezberletilen nüktelerden biri idi. «Küçücekdir Fehîm amma ele aldıkda hüner - Seni meydân-ı belâgatde çelik gibi çeler». Görülüyor ki burada bir de (Çelik gibi çelmek) sözü kendiliğinden bir deyim yerine kullanılmıştır" (Eyüboğlu, 1973, s. VIII).

Bosnalı Âsım Dîvânı'ndaki deyimler yapı ve kavram özellikleri yönünden iki ana başlık etrafında incelenmiştir.[2] Bazı sınıflandırmalarda deyimin geçtiği beyitler verilerek açıklamalarda bulunulmuş çoğunda ise sadece deyim başlıkları kategorize edilerek deyimler ortaya konmuştur. Metinde tespit edilen deyim, değişikliğe uğratılmadan orijinal hâliyle verilmiş; değiştirilmiş veya Arapça, Farsça kelimelerle oluşturulmuşsa parantez içinde deyimin Türkçe karşılığı yazılmıştır. Çalışmada ele alınan tüm deyimler sözlüklerden bulunmuştur. Deyim sözlüklerinde bulamadığımız ancak metinde deyim olarak kullanıldığını düşündüğümüz dil birlikleri ayrı bir başlık altında sınıflandırılmıştır.[3]

1. Deyimler

Bosnalı Âsım Dîvânı'nda deyimler sözlüğünde karşılığı bulunan 577 farklı deyim, 902 defa kullanılmıştır. Bunlar şekil ve söz dizimi özellikleri ile kavram özellikleri bakımından iki ana başlık etrafında gruplandırılmıştır.

1.1. Deyimlerde Şekil ve Söz Dizimi Özellikleri

Aksoy (2018), deyimlerin atasözleri gibi kalıplaşmış ifadeler olduğunu, bir deyimin sözcüklerinin değiştirilip yerlerine başka sözcüklerin getirilemeyeceğini söyler. Ancak divan şairleri; deyimleri şiirde aruz veznine uydurabilmek, canlı ve akıcı bir üslup oluşturabilmek gibi birtakım mecburiyetlerden dolayı bunu yapmak zorunda kalmışlardır.

"Türkçe aruzla ahenkli şiir yazmanın güçlüğüne rağmen şairlerimiz Türkçeyi şiirde hâkim kılmak çabasından geri durmamıştır. Türkçe kelimelerle kafiyeler ve redifler yapmak, Türkçe deyimleri ve atasözlerini kullanmak, konuşma dilindeki kalıplardan yararlanarak aruzu Türk diline uygulamak suretiyle ifadeye tabiîlik, canlılık, ahenk ve kıvraklık kazandırmak hususunda büyük gayret göstermişlerdir." (Mazıoğlu, 2011, s. 86) Divan şairleri, bu sebeplerle deyimin yapısında ve söz diziminde zaman zaman değişikliğe gitmek zorunda kalmışlardır.

Bosnalı Âsım Dîvânı'ndaki deyimler şekil ve söz dizimi özelliklerine göre altı bölümde incelenmiştir.

[2] Deyimler kategorize edilirken çoğunlukla Ahmet Turan Sinan'ın Türkçenin Deyim Varlığı (2015), Ömer Asım Aksoy'un Deyimler Sözlüğü (2018), Metin Yurtbaşı'nın Sınıflandırılmış Deyimler Sözlüğü'nden (2012) istifade edilmiştir. Ayrıca Çağbayır, 2017; Dilçin, 1989; Doğan, 1996; Eyüboğlu, 1973/II; Gencine-i Güftâr, 1984; Parlatır, 2007; Tanyeri, 1999 ve TDK Tarama Sözlüğü I-II-III-IV-V-VI-VII, 1995'ten de faydalanılmıştır.

[3] Kısaltmalar: G: gazel, K: kasîde, Kt; kıt'a, Müf: müfred, N: nazım, Tah: tahmîs, Tc-B: tercî-i bent, Tb-B: terkîb-i bent, TDK: Türk Dil Kurumu, Tes: tesdis, vb.: ve benzeri

1.1.1. Sadece Türkçe veya Türkçeleşmiş Kelimelerle Kurulan Deyimler

Bosnalı Âsım Dîvânı'nda bulunan deyimlerin çoğunluğunu Türkçe kelimelerle kurulanlar oluşturmaktadır. Bu da onun şiirine hem sadelik hem de akıcılık katmaktadır. 352 adet Türkçe deyim, şiirlerde 620 defa kullanılmıştır.

âciz kalmak: K7/63; **âfâkı tutmak**: K4/83; **agız açmamak**: G40/5, G327/7; **agızlarına mürekkeb çalmak** (mürekkep yalamak): K12/54; **agzını kapamak**: G139/5; **agzını tutmak**: Tah3/13; **agzına almak**: G105/4; **agzuna almamak**: G240/3; **âh etmek/eylemek**: G52/2, G66/2, G102/2, G113/4, G123/2, G154/1, G158/5, G170/1, G174/5, G202/1, G218/3, G236/3, G249/1, G233/1, G255/1, G265/5, G298/1, G298/4, G301/3, G313/5, G318/5, G338/1, G346/1, G347/1, G356/1, G361/1, G368/2, G372/1, K9/41, K12/62, K17/45, Tb-B1/45, Tes1/5; **âhı kalmak**: G267/4; **aklı kalmak** : G350/4; **aklını yitürmek** (aklını kaybetmek): G3/3; **aklı başına gelmek:** G182/2; **aklı gitmek**: G260/2, G334/1; **aklını almak**: G34/1, G37/1, G145/2, G179/1, G328/1; **aklı başına düşmek** (aklı başına gelmek): G396/1; **aklı tagılmak**: G349/2; **akmaz ise damlamak** (akmazsa da damlamak): G81/3; **âlem itmek** (âlem yapmak): N1/1; **âlemi tutmak**: G137/1; **alur göz ile bakmak** (alıcı gözüyle bakmak): K15/27; **amân zamân**: G131/2; **ardınca düşmek** (ardına/arkasına düşmek): G179/4; **arkasını dönmek**: K4/36; **arkası üzre yatmak** (sırt üstü yatmak): Tes2/5; **âteş almaga gelmek**: G113/2; **âteş düşmek**: G400/1, G400/5; **âteş virmek**: G291/5; **âteşe düşmek**: G399/4; **ayag altında**: G188/4; **ayag altında kalmak**: G286/4; **ayag üzere turmak**: G113/2, K8/7; **ayaga binmek**: G391/1; **ayagdan almak** (ayak/ayağın almak): G356/4; **ayagdan çıkmak**: G16/3, G360/4; **ayagı çekmek** (ayağını çekmek): G21/1; **ayagı yer basmamak**: G348/5; **ayagın almak**: G187/1, G306/2; **ayagın öpmek**: G111/4, G241/3; **ayagın yere degdürmemek** (ayağı/ayakları yere basmamak/değmemek): G335/4; **ayagına varmak** (ayağına gitmek): G357/3, G2/2; **ayagını kesmek**: G219/1, Tb-B2/43; **ayagı duzaga koymak** (tuzağa düşmek): G274/3; **ayaguma akmak** (ayağına akmak): G201/3; **ayagun çekmek** (ayağını çekmek): G111/3; **ayaguna düşmek /kapanmak**: K12/59; **ayak altında kalmak**: G192/1; **ayak bagı olmak**: G381/2; **ayak basmak**: G185/1, G185/1, G185/2, G185/3, G185/4, G185/5, G185/6, G185/7, G340/3; **ayak sürmek** (ayak sürümek): K5/29; **ayakda kalmak**: K15/79; **bagrı yufka**: G54/5; **bahtı uyanmak**: G309/5; **baş egmek**: G111/4; **baş itmek** (baş tacı etmek): G304/3; **baş üzre yer eylemek** (baş üstünde tutmak): Müf:2/1; **başdan çıkmak**: G307/1; **başdan çıkarmak**: G184/4, G232/5, G345/2, G392/1; **başı açuk**: K12/39; **başına belâ/olmak**: G176/3; **başına çalmak**: G148/5, G381/4; **başına getürmek**: G38/2; **başına gün togmak**: K16/22; **başına neler gelmek** (başına hâl gelmek): G230/2; **başına salmak** (başına sarmak): K5/47; **başına üşmek** (başına üşmek/üşüşmek): G101/4; **başına yüz bin belâ kopmak** (başına bela açılmak): G95/3; **başında âteş yakmak/yanmak**: G192/3, G340/4; **başında tutmak** (başta taşımak/baş tacı etmek) G357/1; **başını kaldırmamak** (başını kaldıramamak): K4/14; **başuma devlet konmak** (başına devlet kuşu konmak): G232/2; **başumda yeri olmak** (baş üstünde yeri olmak): G330/5, G257/2; **başumuz üzre yerün var** (baş üzere/üstünde yeri var): K17/11; **başı hoş olmak**: G292/4; **belâ aramak**: G146/3; **belâ kopmak** (kıyamet komak): G126/3; **belâ okumak**: G95/3; **belâya ugramak**: G353/2; **beli baglamak** (belini

bağlamak): G100/6; **benzine kan gelmek**: K15/13; **beyâz itmek** (beyaza çıkarmak): K3/16; **bin derde devâ**: K7/44; **bin derdün devâsın bulmak** (derdine çare bulmak): G34/3; **bin pâre eylemek/itmek** (parça parça etmek): G318/2, G277/4; **bin şekle koymak** (şekle sokmak/koymak): G270/7; **bir hâl eylemek** (hâle yola koymak): G270/1; **bir içim su**: G195/1; **bir olmak**: K3/44; **bir pula satmak**: K8/9; **bir reng olmak** (rengine boyanmak): G154/4; **bir yana eylemek** (bir yan etmek): K7/7; **bir yerde durmamak** (yerinde duramamak): G231/5, G259/1; **bir yere gelmek** (bir araya gelmek): G337/1, G337/1, G337/3, G337/2, G337/4, G337/5, G337/6, G337/7; **biribirine girmek**: K17/38, Tb-B2/13; **boynı baglu**: Tah3/7; **boynın urmak** (boynunu vurmak): K7/50; **cân atmak**: G33/2, G179/4; **cân bagışlamak**: G96/2; **cân bulmak**: G346/3; **cân çekmek**: G228/2; **cân gelmek**: G119/4, G133/1; **cân virmek**: G90/1, G122/1, G296/1, K8/52, Tah3/2, Tb-B1/8; **câna dokınmak** (içine dokınmak): G380/5; **cândan usanmak**: G277/5, G392/6; **cânına geçmek**: G72/5; **cânından usanmak**: G164/4; **cânum almak**: G131/4, G303/1; **cânum çıkmak**: G333/6; **cânumdan usanmak**: G271/1; **cânın virmek** (canını vermek): G171/5; **cevri çekmek** (ızdırap çekmek): G393/2; **çok görmek**: Tc-B1/7; **cûşa gelmek**: G339/3; **dehşet almak** (dehşete kapılmak): Tb-B1/5; **delüye dönmek**: K12/38; **dem urmak** (dem vurmak): G125/6, G305/1, K4/52; **dem sürmek**: G92/5, G300/4, Tes3/13; **derdine dermân bulmak** (derdine çare bulmak/kılmak): G67/2, G265/1; **devâsın görmek** (çaresini bulmak): G229/3; **devletden düşmek**: G109/1, G297/4; **dil uzatmak**: K11/40, K14/3; **dile almak**: G315/2; **dile gelmek**: G384/3, G119/3, G142/2; **dile düşmek**: G237/4, G288/4; **dîvâneye dönmek** (deliye dönmek): G261/2; **dûlâblar kurmak** (dolap kurmak/düzmek): G344/4; **düşde dahi görmemek** (rüyasında bile görememek): K12/41; **düşmen olmak**: Tc-B1/1, G289/6; **eksük olmamak**: G286/5, K6/49, Tes1/13; **el çekmek**: G10/7, G216/5, G239/2, G277/1, G277/1, G277/4, G279/4; **el uzatmak**: K15/9; **el üzre tutmak** (el üstünde tutmak): G34/2, K4/33; **el virmek**: G28/4, G171/1, G256/2, G344/3, G351/2, G358/1, Tb-B2/8; **el yumak**: G254/6, K7/6, K9/27, K12/5; **elde kalmak**: G360/3; **elde tutmak**: G247/5, K12/73; **elden komak** (elden komak/bırakmak): G117/4, G327/2; **elden komamak**(elden komamak/bırakmamak): K8/7; **elden tutmak** (elinden tutmak): G241/3; **ele almak**: G7/4, G59/3, G239/5, G360/1, G360/1, G382/2, G367/2, K11/41; **ele getürmek**: G360/2, G360/4; **ele girmek**: G7/1, G264/2, G360/3, K8/41, K8/43; **eli tutmamak** (eli ayağı tutmamak): G365/2, K12/3; **el sunmak**: K4/95, K5/46; **el virmek** : G289/2; **elinde hâzır** (hazır bulunmak): G17/3; **elde tutmak**: G356/4; **elinden çekmek**: G169/4; **eli degmek**: G131/4; **elinde olmak**: G40/5, G216/5, G117/1, G117/2, G117/1, G117/3, G117/4, G117/5, G117/6, K6/45; **eser kalmamak** (eseri kalmamak): G179/4, G185/4, Tb-B2/7; **eser komak** (iz bırakmak): G37/3, G196/3, G309/2, G366/5, G148/; **fedâ etmek/eylemek**: G171/3; **ferâgat eylemek/itmek:** G27/1, G309/4, G311/1, K7/32; **fetvâ almak** (fetvâsını almak): K15/42; **feyz almak**: G305/1, K4/94; **figân eylemek/itmek**: G38/3, G291/2, G317/4, K7/5, Tb-B2/40; **gâlib gelmek**: K9/43; **gam yimemek**: K13/44, G121/5; **gayrete gelmek**: K6/7; **gazâ eylemek/itmek**: K6/32, K7/50, K10/18; **gelip geçmek**: G194/3; **gönül yapmak** :Tes3/1; **gönli ısınmak** (içi ısınmak): K12/10; **gönlü akmak**: K12/56; **gönül almak**: G122/1; **gönül virmek**: G64/3, G298/1; **görinmez belâ** (görinmez kaza): G112/1; **görinmez olmak** (görülmez olmak): K8/25; **göz açdurmamak**: G163/5; **göz dikmek**:

G2/1; **göz göre**: G314/3; **gözden düşmek**: G197/1, G288/3; **gâib olmak** (gözden kaybolmak): G17/1, G17/7; **gözden ırag olmak**: G216/4; **gözi açılmak**: G364/2, K16/7; **gözi akmak**: G355/2; **gözi açılmak**: G364/2, K16/7; **gözi akmak**: G355/2; **gözin oymak**: K12/38; **gözleri kamaşmak**: K4/85; **gözünü çıkarmak**: G342/6; **gözü kalmak**: G106/1, G350/1; **gözü kan dökmek** (gözü kan ağlamak): G358/1; **göz nûrı**: G141/2, G272/2, G284/1, G321/3; **gözün üzre kaşun var dimemek**: K17/32; **güler yüz göstermek:** G27/5, K7/1; **günâh itmek** (günâh işlemek): G154/4; **günâhı boynuna/olmak**: G269/3; günde yüz bin şekle komak (şekle sokmak): G76/2; **haber almak**: G188/5; **hâl üzre komak** (kendi hâline bırakmak): G270/1; **halka halka olmak** (halka olmak): G290/4, K12/61; **hâlümi sormak** (hâl hatır sormak): G388/1; **harâm itmek/olmak**: K12/18, K12/56; **hâtıra düşmek** (hatırına/aklına düşmek): G135/5, G342/7; **hâtıra gelmek** (hatıra/akla gelmek): G398/2, G18/4, G260/5, G400/1, K1/3, K2/45, Tb-B1/23; **hâtıra getürmek** (aklına getirmek): G216/4; **hâtırını yıkmak**: Tes3/1; **hayâline düşmek**: G374/3; **hayr itmek** (hayır işlemek): K8/7; **her bir dereden su getürmek** (bin/kırk dereden su getirmek): G170/2; **hevâ hoş** (hava hoş): G289/4; **hisâb itmek**: G265/2, G315/2; **hisâba çekmek** (hesap sormak): K4/100, K8/55 (Aksoy, 2018: 855); **hisâba gelemez** (hesaba/kitaba gelmez): G367/4; **hisâba getürmemek** (hesaba almamak): K7/27; **hisseme düşmek** (payına düşmek): G134/5, G374/5; **hoş gelmek** (iyi gelmek): G201/1; **hoş geldün**: G241/1, G241/2, G241/3, G241/4, G241/5; **ibret almak**: G114/3; **îcâd itmek**: G322/4, K13/38; **imdâd itmek**: K8/23, K13/29; **insâf itmek**: Tc-B1/39; **iş eylemek**: K12/19; **iş görmek**: G22/2; **itibâr itmek**: Tc-B1/28, Tc-B1/41; **itibârı kalmamak** (itibarını kaybetmek): G110/1; **kadrini bilmek**: K14/7, K16/26; **kâgıd uçurmak**: K7/45; **kalem kaşlı**: G46/5; **kaleme gelmemek**: K11/43; **kâm almak**: G365/5, K14/18; **kan aglamak**: G108/1, G199/2, G265/4, G272/4, G388/5, Tb-B1/39, Tb-B1/45; **kan akmak**: G297/5; **kan almak**: G195/5; **kan dökmek**: G221/2, G221/4, G224/3, G245/1, G396/4, K6/35, K12/5; **kan eylemek**: G38/4; **kan tere batmak**: G325/2; **kana girmek** (kanına girmek): G321/1, K11/42; **kapu açmak**: G170/5; **kâr eylemek** : G146/1; **kâr eylememek**: G221/3; **kara haber**: G386/1; **karâr eylemek/itmek**: G20/1, G213/2, G306/4, K15/17, K15/89, Tb-B1/46; **karâr virmek**: K15/47; **karârı kalmamak**: G334/1; **kârı kalmamak** (kâr etmemek/kârı olmamak): G110/1; **karşu gelmek**: G174/5; **karşu komak**: G23/3; **kasd itmek**: G97/3; **kendin bitürmek** (kendi kendini yiyip bitirmek): G314/3; **kendü hevâsına uymak** (kendi havasına gitmek): G356/1; **kendüm bilmek** (kendini bilmek): G64/1; **kendüyi göstermek** (kendini göstermek): G29/2; **kesüp atmak** (kesip/kestirip atmak): K12/40, K15/70; **kıl/kılca kadar** (kıl kadar): K11/19, G377/4; **kılca kalmak** (kıl kadar kalmak): G305/2; **kırıp geçirmek**: G335/1, K9/46; **kıyâmet kopmak**: G134/4, G161/5, G391/1; **kıyâmete dek kalmak** (kıyamete kalmak): K12/45; **kıymet-i cânum bilmek** (canının kadrini bilmek): G171/3; **kıymet bilmek**: K17/56; **koynına komak** (koynuna almak): G285/3; **koyup gitmek**: G247/1; **kul itmek**: Tah3/7; **külâh oynatmak**: G116/4, K12/13, K16/36; **kulak tutmak**: G254/7; **kurı cismümde ne'm kalmak** (kuru başına kalmak): G271/4; **kurı efsâne** (kuru laf/söz): G307/3; **mâil olmak** (hayran olmak/kalmak): K11/5; **mazûr tutmak** (mazur görmek): G114/2; **mekân tutmak**: Tes2/8; **merhabâ eylemek**: K7/6; **merhem olmak**: K3/14; **mest eylemek**: G16/5, G88/2, G143/1; **mest olmak**: G260/2, G365/1, K12/3; **meydâna**

gelmek: K11/32; **minnet çekmek**: G365/3, K14/22; **müşterî çıkmak** (alıcı çıkmak): G10/6, K4/79; **nâz itmek**: G31/3, K2/10, K6/37, K11/48; **nazar salmak**: Kt6/1; **ne çalar** (ne yazar): G148/3, G148/6, G148/8, G148/1, G148/5, G148/2, G148/7; **ne cânı var** (can kalmamak): G131/3, K12/14; **ne çıkar**: K13/44; **ne dîne hidmet idersin**: G131/2; **neşv ü nemâ bulmak** (neşvünema bulmak): K16/1; **nice bin ömre degmek** (bin cana değmek): G120/5; **nişân virmek**: G136/3; **nizâm virmek** (düzene koymak/sokmak): K12/22, K13/27; **nokta komak**: G354/7, K11/8; **okını atıp yayın yasmak**: K17/1; **ömrü geçmek**: G397/4; **önine düşmek**: K4/72; **örnege geçmek** (örnek olmak): Kt3/13; **ortaya gelmek** (ortaya atılmak): G133/5; **pençe uzatmak** (pençe atmak): K17/35; **perde çekmek**: G303/3; **piyâz dogramak**: G54/4; **ragbet itmek**: K4/74, K17/14; **ragebât bulmak**: K2/18; **râm itmek/olmak**: G28/1, G36/1, G379/2, K14/23; **rüsvâlıklar çekmek** (rezil rüsva olmak): G389/5; **yüze salmak** (saçını çözüp ağlamak): K6/35; **sâhib çıkmak**: K3/43; **selâm itmek**: K4/60; **selâmet bulmak** (selâmete erişmek): G156/2, G212/4; **silip süpürmek**: K5/26; **sîneye sarmak**: G208/3; **söz atmak** (söz/laf atmak): K11/13; **su gibi akmak**: G251/3, G334/4; **su virmek**: G254/2, K15/25; **tâkat getürmek**: G7/3, G69/3, G262/4, Tah3/5; **târmâr itmek** (tarumar etmek): Tc-B1/47; **taş atmak**: Tb-B2/33; **taş üzre komamak** (taş üstünde taş komamak): Müf:2/1; **taşı taş üzre komamak** (taş taş üstünde bırakmamak): G6/4; **ter düşmek**: G120/3; **toz koparmak**: G62/5, G350/2, K6/45; **tugrâ çekmek**: K4/75, K9/24; **tüyin düzmek**: K15/12; **uc virmek:** G295/3; **üstüne dönmek**: G361/5, G388/2; **velvele salmak** (velveleye vermek): K9/2; **veremzâr itmek**: Tc-B1/45; **veremzâr olmak** (verem olmak): K13/41; **vücûd bulmak**: K3/14, K3/16; **yabâna atmak**: G271/3, G195/4, K7/39; **yag baglamak**: G109/5; **yana dönmek** (yanıp tutuşmak): G101/4; **yanup yakılmak**: G60/2, G189/5; **yara üzre yaralar açmak**: G138/2; **yâre açmak** (yara açmak): G361/3, G394/1; **yerden yere çalmak**: G163/2; **yerden yere geçmek**: G391/4; **yere çalmak**: Tb-B2/10; **yere geçmek**: G204/7, G354/6, G362/4; **yeri var**: G358/4; **yeri yok**: G358/2; **yerini ısıtmak**: K12/19; **yerinde yeller esmek**: G266/2; **yerler altına girmek** (yerin dibine girmek): K17/30; **yerlere geçmek**: G309/1; **yerlere girmek** (yerin dibine girmek): G281/3, K3/45, K12/47; **yol açmak**: G170/3; **yolsuzluk itmek** (yolsuz iş etmek/görmek/yapmak): G237/2; **yol virmek**: G76/4, K17/42; **yoluna gelmek**: G226/7; **yolu düşmek**: G342/2; **yüreğini açmak**: G273/4; **yüz almak**: K6/35; **yüz bulmak**: G21/2, G124/5; **yüz döndürmek** (yüz çevirmek): G69/1, G69/1, G69/2, G69/3, G69/4, G69/5, G69/6, G239/4, G329/2, Tb-B1/12; **yüzü kalmamak**: G53/5, G360/2; **yüz karalık** (yüzü kara): G218/4; **yüz sürmek**: G107/3, G245/4; **yüz tutmak**: K15/1, Tes2/14; **yüz virmek**: G349/1, K17/43; **yüze çıkmak**: G397/3; **yüzi gülmek**: G364/2, K8/3, K15/2, K15/20, K16/7; **yüzine bakmamak:** G234/1, G319/3; **yüzüm ak itmek** (yüzünü ağartmak): G226/4; **yüzü yok**: G358/1; **yüzü kalmamak**: G180/4, G359/4; **yüzü yere düşmek**: G399/2; **zarar görmek**: K12/70; **zencîre düşürmek** (zincire vurmak): G225/2

17. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış bir şair olan Bosnalı Âsım, kullandığı Türkçe deyimlerin şiirlerinde bir hayli fazla olması bakımından, döneminde dilde sadeliği tercih eden şairlere örnek verilebilir.

1.1.2. Bazı Kelimeleri Aynı Anlamdaki Arapça veya Farsçaları ile Değiştirilerek Kurulan Deyimler

Bu tür deyimlerde deyimi oluşturan fiilin aynı kaldığı ancak deyimde bulunan Türkçe ismin aynı anlama gelecek şekilde Arapça veya Farsçası ile değiştirildiği görülmektedir.

adîlin bulmak (Tb-B1/35): dengini bulmak; **aynına almak** (G253/2): göze almak; **bâda virmek** (G12/1): yele vermek; **bâg-ı hulde dönmek** (G253/2): cennete dönmek; **bihişte dönmek** (K5/26): cennete dönmek; **çengi çalmak** (K17/7): çalgı çalmak; **çerâgın yakmak** (G211/1): çırasını yakmak; **çeşm ile görmek** (K6/15): gözüyle görmek; **çeşmüm açmak** (Tes2/10): gözünü açmak; **çeşmüne gelmek** (G119/5): gözünün önüne gelmek; **cüdâ düşmek** (G374/4, G44/5, G198/1, G282/2, G282/3): ayrı düşmek; **dâmâna düşmek** (G342/1): eteğine düşmek; **dâmenin komak** (G140/3): eteğini elden bırakmak; **dâmenin öpmek** (G123/3): etek öpmek; **dâmen tutmak** (K9/37): etek tutmak; **dehân var zebân gâib** (G17/4): agzı var dili yok; **dehânın açmak** (G254/5): ağzını açmak; **dehre gelmek** (G65/2): dünyaya gelmek; **destüne almak** (Tes2/16); eline almak; **dil almak** (G128/2): gönül almak; **dil düşmek** (G184/3): gönlü düşmek; **dilde yer itmek** (G160/5): gönlünde yer etmek; **dile düşmek** (G213/1, G260/4): gönlüne düşmek; **dil-i dîvâne dokınmak** (G380/1): gönlüne dokunmak; **dil-i yârâna girmek** (G321/5): gönlüne girmek; **diller virmek** (G163/4): gönül vermek; **dilümden çıkmak** (G327/1): gönülden çıkmak; **dü çeşmi hâk ile tolmak** (G303/1): gözleri toprak dolmak; **erkâm dökmek** (K12/44): yazıya dökmek; **gözi hâb-ı râhatı görmemek** (G378/1): gözü uyku görmemek; **gözüne hâb gelmemek** (G315/5): gözüne uyku girmemek; **gubâr ola görmek** (G132/2): toprak olmak; **güftâra gelmek** (K2/16, G253/7, G386/7): dile gelmek; **günbed-i gerdûnı başına dar itmek** (G151/2): dünyayı başına dâr etmek; **gûş ile gûş itmek** (K6/15): kulaklarıyla işitmek; **gûşına girmek** (G271/2, G271/2): kulağına girmek; **hâb gelmek** (G2/2): uykusu gelmek; **hâb yüzin görmez olmak** (G319/1): uyku yüzü görmemek; **hâba varmak** (Tes2/10, G38/3, G86/3): uykuya varmak; **hâib kalmak** (G179/5): mahrum kalmak; **hâke yüz üzre kapanmak** (K4/36): yere kapanmak; **hâkister olmak** (G388/2): kül olmak; **hulde döndürmek** (G41/1): cennete çevirmek; **hûn içmek** (G266/5): kan içmek; **ifnâ itmek** (K4/101, G166/5): yok etmek; **kaddi yerinde** (G189/2): boy bos yerinde; **kadem basmak** (K3/24, Kt1/13): ayak basmak; **kademin çekmek** (G395/3): ayağını çekmek; **kayda düşmek** (G314/4, G320/1): endişeye düşmek; **keffe-i mîzâna sığmamak** (K3/46): teraziye sığmamak; **lisânın tutmak** (G254/1): dilini tutmak; **makâl açmak** (G97/1): söz açmak; **menâm gelmek** (K12/20): uykusu gelmek; **mestâna düşmek** (G135/3): bitkin düşmek; **nâ-hak yere** (G396/4): haksız yere; **nazîrin bulmak** (G371/4): dengini bulmak: **nutka gelmek** (K9/28, G286/4): dile gelmek; **nutka getürmek** (Tc-B1/22): dile getirmek; **pâ-pûşın öpmek** (G128/9): ayağını öpmek; **pâyâna irmek** (K7/59, K11/152): nihayete ermek; **pâyın dolaşmak** (G216/1): ayağına dolaşmak; **pâyine yüz sürmek** (G228/5): ayağına yüz sürmek; **pistere düşmek** (G399/5): yatağa düşmek; **râh-ı niyâza düşmek** (G273/5): yola düşmek; **rûy-ı gül-i sefîdede kan gelmek** (G119/1, G119/1): yüzüne kan gelmek; **rûyına bakmak** (G281/7): yüzüne bakmak; **rûzî olmak** (Kt1/18, G130/3): kısmet olmak; **sadra geçmek**

(K5/36): başköşeye geçmek; **safha-i âyine-i dil** (G385/3): gönül aynası; **sahrâya düşmek** (G183/1): çöllere düşmek; **sâye düşmek** (K4/42): gölge düşmek; **sebak almak** (K12/42): ders almak; **ser ü pâ ditremek** (G365/2): eli ayağı titremek; **serden aşmak** (G5/2): baştan aşmak; **sîne-i sûzâna dokınmak** (G380/7): gönlüne dokunmak; **tâb u tebden düşmek** (G152/4): kuvvetten düşmek; **tadâda gelmemek** (G180/5): hesaba gelmemek; **terâzûsı bozılmak** (K4/5): dengesi bozulmak; **zahm-ı nev açmak** (G200/2): yara açmak; **zebâna gelmek** (Tb-B1/6): dile gelmek; **zebânına getürmek** (G361/2): dile getirmek; **zemîne çalmak** (Tb-B1/2): yere çalmak; **zîb-i ser itmek** (G160/4): baş tacı etmek; **zîr-i destinde olmak** (K13/25): elinin altında olmak; **zülf-i perîşâna dokınmak** (G380/4): zülfü yâre dokunmak

1.1.3. Tüm Kelimeleri Değiştirilerek Kurulan Deyimler

Klasik Türk edebiyatı şairleri, bir kısım deyimleri şekil ve söz dizimi yönünden Türkiye Türkçesindeki deyimlerden çok farklı kullanmışlardır. Bunların bazıları Arapça veya Farsçadan dilimize yerleşen deyimlerken bazıları da kelimelerinin tamamı değiştirilen deyimlerdir.

Âb-ı rû eylemek (G117/3): yüz suyu dökmek; **âvâzeler tutmak** (G139/3): gürültü kopmak; **be-dûş eylemek** (K2/49): omuza almak; **berçîde-dâmen olmak** (G317/3): el etek çekmek; **bî-nâm u bî-nişân itmek** (Tb-B1/7, Tb-B1/29): yok etmek; **bî-nâm u nişân olmak** (G6/2, K17/61): izi silinmek; **bir hâl eylemek** (G270/1): hâle yola koymak; **bî-zîb ü fer kalmak** (Tb-B2/1): viraneye dönmek; **bûriyâ eylemek** (K7/56): ayaklar altına almak; **çâh-ı cahîm** (K1/4): gayya kuyusu; **can-fezâ** (G144/2, G344/3, K2/12, K17/54): cana can katmak; **çîn-i cebînün göstermek** (G334/5): yüzünü/suratını ekşitmek; **dem-beste itmek** (Tb-B1/44): nefesini kesmek; **dem-beste kalmak** (G219/2): nefesi kesilmek; **dem-i adâya gark olmak** (K6/27): kana batmak/boyanmak; **der-ceyb eylemek** (G287/4): cebe indirmek/koymak; **der-dest itmek** (K7/21): ele geçirmek; **derd-i ser virmek** (G359/1, K16/12): başına dert açmak/çıkarmak; **deryâ olmak** (G284/3): deryâ-misâl; **dest-efşân olmak** (G127/3): el çırpmak; **dil revân olmış gitmek** (G70/1): gönlü akmak; **dil-çâk u hûn-âlûd itmek** (Tc-B1/4): gönlünü yaralamak; **dili bin pâre olmak** (G107/6): gönlünü parçalamak; **dil-i takvâyı dâg dâg itmek** (G253/6): gönlünü parçalamak; **dil ü câna karışmak** (G191/5): gönlüne girmek; **dirhem itmek** (G143/4, G300/4): değer biçmek; **dü-nîm itmek** (K2/33): iki paralık etmek; **garka-i hûn-ı derûn olmak** (Tah3/8): yüreği kan ağlamak; **garka-i âlâm-ı zamâne olmak** (K14/25): elemini çekmek; **gönlüm şâneye dönmek** (G117/2): yüreği delik deşik olmak; **günüm târ olmak** (G285/5): huzuru kaçmak; **güşâde olmak** (G166/2, G364/1, G364/3): içi açılmak; **gûşdâr olmak** (K17/14): kulak kesilmek; **gûşe-i çeşmünle nazra-i lutf itmek** (G369/4): göz ucuyla bakmak; **hâke karışmak** (G386/2): toprağa girmek; **hamyâze çekdürmek** (G115/4): usanç duymak/gelmek/getirmek; **hâtırın âbâd itmek** (G322/1): gönlünü hoş etmek; **hâtırın tatyîb itmek** (G215/2): gönlünü/hatırını hoş etmek; **hâk-i havfa düşmek** (K3/37): korkuya kapılmak; **hicâbından erimek** (K4/96): utancından yere geçmek; **hûnîn eylemek** (G392/3): kana boyamak/bulamak; **hutûr itmek** (G124/1): hatırına

gelmek; **irhâ-yı inân eylemek** (G38/2): dizginleri gevşetmek; **kalb-i dijem ana cûy-sıfat akmak** (K10/14): gönlü akmak; **kem-nâm eylemek** (Tb-B1/34): ad/nam bırakmak; **lâl olmak** (G95/5, K4/39): dili tutulmak; **leb-i cândan sakınmak** (G120/1): gözünden sakınmak; **libâs-ı mâtem giymek** (Kt1/16): yasa bürünmek; **mâtem çekmek** (K4/53): matem tutmak; **mîzân-ı akla konmak** (K4/32): teraziye vurmak; **müşârün bi'l-benân itmek** (G190/3): parmakla gösterilmek; **mûya dönmek** (G285/1, G361/2): iğne ipliğe dönmek; **nehzat-ı râh itmek** (G154/5): yola çıkmak; **nev-hayât-ı bî-terdâd bulmak** (K8/1): can bulmak; **pâ-mâl itmek/eylemek** (G163/2, G270/1): ayaklar altına almak; **per-beste turmak** (G389/2): eli kolu bağlı olmak/kalmak; **rahne virmek** (G133/3): yara açmak; **reng-i bekam virmek** (K9/46): kana boyamak; **rû-be-râh olmak** (G124/4, Tb-B1/15): yola düzülmek/koyulmak; **rû-nümâlık itmek** (K2/15): yüz göstermek; **rüsvâlıklar çekmek** (G389/5): rezil rüsva olmak; **rüsvây-ı halk-ı âlem olmak** (G288/4): rezil rüsva olmak; **saçların yüze salmak** (K6/35): saçını çözüp ağlamak; **sad pâre itmek/eylemek** (G67/5, Tb-B1/3): parça parça etmek; **safâ-yı hâb itmek** (G236/3): uyku çekmek; **sefk-i dimâ eylemek** (K7/21): kan dökmek; **seng-i kazâ vü kader dokınmak** (G156/5): taşa tutmak; **ser ü pâ ditremek** (G365/2): eli ayağı titremek; **ser-be-ceyb olmak** (G285/3): başını öne eğmek; **serde tutmak** (G35/4): başta taşımak/baş tacı etmek; **sîne-i bî-kîneni dâg dâg itmek** (G300/2): gönlünü parçalamak; **siyeh câme giymek** (K4/53): siyaha bürünmek; **tarîk-i ferâg-ı visâli tutmak** (G144/5): yol tutmak; **vaz-ı benân itmek** (K16/12): el koymak; **vaz-ı kadem eylemek** (K3/4): ayak basmak; **vird idinmek** (G144/4, Kt4/3, Tc-B1/55): diline dolamak; **zîb-i ser itmek** (G160/4): baş tacı etmek

1.1.4. Cümle Niteliği Taşıyan Deyimler

Bosnalı Âsım Dîvânı'nda cümle niteliğindeki deyimlerin sayısı fazla değildir. Şair, divanında bu türden deyimleri de kullanarak bunlardan istifade etmiştir.

Şikâyet gamzeden mi yohsa müjgândan mı ey hûnî
Bilinmez zahm-ı dilde **var dehân** ammâ **zebân gâ'ib** (G17/4)

beytinde "Çok az konuşur, sessiz, kimseye karşılık vermez." anlamında kullanılan "dehân var zebân gâ'îb: ağzı var dili yok" deyimi cümle biçimindedir.

Niçe teşbîh idersin dil-bere serv-i çemenzârı
Yerinde kaddi ammâ şîve-i reftârı bilmezmiş (G189/4)

beytinde "kaddi yerinde" biçimiyle kullanılan ve "gösterişli, güzelliğine diyecek yok, yeterince endamlı, yeterince güzel" anlamında olan "**boy bos yerinde**" deyimi cümle biçimindedir.

Bilmem ne dîne hidmet idersin amân zamân
Yok sende kâfirüñ ise gâhî amânı var (G131/3)

beytinde geçen "ne dîne hidmet idersin" deyimi "Neye hizmet ediyor, neyin uğruna çalışıyor?" anlamındaki "**ne akla hizmet ediyor**" deyiminin değiştirilmiş şeklidir ve cümle biçiminde kurulmuş bir deyimdir.

Sanmañuz şebde şihâb ile hilâl-i Ramazân
Okını atdı yayın yasdı o mâh-ı Şa'bân (K17/2)

beytinde geçen "**okunu atıp yayını yasmak**" deyimi, bağlamdaki kullanımına göre "her şeyi yapmış bitirmiş olmak, bir şey sona ermek" anlamında cümle biçiminde kurulmuş bir deyimdir.

Cümle biçimindeki diğer deyimler şunlardır: **baş üzre yerün var** (baş üzere/üstünde yeri var): K17/11; **dîdeler rûşen** (gözün aydın): K4/35, G115/3, Kt6/8; **gözün üzre kaşun var dimemek**: K17/32; **hoş geldün**: G241/1, G241/1, G241/2, G241/3, G241/4, G241/5; **ne çalar (ne yazar):** G148/3, G148/6, G148/8, G148/1, G148/5, G148/2, G148/7; **ne çıkar:** K13/44; **yüzüm yok** (yüzü yok): G358/1

1.1.5. Eksiltili Deyimler

Türkçede deyimler farklı yollarla oluşturulabilir. Eksiltili deyimler çoğunlukla ikileme, edat grubu, isim veya sıfat tamlaması şeklinde bazen de tek kelimenin mecaz anlamda kullanılmasıyla oluşur. Eksiltili deyimlerde yargı bulunmadığından bunlar tam bir cümle özelliği taşımaz.

amân zamân: G131/2; **ayag altında**: G188/4; **bagrı yufka**: G54/5; **baht-ı siyeh** (kara baht): K14/17; **başı açuk**: K12/39; **bir içim su**: G195/1; **boynı baglu**: Tah3/7; **cân u dil**: Tb-B2/53; **cân-fezâ** (cana can katmak): G144/2, G344/3, K2/12, K17/54; **elinde hâzır** (hazır bulunmak): G17/3; **görinmez belâ** (görinmez belâ/kaza): G112/1; **göz nûru**: G141/2, G272/2, G284/1, G321/3; **kalem kaşlı**: G46/5; **kara haber**: G386/1; **kılca kadar** (kıl kadar): G377/4, K11/19; **kurı efsâne** (kuru laf/söz): G307/3; **nâ-hak yere**: G396/4; **safha-i âyine-i dil** (gönül aynası): G385/3

1.1.6. "Etmek/Eylemek, Kılmak, Olmak" Yardımcı Fiili ile Kurulan Deyimler

Bosnalı Âsım, yardımcı fiille kurulan deyimlerde "etmek, eylemek" gibi yardımcı fiilleri kullanırken "ah etmek/ah eylemek" veya "mest etmek/eylemek" örneklerinde olduğu gibi fiilleri bazen değiştirerek iki biçimde de kullanmıştır.

Etmek / Eylemek	**âb-ı rû eylemek** (yüz suyu dökmek): G117/; **âh etmek/eylemek**): K9/41, K12/62, K17/45, Tb-B1/45, Tes1/5, G52/2, G66/2, G102/2, G113/4, G123/2, G154/1, G158/5, G170/1, G174/5, G202/1, G218/3, G236/3, G249/1, G233/1, G255/1, G265/5, G298/1, G298/4, G301/3, G313/5, G318/5, G338/1, G346/1, G347/1, G356/1, G361/1, G368/2, G372/1; **âh u figân eylemek** (ah etmek/eylemek): K17/47; **âh-âver olmak** (iç geçirmek/ah etmek): G128/1;

	âlem itmek (âlem yapmak): N1/1; **baş itmek** (baş tacı etmek): G304/3; **bedûş eylemek** (omuza almak): K2/49; **ber-ser itmek** (baş tacı etmek): K4/16, K11/55; **beyâz itmek** (beyaza çıkarmak): K3/16; **bin pâre eylemek/itmek** (paça parça etmek): G318/2, G277/4; **bî-nâm u bî-nişân itmek** (yok etmek): Tb-B1/29, Tb-B1/7; **bir hâl eylemek** (hâle yola koymak): G270/1; **bir yana eylemek** (bir yan etmek): K7/7; **bûriyâ eylemek** (ayaklar altına almak): K7/56; **cânuma kâr itmek** (cânına/ciğerine işlemek): G151/4, Tb-B1/41; **dem-beste itmek** (nefesini kesmek): Tb-B1/44; **der-ceyb eylemek** (cebe indirmek/koymak): G287/4; **der-dest itmek** (ele geçirmek): K7/21; **dilde yer itmek** (gönlünde yer etmek): G160/5; **dil-i takvâyı dâg dâg itmek** (gönlünü parçalamak): G253/6; **dil-şâd eylemek/itmek** (gönlünü hoş etmek): G89/3, G322/3, K8/18, Tah3/6; **dirhem itmek** (değer biçmek): G143/4, G300/4; **dünîm itmek** (iki paralık etmek): K2/33; **eser itmek** (iz bırakmak): G160/3, G200/1, G271/2, K5/56, K17/34; **fedâ eylemek**: G171/3; **ferâgat eylemek/itmek**: G27/1, G309/4, G311/1, K7/32; **figân eylemek/itmek**: G38/3, G291/2, G317/4, K7/5, Tb-B2/40; **gazâ eylemek/itmek**: K6/32, K7/50, K10/18; **günâh itmek** (günâh işlemek): G154/4; **günbed-i gerdûnı başuma dâr itmek** (dünyayı başına dâr etmek): G151/2; **gûş ile gûş itmek** (kulaklarıyla işitmek): K6/15; **gûşe-i çeşmünle nazra-i lutf itmek** (göz ucuyla bakmak): G369/4; **hande itmek** (yüzü gülmek): K9/35; **hâtırın âbâd itmek** (gönlünü hoş etmek): G322/1; **hâtırın tatyîb itmek** (gönlünü/hatırını hoş etmek): G215/2; **hayr itmek** (hayır işlemek): K8/7; **hem-râh itmek** (yoldaşlık etmek): G132/2, G346/2; **hisâb itmek**: G315/2, G265/2; **hûnîn eylemek** (kana boyamak/bulamak): G392/3; **hutûr itmek** (hatırına gelmek): G124/1; **huzûr itmek** (huzur bulmak): G124/1; **îcâd itmek**: G322/4, K13/38; **ictirâ eylemek** (cüret etmek): K7/29; **ifnâ itmek** (yok etmek): G166/5, K4/101; **ihtirâm eylemek** (hürmet etmek/göstermek): Tb-B1/26; **ihtiyâr itmek**: G150/1, G302/4, Tc-B1/30; **nazar itmek**: K17/15; **imdâd itmek**: K8/23, K13/29; **insâf itmek**: Tc-B1/39; **irhâ-yı inân eylemek** (dizginleri gevşetmek): G38/2; **iş eylemek**: K12/19; **itibâr itmek**: Tc-B1/28, Tc-B1/41; **kan eylemek**: G38/4; **kâr eylemek**: G146/1; **kâr eylememek**: G221/3; **karâr eylemek/itmek**: G20/1, G213/2, G306/4, K15/17, K15/89, Tb-B1/46; **kasd itmek**: G97/3; **kem-nâm eylemek** (ad/nam bırakmak): Tb-B1/34; **kul itmek**: Tah3/7; **lisân-ı hâl ile nakl itmek** (lisân-ı hâl ile söylemek): G3/4; **merhabâ eylemek**: K7/6; **mest eylemek/itmek**: G16/5, G88/2, G143/1; **müşârün bi'l-benân itmek** (parmakla gösterilmek): G190/3; **nâz itmek**: G31/3, K2/10, K6/37, K11/48; **nehzat-ı râh itmek** (yola çıkmak): G154/5; **pâ-mâl itmek/eylemek** (ayaklar altına almak): G163/2, G270/1; **pâre pâre itmek/eylemek**: G182/1, G281/4; **pây-mâl itmek** (ayaklar altına almak): K5/54; **ragbet itmek** (rağbet etmek/göstermek): K17/14, K4/74; **râm itmek**: G28/1, G36/1, G379/2, K14/23; **rû-nümâlık itmek** (yüz göstermek): K2/15; **sad pâre itmek/eylemek** (parça parça etmek): G67/5, Tb-B1/3; **safâ-yı hâb itmek** (uyku çekmek): G236/3; **selâm itmek**: K4/60; **ser-bâzî itmek** (baş oynamak): K2/35; **sîne-i bî-**

	kîneni dâg dâg itmek (gönlünü parçalamak): G300/2; **târmâr itmek**: Tc-B1/47; **vaz-ı benân itmek** (el koymak): K16/12; **vaz-ı kadem eylemek** (ayak basmak): K3/4; **veremzâr itmek**: Tc-B1/45; **vird idinmek** (diline dolamak): G144/4, Kt4/3, Tc-B1/55; **yolsuzluk itmek** (yolsuz iş etmek/görmek/yapmak): G237/2; **yüzüm ak itmek** (yüzünü ağartmak): G226/4; **zîb-i ser itmek** (baş tacı etmek): G160/4
Kılmak	**kadem rencîde kılmak** (tenezzül edip gelmek/zahmet vermek) K4/33
Olmak	**âlem başına teng olmak** (dünya başına dar olmak): Tb-B1/42; **ayag olmak** (ayak altında kalmak): G153/2; **ayak bagı olmak**: G381/2; **bâr olmak** (yük olmak): G151/1; **başda yeri olmak** (baş üstünde yeri olmak): G257/2, G330/5; **berçîde-dâmen olmak** (el etek çekmek): G317/3; **bî-nâm u nişân olmak** (izi silinmek): G6/2, K17/61; **bir olmak**: K3/44; **bir reng olmak** (rengine boyanmak): G154/4; **cüdâ olmak** (ayrı düşmek): G172/2; **dem-i adâya gark olmak** (kana batmak/boyanmak/bulamak): K6/27; **deryâ olmak** (deryâ-misâl): G284/3; **dest-efşân olmak** (el çıpmak): G127/3; **dil revân olmak** (gönlü akmak): G70/1; **dili bin pâre olmak** (gönlünü parçalamak): G107/6; **düşmen olmak**: G289/6, Tc-B1/1; **eksük olmamak**: G286/5, K6/49, Tes1/13; **elinde olmak**: G40/5, G216/5, G117/1, G117/2, G117/1, G117/3, G117/4, G117/5, G117/6, K6/45; **fark olınmak** (fark edilmek): K12/66; **garka-i âlâm-ı zamâne olmak** (elemini çekmek): K14/25; **garka-i hûn-ı derûn olmak** (yüreği kan ağlamak): Tah3/8; **görinmez olmak** (görülmez olmak): K8/25; **gözden gâ'ib olmak** (gözden kaybolmak): G17/1, G17/7; **gözden ırag olmak**: G216/4; **günüm târ olmak** (huzuru kaçmak): G285/5; **güşâde olmak** (içi açılmak): G166/2, G364/1, G364/3; **gûşdâr olmak** (kulak kesilmek): K17/14; **hâk ile yeksân olmak**: G169/3; **hâkister olmak** (kül olmak): G388/2; **halka halka olmak** (halka olmak): G290/4, K12/61; **hasm olmak** (düşman olmak): K3/29; **haşr ile neşr olmak** (haşır neşir olmak): G126/2; **hâb yüzin görmez olmak** (uyku yüzü görmemek): G319/1; **lâl olmak** (dili tutulmak): G95/5, K4/39; **mâil olmak**: K11/5; **mât olmak**: K13/5; **merhem olmak:** K3/14; **mest olmak**: G260/2, G365/1, K12/3; **rû-be-râh olmak** (yola düzülmek/koyulmak): G124/4, Tb-B1/15; **rüsvây-ı halk-ı âlem olmak** (rezil rüsva olmak): G288/4; **rûzî olmak** (kısmet olmak): G130/3, Kt1/18; **ser-be-ceyb olmak** (başını öne eğmek): G285/3; **suhan-güster olmak** (sözü bol): G115/5; **veremzâr olmak** (verem olmak): K13/41; **yâr u râh-ber olmak** (yâr olmak): Tb-B1/54; **yek dil olmak** (gönül birliği): G53/1, K16/28; **zebun olmak** (zebunu olmak): Tah3/10; **zîr-i destinde olmak** (elinin altında olmak): K13/49

1.2. Deyimlerde Kavram Özellikleri

Kavramlar, düşünce içeriklerinden oluşur. Dış dünyadaki görünür gerçekliğin insan algısındaki yerini görmek için kavramların incelenmesi, birbirleriyle bağlantılarının tespit edilmesi gerekir. Bu bakımdan deyimler önemli kaynaklardır.

1.2.1. Deyimlerde İnsan

Deyimler, insanın kendini ifade etme ihtiyacından ortaya çıkmıştır. İnsan, kendisi için önemli gördüğü ancak karşı tarafa anlatamadığı duygu ve düşüncelerini birtakım kavramları somutlaştırarak görünür hâle getirmiştir. Elbette önce kendi varlığından, yaşadığı coğrafyadan, içinde bulunduğu bilişsel durumdan hareket etmiştir. Bu bakımdan deyimlerde insana ait kavramlar incelenmeye değer unsurlardır.

1.2.1.1. Organ İsimleriyle Kurulan Deyimler

Bosnalı Âsım Dîvânı'ndaki deyimler kavram yönünden tasnif edildiğinde göze çarpan ilk şey, insan vücudu ile ilgili olan organ isimlerinin oluşturduğu deyimlerdir. Bu deyimlerde duygu ve düşünceler ifade edilirken somutlaştırmaya başvurulmuştur. "Her dilde deyimler, somutlaştırmaya büyük ölçüde başvuran anlatım biçimleridir. Deyimler kimi zaman ayrıntı sayılabilecek kavramları, anlatımı zor durumları ve duyguları bu yoldan dile getirir. Türkçenin bütün evrelerinde, lehçe ve ağızlarında bu anlatım biçimi geniş yer tutar, dilin gücünü ortaya koyar" (Aksan, 1982, s. 187).

İnsan, dile gelmeyeni anlatmaya çalışırken somutlaştırılan ögeler uzak yerlerden seçilmemiş, yine kendine ait duyguları kendi öz varlığından; elinden, ayağından, başından, kolundan, yüzünden vb. hareketle dile getirmiştir. "Temel söz varlığı deyince akla ilk gelen unsurlar, organ isimleri başta olmak üzere insanların temel ihtiyaçlarını karşılayan hareketleri, akrabalık ilişkilerini sayıları ve bunlarla doğrudan ilgili olan diğer kavramları yansıtan kelimelerdir… Temel söz varlığının sınırlarını çizerken insanın odak alınması gerektiği göz önünde tutulursa organ isimlerinin temel söz varlığı içindeki önemli yeri de kendini hemen belli eder" (Şahin, 2004, s. 1).

Bosnalı Âsım'ın divanda en çok tercih ettiği deyimler; ayak, baş, el, göz ve yüz kelimeleri ile kurulan deyimlerdir. Bunların içinde en dikkat çekeni ise "ayak" kelimesi ile kurulan deyimlerdir:

Gel olma meclis-i agyârda sebû-ülfet
Ayagı çek beni öldürdi âh bu ülfet (G21/1)
Cûş idüp humlar sebûlar **akdılar ayaguma**
Şöyle itdüm arsa-i mey-hânede rindâne raks (G201/3)

Ayak kelimesini şair gerçek anlamda "kadeh" olarak kullanırken aynı zamanda bu kelimeyi çoğu zaman bir deyim kalıbı içinde kullanmıştır. Eserinde bu şekilde oluşan deyimlerin fazlalığı onun edebî kişiliği, şiiri hakkında da bilgi vermektedir. Bu tür

örneklerde kelimeler çoğunlukla somut anlamından uzaklaşıp soyut anlam kastedilmek üzere kullanılmıştır. Pek çok deyimde kinaye, tevriye, mecaz-ı mürsel sanatının hâkim olduğu görülmektedir.

Ağız	**agız açmamak**: G40/5, G327/7; **agızlarına mürekkeb çalmak** (mürekkep yalamak): K12/54; **agzını kapamak** (ağzını kapamak): G139/5; **agzına almak**: G105/4; **agzından harf-i vuslat almak** (ağzından söz almak): G175/3; **dehân var zebân gâib** (ağzı var dili yok): G17/4; **dehânın açmak** (ağzını açmak): G254/5; **agzın tutmak** (ağzını tutmak): Tah3/13; **agzuna almamak**: G240/3
Ayak	**ayag altında**: G188/4; **ayag altında kalmak**: G286/4; **ayag olmak** (ayak altında kalmak): G153/2; **ayag üzere turmak**: G113/2, K8/7; **ayaga binmek**: G391/1; **ayagdan almak** (ayak/ayağın almak): G356/4; **ayagdan çıkmak**: G16/3, G360/4; **ayagı çekmek** (ayağını çekmek): G21/1; **ayagı yer basmamak**: G348/5; **ayagın almak** (ayağını almak): G187/1, G306/2; **ayagın öpmek**: G111/4, G241/3; **ayagın yere degdürmemek** (ayağı/ayakları yere basmamak/değmemek): G335/4; **ayagına varmak** (ayağına gitmek): G2/2, G357/3; **ayagını kesmek**: G219/1, Tb-B2/43; **ayagum duzaga koymak** (tuzağa düşmek): G274/3; **ayaguma akmak** (ayağına akmak): G201/3; **ayagun çekmek** (ayağını çekmek): G111/3; **ayaguna düşmek**: K12/59; **ayak altında kalmak**: G192/1; **ayak bagumuz olmak** (ayak bağı olmak): G381/2; **ayak basmak**: G185/1, G185/2, G185/3, G185/4, G185/5, G185/6, G185/7, G340/3; **ayak sürmek** (ayak sürümek): K5/29; **ayakda kalmak**: K15/79; **bûriyâ eylemek** (ayaklar altına almak): K7/56; **kadem basmak** (ayak basmak): K3/24, Kt1/13; **kadem rencîde kılmak** (tenezzül edip gelmek/zahmet vermek): K4/33; **kademin çekmek** (ayağını çekmek): G395/3; **pâ-mâl itmek/eylemek** (ayaklar altına almak): G163/2, G270/1; **pâ-pûşın öpmek** (ayağını öpmek): G128/5; **pâyın dolaşmak** (ayağına dolaşmak): G216/1; **pâyın öpmek** (ayağını öpmek) G10/7; **pâyine yüz sürmek** (ayağına yüz sürmek): G228/5; **pây-mâl itmek** (ayaklar altına almak): K5/54; **vaz-ı kadem eylemek** (ayak basmak): K3/4

Baş	**aklı başına gelmek**: G182/2; aklun başuna düşmek (aklı başına gelmek): G396/1; âlem başuma teng olmak (dünya başına dar olmak): Tb-B1/42; **baş egmek**: G111/4; **baş itmek** (baş tacı etmek): G304/3; **baş üzre yer eylemek** (baş üstünde tutmak): Müf:2/1; **başdan çıkmak**: G307/1; **başdan çıkarmak**: G184/4, G232/5, G345/2, G392/1; **başı açuk**: K12/39; **başına belâ/olmak**: G176/3; **başına çalmak**: G148/5, G381/4; **başına getürmek**: G38/2; **başına gün togmak**: K16/22; **başına neler gelmek** (başına hâl gelmek): G230/2; **başına salmak** (başına sarmak): K5/47; **başına üşmek** G101/4; **başına yüz bin belâ kopmak** (başına bela açılmak): G95/3; **başında âteş yanmak/yakmak:** G192/3, G340/4; **başında tutmak** (başta taşımak/baş tacı etmek): G357/1; **başını kaldırmamak** (başını kaldıramamak): K4/14; **başına devlet konmak** (başına devlet kuşu konmak): G232/2; **başda yeri olmak** (baş üstünde yeri olmak): G257/2, G330/5; **baş üzre yerün var** (baş üzere/üstünde yeri var): K17/11; **başı hoş olmak**: G292/4; **ber-ser itmek** (baş tacı etmek): K4/16, K11/55; **derd-i ser virmek**(başına dert açmak/çıkarmak): G359/1, K16/12; **günbed-i gerdûnı başuma dâr itmek** (dünyayı başına dâr etmek): G151/2; **ser ü pâ ditremek** (eli ayağı titremek): G365/2; **ser-bâzî itmek** (baş oynamak): K2/35; **ser-be-ceyb olmak** (başını öne eğmek): G285/3; **serde tutmak** (başta taşımak/baş tacı etmek): G35/4; **serden aşmak** (baştan aşmak): G5/2; **zîb-i ser itmek** (baş tacı etmek): G160/4
Bel	**beli baglamak** (belini bağlamak): G100/6
Boy	**kaddi yerinde** (boy bos yerinde): G189/2
Boyun	**boynı baglu**: Tah3/7; **boynın urmak** (boynunu vurmak): K7/50; **günâhı boynuna/olmak** G269/3
Dil	**dil uzatmak**: K11/40, K14/3; **dile almak**: G315/2; **dile gelmek**: G119/3, G142/2, G384/3; **dile düşmek** : G237/4, G288/4; **lâl olmak** (dili tutulmak): G95/5, K4/39; **zebâna gelmek** (dile gelmek): Tb-B1/6; **zebânına getürmek** (dile getirmek): G361/2; **zebânından gidermemek** (dilinden düşürmemek): G321/5
El	**dâmenün elden komak** (eteğini elden bırakmak/salmak): G362/2; **der-dest itmek** (ele geçirmek): K7/21; **dest-efşân olmak** (el çıpmak): G127/3; **destüme almak** (eline almak): G159/4, Ts 2/16; **el çekmek**: G10/7, G216/5, G239/2, G277/1, G277/4, G279/4; **el uzatmak**: K15/9; **el üzre tutmak** (el üstünde tutmak): G34/2, K4/33; **el virmek**: G28/4, G171/1, G256/2, G344/3, G351/2, G358/1, Tb-B2/8; **el yumak**: G254/6, K7/6, K9/27, K12/5; **elde kalmak**: G360/3; **elde tutmak**: G247/5, K12/73; **elden komak**: G117/4, G327/2; **elden komamak**: K8/7; **elden tutmak** (elinden tutmak): G241/3; **ele almak**: G7/4, G59/3, G239/5, G360/1, G367/2, G382/2, K11/41; **ele getürmek**: G360/2, G360/4; **ele girmek**: G7/1, G264/2, G360/3, K8/41, K8/43; **eli tutmamak** (eli ayağı tutmamak): G365/2, K12/3; **el sunmak**: K4/95, K5/46; **el virmek**: G289/2; **elinde hâzır** (hazır bulunmak): G17/3; **elde tutmak** : G356/4; **elinden çekmek**: G169/4; **eli degmek** (eli değmek): G131/4; **elinde**

	olmak/olmamak: G40/5, G117/1, G117/2, G117/3, G117/4, G117/5, G117/6, G216/5, K6/45; **vaz-ı benân itmek** (el koymak): K16/12; **zîr-i destinde olmak** (elinin altında olmak): K13/49
Göz	**alur göz ile bakmak** (alıcı gözüyle bakmak): K15/27; **aynına almak** (göze almak): G228/4, G253/2, G354/4; **aynuma göstermek** (göze görünmek): G184/5; **çeşm ile görmek** (gözüyle görmek): K6/15; **çeşmün açmak** (gözünü açmak): Tes2/10; **çeşmüne gelmek** (gözüne/gözünün önüne gelmek): G119/5; **dîdeler rûşen** (gözün aydın): G115/3, K4/35, Kt6/8; **dü çeşm hâk ile tolmak** (gözleri toprak dolmak): G303/1; **göz açdurmamak**: G163/5; **göz dikmek/koymak**: G2/1; **göz göre**: G314/3; **gözden düşmek**: G197/1, G288/3; **gözden gâib olmak** (gözden kaybolmak): G17/1, G17/7; **gözden ırag olmak**: G216/4; **gözi açılmak**: G364/2, K16/7; **gözi akmak**: G355/2; **gözi hâb-ı râhatı görmemek** (gözü uyku görmemek): G378/1; **gözin oymak** (gözünü oymak): K12/38; **gözleri kamaşmak**: K4/85; **gözlerüm çıkarmak** (gözünü çıkarmak): G342/6; **gözü kalmak** : G106/1, G350/1; **gözü kan dökmek** (gözü kan ağlamak): G358/1; **göz nûrı** (göz nuru): G284/1, G321/3, G141/2, G272/2; **gözüne hâb gelmemek** (gözüne uyku girmemek): G315/5; **gözün üzre kaşun var dimemek**: K17/32
Kalp	**kalb-i dijem ana cûy-sıfat akmak** (gönlü akmak): K10/14
Kaş	**kalem kaşlı**: G46/5
Kulak	**gûş ile gûş itmek** (kulaklarıyla işitmek): K6/15; **gûşdâr olmak** (kulak kesilmek): K17/14; **gûşe-i çeşmle nazra-i lutf itmek** (göz ucuyla bakmak): G369/4; **gûşına almak** (kulak vermek): G159/1; **gûşına girmek** (kulağına girmek): G271/2; **gûşuna dokınmak** (kulağına çalınmak): G380/2; **kulak tutmak**: G254/7; **sıdk-ı pâk ile dinlemek** (can kulağıyla dinlemek): K3/20
Omuz	**be-dûş eylemek** (omuza almak): K2/49
Parmak	**müşârün bi'l-benân itmek** (parmakla gösterilmek): G190/3
Sırt / Arka	**arkası üzre yatmak** (sırt üstü yatmak): Tes2/5
Yürek	**garka-i hûn-ı derûn olmak** (yüreği kan ağlamak): Tah3/8; **yüregüm açmak** (yüreğini açmak): G273/4
Yüz	**âb-rû eylemek** (yüz suyu dökmek): G117/3; **çîn-i cebînün göstermek** (yüzünü/suratını ekşitmek): G334/5; **güler yüz göstermek**: G27/5, K7/1; **hande itmek** (yüzü gülmek): K9/35; **hâb yüzin görmez olmak** (uyku yüzü görmemek): G319/1; **rû-be-râh olmak** (yola düzülmek/koyulmak): G124/4, Tb-B1/15; **rû-nümâlık itmek** (yüz göstermek): K2/15; **rûy-ı gül-i sefîdede kan gelmek** (yüzüne kan gelmek): G119/1; **rûyına bakmak** (yüzüne bakmak/ bakamamak): G281/7; **yüz almak**: K6/35; **yüz bulmak**: G21/2, G124/5; **yüz döndürmek** (yüz çevirmek): G69/1, G69/2, G69/3, G69/4, G69/5, G69/6, G329/2, G239/4, Tb-B1/12; **yüz kalmamak** (yüzü kalmamak): G53/5, G360/2; **yüz karalık** (yüzü kara): G218/4; **yüz sürmek**: G107/3, G245/4; **yüz tutmak**: K15/1; **yüz virmek**: G349/1, K17/43; **yüze çıkmak**: G397/3; **yüzi gülmek**:

	K8/3, K15/2, K15/20, K16/7, G364/2; **yüzin tutmak** (yüz tutmak): Tes2/14; **yüzine bakmamak**: G234/1, G319/3; **yüzüm ak itmek** (yüzünü ağartmak): G226/4; **yüzüm yok** (yüzü yok): G358/1; **yüzü kalmamak**: G180/4, G359/4; **yüzü yere düşmek**: G399/2

1.2.1.2. İnsana Dair Kelimelerle Kurulan Diğer Deyimler

Bağır/ Koyun	**koynına komak** (koynuna almak): G285/3; **bagrı yufka**: G54/5
Etek	**berçîde-dâmen olmak** (el etek çekmek): G317/3; **dâmânına düşmek** (eteğine düşmek/sarılmak/kapanmak): G288/3, G342/1, G399/2; **dâmenin komak** (eteğini elden bırakmak): G140/3; **dâmenin öpmek** (etek öpmek): G123/3; **dâmen tutmak** (etek tutmak): K9/37; **dâmenün elden komak** (eteğini elden bırakmak/salmak): G362/2
Kan	**dem-i adâya gark olmak** (kana batmak/boyanmak/bulamak): K6/27; **garka-i hûn-ı derûn olmak** (yüreği kan ağlamak): Tah3/8; **hûn içmek** (kan içmek): G266/5, G357/3; **hûnîn eylemek** (kana boyamak/bulamak): G392/3; **kan aglamak**: G108/1, G199/2, G265/4, G272/4, G388/5, Tb-B1/39, Tb-B1/45; **kan akmak**: G297/5; **kan almak**: G195/5; **kan dökmek**: G221/2, G221/4, G224/3, G245/1, G396/4, K6/35, K12/5; **kan eylemek**: G38/4; **kan tere batmak**: G325/2; **kana girmek** (kanına girmek): G321/1, K11/42; **sefk-i dimâ eylemek** (kan dökmek): K7/21
Kıl	**kıl/kılca kadar** (kıl kadar): G377/4, K11/19; **kılca kalmak** (kıl kadar kalmak): G305/2
Nefes	**dem-beste itmek** (soluğunu/nefesini kesmek): Tb-B1/44; **dem-beste kalmak** (nefesi kesilmek): G219/2
Saç	**saçların yüze salmak** (saçını çözüp ağlamak): K6/35
Uyku	**hâb gelmek** (uykusu gelmek): G2/4; **hâb yüzin görmez olmak** (uyku yüzü görmemek): G319/1; **hâba varmak** (uykuya varmak): G38/3, G86/3, Tes2/10; **safâ-yı hâb itmek** (uyku çekmek): G236/3
Vücut/ Beden	**vücûd bulmak**: K3/14, K3/16

1.2.1.3. Zihinsel/Duyuşsal Kavramları İfade Eden Deyimler

Gönül, kalp, yürek, hatır kelimeleri klasik Türk şiirinde oldukça fazla yer tutmaktadır. Başlangıçtan itibaren her yüzyılda şiirlerde görülen bu kelimeler klasik Türk şiirinin yapı taşlarıdır.

Akıl / Hatır	**akl u fikrüm bir yere gelmemek** (aklı dağılmak): G184/2; **akl-ı perîşân kalmak** (aklı kalmak): G350/4; **aklını yitürmek** (aklını kaybetmek): G3/3; **aklı başına gelmek**: G182/2; **aklı gitmek**: G260/2, G334/1; **aklını almak**: G34/1, G37/1, G145/2, G179/1, G328/1; **aklı başuna düşmek** (aklı başına gelmek): G396/1; **aklı tagılmak**: G349/2; **hâtıra düşmek** (hatırına/aklına düşmek): G135/5, G342/7; **hâtıra gelmek**: G18/4, G260/5, G398/2, G400/1, K1/3, K2/45, Tb-B1/23; **hâtıra getürmek** (aklına getirmek): G216/4; **hâtırın âbâd itmek** (gönlünü hoş etmek): G322/1; **hâtırın tatyîb itmek** (gönlünü/hatırını hoş etmek): G215/2; **hâtırum yıkmak**: Tes3/1; **hâtırun hoş tutmak** (gönlünü hoş etmek/tutmak): G128/4; **mîzân-ı akla konmak** (teraziye vurmak): K4/32; **hutûr itmek** (hatırına gelmek): G124/1
Can	**cân atmak**: G33/2, G179/4; **cân bagışlamak**: G96/2; **cân bulmak**: G346/3; **cân çekmek**: G228/2; **cân gelmek**: G119/4, G133/1; **cân u dil**: Tb-B2/53; **cân virmek**: G90/1, G122/1, G296/1, K8/52, Tah3/2, Tb-B1/8; **câna dokınmak** (içine dokınmak): G380/5; **cândan usanmak**: G277/5, G392/6; **cân-fezâ** (cana can katmak): G144/2, G344/3, K2/12, K17/54; **cânına geçmek**: G72/5; **cânından usanmak**: G164/4; **cânını almak**: G131/4, G303/1; **cânı çıkmak**: G333/6; **cânuma kâr itmek** (cânına/ciğerine işlemek): G151/4, Tb-B1/41; **cânından usanmak**: G271/1; **cânını vermek**: G171/5; **leb-i cândan sakınmak** (gözünden sakınmak): G120/1; **nev-hayât-ı bî-terdâd bulmak** (can bulmak): K8/1; **bin ömre degmek** (bin cana değmek): G120/5
Gönül	**dil almak** (gönül almak): G128/2; **dil düşmek** (gönlü düşmek): G184/3; **dil revân olmak** (gönlü akmak): G70/1; **dil-çâk u hûn-âlûd itmek** (gönlünü yaralamak): Tc-B1/4; **dilde kalmak** (gönülde yeri olmak): G343/4, K1/6; **dilde yer itmek** (gönlünde yer etmek): G160/5; **dile açılmak** (kalbini açmak): G184/3; **dile düşmek** (gönlüne düşmek): G213/1, G260/4; **dili bin pâre olmak** (gönlünü parçalamak): G107/6; **dil-i dîvâne dokınmak** (gönlüne dokunmak): G380/1; **dil-i takvâyı dâg dâg itmek** (gönlünü parçalamak): G253/6; **dil-i yârâna girmek** (gönlüne girmek): G321/5; **dil-i zârumı düşürmek** (gönlünü kaptırmak): G274/5; **diller virmek** (gönül vermek): G163/4; **dil-şâd eylemek** (gönlünü hoş etmek): G89/3, G322/3, K8/18, Tah3/6; **dilden çıkmak** (gönülden çıkmak): G327/1; **gönli ısınmak** (içi ısınmak): K12/10; **gönül yapmak**: Tes3/1; **gönlü şâneye dönmek** (yüreği delik deşik olmak): G117/2; **gönlü akmak** : K12/56; **gönül almak**: G122/1 *(Parlatır 2007: 399)*; **gönül virmek**: G64/3, G298/1; **sîne-i bî-kîneyi dâg dâg itmek** (gönlünü parçalamak): G300/2; **sîne-i sûzâna dokınmak** (gönlüne dokunmak): G380/7; **sîneye sarmak:** G208/3

1.2.1.4. Konuşmak/Söz, Okumak ve Yazmak Üzerine Kurulan Deyimler

Duygu ve düşüncelerin anlatılabilmesi ve çevreyle iletişime geçilmesi için insan hayatında konuşmak, okumak ve yazmanın önemli bir yeri vardır. Divan şairleri bu kavramlara dair deyimleri de eserlerinde kullanmışlardır.

Konuşmak	**agzından harf-i vuslat almak** (ağzından söz almak): G175/3; **güftâra gelmek** (dile gelmek): G253/7, G386/7, K2/16; **lisân-ı hâl ile nakl itmek** (lisân-ı hâl ile söylemek): G3/4; **lisânın tutmak** (dilini tutmak): G254/1; **makâl açmak** (söz açmak): G97/1; **nutka gelmek** (dile gelmek): G286/4, K9/28; **nutka getürmek** (dile getirmek): Tc-B1/22; **selâm itmek**: K4/60; **söz atmak** (söz/laf atmak): K11/13; **suhan-güster olmak** (sözü bol): G115/5; **vird idinmek** (diline dolamak): G144/4, Kt4/3, Tc-B1/55; **zebâna gelmek** (dile gelmek): Tb-B1/6; **zebânına getürmek** (dile getirmek): G361/2; **zebânından gidermemek** (dilinden düşürmemek): G321/5
Okumak	**agızlarına mürekkeb çalmak** (mürekkep yalamak): K12/54; **deryâ olmak** (deryâ misâl): G284/3; **fetvâ almak** (fetvâsını almak): K15/42; **kendü pîrâheni bilmek** (kendini bilmek): G354/5; **kendini bilmek**: G64/1; **sebak almak** (ders almak): K12/42
Yazmak	**erkâm dökmek** (yazıya dökmek): K12/44; **hatt-ı bî-zârı çekmek** (hat çekmek): Tc-B1/17; **hisâba gelemez** (hesaba/kitaba gelmez): G367/4; **kâgıd uçurmak**: K7/45; **kalem kaşlı**: G46/5; **kaleme gelmemek**: K11/43; **menkabetin yazmak** (destan yazmak): K10/7; **noktayı komak** (nokta koymak): G354/7, K11/8; **tamga-yı kabûl urmak** (damgasını vurmak): K7/55; **tugrâ çekmek**: K4/75, K9/24; **zer-nişân çekmek** (tuğra çekmek): K17/9

1.2.1.5. Sosyal Hayat Unsurları İçeren Deyimler

agızlarına mürekkeb çalmak (mürekkep yalamak): K12/54; **alem çekmek** (teslim bayrağı çekmek): K11/38; **alem dikmek** (bayrak dikmek): K3/23; **âlem itmek** (âlem etmek/âlem yapmak): N1/1; **ayaga binmek**: G391/1; **ayagın öpmek** (ayağını öpmek): G111/4, G241/3; **başında âteş yakmak/yanmak**: G192/3, G340/4; **başına devlet konmak** (başına devlet kuşu konmak): G232/2; **beli baglamak** (belini bağlamak): G100/6; **berçîde-dâmen olmak** (el etek çekmek): G317/3; **boynı baglu**: Tah3/7; **boynın urmak** (boynunu vurmak): K7/50; **çâh-ı cahîm** (gayya kuyusu): K1/4; **çengi çalmak** (çalgı çalmak): K17/7; **çerâgın yakmak** (çırasını yakmak): G211/1; **dâmenin öpmek** (etek öpmek): G123/3; **dâmen tutmak** (etek tutmak): K9/37; **dirhem itmek** (değer biçmek): G143/4, G300/4; **erkâm dökmek** (yazıya dökmek): K12/44; **fetîl almak** (fitil almak): K15/15 *(Yurtbaşı, 2012: 306);* **fetvâ almak** (fetvâsını almak): K15/42; **gazâ eylemek/itmek**: K6/32, K7/50, K10/18; **hatt-ı bî-zârı çekmek** (hat çekmek): Tc-B1/17; **hem-râh itmek** (yoldaşlık etmek): G132/2, G346/2; **irhâ-yı inân eylemek** (dizginleri gevşetmek): G38/2; **kâgıd uçurmak**: K7/45; **kaleme gelmemek** (kaleme gelmemek): K11/43; **keffe-i mîzâna sıgmamak** (teraziye sığmamak): K3/46; **kıyâmet kopmak**: G161/5, G391/1, G134/4; **kıyâmete dek kalmak** (kıyamete kalmak): K12/45; **külâh oynatmak**: G116/4, K12/13, K16/36; **libâs-ı mâtem giymek** (yasa bürünmek): Kt1/16; **mâtem çekmek** (matem tutmak): K4/53; **menkabetin yazmak** (destan yazmak): K10/7; **merhabâ eylemek**: K7/6; **merhem olmak**: K3/14; **mîzân-ı akla konmak** (teraziye vurmak): K4/32; **nişân virmek**: G136/3; **noktayı komak** (nokta koymak): G354/7,

K11/8; **okını atdı yayın yasmak**(okunu atıp yayını yasmak/basmak/asmak): K17/1; **pâ-pûşın öpmek** (ayağını öpmek): G128/5; **pistere düşmek** (yatağa düşmek): G399/5; **piyâz dogramak** (piyaz doğramak/kesmek/yapmak): G54/4; **rû-nümâlık itmek** (yüz göstermek): K2/15; **saçların yüze salmak** (saçını çözüp ağlamak): K6/35; **sahn-ı deşt-i Kerbelâ'ya dönmek** (Kerbelâ'ya çevirmek): G195/2; **sahrâya düşmek** (çöllere düşmek): G183/1; **savm-ı visâli tutmak** (oruç tutmak): G121/4; **sebak almak** (ders almak): K12/42; **selâm itmek**: K4/60; **siyeh câme giymek** (siyaha bürünmek): K4/53; **suyın virmek** (su vermek): K15/25, G254/2; **tamga-yı kabûl urmak** (damgasını vurmak): K7/55; **terâzûsı bozılmak** (dengesi bozulmak): K4/5; **tugrâ çekmek**: K4/75, K9/24; **yol virmek**: G76/4, K17/42; **yüz karalık** (yüzü kara): G218/4; **yüz sürmek**: G107/3, G245/4; **zencîre düşürmek** (zincire vurmak): G225/2; **zer-nişân çekmek** (tuğra çekmek): K17/9

Eski âdetlerden biri de padişah, vezir, vali gibi makam sahiplerine dertlerini anlatmak isteyenlerin başlarında ot, hasır gibi şeyler yakarak onlara dertlerini anlatmaya çalışmalarıdır (Onay, 1996, s. 132).

Âteş yanar aşkuñla başında şeb-i gamda
Pervâne ise şem-i ziyâ-güstere düşmiş G192/3

beytinde "Çok büyük acısı olmak, dertli olmak; aşk acısıyla yanıp tutuşmak." *anlamında kullanılan* "başında ateş yakmak/yanmak (Eyüboğlu, 1973: II/65)" deyiminin ortaya çıkışı kültürel bir gerçekliğe dayanır.

Ol hâme kim gehi tugrâ çeker sahifelere
N'ola olursa hased-rîz ebruvân-ı sanem K9/24

beytinde "Ferman, berat ve resmî belgelere tuğra koymak" anlamında kullanılan "tuğra çekmek (Eyüboğlu, 1973: II/400)" sosyal, kültürel bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Tuğra, Osmanlılarda padişahın imzası olarak kullanılmıştır. Beyitte ise kalemin sevgilinin kaşlarını kıskandıracak kadar güzel tuğra çektiğinden bahsedilir. Sevgilinin kaşları da tuğranın zarafetiyle yarışacak güzelliktedir.

Çün çerâgın yakdı ruhsâruñdan ey dil-dâr şem
İtse hâkister n'ola pervâneyi her bâr şem G211/1

Ahmet Talat Onay, eskiden bazı mezarlarda, türbelerde mum veya çerağ yakmanın âdet olduğunu söyler (Onay, 1996, s. 353). Yukarıdaki beyte göre mum, sevgilinin yanağının güzelliğinden çırasını yakıp yanmaktadır. Kendisi böyle yanıp yakılırken ve git gide yok olurken pervaneyi de kendisi gibi kül etse ne çıkar? Bu deyim de sosyal, kültürel bir unsur barındırmaktadır.

1.2.2. Doğaya Dair Kelimelerle Kurulan Deyimler

Coğrafi faktörler insan hayatında önemli bir yer tuttuğu için doğaya dair pek çok kelime, deyimlerde kullanılmıştır. Bunların başında gökyüzü ve yeryüzü ile ilgili deyimler gelmektedir.

Gökyüzü	**âfâkı tutmak**: K4/83; **başına gün togmak**: K16/22 ; **çerha çıkmak** (göklere çıkmak): G123/2; **eflâki biribirine katmak** (yeri göğü birbirine katmak): G269/1; **hevâ hoş** (hava hoş): G289/4; **sipihre çıkmak** (göklere çıkmak): G320/5; **sipihr-i berîn başına yıkılmak** (dünya başına yıkılmak): G175/4
Yeryüzü	**âlem başına teng olmak** (dünya başına dar olmak): Tb-B1/42; **âlemi tutmak**: G137/1; **âteş almaga gelmek**: G113/2; **âteş düşmek**: G400/1, G400/5; **âteş virmek**: G291/5; **âteşe düşmek**: G399/4; **bâda virmek** (yele vermek): G12/1; **dehre gelmek** (dünyaya gelmek): G65/3; **gubâr olmak** (toprak olmak): G132/2; **günbed-i gerdûnı başuma dâr itmek** (dünyayı başına dâr etmek): G151/2; **hâk ile yeksân olmak**: G169/3; **hâke karışmak** (toprağa girmek): G386/2; **hâke yüz üzre kapanmak** (yere kapanmak): K4/36; **kevni zalem tutmak** (dünyayı tutmak): K9/15; **nâr-ı hicre yakmak** (nara/narına yanmak): Tes3/5; **su gibi akmak**: G251/3, G334/4; **su vermek**: K15/25, G254/2; **taş atmak**: Tb-B2/33; **taş üzre komamak** (taş üstünde taş komamak): Müf:2/1; **taşı taş üzre komamak** (taş taş üstünde bırakmamak): G6/4; **toz koparmak**: G62/5, K6/45, G350/2; **yerden yere çalmak**: G163/2; **yerden yere geçmek**: G391/4; **yere çalmak**: Tb-B2/10; **yere geçmek**: G204/7, G354/6, G362/4; **yerler altına girmek** (yerin dibine girmek): K17/30 (Sinan, 2015: 526); **yerlere geçmek**: G309/1; **yerlere girmek** (yerin dibine girmek): G281/3, K3/45, K12/47; **yüzümüz yere düşmek** (yüzü yere düşmek/koymak/vurmak): G399/2; **zemîne çalmak** (yere çalmak): Tb-B1/4

1.2.3. Deyimlerde Sayılar

Türkçe deyimlerde sayılar da deyim yapısında önemli görevler üstlenmişlerdir. Bazı sayıların Türk düşüncesinde özel birtakım anlamları olduğu bilinmektedir (Sinan, 2015, s. 227). Bosnalı Âsım, sayı ile ilgili deyimleri çoğunlukla anlama abartı katmak için kullanmıştır.

bin derde devâ: K7/44; **bin derdün devâsın bulmak** (derdine çare bulmak): G34/3; **bin pâre eylemek/itmek** (paça parça etmek): G318/2, G277/4; **bin şekle koymak** (şekle sokmak/koymak): G270/7; **bir olmak**: K3/44; **dili bin pâre olmak** (gönlünü parçalamak): G107/6; **dü çeşmüm hâk ile tolmak** (gözleri toprak dolmak): G303/1; **dü-nîm itmek** (iki paralık etmek): K2/33; **günde yüz bin şekle komak** (şekle sokmak): G76/2; **her bir dereden su getürmek** (bin/kırk dereden su getirmek): G170/2; **bin ömre degmek** (bin cana değmek): G120/5; **sad pâre itmek/eylemek** (parça parça etmek): G67/5, Tb-B1/3; **yek dil olmak** (gönül birliği): G53/1, K16/28

1.3. Deyim Sözlüklerinde Bulunamayan Deyimler

Bosnalı Âsım Dîvânı'nda kimi söz varlıkları bağlamda bir deyimin tüm özelliklerini taşıyacak şekilde kullanılmıştır. Ancak bunlar deyim sözlüklerinde mevcut değildir, anlam olarak da karşılığı bulunmamaktadır. Bu deyimler; şekil, söz dizimi ve kavram gruplarına dahil edilmemiş olup ayrı bir başlık hâlinde verilmiştir.

aklını bir yerde baglamak: G186/3; **arkası üzre yere düşmek**: K13/9; **bâm-ı felekden kendüyi atmak**: G379/5; **baş düşmek**: G400/4; **başı yasdukda**: K15/28; **başum üzre**: G248/1; **berzahda kalmak**: G8/3, G389/1; **bî-berg ü bâr itmek**: Tc-B1/26; **bîgâneye dönmek**: G261/5; **bir hatvede gelüp geçmek**: K3/23; **bir nazarda geçmek**: G128/2; **bir pâre nân virmemek**: G171/4; **bisât-ı mâteme dönmek** (matem çadırına/evine dönmek): G219/4; **bî-ser kalmak**: G379/4; **bûm-ı şûm-âsâ ötmek**: G185/6; **dâl-ı hançer olmak**: G128/1; **delip geçmek**: K12/43; **dil dimemek**: G271/3; **elde durmak**: G237/3; **elde kudret yok**: G223/1; **feth ü güşâd bulmak**: K13/5; gâlib olmak: K8/40, Tb-B1/55; **gül-pisterinde cân virmemek**: Tb-B1/14; **halel virmek**: G171/1; **hançer geçmek**: G119/5; **hâtem takmak**: K3/2; **hem-inân olmış gitmek** (at başı beraber gitmek): G70/2; **hem-yân hem-yân itmek** (servetine servet katmak): K17/8; **hilâle dönmek**: G116/5, G317/5; **hâr olup yerde yatmak**: G109/1; **iki pâdan biri aksamak**: K17/57; **ilm ile âmil**: Tb-B1/18; **isâbet itmek**: Tb-B2/14; **kâmetüm kemâna dönmek**: G285/4; **kan yagmak**: G392/3, Tb-B1/20; **karâr olmak**: G5/3, G71/2; **karâra gelmek**: G394/4; **karârun yok** (kararı yok): G380/2; **kendüde noksân bulmak**: K17/29**; kendüni unıtmak** (kendini unutmak): G285/2; **kendüyi zabt itmege bilmek**: G202/3; **kıblegâh itmek**: G223/2; **kılca cânı var** (kıl kadar canı var): G305/4; **kör olup kalmak**: K4/38; **koynında yatmak**: G14/3; **lal ile yâkûta gark olmak**: G34/5; **lemeât virmek**: K2/17; **midâd koymak**: K5/5; **midâdı âba dönmek**: G108/5; **minâre üzre makâm itmek**: K12/13; **ne tutar**: G154/5; **ne yerde oldugun bilmemek**: G285/2; **nefes alup virmek**: Tb-B1/42; **neler çekmek**: G273/4; **nikâb çekmek**: G4/2; **pâ-der-gil kalmak** (ayağı çamurda kalmak): Tah3/4; **pây-endâz itmek**: K4/82; **raksa gelmek**: G119/2, G392/5; **reftâra gelmek**: K13/13; **rehâ bulmak**: G63/3, K3/12; **revnak bulmak**: K15/29; **revnak virmek**: G42/1, K15/26; **sadâ-yı naam çekmek**: K3/47; **safâ gelmek**: G234/2; **safâ virmek**: Kt6/11; **sâye salmak**: K3/19; **semâ turdukça turmak:** K7/62; **seng ile lali yeksân tutmak**: K17/56; **ser-bürehne oturmak**: G358/5; **şeref bulmak**: K4/63, Kt1/11; **şererler koparmak**: G134/1; **sinek salmak**: K5/15; **sitemler itmek**: K8/53; **tâb salmak**: K12/73; **taklîb-i evrâk eylemek**: G229/3**; tarâvet bulmak**: G66/5, G166/1, G168/5, Tb-B2/46; **tarzın almak**: K6/22; **tozlar kopmak**: G293/3; **türk-i vegâ eylemek**: K7/22; **usanmak bilmemek**: K13/40; **vadeler komak**: G171/2; **var yüri**: G191/1; **yalın tutmak**: K9/40; **yanundan dûr olmamak**: G221/4; **yara üzre yara olmak**: G30/3; **yerde gökde aramak**: G146/4; **yeri yok**: G358/2; **yüzine yapışmak**: G133/3; **zebândan sakınmak**: G120/3; **zîver ü zînet virmek**: K2/19, K2/20

Sonuç

Deyimler, ortaya çıkışı itibarıyla sözel anlatımın bir parçasıdır. Sözünü daha etkili kılmak isteyen insan, duygularını ifade ederken şiirsel, akılda kalıcı olması için uyumlu kelimelerden seçtiği söz birliklerini kullanmış ve bunlara derin anlamlar yüklemiştir. Deyimler ve içinde yaşadığı dil, bir toplumun kültürel kimliğini, yaşanmışlıklarını, dil hazinelerini barındırması bakımından ayna görevindedir.

Klasik Türk edebiyatı sahası içinde Türkçenin aruzla ifadesinde ve bir şiir dili olarak işlenmesinde deyim varlığımızın önemli bir yeri vardır. Bunların eski edebiyat eserleri içinde tespit edilip gün yüzüne çıkartılması Türk dilinin ve millî kültürümüzün bekası konusunda önem arz etmektedir. Her edebî eseri kendi gerçekliği içinde, döneminin kültürel, sanat, sosyal, siyasi özeliklerine göre değerlendirmek gerekir şüphesiz. Böyle bir değerlendirme objektif bir değerlendirme olur. Klasik Türk edebiyatı şairleri de sanatlarını çağın sanat anlayışlarına göre icra ederken eserlerinde deyimleri bolca kullanarak özlerindeki kültürel zenginliği ortaya koymuşlardır. Bunu aynı zamanda Türkçeyi şiirde hâkim kılma çabası olarak değerlendirebiliriz. Şiirlerde görülen deyimlerde birtakım değişikliklere gitmelerini ise Türkçeyi ahenkli ve güzel kullanma, çağın sanat anlayışına bağlı olarak şiirde ve sanatta hüner gösterme gayretine bağlayabiliriz. Bunda elbette dönemin ileri gelen sanatkârlarından Nabi'nin, temsil ettiği hikemî tarzın ve dilde sadeleşme hareketlerinin etkisi vardır.

Bosnalı Âsım, döneminin diğer sanat akımlarının özelliklerini de barındırmakla beraber şiirlerinde kullandığı deyimlerle Nabi ekolünü takip eden şairlerden biri olmuştur. O zamanki sanat anlayışının bir gerçekliği olarak Arapça ve Farsçanın hâkim olduğu bir dönemde ve klasik şiirin biçimsel zorunlukları içinde, şiirlerinde deyimleri bolca kullanarak Türkçenin gücünü, kültürel zenginliğini gözler önüne sermiştir.

Klasik Türk edebiyatı, bütün bu şekilsel kurallar silsilesine rağmen anlamsal ve içerik yönünden millî bir edebiyattır denilebilir. Eski eserlerimizdeki deyim, atasözü, halk söyleyişlerini araştırıp gün yüzüne çıkarmak; eski sanatçılarımızın Türk diline, onun inceliklerine, yerli ve millî unsurlara verdiği değeri de göstermek bakımından dilimize ve kadim edebiyatımıza ışık tutacaktır.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Aksan, D. (1982). Her yönüyle dil-3. TDK Yayınları.

Aksan, D. (2006). Türkçenin söz varlığı. Engin Yayınevi.

Aksoy, Ö. A. (2018). Atasözleri ve deyimler sözlüğü 2.cilt. İnkılâp Yayınları.

Akyalçın, N. (2012). Türkçemizin anlamsal zenginlikleri deyimlerimiz. Eğiten Kitap.

Çağbayır, Y. (2017). Ötüken Osmanlı Türkçesi sözlüğü. Ötüken Neşriyat.

Dilçin, C. (2013). Yeni tarama sözlüğü. TDK Yayınları.

Doğan, A. (1994). Açıklamaları ve örnekleriyle deyimler sözlüğü. Akçağ Yayınları.

Eyüboğlu, E. K. (1973). On üçüncü yüzyıldan günümüze şiirde ve halk dilinde atasözleri ve deyimler, deyimler-(tabirler) 2. cilt. Doğan Kardeş Matbaacılık Sanayi Anonim Şirketi.

Kurtoğlu, O. (2018). *Bosnalı Âsım Dîvânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-208667/bosnali-asim-divani.html

Mazıoğlu, H. (2011). Fuzûlî üzerine makaleler. TDK Yayınları.

Mengi, M. (1987). Dîvan şiirinde hikemî tarzın büyük temsilcisi Nâbî. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Mengi, M. (2005). Eski Türk edebiyatı tarihi, edebiyat tarihi-metinler. Akçağ Yayınları.

Okuyucu, C. (2013). Divan edebiyatı estetiği. Kapı Yayınları.

Onay, A. T. (1996). Eski Türk edebiyatında mazmunlar ve izahı. Haz.: Cemâl Kurnaz. MEB Yayınları.

Parlatır, İ. (2007). Atasözleri ve deyimler-II Deyimler. Yargı Yayınevi.

Sinan, A. T. (2015). Türkçenin deyim varlığı. Kesit Yayınları.

Şahin, H. (2004). Türkçede organ isimleriyle kurulmuş deyimler. Uludağ Üniversitesi Basımevi Müdürlüğü.

Şükun, Z. (1984). Farsça-Türkçe lugât gencinei güftar 2. cilt. MEB Yayınları.

Tanyeri, M. A. (1999). Örnekleriyle divan şiirinde deyimler tarama sözlüğü. TDK Yayınları.

Türk Dil Kurumu. (1995). Tarama Sözlüğü I-II-III-IV-V-VI-VII, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Yurtbaşı, M. (2012). Sınıflandırılmış deyimler sözlüğü. Excellence Publishing.

Ziya Paşa (1875). Harâbât 2. cilt. Matbaa-i Âmire.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

İbrahim KOLUNSAĞ

Dr. Öğr. Üyesi, İzmir Katip Çelebi Üniversitesi
i.kolunsag@gmail.com

https://orcid.org/0000-0003-4632-2964

Şeyhülislam Muhammed Şerif Efendi İçin Tertip Edilmiş Şiirler Mecmuası

A Journal of Poems Organized for Şeyhülislam Muhammed Şerif Efendi

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 14.11.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 13.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
(2022). Şeyhülislam Muhammed Şerif Efendi İçin Tertip Edilmiş Şiirler Mecmuası. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1694-1738. https://doi.org/10.34083/akaded.1204254

(2022). A Journal of Poems Organized for Şeyhülislam Muhammed Şerif Efendi. *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1694-1733. https://doi.org/10.34083/akaded.1204254

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

Klasik Türk edebiyatı alanının en belirgin çalışma konularından biri olan şiir mecmuaları, yaygınlıkları ile doğru orantılı olarak farklı şekillerde tasnif edilmiştir. Mecmular arasında "belli bir şahıs için tertip edilenler" yapılan tasniflerdeki gruplardan biridir. Bir Osmanlı şeyhülislamı için kaleme alınmış manzumeleri barındıran ve bu makalenin konusu olan mecmua (Millet Yazma Eser Kütüphanesi AEmnz720) birbirine bağlı iki amaç uyarınca incelenmiştir. Bunlardan ilki mecmua çalışmaları ile ilgili literatüre katkı sağlamaktır. İkincisi ise muhtevadan hareketle mecmuanın edebiyat tarihine katkılarını örneklerken bir yandan da Şerif Efendi etrafında oluşan edebî çevreye, himaye sistemine dair bir çerçeve çizmeye çalışmaktır. Bunun için, Şerif Efendi'nin kısa biyografisi verildikten sonra mecmua şekil ve muhteva yönünden incelenmiştir. Sonuçta, elde edilen verilerden hareketle, mecmuanın diğer kaynaklarla birlikte yardımcı kaynak olarak da değerlendirilebileceği vurgulanmış, Şiir Mecmualarının Sistematik Tasnifi Projesi (MESTAP) kapsamında tablo oluşturularak çalışma tamamlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: mecmua, Şerif Efendi, edebî çevre, himaye, MESTAP.

Abstract

Poetry journals, which are one of the most prominent study subjects in the field of classical Turkish literature, have been classified in different ways in direct proportion to their prevalence. It is one of the groups in the classifications made among the "organized for a certain person" between the journals. The journal (Millet Manuscript Library AEmnz 720), which contains the poems written for an Ottoman sheikh al-Islam and is the subject of this article, has been examined in terms of two interconnected purposes. The first of these is to contribute to the literature on journal studies. The second is to try to draw a framework for the literary environment and patronage system formed around Şerif Efendi, while exemplifying the contributions of the journal to the history of literature, based on the content. For this reason, after giving a short biography of Şerif Efendi, the journal was examined in terms of form and content. In conclusion, based on the data obtained, it was emphasized that the journal could be considered as an auxiliary resource together with other resources, and the study was completed by creating a table within the scope of the Systematic Classification of Poetry Journals Project (MESTAP).

Keywords: *journal, Şerif Efendi, literary environment, patronage, MESTAP*

Giriş

Dağınık nesneyi biriktirmek anlamındaki Arapça *cem'* mastarından *mef'ūl* babında türeyen *mecmū'* kelimesinin müennes şekli olan mecmua, edebî bir terim olarak "genelde bir veya daha fazla yazar yahut şaire ait çeşitli şekil ve hacimlerdeki dinî, din dışı nesir ya da şiirlerden oluşan derleme kitaplar" şeklinde tanımlanmıştır (bk. Uzun, 2003, s. 265-268). Klasik Türk edebiyatı araştırma sahasının önemli çalışma konularından biri olan mecmualar, daha özelde de şiir mecmuaları, yapılan çalışmaların ortaya koyduğu veriler ışığında farklı bakış açılarıyla tasnif edilmiştir. Bu makaleye konu olan mecmua ise muhteva bakımından "şahısların tertip ettiği veya şahıslar için tertip edilen mecmualar" arasında, içindeki şiirlerin önemli bir kısmının tarih manzumesi olması dolayısıyla da "mecmua-i tevârîh" başlığı altında değerlendirilebilir.[1]

Şiir mecmualarında; daha önce tespit edilmemiş şairlere ve onların şiirlerine, bilinen şairlerin bilinmeyen şiirlerine, şairlerin divanlarındaki şiirlerinin farklı şekillerine rastlamak mümkündür. Şairlerin biyografisiyle ilgili ipuçları da şiir mecmualarının birçok farklı konudaki katkılarından biri olarak anılabilir.[2] Belli bir şahıs için tertip edilmiş mecmualar, tüm bu bilgiler yanında özellikle biyografiye dair veriler içermesi ve padişah ya da bir devlet büyüğü etrafında şekillenen edebî çevrenin tespitine ve himaye sistemi ile ilgili ipuçları edinmeye imkân sağlaması gibi ayırt edici yönleri bakımından önemli sayılabilir. Bu bağlamda, padişahlar için yapılmış çalışmalara Sultan I. Ahmed, II. Mustafa, I. Mahmûd, ve III. Mustafa; diğer devlet büyükleri ile ilgili çalışmalara da Hekimoğlu Ali Paşa ve Defterdar Mehmed Behcet Efendi hakkında tertip edilmiş mecmualar örnek gösterilebilir.[3]

Genel çerçevesi çizilen bu tarz mecmualarla ilgili çalışmalar, Şiir Mecmualarının Sistematik Tasnifi Projesi (MESTAP) kapsamında mevcut literatüre[4] katkı sağlarken bir yandan da ilgili devlet adamı ve mecmualardaki şairler hakkında birinci elden verilere ulaşmayı mümkün kılabilir. Böyle bir amaca matuf olarak hazırlanan bu çalışmada Şeyhülislam Şerif Efendi'nin kısa biyografisi verildikten sonra, çalışma konusu mecmuanın tavsifi yapılacak, tertibi hakkında bilgi verilecek, şekil ve tür özellikleri incelenecek ve mecmuadaki şair kadrosunun kısa biyografileri aktarılacaktır. Mecmuanın edebiyat tarihine katkı sağlayabilecek yönleriyle ilgili olarak da şairlerin biyografilerine dair metinden elde edilen çıkarımlar sıralanacak, Şerif

[1] Mecmua ile ilgili, tanım, kapsam ve tasnif konularındaki ayrıntılar için bk. (Kut, 1986, s. 170-173; Aydemir, 2001, s. 147-156; Kılıç, 2012, s. 77-96; Levend, 2015, s. 166-176; Gürbüz, 2018, s. 3-7; Köksal, 2018, s. 87-92).

[2] Şiir mecmualarının önemi ve MESTAP hakkında ayrıntı için bk. (Köksal, 2012).

[3] Konuyla ilgili olarak örnek çalışmaların kısa açıklamalarla listelendiği şu makalelere bakılabilir: (Efe, 2020 ve 2021).

[4] Şiir mecmuaları ile ilgili yapılan çalışmaları topluca görebilmek için bk. (Gıynaş, 2011; Süngü, 2020).

Efendi etrafında oluşan edebî çevre tasvir edilmeye çalışılacak, mecmuanın diğer kaynaklardaki bilgileri tashih etmesinde yardımcı kaynak olarak da kullanılabilmesi örneklenecek ve şairlerin bilinmeyen şiirlerinden bahsedilecektir. Son olarak da hazırlanan MESTAP tablosu çalışmaya eklenecektir.

1. Şerif Efendi'nin Kısa Biyografisi

*Mecmua*da memduh konumundaki Muhammed Şerif Efendi, İstanbul'da, 6 Muharrem 1130 (10 Aralık 1717) tarihinde doğmuştur. İlmiye sınıfının Osmanlı tarihindeki önde gelen ailelerinden biri olan Ebuishakzâdelere mensuptur. Dedesi Ebuishak İsmail Efendi, amcası İshak Efendi, babası Esad Efendi, anne tarafından dedesi Mirzazâde Şeyh Mehmed Efendi ve oğlu Ataullah Efendi kendisi gibi şeyhülislamdır. Osmanlı döneminin sayılı kadın şairlerinden biri olan Fıtnat Hanım da kız kardeşidir.

Yüksek kültürlü bir ailenin ferdi olan Şerif Efendi iyi bir eğitimden geçtikten sonra meslekî hayatı ilmiye sınıfının teamüllerine uygun şekilde ilerlemiştir. 1151/1738 yılında müderris, Receb 1167'de (Nisan-Mayıs 1754) Diyarbakır, Muharrem 1173'te (Ağustos-Eylül 1759) de Bursa kadılığında bulunmuş ve burada Mekke kadılığı payesini almıştır. Receb 1180 (Aralık 1766) tarihindeki İstanbul kadılığı bu düzeydeki son görevidir. Rebiyülahir 1185'te (Temmuz 1771) Anadolu kazaskeri olup Rebiyülahir 1186'da (Temmuz 1772) bu görevden ayrılmış, 29 Cemaziyelevvel 1189'da (28 Temmuz 1775) Rumeli kazaskerliğine getirilmiştir. I. Abdülhamid Saltanatı Dönemi'nde, Cemaziyelevvel 1192'de (Haziran 1778), ikinci defa Rumeli kazaskeri olan Şerif Efendi yirmi gün sonra görevinden alınmıştır. Şerif Efendi, 25 Cemaziyelahir 1192'de (21 Temmuz 1778) Vassafzâde Mehmed Esad Efendi'nin istifasını müteakip şeyhülislamlık makamına getirilmiş, yaklaşık dört buçuk yıl bu makamda kaldıktan sonra 5 Şevval 1196'da (13 Eylül 1782) görevinden feragat etmiştir. Uzun süre görev almayıp Bebek'teki yalısına yerleşen Şerif Efendi, III. Selim Dönemi'nde, 27 Zilkade 1203'te (19 Ağustos 1789), Mehmed Kâmil Efendi'nin azlinden sonra tekrar şeyhülislamlığa getirildiyse de altmış gün sonra görevden azledilmiştir. Hocapaşa'daki konağına çekildikten sekiz ay sonra da 27 Muharrem 1204'te (17 Ekim 1789) vefat etmiştir. Amcası İshak Efendi ve babası Esad Efendi gibi divan sahibi bir şair olan Şerif Efendi'nin âlim, ârif, zarif ve cömert biri olduğu ve mesleğinde liyakate önem verdiği belirtilir.[5] *Mecmua*da kayıtlı şiirler, Şerif Efendi'nin bu özellikleri ve daha fazlasının övgüsüdür.

[5] Şairin divanı üzerine farklı zamanlarda üç adet lisansüstü tez hazırlanmıştır. Detaylı bilgi için ilgili tezlere ve T. Özcan'ın *İslam Ansiklopedisi*'ne yazdığı maddeye bakılabilir (Dursunoğlu, 1996; Epçaçan, 1999; Özcan, 2003; Yağcı, 2006).

2. Millet Yazma Eser Kütüphanesi AEmnz 720 Numarada Kayıtlı Mecmuanın İncelenmesi

2.1. Mecmuanın Tavsifi ve Tertibi

Millet Yazma Eser Kütüphanesi, Ali Emiri Efendi Koleksiyonu, Manzum 720 numarada kayıtlı *Mecmua*, talik hatla kaleme alınmış, 59 yaprak hacminde bir eser olup her sayfasında iki sütun ve genel olarak 17 satır bulunmaktadır.[6] *Mecmua*da başlıklar ve diğer açıklamalar için kırmızı, ana metin için siyah mürekkep kullanılmış, bazı mahlasların üstü çizilmiştir. Eserin özel bir ismi olmayıp başında (1b) "Devletli Efendimize Arz olunan Kasâid ü Tevârîh" başlığı, arka kapakta da "Şeyhülislam Şerif Efendi Hakkında Kasâid ü Tevârîh-i Şuarâ" notu bulunmaktadır. Kim tarafından ve ne zaman derlendiğine dair herhangi bir bilgi içermeyen *Mecmua*nın zahriyesinde Millet Yazma Eser Kütüphanesi'nin kayıt bilgileri, "Millet Kütübhânesi Müdîriyyeti" yazılı bir mühür ve Ali Emiri Efendi'nin "Diyârbekrî Alî Emîrî, Allâhu Teâlâ Hazretlerinin Rızası İçün Vakfeyledim" yazılı mührü vardır. Rakabelerle düzenli olarak yaprakların takibi mümkün olduğundan eserde bir eksiklik olmadığı söylenebilir (Mecmua, yz.).[7]

Başı:

Semiyy-i mefḫar-i ʿālem Şerīf Efendi kim
Bi-ʿizzet ü iclāl
Müşerref oldı ḳudūmıyla mesned-i fetvā
Mübārek ide Ḫudā

Sonu:

Tā ide ḫ̬ᵕāhişiñ sipihr tamām
Devr ide ḫ̬ᵕāhişiñce cāh u merām

Şeyhülislam Şerif Efendi'nin biyografisinin belli bir kısmıyla ilgili olan *Mecmua* hicri 1180-1194 (1766-1767/1780) yılları arasında kaleme alınmış tarih ve kasideleri içerir.[8] İlgili tarihler kronolojik olarak şöyle gösterilebilir:

[6] Nüshanın kendisi görülemediğinden tavsifte kütüphane kataloğundan faydalanılmıştır. Millet Yazma Eser Kütüphanesi'nden elde ettiğimiz katalog kayıtlarında eserle ilgili cilt, kağıt ve ölçü bigileri yer almamaktadır.

[7] Yazmada bir yaprağın yeri yanlıştır. Gerekli açıklama yapılarak MESTAP tablosunda şiirlerin sırası düzeltilmiştir.

[8] *Mecmua*nın sonunda iki adet mesnevî nazım şekliyle yazılmış arz-ı hâl vardır. Bunlar yukarıda bahsi geçen tarih aralığıyla ilişkilendirilmemiş olup özellikle sonuncusu daha erken dönemde yazılmış olmalıdır (bk. Nazîmâ biyografisi).

Yıl (Hicri)	Tarih Konusu
1180	Şerif Efendi'nin Yaptırdığı Sofa
1185	Şerif Efendi'nin Anadolu Kazaskerliği
1189	Şerif Efendi'nin Rumeli Kazaskerliği
1190	Yeni Yıl, Şerif Efendi'nin Yalısı
1191	Şerif Efendi'nin Yalısı
1192	Şerif Efendi'nin İkinci Rumeli Kazaskerliği ve Şeyhülislamlığı
1193	Yeni Yıl
1194	Yeni Yıl, Şerif Efendi'nin Yalıya Gidişi ve Şeyhülislamlığı

*Mecmua*daki tüm şiirler, başlıklarında şairini tanıtıcı bilgilerle, bir divanın gazeller kısmı gibi kafiyelerine göre sıralanmıştır.[9] Şiirlerden önce derkenar olarak kaydedilen açıklamalarda zaman sıralaması yapılmış ve bu açıklamaların çoğunda tür/şekil bilgisi verilmiştir. Bu tertip aşağıda liste hâlinde topluca görülebilir.

~ **Ḥarfü'l-Elif** (1b)
  - Ḥarfü'l-Elifde Meşīḫat-i İslāmiyyede Virilen Tārīḫler (1b)
  - Yine Ḥarfü'l-Elifde Ḳable'l-Meşīḫati'l-İslāmiyye 'Arż Olunan Tevārīḫ (4a)

~ **Ḥarfü'l-Bā'** (7b)

~ **Ḥarfü'd-Dāl** (8b)
  - Ḥarfü'd-Dālda Zamān-ı Meşīḫatde Virilen Ḳaṣā'id (8b)
  - Yine Ḥarfü'd-Dālda Meşīḫatde Virilen Tevārīḫ (11b)
  - Yine Ḥarfü'd-Dālda Meşīḫat-i İslāmiyyeden Muḳaddem Virilen Tārīḫler (12b)

~ **Ḥarfü'r-Rā'** (15b)
  - Ḥarfü'r-Rāda Meşīḫat-i İslāmiyyede Virilen Ḳaṣā'id (15b)
  - Yine Ḥarfü'r-Rāda Meşīḫat Tārīḫleri (21a)

~ **Ḥarfü'z-Zā'** (22b)
  - Der-zamān-ı Meşīḫat-i İslāmiyye (22b)
  - Der-vaḳt-i Ṣadāret-i Rum (24a)

~ **Ḥarfü'ş-Şīn** (24b)
  - Rumili Ṣadāretinde (24b)

~ **Ḥarfü'l-Fā'** (24b)
  - Ḥarfü'l-Fāda Meşīḫat-i İslāmiyye Tārīḫleri (25b)

~ **Ḥarfü'l-Mīm** (27a)
  - Ḥarfü'l-Mīmde Zamān-ı Meşīḫatde Virilen Ḳaṣā'id (27a)
  - Yine Ḥarf-i Mīmde Fetvā Tārīḫleri (29b)
  - Yine Ḥarf-i Mīmde Zamān-ı Ṣadāretde Virilen Tārīḫler (32a)

[9] Bir şiiri sehven farklı bir kafiyeye yerleştiren mürettip buna not düşmüştür (bk. 48b).

- ~ **Ḥarfü'n-Nūn** (34b)
  - Ḥarf-i Nūnda Zamān-ı Fetvāda Virilen Ḳaṣā'id (34b)
  - Yine Ḥarf-i Nūnda Meşīḫat Tārīḫleri (40b)
  - Yine Ḥarf-i Nūnda Rumili Ṣadāretinde Virilen Ramażāniyye Ḳaṣīdeler (41a)
  - Yine Ḥarf-i Nūnda Ṣadāret-i Rum Tārīḫleri (44b)
- ~ **Ḥarfü'l-Hā'** (45a)
  - Ḥarf-i Hāda Meşīḫāt-i İslāmiyye Tārīḫleri (45a)
  - Ḥarf-i Hāda Fetvādan Muḳaddem Virilen Tārīḫler (51b)
- ~ **Ḥarfü'l-Yā' (52b)**
  - Der-vaḳt-i Fetvā (52b)
  - Ḥarf-i Yāda Fetvāda Virilen Tārīḫler (54a)
  - Yine Ḥarf-i Yāda Meşīḫatden Muḳaddem Virilen Tārīḫler (55b)
- ~ **Meşnevī 'Arż-ı Ḥāller** (57b)

Liste incelendiğinde, *Mecmua*da tüm harflerden kafiye olmadığı ve genel tertip anlayışını bozmamakla birlikte[10] bazı şiir başlıklarının ayrıntı içermediği anlaşılmaktadır. Örneğin "bâ" harfinde alt başlığa, "zâ" ve "şîn" harflerinde ve "yâ" harfinin ilk başlığında tür/şekil bilgisine, "fâ" harfinin başlangıcında ise hem zaman hem de tür/şekil bilgisine yer verilmemiştir. Öte yandan "nûn" harfinde, zaman ve şekil bilgisine ilaveten tür de (Ramazaniye kasideleri) belirtilmiştir. Bu durum *Mecmua*nın tertibinde tematik bir yaklaşımın gözetildiğini de ortaya koymaktadır. Nitekim, Şerif Efendi'nin yalısı için söylenen şiirler de Ramazan konulu kasideler gibi arka arkaya sıralanmıştır (bk. 12a-14a). Özet olarak, kafiye ayrımı, Şerif Efendi'nin şeyhülislam oluşundan geriye doğru zaman sıralaması ve tür/şekil bilgisi, tertibi oluşturan üç ölçüt olarak sıralanabilir.

2.2. Mecmuadaki Şairler ve Şiir Sayıları

*Mecmua*da 45 farklı şair tarafından kaleme alınmış, 7'si Farsça olmak üzere, toplam 92 manzume mevcuttur. Bu manzumelerin şairlere göre dağılımında 8 şiirle Musullu Seyyid Ali Efendi (Behcet) ve 7 şiirle Cevdet Halil Efendi (Cevdet) ön plandadır. Ardından 5 şiirle klasik Türk edebiyatının tarih düşürmedeki zirve isimlerinden Sürûrî; 4'er şiirle de Şeyhülislam Çelebizâde Asım Efendi'nin torunu Eşref Efendi (Eşref), Feyzullah Sermed Efendi (Sermed), Takiyeddin Abdullah Efendi (Takî), Şeyhülislam Yahya Tevfîk Efendi (Tevfîk) ve Şerif Efendi'nin kız kardeşi Fıtnat Hanım gelmektedir.

*Mecmua*daki şair kadrosundan Azîz Efendi, Fıtnat Hanım, Nâşid Bey, Sermed Efendi, Sürûrî ve Tevfîk Efendi'nin divanları günümüze ulaşmıştır. Diğerleri ise kaynaklarda

[10] *Mecmua*daki tertibe aykırı birkaç şiir burada not edilmelidir: Erîb Efendi'nin, Yanyalı Rûhî'nin kasideleri (bk. 4a ve 7a) ve Cevdet Efendi'nin müzeyyel gazeli (51b) tarih şiirlerleri ile bir aradadır.

biyografik bilgilerine ulaşılabilen fakat eserlerine dair bilgi verilmeyen, tezkirelerde ya da mecmualarda birkaç parça şiiri bulunan (Erîb Efendi, Yenişehirli Seyyid Atâ, Lütfullah Âkif Efendi…) ve hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamayan (Hulûsî, Kâmî, Necîb…) şairlerdir.

Şeyhülislam Şerif Efendi etrafındaki edebî çevreyi oluşturan şairler hakkında öz bilgi vermek ve makalenin devamında yapılacak değerlendirmelere zemin teşkil etmek amacıyla aşağıda, alfabetik olarak sıralanan şairlerin manzume sayıları, bu manzumelerin *mecmua*daki yerleri ve şairleri tanıtıcı bilgilerin yer aldığı başlıklar tablo hâlinde verilmiştir. Başlık bilgilerine koyulan dipnotlarda, hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılabilen şairlerin biyografileri özetlenmiştir.

Mahlas	**Manzume Sayısı/Sayfa Nu.**	**Başlık**
ʿĀkif	1 / 44b	ʿĀkif[11]
Bilinmiyor	1 / 11b	Alaşehirli-zāde Efendi
ʿAṭā	3 / 26a, 48b, 51b	Şeyḫ Mollā-zāde ʿAṭāullāh Efendi[12]
ʿAṭā	1 / 37b	Yeñişehrī Seyyid Muḥammed ʿAṭā[13]
Āṣaf	1 / 40b	Aḥmed Paşa-zāde Muḥammed Paşa Ḥażretleri[14]
ʿAzīz	3 / 15a, 17b, 22b	Müderrisīnden Ṣubḥī-zāde ʿAzīz Efendi[15]

[11] Rumeli kadılarından Lutfullah Efendi'dir. Vaktinin çoğu naiplik ile geçmiş, Şevval 1201 (Temmuz-Ağustos 1787) tarihinde Rumeli Ezdin'de vefat etmiştir. *Şefkat Tezkiresi*'nde 26 adet gazeli ve Nedim'in "kâfir" redifli gazelini tahmisi vardır. Buradaki kayıtlardan Rusçuk ve Sakız'da bulunduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca, gazellerden dördünde bu *Mecmua*da şiirleri bulunan Behcet, Nâşid, Refî' ve Tevfîk mahlaslı şairler anılmıştır (Kesik, 2014; Kılıç, 2017, s. 201-226).

[12] *Sicill-i Osmanî*'de "Ali Efendi" maddesinde, bu zatın Nakşibendi şeyhi Mehmed Atâ Efendi'nin oğlu olup 1199 / 1784-85 tarihinde doğduğu, "Çorumluzâde Hasib Efendi" maddesinde de bu kişinin Kanlıcalı Şeyh Atâ Efendi'nin dervişlerinden olduğu belirtilmektedir. Kanlıca'da; Mehmed Atâullah Efendi, Şeyh Atâ Efendi ve Şeyh Atâullah Efendi Tekkesi adlarıyla anılan tekkenin kurucusu Nakşibendi şeyhi Seyyid Mehmed Atâullah Efendi 1789 yılında vefat etmiştir (Mehmed Süreyyâ, 1311, III, s. 290; II, s. 180; Tanman, 1991, s. 36-37). Tüm bu bilgiler *Mecmua*da geçen tarihlerle uyumludur. Ayrıca bk. Râtib biyografisi.

[13] Yenişehir'de doğdu. Asıl adı Seyyid'dir. Kâtiplerden ve şair olduğu, 1230 / 1814-15 yılında vefat ettiği belirtilmiştir. *Silahdarzâde Tezkiresi*'nde iki adet gazeli ve iki tarih beyti kayıtlıdır (Mehmed Süreyyâ, 1311, III, s. 479; Sungurhan, 2013; Öztürk, 2018, sny).

[14] Râtib Ahmed Paşa'nın oğlu Âsaf Muhammed Paşa; Selanik, Halep, Vidin, Belgrat, İnebahtı, Hoten, Rumeli valilikleri yapmış, 25 Safer 1195 (20 Şubat 1781) tarihinde, Belgrat'ta vefat etmiştir. Fazilet ve kemal sahibi bir şair olduğu belirtilen Âsaf'ın *Şefkat Tezkiresi*'nde bir gazeli kayıtlıdır (Mehmed Süreyyâ, ty, IV, s. 259-260; Kılıç, 2017, s. 44-45).

[15] IV. Mehmed Dönemi (1648-1687) şairlerinden Subhî Efendi'ye kadar uzanan Subhîzâdelere mensup tarihçi Subhî Mehmed Efendi'nin (ö. 1769) oğlu Hekimbaşı Abdülaziz Efendi 1149 / 1736-37 yılında İstanbul'da doğmuştur. Tıp bilgini, şair ve bestekâr olan Azîz Efendi, tahsilinin ardından saray hekimleri arasına girmiştir. 1171'de / 1757-58 müderris, uzun yıllar bu mesleği sürdürdükten

Behcet	8 / 1b, 8a, 24b, 29b, 34b, 36a, 41a, 56b	Mūṣılī Es-Seyyīd ʻAlī Efendi[16]
Cevdet	7 / 4a, 37a, 48a, 50b, 54b, 55b, 57a	Cevdet Ḫalīl Efendi[17]
Emīn	1 / 21a	Sünbül-zāde Efendi[18]
Erīb	1 / 3a	Erīb Efendi[19]
Eşref	4 / 6b, 13a, 45a, 52a	Çelebi-zāde Ḥafīdi Eşref Efendi[20]
Fıṭnat	4 / 1b, 5b, 7b, 8a	Fıṭnat Ḫanımefendi[21]

sonra 28 Zilhicce 1189'da (19 Şubat 1776) hekimbaşı olmuştur. Üsküdar mollalığı ardından İstanköy'e gönderildikten (Muharrem 1197-Aralık 1782) kısa bir süre sonra vefat etmiştir. Tıp ve nücûm ilmine dair çevirileri, *Divan*'ı, *Musikî Mecmuası* vardır. Ayrıca tıpla ilgili *el-Vâride* isimli bir eseri, bilinmeyen ahlaki bir mesnevisi ve Fransızcadan çeviri *İtalyan Tarihi* olduğu belirtilmiştir (Mehmed Süreyyâ, ty, IV, s. 695; Erdemir & Özcan, 1988, s. 190-191; Erdem, 2001).

[16] Müftü Fahreddin ailesinden Seyyid Abdullah Neşati'nin oğludur. Memleketi Musul'da tahsil gördükten sonra 1171'de/1757-58 İstanbul'a gelip Ragıp Paşa'nın yardımıyla müderris olmuştur. Şer'î hizmetlerde görevlendirilip Haremeyn müfettişliği yapmıştır. Üç dilde nazma ve nesre muktedir olduğu bildirilir. *Şefkat Tezkiresi*'nde iki adet gazeli kayıtlıdır. Gazellerinin bir kısmı da Millet Yazma Eser Kütüphanesi AE Mec. 717'deki mecmuada kayıtlıdır. *Şeyhülislam Ârif Hikmet Tezkiresi*'ndeki Sürûrî tarihinin de bildirdiği üzere 2 Şevval 1197'de (31 Ağustos 1783) vefat etmiştir (Mehmed Süreyyâ, 1311, II, s. 30; Kesik, 2014; Kılıç, 2017, s. 50-51; Çınarcı, 2019, s. 31).

[17] Damadzâde Feyzullah Efendi'nin damadı ve onun şeyhülislamlığında mektupçusu olan Cevdet Efendi, Galata kadısı Derviş Mustafa Efendi'nin oğludur. 1190 / 1776-77 yılında İzmir, 1199'da / 1784-85 Edirne ve 1201'de / 1786-87 Mekke mollalığının ardından 1206'da / 1791-92 İstanbul kadısı olmuştur. Bu görevinden azledildikten sonra 26 Rebiyülahir 1209'da (20 Kasım 1794) vefat etmiştir. *Fatin Tezkiresi*'nde bir tarih beyti kayıtlı olup bundan başka bir şiirine rastlanmadığı ifade edilmiştir (Mehmed Süreyyâ, 1311, II, s. 89; Aksoyak, 2014; Çiftçi, 2017, s. 70).

[18] Başlıktaki bilgi ve mahlastan hareketle, şairin Sünbülzâde Vehbî'nin ağabeyi ve Sünbülzâde Abdülbâkî Efendi'nin babası Fâzıl Mehmed Emin Efendi olması muhtemeldir (Kesik, 2014).

[19] Şeyhülislam Damadzâde Feyzullah Efendi'nin kethüdası müderris Mehmed Emin Efendi'nin oğlu Erîb Ahmed Efendi, Rumeli kadılarındandır. Damadzâdelerden Murad Molla lakabıyla anılan Rumeli Kazaskeri Mehmed Murad Efendi'nin dairesinde bulunmuştur. Tırhala Kadısı iken Ramazan 1194'te (Ağustos-Eylül 1780) vefat etmiştir. Hoş sohbet bir şair olduğu belirtilen Erîb'in *Şefkat Tezkiresi*'nde bir gazeli kayıtlıdır. Aynı gazelin beş beyti *Râmiz Tezkiresi*'nde de mevcuttur (Mehmed Süreyyâ, 1308, I, s. 321; Erdem, 1994, s. 29-30; Aksoyak, 2014; Kılıç, 2017, s. 32-33).

[20] Şeyhülislam Çelebizâde Asım Efendi'nin torunu, Şeyhülislam Zeynelâbidin Efendi'nin kardeşi, Surre Eminizâde Ömer Efendi'nin oğlu Eşref Mehmed Efendi müderris olup 1206 / 1791-92 yılında vefat etmiştir. *Şefkat Tezkiresi*'nde biri Zihnî'ye nazire olmak üzere iki adet gazeli ve Şehzâde Ahmed için bir tarih beyti kayıtlıdır. *Fatin Tezkiresi*'nde (burada Ali Eşref Efendi olarak geçer) farklı bir tarih dizesi yazılmış, başka bir eseri olmadığı belirtilmiştir. "Sadettin Nüzhet Ergun, Millet Yazma Eser Kütüphanesi AE 717 numarada kayıtlı bir mecmuada bir kasidesini ve birkaç gazelini tespit etmiştir." (Kesik, 2015; Kılıç, 2017, s. 34-36; Çiftçi, 2017, s. 31; Oğraş, 2018, s. 47).

[21] Klasik Türk şiiri tarihinin önde gelen kadın temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Fıtnat Hanım'ın asıl adı Şerife Zübeyde'dir. İstanbul doğumludur. Doğum tarihi bilinmemektedir. Divanında yer alan 1168-1193/1755-1779 yılları arasındaki tarih manzumeleri onun en az yirmi beş yıllık bir zaman diliminde sanatını icra ettiğini göstermektedir. Ardında bir divan bırakan

Fikrī	1 / 19b	Mülāzımīnden Fikrī[22]
Ḥāfıẓ	1 / 12b	Müderrisīnden İznikmidī Ḥāfıẓ Efendi
Ḫulūṣī	1 / 10a	Ḫulūṣī
İsper	2 / 24a, 49b	Ḥaleb Müftīsi İsper[23]
ʻİzzet	1 / 54a	Yeñişehrī ʻOṣmān Paşa-zāde ʻİzzet Big Efendi[24]
Kāmī	1 / 31a	Kāmī
Bilinmiyor	2 / 40b, 54b	Laz Muṣṭafa Efendi-zāde
Mücīb	1 / 33b	Mücīb
Münīb	2 / 25b, 32a	Müderrisīnden ʻAyntābī Münīb Efendi[25]
Münīf	2 / 28b, 57b	Müsevvid Dede-zāde Efendi
Nāmī	1 / 14a	Ḫatvanī-zāde'niñ İmāmı Nāmī
Nāşid	2 / 30a, 45a	Aḥmed Paşa-zāde Nāşid Big[26]

Fıtnat Hanım, ölüm tarihi düşünüldüğünde (Zilhicce 1194-Aralık 1780) ömrünün neredeyse sonuna kadar şiir yazmıştır. Divanının tertip özelliklerinden tarih manzumelerinin benzerliğine kadar Şerif Efendi'nin etkisi Fıtnat Hanım'da belirgindir. Babası, Ragıp Paşa, Şeyhülislam Çelebizâde Asım, Haşmet, Nâbî, Nedîm ve Râşid'e de nazireler kaleme alan Fıtnat Hanım on dokuz adetle en çok nazireyi Şerif Efendi'ye yazmıştır. Nazirelerinin yanında Fıtnat Hanım'ın sanatsal yanını asıl ortaya koyan verimler, tarih manzumeleri, aşk ve hikmet şiirleridir (Akün, 1996, s. 39-46; Çeçen, 1996 ve 2015).

[22] *Fatin Tezkiresi*'nde, Mehmed Fikrî Efendi'nin müderris olduğu, 1224 / 1809-10 yılında vefat ettiği ve bu mecmuada da yer alan bir adet tarih beyti kayıtlıdır (Çiftçi, 2017, s. 393-394).

[23] Başlıktan Şerif Efendi Dönemi'nde Halep'te görevli bir müftü olduğu anlaşılmaktadır.

[24] Yenişehirli Osman Paşa'nın oğlu İzzet Mustafa Bey, müderris (1181 / 1767-68), Eyüp (Receb 1203-Nisan 1789) ve Edirne (1208 / 1793-94) mollası, ardından Mekke (1209 / 1794-95) ve İstanbul (1214 / 1799-1800) pâyesi olmuştur. İki defa Rumeli kazaskeri olan (1225 / 1810 ve Rebiyülahir 1230 / Mart-Nisan 1815) İzzet Bey, 14 Şaban 1242'de (13 Mart 1827) vefat etmiştir. Soylu ve zengin olduğu belirtilmiş, şairliğinden söz edilmemiştir (Mehmed Süreyyâ, 1311, III, s. 457-458).

[25] Antepli Münîb Mehmed Efendi, 1189 / 1775-76 yılında müderris ve Şerif Efendi'nin oğlu Ataullah Efendi'ye hoca olmuştur. Saray hocalığının ardından Mekke (1214 / 1799-1800), İstanbul (1219 / 1804-05) ve Anadolu (1222 / 1807-08) pâyelerini alan Münîb, 20 Şevval 1238'de (30 Haziran 1823) Aydın'da vefat etmiştir. Âlim, şair ve münşi Münib Efendi'nin *Siyer-i Kebir Tercümesi*, *Devhatü'l-Meşayih Zeyli*, şiirleri, münşeatı ve çeşitli risaleleri vardır (Mehmed Süreyyâ, ty, IV, s. 517; Yakar, 2014).

[26] Râtib Ahmed Paşa'nın oğlu Nâşid İbrâhim Bey 1162 / 1749 yılında Mora'da doğmuştur. 1181 / 1767 yılında III. Mustafa'nın mabeyincisi, 1186'da / 1772 da sohbet arkadaşı olmuş, I. Abdülhamid'in tahta çıkmasıyla (1187 / 1773) onun da mabeyinciliğini yapmış fakat bir süre sonra silahşörlük ve kapıcıbaşılık rütbesiyle saraydan uzaklaştırılmış, ardından Yenişehir'e sürülmüştür. 1203 / 1788-89 yılında III. Selim tarafından tekrar saraya alınan Nâşid 4 Rebiyülevvel 1206'da (1 Kasım 1791) vefat etmiştir. Divan sahibidir. *Müntehabât-ı Eş'âr* adlı mecmuasının *Şefkat Tezkiresi*'ne kaynak olduğu belirtilmiştir (Zülfe, 1998; Öztürk, 1998; Alıcı, 1998 ve 2013; Kılıç, 2017, s. 7-8).

Naẓīmā	1 / 58a	El-ḥāc Naẓīmā-yı Naḳşibendī[27]
Necīb	2 / 30b, 30b	Necīb
Raḥmī	1 / 57a	Bahāyī-zāde Efendi[28]
Rāmiz	2 / 14b, 51a	Şerī'at Kātiblerinden Rāmiz[29]
Rātib	1 / 45b	Küttābdan Rātib Efendi[30]
Refī'	1 / 52b	Mülāzımīnden Refī'
Rıf'at	2 / 2b, 39a	Rıf'atī-zāde[31]
Rūḥī	1 / 6b	Mülāzımīnden Yanyavī Rūḥī
Rüşdī	1 / 49a	Lanba-zāde Rüşdī[32]
Sā'ib	1 / 27a	Sā'ib

[27] *Salim Tezkiresi*'nde Buhara'dan olduğu, Çorlulu Ali Paşa vezaretinde Özbek elçisi ile İstanbul' gelip dört ay kaldığı, hacca gittikten sonra İstanbul'da yerleştiği belirtilmiştir. Ayrıca Nakşibendi dervişlerinden olduğu, ikişer beyit Farsça ve Türkçe şiiri kayıtlıdır. 1165 / 1751-52 yılı civarında vefat etmiştir (Kurnaz & Tatcı, 2001, s. 1079; Aksoyak, 2015; İnce, 2018, s. 442-443). Ölüm tarihi göz önüne alındığında Şerif Muhammed Efendi genç yaşlardayken ondan yardım istemiş olmalıdır.

[28] İsmi Abdurrahîm'dir. Şeyhülislam Bahâyî Efendi'nin torunu Sadeddin Yahyâ Efendi'nin sülalesindendir. Çeşitli devlet görevlerini yerine getirdikten sonra 1183 / 1769-70 senesinde Debbâğzâde Ahmed Efendi yerine Selanik mevleviyetine getirilmiş, süresi dolunca buradan mazul olmuştur. *Ramiz Tezkiresi*'nde bundan sonra "bilâd-ı erbaa" mevleviyetlerinden (Mekke, Edirne, Bursa ve Mısır) birini beklediği ifade edilmiştir. Tezkirede, Bahâyî Efendi'nin neslinden olması sebebiyle şiir ve inşanın kendisine miras olarak geldiği, özellikle tarih sanatında benzersiz ve temiz hayalli bir şair olduğu da kayıtlıdır (Erdem, 1994, s. 121-122).

[29] Rumeli kadılarından Mustafa Naîm Efendi'nin oğlu Râmiz'in asıl adı Hüseyin'dir. İstanbul'da 1148 / 1735-36 yılında doğmuştur. İlim seviyesi yüksek bir aileye mensup olan Ramiz, önce müderris olmuş daha sonra da kadılığa yönelmiştir. Rumeli kazaskerliğinde uzun yıllar sak usulünü (şeriat mahkemeleri tarafından verilen resmî belgeler ve bunların yazılma tarzı) öğrenmiştir. Daha çok nesir sahasında ve özellikle biyografi yazımında ön plana çıkan Râmiz'in *Zübdetü'l-Vâkıât* isimli tarihi ve *Âdâb-ı Zurefâ* adlı tezkiresi vardır. 1202 / 1788 yılında vefat etmiştir (Erdem, 1994 ve 2007, s. 451).

[30] Çilingir Ali Efendi'nin oğlu Ebubekir Râtib Efendi Tosyalıdır. İstanbul'a gelip âmedî kalemine girmiş, Receb 1203'te (Nisan 1789) reisülküttap vekili olmuştur. Muharrem 1206'da (Eylül 1791) Viyana sefiri, 1209 sonlarında (1795 ortaları) reisülküttap olan Râtib, Sürûrî'nin tarih düşürdüğü üzere, Muharrem 1214'te (Haziran 1799) vefat etmiştir. *Ârif Hikmet Tezkiresi*'nde, mürşidi olan Nakşibendi şeyhi Atâ Efendi'nin -bu mecmuada şiirleri kayıtlıdır- Kanlıca'daki tekkesine defnedildiği belirtilmiştir. *Fatin Tezkiresi*'nde, üç dilde nazma ve nesre kudreti olduğu, sözü ve şiirinin benzersiz olduğu ve bir adet kıtası kayıtlıdır (Mehmed Süreyyâ, 1311, II, s. 346; Kılıç, 2014; Çiftçi, 2017, s. 141; Çınarcı, 2019, s. 49).

[31] III. Selim Dönemi'nin önde gelen ilim adamlarından Rıfatî Ali Bey'in torunu Mustafa Rıfat'tır. Kudüs mollası iken 1200 / 1785-86 yılında vefat etmiştir. *Bağçe-i Safâ-Endûz'da* şiir ve inşası tarife seza, "turfe-elfâz u acîb-harekât" bir kişi olarak nitelenmiştir (Oğraş, 2018, s. 128).

[32] Rüşdî Ali Efendi, Lambazâde Abdülhalim Efendi'nin oğlu olup Karaferyelidir. Kadılık mesleğini icra etmiş, III. Selim Devri'nde (1789-1807) vefat etmiştir. Bir gazeli bilinmektedir (Mehmed Süreyyâ, 1311, II, s. 382; Kurnaz & Tatcı, 2001, s. 344; Kesik, 2014; Kılıç, 2017, s. 129-130).

Sa'īd	1 /19a	Yaḥyā-zāde Sa'īd[33]
Bilinmiyor	1 / 50a	İskenderī Müftī-zāde Ṣāliḥ
Sermed	4 / 2a, 15b, 22a, 51b	Müderrisīnden Şeker-zāde Efendi[34]
Sürūrī	5 / 10b, 24b, 39b, 50b, 54b	Mülāzımīnden Sürūrī[35]
Şehāb	1 / 2b	Anaṭolı Ḳużātından Şehāb
Tābī	2 / 43a, 52b	Ḳużātdan Tābī[36]
Taḳī	4 / 4b, 14a, 48b, 49a	Ḥaṭvanī-zāde Ḥafīdi Taḳī Mollā[37]
Tevfīḳ	4 / 5a, 12a, 54a, 56a	Tevfīḳ Efendi[38]

[33] Müderris Saîd Mehmed Efendi, Eyüp ve Şam mollalıklarının ardından Mekke (Ramazan 1236-Haziran 1821), İstanbul (1242 / 1826-27) ve Anadolu pâyesi (1243 / 1827-28) olmuştur. Zilhicce 1247'de (Mayıs 1832) Anadolu kazaskeri ve aynı ayda Rumeli payesi olan Saîd, 5 Ramazan 1252'de (14 Aralık 1836) vefat etmiştir. Âlim ve fazıl bir kişi olduğu belirtilmiştir (Mehmed Süreyyâ, 1311, III, s. 42).

[34] Meşhur hattat Seyyid Mehmed Efendi'nin oğlu Şekerzâde /Şekercizâde Feyzullah Sermed Efendi, müderris ve 1191 / 1777-78 yılında Selanik mollası olup 22 Muharrem 1202'de (3 Kasım 1787) vefat etmiştir. Şair ve hattat Sermed divan sahibidir (Mehmed Süreyyâ, ty, IV, s. 38; Ergün, 2004; Gürgendereli, 2014; Çınarcı, 2019, s. 61).

[35] İzzet Molla'nın Sürûrî'nin ölümüne tarih düşürürken kısaca "Sürûrî uyurken bile tarih bulmasa üzüntüsünden asla uyumazdı" dediği üzere gelenekte bu yönüyle ünlenen Sürûrî, hayatının hemen her aşamasını tarihlendirmiştir. 1205 / 1790-91 yılında düşürdüğü bir tarihte doğumunu araştırdığını ve kırk yaşında olduğunu belirtmiş, böylelikle doğum tarihini 1165 / 1751-52 olarak vermiştir. Babasının adı Seyyid Hafız Musa, kendi adı Seyyid Osman'dır. İlk tahsilini memleketi Adana'da yaptıktan sonra, yine düşürdüğü tarihlerden de belli olduğu üzere, 1193 / 1779 yılında, bu mecmuada da şiirleri olan, Tevfik Efendi tarafından kabiliyetli bulunarak İstanbul'a getirilmiştir. Aynı yıl Şeyhülislam Şerif Efendi tarafından mülazım olarak görevlendirildiğini tarihleyen Sürûrî, 1195 / 1780 yılında kadı olmuştur. 1202 / 1787 yılına kadar çeşitli kadılık görevlerinde bulunmuş, ardından Sünbülzâde Vehbi'nin kethüdası olarak Eski Zağra'ya gitmiştir. 1206'da / 1791 İstanbul'a döndüğünü ve burada bir ev yaptığını tarihlemiş, 1217'de / 1802 III. Selim'e sunduğu kaside vesilesiyle Anadolu Kazaskerliğinde görevlendirilmiştir. 1229 / 1813 yılında vefat eden Sürûrî ardında *Divan*, *Hezliyat* ve çeşitli tarih manzumelerini içeren bir *Mecmua* bırakmıştır (Batur, 2002, s. 20-39).

[36] Başlıkta mahlas ve meslek bilgisi mevcut olan Tâbî, *Mecmua*daki şiirinde (43a) istihdam edildiği için Şerif Efendi'ye teşekkür etmiş ve ondan "Rütbe-i Eğri (Rumeli kadılıkları rütbelerinden biri)" mansıbı istemiştir.

[37] Yüz yıldan uzun bir süre boyunca müderris ve mollalar yetiştirmiş Hatvanîzâde ailesinden Hasan Efendi'nin oğlu Takiyeddin Abdullah Efendi'dir. Receb 1228'de (Temmuz 1813) Edirne ve Rebiyülahir 1229'da (Mart-Nisan 1814) Mekke mollası olmuştur. Receb 1230'da (Haziran 1815) vefat etmiştir (Mehmed Süreyyâ, 1311, II, s. 52).

[38] 1128 /1716 yılında doğan Yahya Tevfîk Efendi, Müderris Eyyüb Efendi'nin oğludur. Babası gibi müderris olarak başladığı (1149 / 1736-37) meslek hayatında Selanik (1180 / 1766), Şam (1186 / 1773), Mekke (1192 / 1778) ve İstanbul (1199 / 1785) kadılıklarında bulunmuştur. Anadolu kazaskerliğinin (1200 / 1786) ardından iki defa Rumeli kazaskerliğine (1201 ve 1203 / 1787 ve 1789) getirilmiştir. Nakibüleşraf (1204 / 1790) ve ardından şeyhülislam olmuş (8 Receb 1205-13 Mart 1791), bundan on üç gün sonra vefat etmiştir. Çeşitli ilimlerde bilgisi ve üç dilde de şiir söyleme kabiliyeti olan Tevfik Efendi'nin *Müntehab* adlı bir derlemesi, *Mecmua-i Eş'âr*'ı *Silahdarzâde*

Yaḥyā	1 / 26a	Şeyḫ Yaḥyā
Ẕihnī	2 / 26b, 33a	Küttābdan Rāġıb Paşa Kitābcısı Ẕihnī Efendi[39]
Zülālī	2 / 8b, 11b	Zülālī[40]

2.3. Vezinler

*Mecmua*da mevcut 92 adet manzumenin tamamı aruz vezni ile yazılmıştır. Bu manzumelerde kullanılan 11 farklı aruz kalıbından "mefā'īlün mefā'īlün mefā'īlün mefā'īlün" ve "fe'ilātün fe'ilātün fe'ilātün fe'ilün" 24'er adetle ilk sıradadır. Ardından 15 adetle "mefā'ilün fe'ilātün mefā'ilün fe'ilün" kalıbı gelir. Kullanılan vezin sayısı ve bu vezinlerin dağılımı topluca değerlendirildiğinde, *Mecmua*daki vezin tercihlerinin gelenekle oldukça uyumlu olduğu söylenebilir. Vezinlerle ilgili bilgiler aşağıdaki tabloda bir arada görülebilir.

Aruz Kalıbı	**Adet**
mefā'īlün mefā'īlün mefā'īlün mefā'īlün	24
fe'ilātün fe'ilātün fe'ilātün fe'ilün	24
mefā'ilün fe'ilātün mefā'ilün fe'ilün	15
fā'ilātün fā'ilātün fā'ilātün fā'ilün	9
mef'ūlü fā'ilātü mefā'īlü fā'ilün	6
fe'ilātün mefā'ilün fe'ilün	5
fā'ilātün fā'ilātün fā'ilün	4
mefā'īlün mefā'īlün fe'ūlün	2
fe'ilātün fe'ilātün fe'ilün	1
mef'ūlü mefā'īlü mefā'īlü fe'ūlün	1
mef'ūlü fā'ilātün mef'ūlü fā'ilātün	1

Tezkiresi'nde yedi adet gazeli ve *Fatin Tezkiresi*'nde bu gazellerden farklı bir gazeline ilaveten Şam'a gidiş ve dönüşünde yazdığı kıtalar mevcuttur (Mehmed Süreyyâ, ty, IV, s. 642-643; İpşirli, 2013, s. 266-267; Özerol, 2013; Yılmaztürk, 2014; Çiftçi, 2017, s. 57-59; Öztürk, 2018, sny).

[39] Mustafa ve Ragıp Paşa kitapçısı olup III. Mustafa Devri (1757-1774) sonlarına yetiştiği belirtilmiştir (*Mecmua*daki tarih beyti 1192 / 1778 yılında hayatta olduğunu göstermektedir.). *Şefkat Tezkiresi*'nde bir gazeli ve III. Osman'ın cülusuna (1168 / 1754) bir tarih beyti kayıtlıdır (Mehmed Süreyyâ, 1311, II, s. 344; Öztekin, 2014; Kılıç, 2017, s. 117-119).

[40] Hacı Feyzullah Nakşibendi'dir. Aslen Gicduvan'dan (Buhara yakınında bir yerleşim yeri) olup hac vazifesi için memleketinden ayrıldıktan sonra İstanbul'da ikamet etmiştir. Devlet büyüklerinden iltifat görmüştür. Birçok güzel Farsça şiiri olduğu belirtilen Zülâlî, 1195 / 1780-81 yılında memleketine dönmek üzere yola çıktığında Sünbülzâde Vehbî, "Zülâlî Mâverü'n-nehre deryâdan revân oldı" dizesiyle tarih düşürmüştür (Kılıç, 2015; Çınarcı, 2019, s. 60).

2. 4. Nazım Biçimleri

*Mecmua*da, 43 tanesi kıta-ı kebîre olmak üzere, 46 adet kıta ve 41 adet kaside, 6 farklı nazım biçimi arasında ilk iki sıradadır. *Mecmua*nın neredeyse tamamına yayılmış bu biçimlerin kullanımı muhtevanın gereği olarak değerlendirilebilir. Nazım biçimleri ile ilgili veriler, bir arada görülebilmesi için aşağıda tablolaştırılmıştır.

Nazım Biçimi	Adet
Kıta/Kıta-i Kebîre	46
Kaside	41
Mesnevi	2
Müstezat	1
Gazel (Müzeyyel)	1
Müfret	1

2.5. Nazım Türleri

Yenişehirli Osman Paşazâde İzzet Bey'in, Şerif Efendi'nin şeyhülislamlığı için düşüreceği tarihe bağlam oluştururken

> Ḳaṣīde ḳıṭʿa vü tārīḫ ile idüp rū-māl
> Der-i ʿināyetin ehl-i süḫan ziḥām itdi (54a-8)

demesi, Râtib Efendi'nin de matla' beyti olmayan uzun şiirini kaside olarak adlandırması (47b-7 ve 8) *Mecmua*da kullanılan tür ve şekillerin kapsamını ve bunlar arasındaki ince çizgiyi işaret eden birinci elden veriler olarak okunabilir.

Klasik Türk şiirinde türler konu bütünlüğüne göre değerlendirilir. Öte yandan bir manzumede birden fazla konuya yer verilebilmesi söz konusudur. Özellikle teşbîb bölümüne göre adlandırılan kasideler, diğer bölümlerdeki içeriğe göre methiye olarak da nitelenebilir. Bu durum diğer nazım biçimlerinde de görülebilir (Gökalp, 2011, s. 291-292). Kıta-i kebîre denilen bazı uzun kıtaların nesip, maksûd ve dua gibi bölümleriyle matlasız bir kaside görünümünde olması da (Kurnaz & Çeltik, 2010, s. 292) bu nazım biçimleri arasındaki yakınlığın tanımsal karşılığıdır.

Yukarıdaki bilgilerden hareket edildiğinde *Mecmua*da nazım türlerini kesin sayılarla ifade etmenin pek mümkün olmadığı söylenebilir. Örneğin *Mecmua*daki tarihler tür olarak değerlendirildiğinde, Şerif Efendi'nin yalısı için düşülen tarihlerin (bk. 12a-14a) dâriyye olarak da nitelenmesi mümkündür. Kaside nazım biçimiyle tarih düşürüldüğünde şitâiyye de (bk. 54b) tür olarak belirlenebilir.[41] Bununla birlikte *Mecmua*daki türlerle ilgili olarak belli gruplamalar yapılabilir. *Mecmua*nın tamamına

[41] MESTAP tablosunda tarih manzumeleri tür olarak, kaside nazım şekliyle yazılan manzumeler ise içeriğine göre adlandırılmıştır.

yayılmış tarih ve methiyelere ilaveten türler, genele dair fikir vermek için aşağıda sıralanmıştır.[42]

i) Şairlerin içinde bulundukları durumu ve taleplerini memduha anlatmalarını sağlayan hasb-i hâl ve arz-ı hâller
ii) Mevsimlerle ilgili olarak bahâriyye, sayfiyye, şitâiyye türleri
iii) Özel gün ve zamanlarla ilgili olarak nevrûziyye, ıydiyye ve ramazaniyyeler
iv) Yeni yıl tebrikleri

2.6. Muhtevaya Dair Notlar

*Mecmua*daki muhtevanın ağırlık merkezini Şeyhülislam Şerif Efendi övgüsünde kaleme alınan şiirler oluşturur. Şairlerle ilgili, metinden yapılabilecek çıkarımlar ise genel bir yaklaşımla muhtevanın diğer boyutu olarak değerlendirilebilir.[43]

*Mecmua*dan elde edilen Şerif Efendi'nin ismi, baba adı, kazaskerlik ve şeyhülislamlık görevlerine getirilmesi ve bu görevlerin tarihleri vb. bilgiler, kaynaklarda ve hakkında yapılan çalışmalarda görülebilecek ona dair biyografik detayları destekler niteliktedir. Aslen edebî bir metin olmasının doğal bir sonucu olarak, tarihî kayıtlarla örtüşen bu bilgilerin yanında, *Mecmua*da, şairlerin kaleminden Şerif Efendi'nin kişiliğini tasvir eden beyitler bulunmaktadır. Önemli bir aileden gelişinden başlayarak dinî ve ilmî yönü, faziletli oluşu, cömertliği, adaleti, liyakate önem vermesi, şiir ve inşadaki mahareti gibi özellikler övgülere konu olmuştur. Şairlerin bu övgülerde kaside formunun yerleşik özelliklerini kullanarak genel bir giriş, methiye, talep ve dua bölümlerine yer verdiği görülür. Memduhla ilgili sıfatların art arda sıralanması ve tarihî-efsanevî kişilerle memduhun kıyaslanması bu tarz şiirlerin muhtevasını oluşturan dinamikler olarak dikkat çeker.

Aşağıdaki beyitlerin ilkinde, Çelebizâde torunu Takî, Şerif Efendi'nin ilim ve hikmette benzersiz olduğunu, şiir ve inşanın da ona teslim edildiğini; ikincisinde ise Mülazım Fikrî, memduhun neslinin hayır işleyen, takva sahibi kimseler ve kendisinin faziletli, olgun ve Edhem karakterli olduğunu belirtmiştir. Bu beyitler, *Mecmua*nın tamamına yayılmış benzer niteliklerin örnekleri olarak okunabilir.

> ʿİlm ü ḥikmetde naẓīri gerçi yoḳ
> Şiʿr ü inşā da müsellemdir aña (4b-8)

> Fāżıl u kāmil ü deryā-dil ü Edhem-meşreb
> Yoḳ naẓīri eb ü ceddi daḫı cümle ebrār (20b-2)

[42] Daha fazla tür ve bunların yazmadaki yerleriyle şairlerinin kim olduğu bilgisi için MESTAP tablosuna bakılabilir. Ayrıca, bahsi geçen türlerin tanımı ve örnek metinler için bk. (Akkuş, 2007; Batislam, 2008; Gökalp, 2009; Tuğluk, 2010; Kınay Civelek, 2022).

[43] Bunlara makalenin devamında değinilecektir.

Fıtnat Hanım'ın, ağabeyi Şerif Efendi'nin yalısı ile ilgili övgüleri sıraladığı şiirinden alınan aşağıdaki beyitler ise yine *Mecmua*da çok sık rastlanan kıyasa dayalı muhtevanın örnekleridir. Bu beyitlerde, olağanüstü sanat yeteneği konusunda kaynakların birleştiği meşhur nakkaş Bihzâd (Çağman, 1992), geometri alanında tüm zamanların en önemli matematikçisi olarak kabul edilen Öklid (Topdemir, 2007) ve eşsiz güzelliği dolayısıyla mimarının (Sinimmâr) ölümüne neden olan Havernak Sarayı (Pala, 2015, s. 406), memduhun yalısının güzelliğini aktarmak için ikinci plana atılarak kullanılmıştır.

Çekerdi şerm ü ḥaclet naḳşını seyr eylese Bihzād
Göreydi resmin Öklīdis olurdı vālih ü şeydā (6a-12)

Ḫavernaḳ'la iderse da'vī-i revnaḳ sezā el-ḥaḳ
Müreccaḥdır leṭāfetle bu ḳaṣr-ı pāk ü müsteṣnā (6a-12)

3. Mecmuanın Katkıları Hakkında Değerlendirmeler

3.1. Biyografik Detaylar

Şerif Efendi ile ilgili yukarıda anılan vasıflar, geleneğin methiye türü için belirlemiş olduğu standartların gereği olarak değerlendirilebilir. Öte yandan bu şiirleri kaleme alan şairler için *Mecmua*da çok daha gerçekçi biyografik ayrıntılar bulunmaktadır. Şairlerin şikâyetleri, yaşadığı sevinçleri, çeşitli talepleri, göreve getirilmeleri ve şiirlerin yazıldığı tarihlerden yola çıkılarak o tarihlerde hangi görevlerde bulundukları vb. bilgiler metinden anlaşılabilir.

Şekerzâde Sermed Efendi'nin, manzum arz-ı hâlinde, Şerif Efendi'yi çeşitli yönlerden övdükten sonra maişetinin kaldırılıp düzeninin bozulduğunu,

Ma'īşetim ki benim nā-be-vaḳt olup merfū'
Niẓām-ı mā-ḥaṣal-ı 'ayşım oldı raḫne-peẕīr (17a-4)

şeklinde ifade etmesi,

Geçen sene ḳuluña va'd-i luṭfuñ olmış-idi
Binābeīn iderim 'arż-ı ḥālimi tasṭīr (17a-10)

diyerek kendisine verilen sözü hatırlatması ve

Bu va'de münciz olup med buyur ma'īşetimi
Girince tā ele menşūr-ı manṣıb-ı İzmir (17a-11)

beytiyle Şerif Efendi'den talebini dile getirmesi konuya örnek gösterilebilir.[44] Yukarıda verilen biyografisinde de görüleceği üzere Sermed Efendi, 1191 / 1777-78 yılında

[44] H. Dilek Batislam, manzum arz-ı hâllerle ilgili çalışmasında, 16. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar divanlarda 12 farklı örnek tespit edip bunların şekil, dil ve anlatımına değinmiştir. Bu şiirlerde

Selanik mollası olup bu görevdeyken 1202'de / 1787 vefat etmiştir. *Mecmua*daki bilgilere göre bu şiirin Şerif Efendi şeyhülislamken yazıldığı bilindiğine göre, şairin 1192-1196 / 1778-1782 yıllarında mesleki hayatında böyle bir sorun yaşadığı bilgisi de biyografisine eklenebilir.

Konuya başka bir örnek olarak Yenişehirli Seyyid Muhammed Atâ'nın ramazaniyye türündeki kasidesi gösterilebilir. Şair,

> Künc-i ġurbetde tamām oldı işim beş senedir
> Ḳıldı pā-māl-i ḳażā bendeñi bu çarḫ-ı yaman (38b-16)

beytiyle uzun zamandır gurbette olduğunu, vatan ayrılığının çok müşkül (39a-1) ve başka bir dergâhta kimsesiz bir mülazım olmanın zararını (39a-2) belirtmiş ve

> Cūd-ı luṭfuñla çerāġ eyle 'Aṭā-yı zārı
> Olmaya āteş-i ye's-ile vücūdı sūzān (39a-3)

şeklinde talebini ifade etmiştir. Bu şiir de aynı dönemde yazıldığından şairin biyografisine en azından bu yıllarda İstanbul'da olmadığı detayını da eklemektedir.

Tevfik Efendi'nin müderrislikten şeyhülislamlığa uzanan mesleki hayatında yazdığı şiirlerin tarihinden Şam ve Mekke kadılığı görevindeyken memduha şiir yazdığı bilgileri de *Mecmua*dan elde edilebilecek çıkarımlara örnek gösterilebilir.

3.2. Edebî Çevreye Dair

*Mecmua*da yer alan şair kadrosu ve bu şairlerle ilgili elde edilebilecek tüm bilgiler hem Şerif Efendi etrafında oluşan zümrenin hem de şairlerin birbiriyle olan olası bağlantılarının bir profilini çıkarmakta ve böylece biyografik değerlendirmelere malzeme sağlamaktadır. Başlıklarda yer alan müderris, mülazım, müsevvid, kâtip, kadı, müftü, şeyh gibi ilmiye ve kalemiye sınıfının çeşitli kademelerine tekabül eden unvanlar bir Osmanlı şeyhülislamının etrafındaki oluşumu aktarırken İzmit, Antep, Yenişehir, Alaşehir, İskenderiye, Musul, Halep, Yanya gibi yer bildiren isimler de bu oluşumun yayıldığı alanı belirtir. Himaye sisteminin bir sonucu olarak ortaya çıkan bu

şairlerin kendi durumlarını anlattığını, şikâyetlerini dile getirdiğini, uygun bir görev talep ettiğini, içinde bulundukları koşulların iyileştirilmesini istediklerini tespit eden yazar, arz-ı hâllerin "şairin hayat hikâyesi, eserleri, aldığı görevler, döneminin devlet adamlarıyla olan ilişkisi, beklenti ve isteklerini dile getirme biçimi vb. birçok konuda bilgi içermeleri nedeniyle edebî ve tarihî değere sahip eserler" olup "söz konusu eserler aracılığıyla şaire ve şairin yaşadığı döneme dair birinci elden çeşitli bilgilere ulaşma[nın] mümkün ol[duğu]" sonucuna ulaşmıştır (Batislam 2008: 209-218). *Mecmua*da, buradaki örneğe ilaveten üç tane daha arz-ı hâl bulunmaktadır (3a, 57b ve 58a) ve bunlar dili, içeriği ve elde edilebilecek bilgiler açısından Batislam'ın tarifine tam bir uyum sağlamaktadır. Nitekim yazar, çeşitli divan ve mecmualarda, incelediği arz-ı hâllere ilave edilebilecek yenilerinin tespit edilebileceğini de öngörmüştür (211). Dolayısıyla, *Mecmua*daki örneklerin tamamı ilgili çalışmaya katkı olarak da değerlendirilebilir.

tablo geleneksel bir yapı arz ettiğinden ve bu sistemde şiirin çok önemli bir fonksiyonu olduğundan *Mecmua*dan hareketle bahsi geçen zümrenin ilişkiler silsilesine dair veriler elde edilebilir.

Osmanlı toplumunda, sosyal ilişkilerin ve hiyerarşinin temel prensibi olan himaye sisteminin içinde yer alan sanatkarlar, eserini bir memduha sunduğunda çeşitli biçimlerde onun ihsanına ulaşabilir. Bu ihsan *Mecmua*daki gibi ilmiye sınıfındaki şairler için bir mansıba (müderrislik, kadılık vb.) tayin edilmek şeklinde gerçekleşebilir. Sultandan başlayarak devlet ileri gelenlerinde uygulanan himaye sistemi, model alınarak şairler arasında da bir iletişim çevresi/edebî çevre oluşumunu sağlar. Kimi zaman şairler bir aracı vesilesiyle eserlerini memduha sunabilir (İnalcık, 2003).[45]

*Mecmua*daki tüm şiirler bir şeyhülislama sunulduğundan yukarıda özetle verilen çerçeveye uygun bir yapı göstermektedir. Râtib Efendi'nin, bir tarihinde, âdeta bir sebeb-i telif bölümü oluşturup böyle bir şiiri yazmaya nasıl cüret ettiğini açıklarken söylediği beyitler, aracı kişi vesilesiyle gerçekleşen himaye sürecine dikkat çekici bir örnek olarak gösterilebilir:

> Baña bir bendesi eyyāmdan bir yevm itmişdi
> Delālet çehre-sā olmaḳlıġa ol bāb-ı vālāda (47a-17)
>
> O ʿabd-i muḫliṣ-ile varıcaḳ devlet-serāyında
> Görüp şāyān beni taḳbīl-i dāmānıyla isʿāda (47b-1)
>
> İdüp Ḥaḳḳ'a ḳasem ʿahd eyledim ḳalbimde ol demde
> Ola vaḳtim anıñ evṣāfını maḳṣūr-ı taʿdāda (47b-3)

Konuyu tamamlamak için yukarıda verilen biyografiler ışığında *Mecmua*dan seçilen örnekler maddeler hâlinde sıralanmıştır.

i- Musullu Seyyid Ali Paşa'nın biyografisine bakıldığında, şairin İstanbul'a geldikten sonra Ragıp Paşa'nın yardımıyla müderris olduğu görülür. Ragıp Paşa da Şerif Efendi ve Fıtnat Hanım'ın aile dostudur.

ii- *Mecmua*daki şairlerden Erîb Efendi, Damadzâde Feyzullah Efendi'nin kethüdası müderris Mehmed Emin Efendi'nin oğludur. *Mecmua*daki bir diğer şair Cevdet Halîl Efendi ise Feyzullah Efendi'nin damadı ve onun şeyhülislamlığında mektupçusu olmuştur.

iii- Memduh konumundaki Şerif Efendi, divanında, Çelebizâde Asım Efendi'nin şeyhülislam oluşuna tarih düşürmüş (Dursunoğlu, 1996, s. 143), *Mecmua*da yer alan şairlerden Çelebizâde Torunu Eşref Efendi de Şerif Efendi'nin

[45] Türk-Fars edebî ilişkileri çerçevesinde konunun tarihî arka planını veren detaylı bir çalışma için bk. (Kartal, 2016). Ayrıca, Osmanlı'da edebî himaye için bk. (Durmuş, 2021).

şeyhülislamlığını tarihleyerek (45b-7) önemli hadiselere tarih düşürme geleneğini sürdürmüştür.

iv- Sürûrî, Râtib'in ölümüne tarih düşürmüş, Râtib, Şeyh Atâ'nın tekkesine defnedilmiştir. Bu isimlerin hepsinin *Mecmua*da şiiri vardır.

v- Yine yukarıdaki biyografilerde de görüleceği üzere Âkif mahlaslı şair (Lutfullah Efendi); Behcet, Nâşid, Refî' ve Tevfîk'i şiirlerinde anmıştır.

Tüm bu bilgilerden de anlaşılacağı üzere *Mecmua*daki şiirler ve isimlerden yola çıkarak elde edilen veriler bahsi geçen zümrenin birbiriyle olan bağlarını göstermektedir.

3.3. Kaynak Tashihine Dair

*Mecmua*dan elde edilebilecek her türlü bilginin diğer kaynaklarla karşılaştırılması, mecmuadaki bilginin sağlamasını yapmaya yaradığı gibi ilgili kaynaklardaki kimi bilgileri tashih etmeyi de mümkün kılabilir.

Zülâlî için verilen yukarıdaki biyografide şairin memleketine gidişinin Sünbülzâde Vehbi tarafından tarihlendirildiği bir beyit yer almaktadır. Şeyhülislam Ârif Hikmet Bey tezkiresinde rastlanılan bu beytin tarihi 1095 olarak verilmiştir (Çınarcı, 2019, s. 60)[46] Aynı tarih, ilgili kaynağa dayandırılıp bir sözlük maddesinde de yer almıştır (Kılıç, 2015). Hâlbuki şairin *Mecmua*da bulunan kasidesi (8b) Şerif Efendi'nin şeyhülislamlığı döneminde, 1192 yılında yazılmıştır. *Mecmua*da yer alan bu bilginin tezkirede verilen biyografik bilgiyle örtüşmemesinin yarattığı şüphe üzerine Sünbülzâde Vehbi'nin zikredilen tarihi tekrar hesaplanınca 1195 sonucu ortaya çıkmış, bu sonuç Vehbî Divanı'ndan da teyit edilmiştir (Yenikale, 2017, sny).

Musullu Ali Efendi'nin (Behcet), *Sicill-i Osmanî*'de verilen ölüm tarihi 1191'dir (Mehmed Süreyyâ, 1311, II, s. 30). Şair, Şerif Efendi'nin 1192 yılında şeyhülislam oluşuna tarih düşürdüğü için verilen tarihte hayatta olmalıdır. Bu durum *Mecmua*daki bilgi kullanılarak kaynak tashihi yapabilmeye başka bir örnek olabilir.

3.4. Metin Katkıları

Şerif Efendi'nin şeyhülislam oluşunu tarihleyen beyitlerden biri de (48b-3) Cevdet Halil Efendi'nindir. Bu beyit benzer bir şekilde *Fatin Tezkiresi*'nde de bulunmaktadır (Çiftçi, 2017, s. 70). Tezkirede ve hakkında yazılmış bir maddede (Aksoyak, 2014) şairin başka bir eserine rastlanılmadığı belirtilmiş olduğundan *Mecmua*da yer alan 7 adet şiirin Cevdet hakkında yapılabilecek araştırmalara ve kendisinin şimdiye kadar bilinmeyen eserleri olarak edebiyat tarihine katkı sunduğu söylenebilir.

Mülâzım Fikrî (19b) ile ilgili bilgiye *Fatin Tezkiresi*'nde verilmiş bir tarih beyti vesilesiyle ulaşılabilmektedir (Çiftçi, 2017, s. 393). *Tezkire*de yer alan beyit, Şerif

[46] Yazma eserde de tarih 1095 olarak verilmiştir (Ârif Hikmet, yz., v. 33a).

Efendi için düşürülmüş bir tarihtir. Bu beyit *Mecmua*da bulunmamakta şairin *Mecmua*daki şiiri ise kaynaklarda (Fatin bu beyitten başka bir eseri olmadığını belirtmektedir.) yer almamaktadır. Dolayısıyla *Mecmua*, kaynaklar arasında yapılacak karşılaştırma için bilgi kaynağı olabilmektedir.

Kimi zaman divanı elde olan şairlerin şiirlerine de ilaveler tespit edilebilir. Naşid Bey'in divanı ile ilgili çalışmalarda, *Mecmua*daki iki tarih şiirinden biri (30a), yalnızca bir beyit olarak yer almakta, diğeri ise (45a) bulunmamaktadır (Zülfe, 1998; Öztürk, 1998; Alıcı, 1998).

Bu konuda son bir örnek olarak Behcet'in *Mecmua*da yer alan ve kaynaklarda bahsi geçmeyen 9 adet şiiri de anılabilir.

Sonuç

Şeyhülislam Muhammed Şerif Efendi hakkındaki şiirleri içeren *Mecmua*yla ilgili sonuçlar maddeler hâlinde şu şekilde sıralanabilir:

i- *Mecmua*yla ilgili bilgilerin bir arada görülebilmesi ve ilgili literatüre katkı sağlanması amacıyla hazırlanan MESTAP tablosu bu çalışmanın çıktılarından biridir.

ii- *Mecmua*nın tertip özelliği; alfabetik bir düzen içinde, Şerif Efendi'nin şeyhülislam olduğu tarihten geriye doğru bir sıralama ile kaside ve tarih manzumelerinin ayrı başlıklarda toplanması, ramazaniyye ve dâriyye gibi türlerde yazılan şiirlerin mümkün olduğunca bir arada kaydedilmesi şeklindedir.

iii- *Mecmua*da 45 farklı şairin 7'si Farsça olmak üzere 92 manzumesi mevcuttur. Şairler arasında 8 şiirle Musullu Seyyid Ali Efendi (Behcet) ve 7 şiirle Cevdet Halil Efendi (Cevdet) en çok şiir yazanlar olarak öne çıkmaktadır.

iv- *Mecmua*daki nazım şekillerinde ise kaside ve kıta-i kebireler büyük çoğunluktadır.

v- Şairlerin kaynaklardan elde edilen biyografik bilgileri yanında şiirlerden çıkarılan somut bilgiler, *Mecmua*nın biyografi konusunda yardımcı bir kaynak olabileceğine işaret etmektedir.

vi- Mecmua ve biyografik kaynaklar bir arada değerlendirilerek Şerif Efendi etrafında oluşan edebî çevre ve himaye sistemine dair ulaşılan birincil veriler, *Mecmua*nın vurgulanması gereken yönlerinden biri olarak değerlendirilebilir.

vii- *Mecmua*daki bilgilerden hareketle diğer kaynaklarda görülen hataların düzeltilmesi yine bu bağlamda anılabilir.

viii- Son olarak bilinmeyen şairler ve onların şiirlerinin tespiti, mecmua çalışmalarının çoğunda görülebilen önemli bir katkı olarak anılabilir.

Kısaltmalar

bk. : bakınız.

sny : sayfa numarası yok.

TCKTB : Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı

TDVİA : Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi

TEİS : Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü

ty : tarih yok

vb. : ve benzeri

yz. : yazma

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Akkuş, M. (2007). *Klasik Türk Şiirinin Anlam Dünyası.* Erzurum: Fenomen Yayınları.

Aksoyak, İ. H. (2014, 11 Eylül). *Cevdet, Halil Cevdet Efendi.* TEİS. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/cevdet-halil-cevdet-efendi.

Aksoyak, İ. H. (2014, 17 Şubat). *Erîb, Kethüdâ Emin Efendi-zâde Ahmed Erîb Efendi.* TEİS. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/erib-kethuda-emin-efendizade-ahmed.

Aksoyak, İ. H. (2015, 28 Ocak). *Nazîmâ, Rahmetullâh Efendi.* TEİS. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/nazima-rahmetullah-efendi.

Akün, Ö. F. (1996). Fıtnat Hanım. *TDVİA, XIII*, 39-46.

Alıcı , L. (2013, 20 Haziran). *Nâşid, İbrâhim Bey.* TEİS. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/nasid-ibrahim-bey.

Alıcı, L. (1998). Divan-ı Nâşid (Tez No.71568) [Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp.

Ârif Hikmet, Ş. (yz.). *Tezkiretü'ş-şu'arâ.* Millet Yazma Eser Kütüphanesi AETRH789.

Aydemir, Y. (2001). Şiir Mecmuaları ve Metin Teşkilinde Mecmuaların Rolü. *Bilig*(19), 147-156.

Batislam, H. D. (2008). Divanlardaki Manzum Arz-ı Hâller. *Turkish Studies, 3*(1), 209-218.

Batur, A. (2002). Süruri Divanı (Tez No. 116949) [Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp.

Çağman, F. (1992). Bihzâd. *TDVİA, VI*, 147-149.

Çeçen, H. (1996). Fıtnat Hanım Divanı (Tez No.403890) [Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi] YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp.

Çeçen, H. (2015, 1 Nisan). *Fıtnat Hanım, Zübeyde.* TEİS. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/fitnat-hanim-zubeyde.

Çiftçi, Ö. (2017). *Fatîn Tezkiresi (Hâtimetü'l-Eşâr).* Ankara: TCKTB Yayınları.

Çınarcı, M. N. (2019). *Tezkiretü'ş-şu'arâ (Şeyhülislam Ârif Hikmet Bey).* Ankara: TCKTB Yayınları.

Durmuş, T. I. (2021). *Osmanlı'da Edebî Himaye.* İstanbul: Muhit Kitap.

Dursunoğlu, H. (1996). Şeyhülislâm Muhammed Şerîf Efendi'nin Hayatı, Eserleri ve Dîvânı'nın Tenkidli Metni (Tez No.51865) [Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp.

Efe, Z. (2020). Sultan II. Mustafa İçin Yazılan Şiirler Mecmuası. *RumeliDe Dil ve Edebiyat*(19), 460-493.

Efe, Z. (2021). Defterdar Mehmed Behcet Efendi'ye Sunulan Şiirler Mecmuası. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, 5*(1), 58-111.

Epçaçan, C. (1999). Esadzade Mehmet Çelebi'nin Hayatı, Edebi Şahsiyeti ve Dîvânı'nın Tenkidli Metni (Tez No.89894) [Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp.

Erdem, S. (1994). *Râmiz ve Âdâb-ı Zurafâ'sı.* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Erdem, S. (2001). *Subhî-zâde Azîz ve Dîvân'ı.* Isparta: Fakülte Kitabevi.

Erdem, S. (2007). Râmiz. *TDVİA, XXXIV*, 451.

Erdemir, A. D., & Özcan, N. (1988). Abdülaziz Efendi, Hekimbaşı. *TDVİA, I*, 19-191.

Ergün, E. (2004). Sermed (Feyzullâh) Divânı (Tez No.145653) [Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp.

Gıynaş, K. A. (2011). Şiir Mecmuaları Hakkında Yapılan Çalışmalar Bibliyografyası. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*(25), 245-260.

Gökalp, H. (2009). *Divan Şiirinde Hasb-i Hâller ve Mûyî'nin Nâlân u Handân'ı.* Adana: Karahan Yayınları.

Gökalp, H., Aça, M., & Kocakaplan, İ. (2011). *Başlangıçtan Günümüze Türk Edebiyatında Tür ve Şekil Bilgisi.* İstanbul: Kesit Yayınları.

Gürbüz, M. (2018). *Sultân-ı Hûbâna Münasib Eş'âr.* Ankara: TCKTB Yayınları.

Gürgendereli, M. (2014, 5 Temmuz). *Sermed, Seyyid Feyzullâh Efendi.* TEİS. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/sermed-seyyid-feyzullah-efendi.

İnalcık, H. (2003). *Şair ve Patron.* Ankara: Doğu Batı Yayınları.

İnce, A. (2018). *Tezkiretü'ş-şuarâ (Mîrzâ-zâde Mehmed Sâlim Efendi).* Ankara: TCKTB Yayınları.

İpşirli, M. (2013). Yahyâ Tevfik Efendi. *TDVİA, XLIII*, 266-267.

Kartal, A. (2016). *Türk-Fars Edebî İlişkileri-Hakîkate Düşen Gölge.* İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yayınları.

Kesik, B. (2014, 14 Haziran). *Rüşdî, Lamba-zâde Rüşdî Ali Efendi.* TEİS. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/rusdi-lambazade-rusdi-ali-efendi.

Kesik, B. (2014, 15 Nisan). *Bâkî, Sünbül-zâde Abdülbâkî Efendi.* TEİS. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/baki-sunbulzade-abdulbaki-efendi.

Kesik, B. (2014, 15 Nisan). *Behcet, Fahreddin-zâde Seyyid Ali Behcet Efendi.* TEİS. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/behcet-fahreddinzade-seyyid-ali.

Kesik, B. (2014, 2 Nisan). *Âkif, Lütfullâh Âkif Efendi.* TEİS. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/akif-lutfullah-akif-efendi.

Kesik, B. (2015, 19 Mayıs). *Eşref, Çelebi-zâde Eşref Molla.* TEİS. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/esref-celebizade-esref-molla.

Kılıç, A. (2012). Mecmua Tasnifine Dair. *Mecmua: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı* (s. 77-96). içinde İstanbul: Turkuaz Yayınları.

Kılıç, F. (2014, 18 Kasım). *Râtib, Seyyid Ebû Bekir Râtib Efendi.* TEİS. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ratib-seyyid-ebu-bekir-ratib-efendi.

Kılıç, F. (2015, 27 Mayıs). *Zülâlî, Hacı Feyzullah Efendi, Hacı Feyzullah Nakşibendî.* TEİS. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/zulali-haci-feyzullah-efendi-haci.

Kılıç, F. (2017). *Şefkat Tezkiresi (Tezkire-i Şu'arâ-yı Şefkat-i Bagdâdî).* Ankara: TCKTB Yayınları.

Kınay Civelek, N. (2022). Kültürel Unsur Olarak Yeni Yıl Tebrikleri: Sultan I. Mahmud'a Sunulan Tebriknâmeler. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, 6*(3), 240-256.

Köksal, F. (2012). *Eski Türk Edebiyatında Tenkit ve Teori.* İstanbul: Kesit Yayınları.

Köksal, F. (2018). Yazma Mecmualara Dair Yeni Bir Tasnif Denemesi. *ICOESS*, (s. 87-92). Antalya.

Kurnaz, C., & Çeltik, H. (2010). *Divan Şiiri Şekil Bilgisii.* İstanbul: H Yayınları.

Kurnaz, C., & Tatcı, M. (2001). *Tuhfe-i Nâilî (Mehmet Nâil Tuman).* Ankara: Bizim Büro Yayınları.

Kut, G. (1986). Mecmua. *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, 170-173.

Levend, A. S. (2015). *Türk Edebiyatı Tarihi.* İstanbul: Dergah Yayınları.

Mecmua. (yz.). Millet Yazma Eser Kütüphanesi Ali Emiri Efendi Manzum, No:720.

Mehmed Süreyyâ. (1308). *Sicill-i Osmanî (I).* İstanbul: Matbaa-i Âmire.

Mehmed Süreyyâ. (1311). *Sicill-i Osmanî (II).* İstanbul: Matbaa-i Âmire.

Mehmed Süreyyâ. (1311). *Sicill-i Osmanî (III).* İstanbul: Matbaa-i Âmire.

Mehmed Süreyyâ. (ty). *Sicill-i Osmanî (IV).* İstanbul: Matbaa-i Âmire.

Oğraş, R. (2018). *Esad Mehmed Efendi Bağçe-i Safâ-endûz.* Ankara: TCKTB Yayınları.

Özcan, T. (2003). Mehmed Şerif Efendi. *TDVİA, XXVIII*, 531-532.

Özerol, N. (2013, 16 Mayıs). *Tevfîk, Seyyid Yahyâ Efendi.* TEİS. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/tevfik-seyid-yahya-efendi.

Öztekin, Ö. (2014, 30 Nisan). *Zihnî, Zihnî Efendi.* TEİS. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/zihni-zihni-efendi.

Öztürk, F. (2018). *Tezkire-i Silâhdâr-zâde.* Ankara: TCKTB Yayınları.

Öztürk, R. (1998). Naşid İbrahim Bey (Hayatı, Eseri, Edebi kişiliği ve Divanı'nın Tenkidli Metni) (Tez No.71886) [Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp.

Pala, İ. (2015). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü.* İstanbul: Kapı Yayınları.

Sungurhan, A. (2013, 5 Mayıs). *Atâ, Yenişehirli Seyyid.* TEİS. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ata-yenisehirli-seyyid.

Süngü, Z. (2020). Şiir Mecmuaları Hakkında Yapılan Yeni Çalışmalar Bibliyografyası ve Mestap. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Araştırmaları Dergisi*(25), 917-1056.

Tanman, M. (1991). Atâ Efendi Tekkesi. *TDVİA, IV*, 36-37.

Topdemir, H. G. (2007). Öklid. *TDVİA, XXXIV*, 24-25.

Tuğluk, İ. H. (2010). Divan Şiirinde Manzum Tebrik-nâmeler. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 17*(42), 41-68.

Uzun, M. İ. (2003). Mecmua. *TDVİA, XXVIII*, 265-268.

Yağcı, Ö. G. (2006). Mehmed Şerif Efendi Divanı (Tez No.190679) [Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp.

Yakar, H. İ. (2014, 25 Eylül). *Münîb, Mehmed Münîb Ayıntâbî.* TEİS. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/munib-mehmed-munib-ayintabi.

Yenikale, A. (2017). *Sünbülzade Vehbî Dîvânı.* Ankara: TCKTBY.

Yılmaztürk, H. (2014). Yahya Tevfik Dîvânı (Tez No.376386) [Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp.

Zülfe, Ö. (1998). Nâşid Dîvân (Tez No.74089) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp.

Millet Yazma Eser Kütüphanesi Ali Emiri Manzum 720 Numarada Kayıtlı Mecmuanın MESTAP'a Göre Tasnifi							
Sayfa Nu.	**Mahlas**	**Matla'**	**Makta'**	**Nazım Şekli/ Birimi**	**Nazım Türü**	**Vezin**	**Açıklamalar**
1b	Fıṭnat	Semiyy-i mefḫar-i ʿālem Şerīf Efendi kim Bi-ʿizzet ü iclāl Müşerref oldı ḳudūmıyla mesned-i fetvā Mübārek ide Ḫudā	Didim duʿā ile Fıṭnat bu mıṣraʿı tārīḫ Ḥurūf-ı muʿcemle Şerīf Efendi bugün giydi ferve-i fetvā Saʿīd ide Mevlā (1192)	Müstezat/5	Tarih	.-.-/..--/.-.- /..- .-.-/..-	
1b	Behcet	Cenāb-ı Ḥażret-i ʿAbdü'l-ḥamīd Ḫan-ı felek-mesned Ki ḳalb-i tābnāki mevrid-i ilhāmdır ḥaḳḳā	Gelüp bir peyk-i ferḥat-baḫş didi böyle tārīḫin Mükemmel cāmedir Esʿad Efendi-zāde'ye fetvā (1192)	Kıta-i Kebîre/9	Tarih	.---/.---/.--- /.---	
2a	Sermed	Ḫādim-i şerʿ-i mübīn ʿumde-i erbāb-ı yaḳīn Pey-rev-i müctehidīn sālik-i rāh-ı taḳvā	Sermedā kilk-i güher-bār didi tārīḫin Müftī-i bāriʿ-i şerʿ oldı şerīfü'l-ʿulemā (1192)	Kıta-i Kebîre/10	Tarih	..--/..--/..-- /..-	
2b	Şehāb	Şehenşāh-ı cihānıñ himmet-i vālāsına ḥaḳḳā Ki ḳıldı münteḫab bir böyle fāżıl ẕāt-ı bī-hem-tā	Şitāb-ile Şehāb'ıñ ʿarż ider bu resme bir tarīḫ Boyunca cāmedir Esʿad Efendi-zāde'niñ fetvā (1192)	Kaside/8	Tarih	.---/.---/.--- /.---	
2b	Rıfat	Bārekallāh zihī sāl-i meserret-āṣār Müteyemmen ide saʿd-ile zamānıñ Mevlā	Didi tārīḫini nev-sāle ferahla Rıfʿat Saʿda geldi şeref ü yümn-ile bu sāl-i ṣafā (1194)	Kıta-i Kebîre/14	Tarih	..--/..--/..-- /..-	

3a	Erīb	Ey veliyyü'n-ni'am ey mefḫar-i cümle 'ulemā Çeşm-i ümmīdime ey ḫāk-i deri kühl-i cilā	Vāḳıf ol ḥāl-i dil-i zārıma da soñra yine Emr ü fermān seniñ ey milket-i 'adle Dārā	Kaside/ 28	Arz-ı Hâl	..--/..--/..--/..-	
4a	Cevdet	Bārekallāh zihī feyz-i 'aṭā-yı Mevlā 'Ālemi eyledi elṭaf ile leb-rīz-i ṣafā	Çār eṭrāfa gidüp müjde didim tārīḫin Ṣadr-ı Rum oldı yine 'umde re'īs-i 'ulemā (1192)	Kaside/ 11	Tarih	..--/..--/..--/..-	
4b	Ṭaḳī	Ḥażret-i Es'ad Efendi-zāde kim Ẕātıdır mecmū'a-i 'ālem-behā	Ba-yümün Es'ad Efendi-zāde'ye Ḥamdülillāh ṣadr-ı Rum oldı sezā (1192)	Kıta-i Kebîre/11	Tarih	-.--/-.--/-.-	
5a	Tevfīḳ	Ḫoşā sāḥil-serāy-ı bāhirü'l-Es'ād-ı rūḥ-efzā Mübārek-bād sāḥil-ḫāne-i nev-ṭarḥ-ı müsteşnā	'Uṭārid zer ḳalemle yazsa tārīḫin sezā Tevfīḳ Bu nev-sāḥil-serāy-ı sa'd-bünyān oldı bī-hem-tā (1190)	Kaside/ 23	Tarih	.---/.---/.---/.---	
5b	Fıṭnat	Meh-i burc-ı faẓīlet āftāb-ı maṭla'-ı himmet Dür-i deryā-yı ḥikmet gevher-i gencīne-i ma'nā	Ḫiṭāmında du'ā birle didim tārīḫini Fıṭnat Bu sāḥil-ḫāneyi mecd ile mes'ūd eyleye Mevlā (1190)	Kıta-i Kebîre/22	Tarih	.---/.---/.---/.---	

6b	Eşref	Cenāb-ı ḥażret-i faḫr-ı ṣudūr-ı ṣadr-ārā Şerīf Efendi o ẕāt-ı şerīf-i bī-hem-tā	Hemīşe devlet ile rāḥat eyleye iḥsān (1190) Şerīf Efendi'ye sāḥil-serāy-ı nevde Ḫudā (1190)	Kaside/7	Tarih	.-.-/..--/.-.-/..-	
6b	Rūḥī	Ḫoşā sāl-i şeṭāret-güster ü devr-i ḥayāt-efzā Dem-i 'ayş u ṣafā-yı ḳalb ü hengām u keder-fersā	N'ola ey baḥr-ı raḥmet kān-ı iḥsān u mekārim kim İderseñ bendeñe dürr-i duḫūl-ı manṣıbı i'ṭā	Kaside/ 18	Methiye	.---/.---/.---/.---	
7b	Fıṭnat	Ferīd-i dehr Muḥammed Şerīf Efendi kim Odur kemāl-i faẓīletle eşref-i 'ulemā	Mübārek eylesün iclāl ile sa'ādet ile Şerīf Efendi'ye ṣadr-ı Anaṭolı'yı Ḫudā (1185)	Kıta-i Kebîre/15	Tarih	.-.-/..--/.-.-/..-	
8a	Behcet	Cenāb-ı Müftī-i Nu'mān-sīret Ki oldı muḳtedāsı āl ü aṣḥāb	Ki vaṣf-ı pādşāh-ı dīn-penāha Muvāfıḳ geldi tārīḫ-i ẓafer-yāb (1193)	Kıta-i Kebîre/11	Tarih	.---/.---/.--	Bu şiirde, 9. beyitteki tarihten sonra "Sûret-i Dîger" başlığıyla ikinci bir tarih daha düşürülmüştür.
8a	Fıṭnat	Ḫoşā pākīze nev-ṭarḥ-ı dil-ārām Zihī nüzhetgeh-i zībende-üslūb	Du'ā birle didim tārīḫ Fıṭnat Sa'īd olsun ne dil-cū ṣuffa-i ḫūb (1180)	Kıta-i Kebîre/8	Tarih	.---/.---/.--	

8b	Zülâlî	کلکم بصفحه نقش دکر آشکار کرد طبع زمانه را کلرنك بهار کرد[47]	بادا همیشه باب تو حاجتروای خلق تا حکم شرع کار جهان برقرار کرد[48]	Kaside/ 41	Methiye	--./-.-./.--./-.-	
10a	Ḫulûṣî	İftiẖār eylemesün ṣaḥn-ı felekde ḫūrşīd Ṣu'ledār eyledi bu 'ālemi bir 'aṣra ferīd	Devlet-i kevkebi pāyende vü iḳbāl[i] mezīd Raḥm u luṭfı ola ārāyiş-i dehr-i cāvīd	Kaside/ 17	Methiye	..--/..--/..--/..-	
10b	Sürûrî	Ġurre ẓann itmeñ ḳuruldı 'āleme mīzāb-ı 'ıyd Teşnegān-ı ṣavmı ḳıldı sū-be-sū sīr-āb-ı 'ıyd	Ẓulmet-i ḥüzn ü keder ṭab'ından olsun nā-bedīd Müstenīr itdikçe dehri mihr-i 'ālem-tāb-ı 'ıyd	Kaside/ 27	Iydiye	-.--/-.--/-.--/-.-	
11b	Zülâlî	آمد سحر پیامی کا نم مرام باشد صد جان و دل فدای این خوش پیام باشد[49]	تاریخم و دعایم باشد همنین زلالی علّامهٔ یکانه مفتی الأنام باشد[50] (1192)	Kaside/6	Tarih	--./-.--/--./-.-	

[47] Zamanenin yaradılışına bahar renkli bir gülü nakşeder gibi kalemim sayfaya bir başka nakış işledi.
[48] Dünya işleri şeriat hükümlerince yürüdüğü sürece senin kapın da daima muhtaçların sığınağı olsun.
[49] Seher vakti, arzularımı yerine getirecek bir haber gelsin. Yüz canım ve gönlüm bu güzel habere feda olsun.
[50] Ey Zülâlî, bu tarihim de dualarım da dünyanın biricik alimi Şeyhülislam (Şerif Efendi) için olsun.

11b	?	بمسند کاه فتوی کرچه بس ذات شریف آمد ولی چونت نمی دیدیم ابوالفضل و نظیف آمد[51]	غلام همّت آنم که اورا دوش میکفتند سه قدسی تاریخ اسم یا غنی و یا لطیف آمد[52] (1192)	Kaside/8	Tarih	.---/.---/.--- /.---	Bu şiirde son iki beyitte tarih düşürülmüştür.
12a	Tevfîḳ	مبارك باد سال دلکشا و غمزدا آمد کازومرأت دلهای جهانرا انجلا آمد[53]	بسال نو نوشتم یك مصنّع مصرع تاریخ خجسته عام خرّم دم که غم رفت و صفا آمد[54] (1194)	Kaside/15	Tarih	.---/.---/.--- /.---	
12b	Ḥâfız	خوشا ساحلسرای دلکشا برجای بیهمتا نکه دارد خدای پاکش از چشم بد حسّاد[55]	صریر کلك حافظ همچنین میخواند تاریخش زهی ساحلسرای نوبناء اینك شریف آباد[56] (1191)	Kıta-i Kebîre/19	Tarih	.---/.---/.--- /.---	
13a	Eşref	Zihī sāḥil-serāy-ı dil-küşā nev-resm ü nev-bünyād Ḫoşā zībende ṭarḥ-ı dil-nişīn ü pāk ü nev-īcād	Didi żımn-ı du'āda geldi bā-taḥsīn tārīḫi Ne dil-keş oldı bu sāḥil-serā el-ḥaḳ mübārek-bād (1191)	Kaside/19	Tarih	.---/.---/.--- /.---	

[51] Gerçi fetva makamına en son Şerif Efendi geldi. Fakat bugüne dek onun gibi temiz ve faziletli kimsenin geldiğini görmedik.
[52] Bu beytin çevirisi yapılamamıştır.
[53] Gamları defeden ve gönüller açan yeni bir yıl geldi. Ki onun gelişiyle cihanın gönül aynası parladı. Mübarek olsun.
[54] Yeni yıl için sanatlı bir tarih mısraı yazdım: Uğurlu ve mutluluklar verici bir yıl geldi ve kederler gitti.
[55] Ne güzel bir gönüller açıcı yalı! Benzersiz bir yapı! Allah onu haset edenlerin kötü gözünden korusun.
[56] Hâfız'ın kaleminin cızırtıları onun tarihini okuyor: Şerîf-âbâd, şimdi ne güzel bir yalı, ne güzel bir yapı (olarak inşa edildi).

14a	Tak̄ī	Cenāb-ı Ḥażret-i Es‘ad Efendi-zāde kim oldur Müşārün bi’l-benān-ı fāżılān-ı mekremet-mu‘tād	Zihī Es‘ad Efendi-zāde sa‘d-ile leb-i yemde Bu nev aḥsen bināyı bī-bedel yapdı mübārek-bād (1190)	Kıta-i Kebîre/9	Tarih	.---/.---/.--- /.---	
14a	Nāmī	Ḫoşā sāḥil-serāy-ı bī-bedel cāy-ı neşāṭ-efzā Vücūh-ı ḥüsnini mümkün degil bir vech-ile ta‘dād	Dem-ā-dem sa‘d ola Es‘ad Efendi-zāde kim ḳıldı Bu nev vālā serāy-ı sāḥili bünyād mübārek-bād (1190)	Kıta-i Kebîre/ 13	Tarih	.---/.---/.--- /.---	
14b	Rāmiz	Veliyy-i ni‘metimiz zīb-i ṣadrı Rumili’niñ Zamān-ı ḥaşre dek eyyāmın ‘ıyd ide Ma‘būd	Du‘ā idüp didi tebrīk-i ‘ıyd içün tārīḫ Şerīf Efendi’mize ‘ıydı Ḥaḳḳ ide mes‘ūd (1189)	Kıta-i Kebîre/6	Tarih	.-.-/..--/.-.- /..-	
15a	Azīz	صبحدم مژدهٔ نشاط آور شد رسیده بکوش اهل بلاد[57]	ساخت تشریف صدر روم اینك یك شریف النسب همایون باد[58] (1189)	Kıta-i Kebîre/19	Tarih	..--/.-.-/..-	
15b	Sermed	Derūnum itdi hücūm-ı ġubār-ı ġam tekdīr Küşāyiş-i dile bilmem ne günedir tedbīr	Ola selāmet ü ṣıḥḥatle mesnedinde mukīm Her emr-i müşkiline ‘avn ide Ḫudā-yı naṣīr	Kaside/53	Arz-ı Hâl	.-.-/..--/.-.- /..-	

[57] Bu diyarın sakinlerinin kulaklarına sabah vakti mutluluklar verici bir müjde erişti.
[58] Şimdi bir şerif soylu sadr-ı Rum payesini teşrif etti. Kutlu olsun!

17b	Azīz	Ebrū-yı yār maṭla‘-ı efkāra ān virir Rengīn ḫayāl-i la‘li süḫan-sāza şān virir	Ḳılsun hemīşe cümle-i āfātdan emīn Ḥasbe’ṭ-ṭarīḳ herkese emn ü amān virir	Kaside/60	Methiye	--./-.-./.--./-.-	
19a	Saīd	Ma‘den-i fażl u kemālāt eyā faḫr-ı kibār Muṣṭafā-ḫulḳ u Mesīḥā-dem [ü] Yūsuf-dīdār	Bir rü’ūs-ile çerāġ eyleyüp ey kān-ı kerem Eyle bu bende-i bī-çāreye luṭfuñ iẓhār	Kaside/16	Methiye	..--/..--/..-- /..-	
19b	Fikrī	Şöyle zeyn itdi çemenzār-ı güli vaḳt-i bahār Ḫ˘āb-ı ġafletden uyandı yine çeşm-i ezhār	Zīb ü zīnet viricek gülşene her faṣl-ı bahār Zeyn ola dā’ireñiz neşv ü nemā ile hezār	Kaside/32	Bahariye	..--/..--/..-- /..-	
21a	Emīn	Dillere ṭoldı yine dā‘iye-i sūr ü sürūr Oldı nā-būd elem-i vāhime-i şerr ü şürūr	Ḥall idüp mes’ele-i ‘ālemi sulṭān-ı zamān Ḳıldı fetvā-yı şerīf ile cihānı mesrūr (1192)	Kaside/40	Tarih	..--/..--/..-- /..-	
22a	Sermed	Cenāb-ı Ḥażret-i Es‘ad Efendi-zāde kim ḥālā Mekārimde ehālī-i ‘ulūm içinde müfreddir	Didim tārīḫ-i gevher-bār-ı sāl-i naṣbın ey Sermed Şerīf-i bī-mu‘ādil müftī-i şer‘-i Muḥammeddir (1192)	Kıta-i Kebîre/9	Tarih	.---/.---/.--- /.---	

22b	Azīz	Gel ey göñül baña olmaz seniñ gibi hem-rāz Seniñle bahş idelim ḥasb-i ḥālden de birāz	Merāmıñ üzre ide devr her dakīḳa felek Budur ḫulāṣa-i ḥācāt hem ehemm-i niyāz	Kaside/50	Hasb-i Hāl	.-.-/..--/.-.- /..-	
24a	İsper	A'lem ü evḥad-i 'aṣr Es'ad Efendi-zāde Dehre ẕātı gibi bir kān-ı faẕīlet gelmez	Ġam yime ḥavza-i luṭfına olursın dāḫil Dā'īyānına ḫurūc-ıla şemātet gelmez	Kıta-i Kebîre/8	Methiye	..--/..--/..-- /..-	
24b	Behcet	Ey ṣadr-ı güzīn Ḥaḳḳ ide kāşāne-i faẓlıñ Hemvāre su'ūdāt-ile pür-zīb ü münaḳḳaş	Nā-gāh olup Behcet'e mülhem iki tārīḫ Hem maġnem-i küllī daḫı hem lafẓ-ı feraḥ-baḫş (1190, 1190)	Kıta-i Kebîre/9	Tarih	--./.--./.--./.--	
24b	Sürūrī	Memleket ḫalḳını bī-hūş ḳılup ṣıḳlet-i ṣayf Düşürür ṭaġlara Mecnūn gibi ḫāsıyyet-i ṣayf	Germ ü serdinden emīn ola cihānıñ tā kim Gele hengām-ı zemistān ṣavılup nevbet-i ṣayf	Kaside/17	Sayfiyye	..--/..--/..-- /..-	
25b	Münīb	Ḫoşā nüvīd-i feraḥ-zā vü rūḥ-baḫş u laṭīf Dil-i füsürdeyi eyler leṭāfeti talṭīf	Ḥużūra cevherini 'arż idüp didi tārīḫ Ḳılındı manṣıb-ı fetvā hele maḳām-ı Şerīf (1192)	Kaside/18	Tarih	.-.-/..--/.-.- /..-	

26a	Aṭā	Bārekallāh vezān olmaġ-ıla bād-ı sürūr Oldı germā bu leṭāfet ile maġbūṭ-ı ḫarīf	ʿİzz-ile mecd-ile iclāl-ile ḥaḳḳā ki hemān Yazdı bā-ḳavl-i Muḥammed hele fetvāyı Şerīf (1192)	Kıta-i Kebîre/5	Tarih	..--/..--/..--/..-	
26a	Yaḥyā	İftiḫār-ı dīn ü devlet ẓıll-ı Ḥaḳ Nesl-i pāk-i āl-i ʿOṣmān-ı naẓīf	Geldi iḫlāṣım gibi tārīḫ-i tām Ola dāyim cāh-ı fetvā-yı Şerīf (1192)	Kıta-i Kebîre/15	Tarrih	-.--/-.--/-.-	
26b	Ẓihnī	Ḥamdülillāh ki şehenşāh-ı kerāmet-pīrā Eyledi mesned-i fetvāyı bu demde teşrīf	Bī-nuḳaṭ mıṣra-ı tārīḫini yazdım Ẓihnī Ṣadr-ı fetvāya merātible şeref virdi Şerīf (1192)	Kıta-i Kebîre/12	Tarih	..--/..--/..--/..-	
27a	Sāib	بجهان آمد وقتم شد از آن رفتم لیك بی بهره ز مهر همه یاران رفتم[59]	یا رب آن دائم این مسند علیا باشد من بیزمش بچنین نظم ثناخوان رفتم[60]	Kaside/48	Methiye	..--/..--/..--/..-	
28b	Münīf	Nedir ey çarḫ baña eyledigin cevr ü sitem Seylveş iki gözümden aḳıdup eşk-ile dem	Eyleyüp Ḥażret-i Ḥaḳ mesned-i fetvāda muḳīm Devlet ü ṣıḥḥat ile ola cihānda ḫurrem	Kaside/18	Methiye	..--/..--/..--/..-	

[59] Cihana geldim ve vakti geldi ondan ayrıldım. Fakat hiçbir dostumdan vefa görmeden gittim.
[60] Ya Rabbi! onu bu yüce makamda daim kılasın. Ben de ölene dek meclisinde onun övgüsüne şiirler okuyayım.

29b	Münîf	Gitdi aḳṭār-ı ʿırāḳa feraḥ-endîşe besîm Geldi bî-çāre kedernāk ḥazîn ü bî-sîm	Dest-gîr olmaġı îcāb ider üftādelere Böyledir ḳāʿide-i vācibe-i şān-ı kerîm	Kaside/7	Şikâyet-name	..--/..--/..--/..-	Bu manzume bir öncekinin devamı niteliğindedir. Kafiyesi farklı olduğundan tabloya ayrıca eklenmiştir.
29b	Behcet	Müftî-i ʿaṣr olıcaḳ Esʿad Efendi-zāde Ḳıldı kāşāne-i fetvayı ḳudūmı ḥurrem	Söyledim ḥarf-i mücevherle ḥaṭā bā-tārîḫ Oldı fetvā-yı şerîfiñle mübeşşer ʿālem (1192)	Kıta-i Kebîre/6	Tarih	..--/..--/..--/..-	
30a	Nāşid	Ḥażret-i ʿallāme-i ʿālem ki Ḥaḳ ẕātın anıñ Devlet-i İslāma itmiş bāʿiṯ-i rabṭ-ı niẓām	Nāşidā bu şübhesiz inṭāḳ-ı Ḥaḳ'dır kim ola Müftî-i şerʿ-i Muḥammed fıḳrası tārîḫ-i tām (1192)	Kıta-i Kebîre/13	Tarih	-.--/-.--/-.--/-.-	
30b	Necîb	Bārekallāh Ḥażret-i Esʿad Efendi-zāde kim ʿİzz ü rifʿat ile oldı Şeyhü'l-İslām-ı enām	Ḥarf-i cevherdār ile teşrîfîne tārîḫ olur Ṣadr-ı fetvāda muvaffaḳ ola bu müftî'l-enām (1192)	Kıta-i Kebîre/6	Tarih	-.--/-.--/-.--/-.-	
30b	Necîb	Ḥażret-i Esʿad Efendi-zāde Kim odur ṭavr-ı ʿafāf ile ʿalem	Mā-hüve'l-vāḳiʿi didim tārîḫ Cāh-ı üftāde Şerîf oldı bu dem (1192)	Kıta-i Kebîre/11	Tarih	..--/..--/..-	

31a	Kāmī	Her kime yandım ise anı da sūzān buldum Ben kebābım didigim dilleri biryān buldum	Cüst u cū itdi niçe ehl-i hüner tārīḫ içün Anı bī-sa'y u ṭaleb Es'ad-i ẕū-şān buldum (1192)	Kaside/35	Tarih	..--/..--/..--/..-	
32a	Münîb	Bārekallāh ḫūb sāḥil-hāne vü eşref-maḳām Levḥaşallāh burc-ı es'ad kevkeb ü gerdūn-ḳıyām	Bī-tekellüf lafẓen ü ma'nen didi tārīḫini Biñ vü yüz ṭoḳsanda bu sāḥil-serā oldı tamām (1190)	Kaside/27	Tarih	-.--/-.--/-.--/-.-	
33a	Ẕihnî	Müjde ey dil-beste-i zencīr-i efkār-ı hümūm Müjde ey dil-ḫaste-i ālām-ı hicrān u ġumūm	Ḥaḳ muvaffak ide dā'im devlet ü iḳbāl ile Maḳdem-i pakiyle kesb itdi şerāfet ṣadr-ı Rum (1189)	Kaside/11	Tarih	-.--/-.--/-.--/-.-	
33b	Mücîb	Yek nev-sürūr-ı feyz-i eşer şevḳ-i cān-fezā Mülk-i cihānı eyledi vāreste-i hümūm	Ola Şerîf Efendi'ye iclal ü ferr ile Mebrūk sa'd u eymen ü iḳbāl-i ṣadr-ı Rum (1189, 1189, 1189)	Kıta-i Kebîre/10	Tarih	--./-.-./.--./-.-	Bu manzumede, son beyitte iki tarih ve tüm dizelerin sürh olan ilk ve son harflerinin toplamıyla bir tarih olmak üzere toplam üç tarih düşürülmüştür.

34a	Mücîb	Bu dil-küşā dü mıṣraʿ-ı bālā bu resm ile Tārīḫ-i tām her birisi bī-gümān olur	ʿÖmrin füzūn devletiñ efzūn ide Ḫudā Ārāmgāh-ı nevʿ-i beşer tā cihān olur	Kıta-i Kebîre/14	Tarih	--./-.-./.--./-.-	Bu manzume bir öncekinin devamı niteliğindedir. Kafiyesi farklı olduğundan tabloya ayrıca eklenmiştir.
34b	Behcet	Olup muḳaddime ceyş-i şitāya cünd-i ḫazān Çemen memālikini ḳıldı ġāret ü tālān	Cenāb-ı necl-i kerīmin daḫı muʿammer ide Kemāl-i cāh u saʿādetle Ḥażret-i Mennān	Kaside/45	Şitaiyye	.-.-/..--/.-.-/..-	
36a	Behcet	Bir şebāngeh ki gelüp yanıma ol pīr-i süḫan Eyledi ṭabʿıma īṣār meżāmīn-i kühen	Ṣadr-ı fetvāda mü'ebbed ide Allāh hemān Re'y ü tedbīrine Mevlā vire tevfīḳ-i ḥasen	Kaside/31	Hasb-i Hâl	..--/..--/..--/..-	
37a	Cevdet	Barekallāh zihī ġurre-i şehr-i Ramażān Şanki ebrūsını ʿarż eyledi māh-ı Kenʿān	Müstedām eyleye ṣadrında Cenāb-ı Mevlā Ḳadr ü ʿıyd ola şeb ü rūz bi-ḥaḳḳi'l-Ḳur'ān	Kaside/25	Ramazaniyye	..--/..--/..--/..-	
37b	Aṭā	ʿArż-ı dīdār-ı şıyām itdi hilāl-i Ramażān Resm-i ebrūsına olsa n'ola ʿālem şaʿbān	Tā ki her sāl be-devr-i Ramażān u ʿıydeyn Ḫ̆ān-ı bī-ġāye-i luṭfuñ ola şaḥn-ı iḥsān	Kaside/38	Ramazaniyye	..--/..--/..--/..-	

39a	Rıfat	Ṣadra teşrīf idicek ẕāt-ı şerīfiñ ol ān Ṣād-kām oldı gürūh-ı ʿulemā vü aʿyān	Rıfʿatā ḫāk-i meẕelletde revā mı ḳala dūn Muḫlişim itme heder çünki siziñdir fermān	Kaside/19	Methiye	..--/..--/..--/..-	
39b	Sürūrī	Sitanbul'a düşen ādem çıḳup oldıġı kişverden Yeñi dünyāya gelmiş ṭıfla beñzer raḥm-i māderden	Şeref-yāb ola nüzhetgāh-ı fetvā anda hemvāre Cenāb-ı ḥażret-i müfti'l-enām-ı dād-güsterden	Kaside/20	Belde-name	.---/.---/.---/.---	
40b	Āṣaf	Nuḫbe-i dānişverān Esʿad Efendi-zāde kim ʿİlmine nisbetle ʿilm ü faż̈l-ı Seyyid kemterīn	Ḥamd ola Mevlā'ya geldi böyle bir tārīḫ-i tām Oldı Esʿad-zāde emr-i Ḥaḳḳ ile müftī-i dīn (1192)	Kıta-i Kebîre/10	Tarih	-.--/-.--/-.--/-.-	
40b	?	Ṭafralansamda bu nevbetde ne var Bāʿiş-i fahrim efendim var iken	Ḫākden refʿ olsa da ẕerre reva Nūr-ı şemse ittiṣāli var iken	Kıta/2	Methiye	-.--/-.--/-.-	Laz Mustafa Efendizâde'nin mahlası tespit edilemedi.
41a	Behcet	Pertev-endāz olıcaḳ ġurre-i şehr-i Ramażān Oldı pür-nūr yine sāḥa-i pehnā-yı cihān	Ḳadr-i vālāsı füzünter ola çün Leyle-i Ḳadr İḥtirām eyleyeler ḫalḳ çü māh-ı Ramażān	Kaside/62	Ramazaniyye	..--/..--/..--/..-	

43a	Tābī	Dīdeler rūşen eyā muntaẓırān-ı ġufrān Müjde ṣad müjde bedīd oldı hilāl-i Ramażān	Şābit ü dā'im ola ẕātı sa'ādetle daḥı Devr ider çarḫda mā-dāme meh-i her Ramażān	Kaside/48	Ramazaniyye	..--/..--/..--/..-	
44b	Ākif	Güzīde-i 'ulemā ser-firāz-ı cümle kibār Şerīf Efendi-i vālā-nijād u 'ālī-şān	Şerīf Efendi'miz iḳbāl ü 'izz ile ḳıldı Mübārek eyleye Ḥaḳ ṣadr-ı Rumili'ni mekân (1189)	Kıta-i Kebîre/13	Tarih	.-.-/..--/.-.-/..-	
45a	Nāṣid	Cenāb-ı Ḥażret-i Es'ad Efendi-zāde kim anıñ Naẓīrin görmemişdir dīde-i ḫurşīd-ile devrān	Çıḳup bir hātif-i ḳudsī didi tārīḫ-i tebrīkin Mübārek ḳıla ṣadr-ı Rum'ı Es'ad-zāde'ye Deyyān (1189)	Kıta-i Kebîre/7	Tarih	.---/.---/.---/.---	
45a	Eşref	Hezār müjdeler olsun ki ḫalḳ-ı dünyāya Cihān muḳārin olup şimdi luṭf-ı Mevlā'ya	Cihāna müjdeler olsun ki sa'd-ıla ḥālā Şerīf Efendi bugün geldi ṣadr-ı fetvaya (1192)	Kaside/11	Tarih	.-.-/..--/.-.-/..-	
45b	Rātib	Cenāb-ı ravża-i 'ilm ü edeb kim ẕātını ḳılmış Ḫudā bir lāle-i Nu'mān bāġ-ı şer'-i ġarrāda	Didi 'allāme-i 'aḳl ol zamān Rātib bu tārīḫi Münāsibdir belī Es'ad Efendi-zāde fetvada (1192)	Kaside/ 78	Tarih	.---/.---/.---/.---	Şair, matla'ı olmayan bu şiire kaside demiştir.

48a	Cevdet	Hezārān ḥamd u şükr olsun Cenāb-ı Ḥaḳ Teʿālāya Yine elṭāf-ı cūdı şāmil oldı cümle dünyāya	Didi Cevdet duʿācı bī-bedel bir mışraʿ-ı tārīḫ Sezā Esʿad Efendi-zāde geldi ṣadr-ı fetvaya (1192)	Kaside/ 15	Tarih	.---/.---/.---/.---	
48b	Aṭā	Hezār müjdeler olsun cihāna kim fetvā Teveccüh itdi Muḥammed Şerīf Efendi'mize	Hemīşe cūd u kerem ile cāh-ı iftāyı Mübārek eyleye Mevlā Şerīf Efendi'mize (1192)	Kıta-i Kebîre/7	Tarih	.-.-/..--/.-.-/..-	
48b	Taḳī	Āftāb-ı mekremet ḫāḳān-ı dīn Pādşāh-ı baḥr u ber ʿAbdü'l-ḥamīd	ʿİzz ile Esʿad Efendi-zāde'ye Cāh-ı fetvāyı ide Mevlā saʿīd (1192)	Kıta-i Kebîre/5	Tarih	-.--/-.--/-.-	Mürettib, bu şiirin yazmadaki yerinin yanlış olduğuna not düşmüştür.
49a	Taḳī		Didim tebşīr içün dehre Taḳī bir bī-bedel tārīḫ Aḥaḳdır mecd-ile Esʿad Efendi-zādī fetvāya (1192)	Beyit/1	Tarih	.---/.---/.---/.---	
49a	Rüşdī	Şehenşāh-ı cihān ʿAbdü'l-ḥamīd Ḫān ẓıll-ı Yezdān'ıñ Ẓılāl-ı ʿadl ü dādı münbasiṭ farḳ-ı berāyāya	Mücevher ḥarf ile yaz levḥa-i taʿẓīme tārīḫin Şerīf Efendi revnaḳ virdi bālā ṣadr-ı fetvāya (1192)	Kıta-i Kebîre/13	Tarih	.---/.---/.---/.---	

49b	İsper	Muntaẓırken ferec-i feyze ḳamu üftāde Luṭf-ı Mevlā ne güzel irdi gelüp imdāda	Şeş cihetden gelür āvāze-i yümn-i tārīḫ Müftī-i dehr olıcaḳ Es'ad Efendi-zāde (1192)	Kaside/ 10	Tarih	..--/..--/..--/..-	
50a	?	Zihī beşāret-i kübrā cihāna bu dem kim Teveccüh eyledi fetvā o ẕāt-ı vālāya	Tamām luṭf-ı Ḫudā-yı feyāż-ı 'ālemden Şerīf Efendi şeref virdi ṣadr-ı fetvāya (1192)	Kıta-i Kebîre/ 13	Tarih	.-.-/..--/.-.-/..-	İskenderî Müftüzâde Salih'in mahlası tespit edilemedi.
50b[61]	Sürūrī	Müfti'l-enām kim dili yemmü'l-fünündur Ez-cümle 'ilm-i naḥvde rāciḥ Aṭalı'ya	Müfti'l-enām ki tab' u kefī kān u lüccedir (1194) Gitdi o baḥr-ı 'ilm ü hüner sūy-ı yalıya (1194)	Kıta-i Kebîre/ 12	Tarih	--./-.-./.--./-.-	
50b	Cevdet	'Āṣıḳān ḥālet bulurlar nāle-i şeb-gīrde Nālesi mecnūn-ı 'aşḳıñ bestedir zencīrde	Devlet ü iḳbāl ile Ḥaḳ müstedām-ı 'ömr ide Olmasun āzürde-dil hīç ṣūret-i tekdīrde	Müzeyyel Gazel/13		-.--/-.--/-.--/-.-	
51a	Râmiz	Zihī veliyy-i ni'am zīb-i mesned-i fetvā Melāẕ u melce'-i 'ālem Şerīf Efendi'mize	Didi nihāyet-i ādāb ile bu tārīḫi Bu 'ıyd-ı nev ola yā Rab şerīf Efendi'mize (1192)	Kıta-i Kebîre/4	Tarih	.-.-/..--/.-.-/..-	

[61] Sürûrî, Cevdet ve Râmiz'in şiirlerinin olduğu numarasız yaprağın yazmada 51 olarak numaralanan yapraktan önce gelmesi gerekmektedir. Dolayısıyla, yazmada 51a olarak görünen sayfa tabloda 52a olacaktır. Yazmadaki yapraklara buradan itibaren 1 eklenmelidir.

51b	Sermed	Nışf-ı ricl-i cerādı ḥaddince Mūr ʻarż eylemiş Süleymān'a	Ben daḫı aḥḳarım n'olur itsem Rubʻ ihdā cenāb-ı zī-şāna	Kıta/2	Methiye	..--/.-.-/..-	
51b	Aṭā	Ḥażret-i Esʻad Efendi-zāde kʼol ẕāt-ı şerīf Dā'imā maẓhar Ḫudā'nıñ luṭf-ı Rabbānīsine	Çıḳdı bir mışraʻ duʻā güne ʻAṭā tārīḫ içün Saʻd ide Mevlā bu sāḥil-ḫāneyi bānīsine (1191)	Kıta-i Kebîre/17	Tarih	-.--/-.--/-.--/-.-	
52a	Eşref	Ḥamd aña ṣadr-ı Rumili'ye virdi revnaḳı Yümn-ile bir vücūd-ı şerīf-i hüner-penāh	Ṣad müjde ṣadr-ı Rumili'ne virmege şeref Geldi Şerīf Efendi muvaffaḳ ide İlāh (1189)	Kıta-i Kebîre/9	Tarih	--./-.-./.--./-.-	
52b	Tābī	Ḥamd-ı bī-ḥad ol Ḫudā'ya kim icābet eyledi Daʻvet-i erbāb-ı ḥācāta bu dem bī-iştibāh	Tābiyā geldi ḫulūṣum gibi bu tārīḫ-i tām Ṣadr-ı Rum'ı ḳılsun Esʻad-zāde'ye mesʻūd İlāh (1189)	Kıta-i Kebîre/6	Tarih	-.--/-.--/-.--/-.-	
52b	Refī	İdüp ʻazm-i çemen iḳbāl-ile nev-rūz-ı sulṭānī Ḳuruldı berg-i gülden gülşene taht-ı Süleymānī	Riyāż-ı gülsitān-ı devleti her dem bahār olsun Muʻaṭṭar eylesün gül-ġonçe-i iḳbāli devrānı	Kaside/39	Nevruziyye	.---/.---/.---/.---	

54a	İzzet	Cenāb-ı Ḥażret-i Es‘ad Efendi-zādeyi Ḥaḳ ‘Ulūm u faẕl u kemālāt ile be-nām itdi	İlāhī tā ebed olsun deri melāẕ-ı enām Gören disün ki bu dergeh beni be-kām itdi	Kıta-i Kebîre/ 12	Tarih	.-.-/..--/.-.-/..-	Bu manzumedeki tarih (1192), sondan bir önceki beyittedir.
54a	Tevfīḳ	Yem-himem ḥażret-i veliyyü’n-ni‘am Şeref-efzā-yı ṣadr-ı fetvāyī	Müjde ‘izz ile ḳıldı Müftī-i dehr Kendiye mülk dār-ı fetvāyı (1194)	Kıta-i Kebîre/ 21	Tarih	..--/.-.-/..-	
54b	?	Ẕāt-ı pākīze-güher Es‘ad Efendi-zāde Ṣadef-i ‘āleme el-ḥaḳ dür-i vālā geldi	Cāh-ı üftādede ‘iffet ile necl-i Es‘ad Hele bir ẕāt-ı şerīf-i şeref-ārā geldi (1192)	Kıta-i Kebîre/ 11	Tarih	..--/..--/..--/..-	Laz Mustafa Efendizâde’nin mahlası tespit edilemedi.
54b	Sürūrī	Şitā geldi şitābān leşker-i berd izdiḥām itdi Ḳaçurdı cünd-i ṣayfı rū-be-rāh-ı inhizām itdi	‘Umūmen ‘ām-ı mezbūruñ disünler böyle tārīḫin Gelüp nev-sāl-i Es‘ad nāsa evlā luṭf u ‘ām itdi (1194)	Kaside/ 21	Tarih	.---/.---/.---/.---	
54b	Cevdet	Biḥamdillāh yine ol kān-ı re’fet āsmān-pāye Hezār iḳbāl ile revnaḳ-fezā-yı ṣadr-ı Rum oldı	Düşüp bā-feyż-i Ḥaḳ Cevdet ḳulı tārīḫini söyler Ne evfaḳ yine Es‘ad-zāde_Efendi ṣadr-ı Rum oldı (1192)	Kıta-i Kebîre/5	Tarih	.---/.---/.---/.---	

55b	Cevdet	Cenāb-ı Ḥażret-i Es‘ad Efendi-zāde’niñ Allāh Ki ẕātın ehl-i ‘irfāna medār-ı i‘tinā yapdı	Didi tebrīk idüp Cevdet ḳulı tārīḫ-i itmāmın Şerīf Efendi zībā bī-bedel sāḥil-serā yapdı (1190)	Kıta-i Kebîre/ 10	Tarih	.---/.---/.---/.---	
56a	Tevfīḳ	Yine sürūr u ṣafā ḥā’iz-i ‘umūm oldı Nüvīd-i maṭla‘ı cārū-keş-i ġumūm oldı	Yegāne ṣadr-ı Muḥamed Şerīf Efendi bu dem Şeref-fezā-yı mu‘allā maḳām-ı Rum oldı (1189)	Kaside/ 11	Tarih	.-.-/..--/.-.-/..-	
56b	Behcet	Minnet Ḫudā’ya k’oldı cihān kām-yāb-ı şevḳ Döndi sürūra ḥālet-i ‘ayş-ı münekkedi	Oldı Şerīf Efendi sa‘ādetle ṣadr-ı Rum Pīrāye buldı cebhe-i şer‘-i Muḥammedī (1189)	Kıta-i Kebîre/ 17	Tarih	--./-.-./.--./-.-	
57a	Cevdet	Biḥamdillāh yine bir āftāb-ı burc-ı iclāliñ Ṭulū‘-ı neyyir-i ‘adli żiyā-baḫş-ı ‘umūm oldı	Sürüp yüz dergeh-i efḍāline Cevdet didi tārīḫ Mübārek ola Es‘ad-zāde_Efendi ṣadr-ı Rum oldı (1189)	Kıta-i Kebîre/6	Tarih	.---/.---/.---/.---	
57a	Raḥmī	Cenāb-ı sırr-ı pāki Ḥażret-i Es‘ad Efendi’niñ İdince Anaṭolı ṣadrını ṣad devlet ile cāy	Didi bir bendesi Raḥmī ziyāde bir güzel tārīḫ Şerīf Efendi’miz oldı Anaṭolı’ya zīb-ārāy (1185)	Kıta/2	Tarih	.---/.---/.---/.---	

57b	Münîf	Dergeh-i faẕl u rifʿat-ārāya Āstān-ı cenāb-ı vālāya	İde maḥdūmuñ ile Ḥayy [u] Vedūd Ṣıḥḥat u ʿāfiyetde ber-maḳṣūd	Mesnevi/ 19	Arz-ı Hâl	..--/.-.-/..-	
58a	Naẓîmâ	Ey güher-efser-i ser-i fużalā Perteviñdir cihān u cāha żiyā	Tā ide ḫ̲ᵛāhişiñ sipihr tamām Devr ide ḫ̲ᵛāhişiñce cāh u merām	Mesnevi/ 33	Arz-ı Hâl	..--/.-.-/..-	

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Celâlzâde Salih Çelebi'nin Dürer-i Nesâyih'i ve Şerhi

Celalzade Salih Çelebi's Dürer-i Nesayih and Its Commentary

Ümran AY SAY
Doç. Dr., Marmara Üniversitesi
umran.ay@gmail.com

Mustafa ÖZKAT
Dr. Öğr. Üyesi, Yeni Yüzyıl Üniversitesi
mustafaozkat@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-4036-6934
https://orcid.org/0000-0002-6882-794X

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 12.11.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 09.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Ay Say, Ü. ve Özkat M. (2022). Celâlzâde Salih Çelebi'nin Dürer-i Nesâyih'i ve Şerhi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1739-1778. https://doi.org/10.34083/akaded.1203433

Ay Say, Ü. & Özkat M. (2022). Celalzade Salıh Çelebı's Dürer-ı Nesayıh And Its Commentary. *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1739-1778. https://doi.org/10.34083/akaded.1203433

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

Dürer-i Nesâyih Şerhi, 16. yüzyılın tanınmış âlimlerinden Celâlzâde Salih Çelebi'nin Türkçe divanında yer alan Dürer-i Nesâyîh başlıklı 82 beyitlik Türkçe kasidesine daha sonra yazdığı şerhtir. 967/1559'da tamamlanmıştır. Eserde, dünyanın gelip geçici oluşu ve ona bağlanmamak gerektiği konusunda dinî-tasavvufî öğütler verilir. Kasidenin dilinin ağır olması sebebiyle, sonradan dostlarından birinin ricası üzerine sade bir dille kendisi kasideyi beyit beyit şerh etmiştir. Şerh esnasında, konuyu desteklemek amacıyla az da olsa başka manzumelere de yer verilmiştir. Dürer-i Nesâyih'in biri şerhli biri şerhsiz olmak üzere bilinen iki nüshası vardır. Şerhsiz olan nüsha şairin Nuruosmaniye Ktp., 3846 numarada kayıtlı divan nüshasının sonunda, yazmanın 58[b]-62[a] yaprakları arasındadır. İstinsah tarihi 969/1561'dir. Şerhin yer aldığı nüsha ise İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Ktp., NEKTY03046'da kayıtlı olup yazmanın 8[a]-29[a] sayfaları arasındadır.

Bu çalışmada Celâlzâde Salih Çelebi'nin hayatı ve eserleri kısaca tanıtıldıktan sonra Dürer-i Nesâyîh Şerhi'nin muhtevası özetlenmiş, metnin dil ve üslup özelliklerine değinilmiş, metinden yola çıkarak eserin kaynakları hakkında tespitler yapılmıştır. Çalışmanın son bölümünde transkipsiyonlu metin ortaya konmuş, metinde geçen âyet ve hadislerin anlamları ile açıklanmaya ihtiyaç duyulan hususlar ve kavramlara dipnotlarda yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Celâlzâde Salih Çelebi, Dürer-i Nesâyîh, kaside, şerh.

Abstract

Dürer-i Nesayih Commentary is a written by Celalzade Salih Çelebi, one of the well-known scholars of the 16th century, to his Turkish qasidah titled Dürer-i Nesayih, which is included in his Turkish divan. It was completed in H. 967/1559. In the work, religious-mystical advice is given about the temporary nature of the world and the need not to be attached to it. He later commented on the qasidah in plain language upon the request of one of his friends due to the heavy language of the qasidah. During the commentary, other verses were also included, albeit a little, in order to support the subject. There are two known copies of Dürer-i Nesayih, one with commentary and the other without commentary. The copy without commentary is between pages 58b-62a of the manuscript, at the end of the poet's divan copy registered at number 3846 in Nuruosmaniye Library. The copy date is H. 969/1561. The copy with the commentary is registered at NEKTY03046 in Istanbul University Rare Works Library and is in between pages 8a-29a of the manuscript.

In this study, after briefly introducing the life and works of Celalzade Salih Çelebi, the content of Dürer-i Nesayih Commentary is summarized, the language and literary style of the text are mentioned, and the sources of the work were determined based on the text. In the last part of the study, the transcripted text is revealed, the meanings of the verses and hadiths in the text and the issues and concepts that need explanation are included in the footnotes.

Keywords: *Celalzade Salih Çelebi, Dürer-i Nesayih, qasidah, commentary.*

A. Hayatı[1]

Kadılık mesleğinde Eşrâf-ı Kudât rütbesine kadar yükselmiş Tosyalı Kadı Celâleddin'in (ö. 935/1528–29) üç oğlundan ikincisi olan Celâlzâde Sâlih Çelebi (d. 900/1494-5 – ö. 973/1565), Vulçıtrın'da doğmuştur. Nişancı Celâlzâde Mustafa Çelebi'nin kardeşidir. Kemalpaşazade ve hattat Şeyh Hamdullah'tan ders alarak yetişen Sâlih Çelebi, meslek hayatına müderris olarak başlamıştır. Edirne Saraciye Medresesi müderrisliği sırasında Kanuni'nin Belgrad, Rodos ve Budin seferlerini konu edindiği *Târîh-i Sultân Süleyman* adlı eserini kaleme almıştır. İstanbul Murad Paşa Medresesi ve Divanyolu'ndaki Atik Ali Paşa Medresesi müderrisliklerinden sonra 1536'da Sahn-ı Seman müderrisliğine atanan Sâlih Çelebi, 1542'de de Edirne Beyazıt Medresesi müderrisliğine getirilmiştir. Sâlih Çelebi, Şam, Halep ve Mısır kadılıklarında da bulunmuştur.

Rebîülevvel 973/Ekim 1565 tarihinde vefât eden Sâlih Çelebi, Eyüp Sultan'da, birâderi Mustafa Çelebi'nin yaptırdığı câminin haziresine defnedilmiştir. Kabir taşındaki kitabesi ağabeyi Celâlzâde Mustafa Çelebi tarafından yazılmıştır. Baş taşında *Lâ ilâhe illallâh / Muhammedü'r-Resûlullâh / Rabbi Allah ve Nebii Muhammed ve dîne'l-İslâm* ibaresi bulunan kabrin ayak ucu taşında şu şiir vardır:

Dâr-ı dünyâ menzil-i fânî imiş
Hep geçer mîr ü vezîr ü pâdişâh

İrse ger takdîr-i Hayy u Lâyemût
Saçılur toprağa tohm-ı izz ü câh

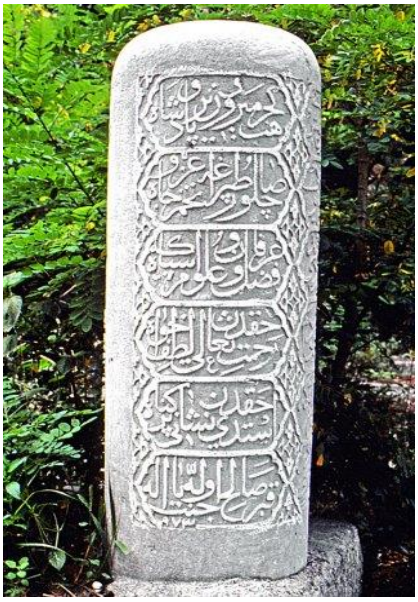
Avn-i Hak ile birâder-i ferîd
Fazl ü irfân ü ulûm ana sipâh

[1] Şairin hayatı ve eserleri için faydalanılan kaynaklar için bkz. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "On altıncı Asır Ortalarında Yaşamış Olan İki Büyük Şahsiyet: Tosyalı Celâl-zâde Mustafa ve Salih Çelebiler", *TTK Belleten*, Cilt: XXII, Sayı: 87, s. 391-441; Hüseyin G. Yurdaydın, "Celâl-zâde Salih'in Süleyman-nâme'si", *Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, Yıl: 1966, Cilt: XIV, s. 1-12; DİA, "Celâlzâde Sâlih Çelebi", Cilt: 7, s. 262-264.; Rıfat Kütük, *Celâl-zâde Salih Çelebi - Leyla vü Mecnun (Tenkitli Metin-İnceleme)*, YYLT., Atatürk Üniversitesi SBE., Erzurum 1995; Ebubekir Gündoğdu, *Divân-ı Sâlih Çelebi ve Dürer-i Nesâyih (Tenkitli Metin-İnceleme)*, YYLT., Atatürk Üniversitesi SBE., Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi ABD., Erzurum 1997; Salih Yancı, *Celâlzâde Salih Çelebi Divanı*, YYLT., Ankara Üniversitesi SBE., Ankara 1999; Seyid Ali Topal, *Celâlzâde Sâlih Çelebi'nin Tarih-i Sultan Süleyman İsimli Eseri*, YDT., Ankara Üniversitesi SBE., İslam Tarihi ve Sanatları ABD. İslam Tarihi BD., Ankara 2008; a.mlf., "Celâlzâde Salih Çelebi'nin Hayatı ve Eserleri", *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: XI, Sayı: 1, s. 109-128; Celâl-zâde Sâlih Çelebi, *Hadîkatü's-Selâtîn (İnceleme-Metin)*, (Haz. Hasan Yüksel-H. İbrahim Delice), TTK Yay., Ankara 2013.

Azm-i tarf-ı âhiret kıldı bu dem
Rahmet-i Hak'dan Te'âlâ lutf-hᵛâh

Rıhleti sâlini ma'lûm itmege
İstedi Hakdan Nişânî-i pür günâh

Dedi Hâtif bu duâ târîhdir
"Kabr-i Sâlih Cennet ola yâ İlâh" (h. 973)



Celâlzâde Sâlih Çelebi'nin Nişancı Camii Hazîresindeki Mezar Taşı (Eyüp / İstanbul)

B. Eserleri

1. *Divân-ı Sâlih*: Arapça, Farsça ve Türkçe olmak üzere üç dilde şiirler yazan Celâlzâde Salih Çelebi, şiirlerinde Sâlih veya Salâhî mahlaslarını kullanmıştır. Divanında Türkçe bir dîbâce'den sonra tevhîd, na't, kasideler ve gazellere yer vermiştir. Tunus Milli Ktp.

Türkçe Yazmaları, No: 1854[2] ve Nuruosmaniye Ktp. No: 3846[3] olmak üzere iki nüshası bilinen divanı üzerinde üç yüksek lisans çalışması yapılmıştır.

2. *Leylâ vü Mecnûn*: 1554 yılında İranlı şâir Hâtifî'nin naklini esas kabul ederek yazdığı *Leylâ vü Mecnûn* Mesnevisi, oldukça liriktir. Küçük yaşta kaybettiği oğlunun acısıyla kaleme almıştır. Tasavvufî ve alegorik bir özellik taşımayan eser üzerine Rıfat Kütük tarafından bir yüksek lisans tezi hazırlanmıştır[4].

3. *Dürer-i Nesâyih ve Şerhi*: Celâl-zâde Sâlih Çelebi'nin 60-70 yaş aralığındaki görme kudretinin zayıflayıp inzivaya çekildiği dönemde kaleme aldığı bu eseri, 82 beyitlik bir kasidesi ve sonradan bu kasideye yazdığı şerhi içermektedir. 967/1559-60[5] yılında tamamlanan eserde manzum kısımlar, aruzun *müfteʿilün fāʿilün müfteʿilün fāʿilün* ölçüsüyle yazılmıştır. Kısa bir "*dibâce*"den sonra "*Kısmet-i rûz-ı ezel sana belâdur degen / Kaçma belâdan sakın sen bu belâyı begen* dizeleriyle başlayan eserin Nuruosmaniye Ktp. No: 3846 numaradaki divanla bir arada bulunan şerhsiz nüshası üzerine bir yüksek lisans çalışması hazırlamıştır[6].

4. *Münşe'at*: Celâlzâde'nin Edirne'ye müderris olarak atanmasından *Cevamiʿu'l-Hikayat*'ını kaleme aldığı yıllara kadar olan yazışmalarını içermektedir. *Münşe'at*'ta, şiirleri, Alaman Seferi Tarihçesi, Şehzade Bayezid'e gönderdiği mektuplar yer almaktadır. Bilinen iki nüshası Süleymaniye Ktp. Kadızade Mehmed Efendi, No: 557 ve Erzurum Atatürk Üniversitesi Merkez Ktp., Seyfeddin Özege, Âgâh Sırrı Levend Kitaplığı, No: 523'te kayıtlıdır.

5. *Târîh-i Sultân Süleymân*: 935/1528 tarihinde tamamlanan eserin bilinen tek nüshası Leipzig Stadtbibliothek'tedir (H.O. Fleischer – F. Delitzsch, s.522, nr. 288). Kanuni'nin

[2] Mehmet Şeker-İsmail Hakkı Mercan, "Tunus Millî Kütüphanesindeki Türkçe El Yazmaları", *Dokuz Eylül Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı: II, s. 118-119 (105-122); Cihan Okuyucu, "Tunus Milli Kütüphanesindeki Türkçe El Yazmaları", *Akademik Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 2, Sayı: 7-8, s. 138.

[3] Rıfat Kütük, *Celâl-zâde Sâlih Çelebi – Leylâ vü Mecnûn (Tenkidli Metin-İnceleme)*, Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi, 1995, s. 46-48.

[4] Rıfat Kütük, *agt.*

[5] Şair, eserin telif tarihini 70. beytin şerhini yaparken söylemiştir: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Ktp., TY., No: 3046, vr. 26[b].

[6] Ebubekir Gündoğdu, *Divan-ı Sâlih Çelebi ve Dürer-i Nesâyih (Tenkidli Metin-İnceleme)*, Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi, 1997.

tahta çıkışından itibaren 935/1528 yılına kadar olan olayları konu edinen eser üzerine bir doktora çalışması yapılmıştır[7].

6. *Târîh-i Mısır:* Eski Anadolu Türkçesi döneminin etkilerinin gözlendiği *Tarih-i Mısır;* Mısır'ın Nuh Tufanı'nın öncesinden Yavuz Sultan Selim'in Mısır'ı fethine kadarki tarihini özetlemektedir. Bunun yanında Mısır'daki piramitler ve değişik yapılar ile Mısır'ın coğrafi özellikleri de anlatılmaktadır. Bilinen tek nüshası TSMK, Revan, No: 1405'te kayıtlıdır. Eser üzerine bir yüksek lisans bir de doktora tezi hazırlanmıştır[8].

7. *Kıssa-i Fîrûz Şâh Tercümesi*: Celâlzâde'nin Sahn-ı Seman Medresesi'ndeki müderrisliği esnasında, Kanûnî Sultan Süleyman'ın isteğiyle Farsçadan tercüme ettiği eserin aslı, tarihçi Ziyaeddin Berni'ye ait Delhi Sultanlığı'nın 1357 senesine kadar olan tarihini anlattığı sekiz ciltlik eseridir.

8. *Cevâmi'ü'l Hikâyât ve Levâmi'ü'r Rivâyât Tercümesi*: İran edebiyatında *Lübâbü'l-Elbâb* adlı ilk tezkireyi kaleme alan Avfî'nin, Delhi Türk Sultanı İltutmuş'un veziri Nizamülmülk Muhammed b. Ebu Sa'd el-Cuneydi'ye takdim ettiği *Cevâmi'ü'l Hikâyât ve Levâmi'ü'r Rivâyât* adlı eserin çevirisidir. Sâlih Çelebi, 2000'in üzerinde tarihî ve edebî hikâyeden oluşan eseri Şehzâde Bayezid'in emri üzerine tercüme etmiştir. Eser üzerine üç yüksek lisans çalışması yapılmıştır[9].

Şairin, yukarıdaki eserleri dışında genelde ilmî eserlere yazmış olduğu Arapça şerhleri de vardır. Bunlar belagata dair olan *Miftah Şerhi Haşiyesi*, kelam dalında yazdığı *Mevâkıf Şerhi Haşiyesi* ile hocası Kemal Paşazade'nin fıkhî konulardaki eserlerine

[7] Seyid Ali Topal, *Celâzade Sâlih Çelebi'nin Târîh-i Sultân Süleymân İsimli Eseri*, Doktora tezi, Ankara Üniversitesi, 2008.

[8] Aslı Manav, *Sâlih Bin Celâleddin'in Târîh-i Mısır'ı (Dil İncelemesi-Metin-Dizin)*, Doktora tezi, Pamukkale Üniversitesi, 2018; Nevzat Erkan, *Celâlzâde Salih ve Tarih-i Mısr-ı Cedid Adlı Eseri (Edisyon Kritik)*, Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2002.

[9] Nuray Nacar, *Celâl-zâde Sâlih Çelebi Cevâmi'ü'l-Hikâyât ve Levâmi'ü'r-Rivâyât (Topkapı Revan K. No. 1085 y. 189-376) Çeviri Yazı*, Yüksek lisans tezi, İnönü Üniversitesi, 2019; Sariye Uzan, *Celâl-zâde Sâlih Çelebi Cevâmi'ü'l-Hikâyât ve Levâmi'ü'r-Rivâyât (Topkapı Revan K. No. 1085 y. 565-752) Çeviri Yazı*, Yüksek lisans tezi, İnönü Üniversitesi, 2019; Lütfiye Nil Yıldırım, *Celâlzâde Sâlih Çelebi–Cevâmi'ü'l-Hikâyât ve Levâmi'ü'r-Rivâyât (Transkripsiyon-Kısmî Dil Özellikleri-Sözlük)*, Yüksek lisans tezi, İnönü Üniversitesi 1995.

yazdığı *Vikâye Şerhi Haşiyesi*, *Islahu'1-Izah Haşiyesi* ve *Tağyiru't-Tenkih Ta'likatı* adlı eserlerdir.

C. *Dürer-i Nesâyih*'in İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi TY, 3046 Numaradaki Nüshasının Tavsifi

Müellif : Celâl-zâde Sâlih Çelebi
Eserin Adı : *Dürer-i Nesâyih*

Kâğıt : Aharlı beyaz renktedir. Sayfalarda yer yer kurt yeniği bulunmaktadır. Bazı sayfalar kopmuş, bazıları da yapıştırılmıştır. 28[b]'de temellük mührü yer almaktadır.

Varak sayısı ve sayfa aralığı : 21 varak 8[a]-29[a]

Ölçüleri : 200x125 (160x85) mm.

Yazı : Talik yazıyla kaydedilmiş olan eserde beyitler, kırmızı mürekkeple; açıklamalar, siyah mürekkeple yazılmıştır.

Satır sayısı : 17

Başlık : *Dībāce-i Ebyāt-ı Merḥūm Ṣāliḥ ibn[i] Celāl Tecāvezallāhü 'an ẕünūbihi*

Eserin sonu :

Dürr-i Neṣāyiḥ durur baḥr-ı cihān içre bu
Müfte'ilün fā'ilün müfte'ilün fā'ilün

Bu lafẓile ya mıṣra'-ı ṣānīye işāret ola bu taḳdīr ma'nā-yı beyt-i neṣāyiḥdür. Bu iki kerre müfte'ilün baḥrinde olan ebyāt-ı meẕkūre dimek olur. Yāḫūd ta evvelinden burayı gelince geçen ebyāta işāret ola. Bu taḳdīrce mıṣra'-ı ṣānī bilā me'an baḥr-ı ebyāta işāret olur. Allāhu a'lem bi'ṣ-ṣevāb.

D. *Dürer-i Nesâyih*'in Özeti

"Nasihat İncileri" şeklinde günümüz Türkçesine çevirebileceğimiz *Dürer-i Nesâyih*, her beytinde dinî-ahlakî konularda nasihatlerin verildiği didaktik bir eserdir. Metin, genişçe şöyle özetlenebilir:

İnsanoğlunun ezel gününde kısmetine bela düşmüştür; onun için beladan kaçması mümkün değildir. Cenâb-ı Allah, belayı sevdiği kullarına verir. Belaya sabretmek gerekir, sabır acıdır ama meyvesi tatlıdır. Dünyada daima huzur ve varlık içinde yaşayan kişiler, kendi hallerine güvenip gururlanmamalıdır. Bu dünyada bela ve sıkıntı çekenlerin yolu, Musa ve Harun peygamberlerin yoludur. Daima refah içinde yaşayanların yolu ise Firavun ve Karun'un yoludur. Dünyanın mihnetine rahatını değişmeyen kimselerin, dünya malına itibar etmeyen kimselerin bu müstağni halleri

ve gösterdikleri himmet, çok yüce mertebeli bir padişah gibidir. Bu padişahın elini yıkaması için hizmetinde güneş, altın tas; felek de değerli taşlarla süslü leğen olsa layıktır. Hz. Adem dünyaya ayak basmadan evvel, Allah'ın aşkıyla sarhoş olmuş nice mahlukat ile bu dünya dolu idi. İnsanoğlu, "âlim ve akıllıyım" der, Allah'tan gelen rahatlığa rıza gösterir ama belaya itiraz eder. Onun bu hali, sabırsızlığı eline kadeh almışken tamamen içmeden bardağı yere çalan divanelere benzer. İnsanoğlu, "elest" hitabına "belâ" cevabını verdiğinde cennetten çıkarılacağını ve dünyaya ineceğini bilmedi. Aslında daima cennette ikamet edecek iken Hz. Adem'in sulbüyle yere inip selamet diyarını hastalıklar diyarına değişmiştir. Ana rahminde insan şekline girip doğumundan âkil bâliğ oluncaya kadar nice zahmetler çekilir. Dokuz feleğe benzeyen baba, dört unsura benzeyen ana, "âdem" evladını yetiştirmişlerdir. Manevi ve maddi imkanları bir araya getirerek çocuğun insan olarak terkibini tekamüle ulaştıran felek, aynı misafire hizmette kusur etmemek için ne yapacağını bilemeyen ev sahibi gibi taklalar atarak dönmektedir.

Cenâb-ı Allah, dört unsuru su, toprak, ateş ve havayı insanın faydası için ahenkle bir arada tutar. Bulutlar, rüzgar, ay, güneş ve felekler adeta bir köle gibi insanoğlunun emrine verilmiştir ama onlar hâlâ gaflet içindedirler. İnsanoğlu, engin, uçsuz bucaksız kainat denizinin ortasında kalmış felek gemisine binmiştir ve bu gemiyi, yokluk rüzgarı daima bir girdabın içinde döndürüp durmaktadır. İnsanoğlu bu geminin içinde ne dünya musibetlerinden ne de ahirette çekeceği cezalardan emin olarak oturabilir. Daima tövbe, istiğfar ve salih amellerle, sadaka vererek, hayırlı kimselerin duasını alarak, başına gelecek belaları defetmeye çalışmalıdır. Belaların böyle defedileceği, muteber kitaplarda yazmaktadır. İnsanoğlunun içine bindiği bu felek gemisi, ekseriya kendi istediği istikamette gider; insanın yönelmesini istediği tarafa yönelmez, ona muhalif hareket eder. Zaman deryasında ahirete doğru giden bu gemiyi, sakınarak, dikkatle götürmek lazımdır. Zira insanın yolunu kapatan taş döküntüleri gibi nefsin hazları, arzu ve istekleri; dine muhalif olan birçok hadise karşısına çıkar. İnsan bu halde ne arzularından geçebilir, ne de Allah'ın emir ve yasaklarını çiğneyebilir; bir girdap içinde döner durur. İnsanoğlu, zaman deryasında gemisiyle kıyamet sahiline doğru ilerlerken nefsi arzuların rüzgarına kapılıp sulara batar ve sahile canlı çıkamaz. Dünya, şarap küpleriyle dolu bir meyhanedir. Bu meyhaneye gelenler, aşırı derecede sarhoş olup sonra da ecel kadehini çekmeden buradan ayrılmamışlardır. İnsanoğlu burada gördüğü hayat suyunu ölümsüzlük suyu zannetmesin, yokluk çölünde gördüğü serap gibi düşünsün. Hayat suyundan kastedilen İskender'e nasip olmayan, Hızır'ın içip ölümsüzlüğe kavuştuğu sudur. Yeryüzü, büyük bir yatak gibidir. İnsanoğlu bu yatakta gaflet uykusuna yatmış, uyumaktadır. Bütün yaşadıkları aslında bir rüyadan ibarettir. Bu hal aynen gerçekte hiç malı mülkü olmayan bir dilencinin düşünde sultan olduğunu görmesine benzer. Herkesin malumudur ki İskender-i Zülkarneyn, yedi iklime hükmetmiş büyük bir sultandır; Kurân-ı Kerim'de adı geçer, bazıları nebi olduğunu söylerler.

Dünya ahiretin tarlasıdır, bu dünya ekinliğine insan ne ekerse onu biçer. Buğday eken buğday biçer, faydasını görür. Delice dedikleri tohumu eken ise yabani faydasız bir ekin yetiştirmiş olur. Dünya bahçesine beden gözüyle bakıldığında yeşilliklerden ibaret zannedilir ama kalp gözüyle bakıldığında içinde siyah yaralar bulunan laleler olduğu görülür. O zaman bu dünyanın güllerine, göletlerine aldanıp da mutlu olmamalı, bülbül gibi daima feryat eylemelidir. İnsanlık dairesi güllerle donanmış bir şehre benzer. Bu şehirde yaşayan insanların bedenlerinin her biri gülden yapılmış evler gibidir. Bu evlerin temelleri de yokluk seli üzerinde durur. İnsan bedeni aynı gül fidanı gibi yokluk selinden çabucak harap olur. Öyleyse birkaç günlük fani dünyayı bekaya değişmemelidir. Benî Adem'in gülden yaratıldığını söylemek onun topraktan yaratılmasına, nutfeten halk edilmesine muhalif olur. Zira Hz. Adem topraktan yaratıldığı için onun evlatları da topraktandır. Melekler her kişinin nutfesi ana rahmine düştüğünde yeryüzünde defnedileceği kabir toprağından bir parça alır ve ana rahmindeki nutfe ile karıştırırlarmış; bir kısım âlim, "doğan çocuk işte o toprakla karışmış nutfeden oluşur" diye buyurmuşlar. Türkçede de birisinden bahsedilirken "kimbilir toprağı nereden alınmıştır" derler veya bir kişi bir yere gitse, "ya suyu ya toprağı çekti" derlermiş. Yeryüzü, yedi iklim, yedi başlı bir ejderhadır; ağzını açmış durmaktadır. Nicelerini ağzında yuttuğu gibi (toprağın içine koyduğu gibi) elbet sırası geleni de yutacaktır.

Bu dünya iki yüzlü bir kadına benzer. Onun iki yüzlülüğünden maksat hem gecesi ve gündüzü olması hem de (birisine) biraz yüz gösterip süsüyle onun gönlünü, aklını çelmesi; ondan sonra yüz çevirmesi, başkalarına meyletmesindendir. Allah'ın bildirdiği büyük günahlar bir koruya benzer. İnsanoğlu küçük günahlar işleye işleye büyük günahlara yaklaşmamalıdır. Dünya arzularının sonu yoktur, nefsin arzularını yerine getirmek için uğraşmak boşuna gayrettir; çünkü onlar hiç bitmeyecektir. İnsan dünya ve ahiret işlerinde peygamberlere itimat etmeli, onlara inanmalıdır; onlar, haberleri, vahiyleri dosdoğru getirirler. Brehmen ve Ehremen'in yalancı sözlerine inanmamalıdır. Onlar müminlerin kalplerine asılsız sözleriyle vesvese verirler. Kurân-ı Kerîm'de geçtiği üzere Hz. Adem ile meleklere mahlukatın isimleri sorulmuş; Hz. Adem bilmiş, melekler bilememişlerdir. Bu, insanoğlunun ilim bakımından meleklerden üstünlüğüne işarettir. İnsan, her işini sağlam yapmalıdır. Dağı delen Ferhat, işini mertçe yaptığı için kıyamete kadar adı dillerde dolaşacaktır. Allah'ın emirlerini reddetme ki Allah da seni reddetmesin. Şeytan gibi kendini beğenip "ben" diye ortaya çıkma. İnsanın geride bırakacağı ölmez evladı, adını daima iyilikle ve hayırla andırmaktır. Sâdî'nin dediği gibi adaletli Nuşirevan'ın adı hâlâ dillerde yaşamaktadır. Bu dağlarda ve sahralarda açılan laleler, nice zamanlar önce buralarda kurulan şehirlerde ve köylerde yaşayıp mevta olanların yaralı yüreklerinin başıdır. İnsanoğlu ne kadar kaderinden kaçayım diye çalışıp gayret etse de alnına yazılan kaderini yaşar, onu başından def edemez. Bu dünyada pehlivanlığıyla meşhur Zal oğlu

Rüstem ve Pilten de ölümden kaçamamışlardır, kara toprak onları da kucağına almıştır.

İnsan bir güzergahta giderken yolunu kaybetse, tekrar yolunu bulmak için ana yola çıkar. İnsanı ana yola çıkaran aklıdır. Nefsinin isteklerini bir yana koyup aklıyla hareket eden, ahiret yoluna kavuşur.

İnsanoğlunun ömrünün her günü, buğday tanesi gibidir. Bu dünya, çark-ı felek ve bir değirmen gibi her gün ömür tanelerini öğütmektedir. Başkalarının iyi halleri ile kendi çektiğin sıkıntıları mukayese edip hasetlenme. Kuran-ı Kerîm'inde "Biz taksim ettik" diyen Allahın bir bildiği vardır. Bu dünya feleği, eski bir kilise yapısı gibidir. Onda, ibretlik nice hallerden görüntüler vardır. Bir nefesle insana ruhu üflendi ve bir avuç topraktan gül gibi kokan bedeni yaratıldı. Hz. Nuh'un ashabı tufan gününde su üstünde gemide emniyete kavuştular. Hz. İbrahim de ateşe atıldığında ateş, su ve yeşilliğe dönüşmedi mi? Allah'ın lutfu, kahrı içinde gizlenmiştir. Nitekim Hızır Aleyhisselam zulmet ülkesinde sıkıntı çekmeyince âb-ı hayata kavuşamamıştır. Karıncalar padişahının halkına evlerine girmesi için seslenip onları Hz. Süleyman'ın askerlerinin çiğnemesinden koruması, gözetmesi gibi sen de halkını gözle, koru. İnsan duyduğu her söze hemen inanmamalı, etraflıca düşünüp tartmalıdır. Bu hususta Yusuf kıssası insana ibret olarak yeter. Nasıl bağ içinde servi, süs için; dağ başında da narven gölgesi, hayvanların ve kuşların üstünde emniyetle yuva yapması için bulunuyorsa insanoğlu da kendine yakışan işi yapmalıdır. Nasıl papağan ile karga birbirine denk değilse söz ustaları ile sıradan insanlar da birbirine denk değildir. İnsanların birbirlerine karşılıklı ayıplarını, kusurlarını sayıp dökmesi kavgayı, düşmanlığı artırır. Böyle zamanda, ayıpları söyleme hususunda dilsiz biri gibi olmalı, sessiz kalmalıdır. Ey heves düşkünü kimse, sana nasip olacak, senin için takdir edilen şeyler zamanı geldiğinde gerçekleşir. Vaktinden önce hiçbir iş olmaz. Dünyayı kılıcıyla dize getiren Yemen padişahlarından İskender-i Zülkarneyn'in -kılıcın kınına girmesi gibi- kabir toprağı, beden kılıcına kın oldu. Güllerin bahçede dikenlerin eziyetine katlanması gibi gerçekten mümin olanlar da etrafındaki iyi kötü herkesin sıkıntısına katlanırlar. İnsan eğer nefsiyle malını satarsa ona Cenab-ı Allah müşteri olur ve karşılığında ölümsüz cennet hayatını bağışlar. Kabe'de Hacerü'l-Esved taşının içine emanet olarak konulan deftere, hac görevini yerine getirecek Ademoğullarının, insanların adı yazılmıştır. Ey insanoğlu, sen de adını oraya yazdırmak için uğraş! Savaş meydanına çıkar gibi günde beş defa namaz kılanların arasına sen de katıl; düşman şeytanı öldür, gözünü kör et. On iki ayın içinde bir Ramazan ayı boyunca oruç tut, nefsini bağla. Diğer on bir ay ruhunu ve bedenini beslemeye yeter. Malını artır ve zekatını ver. Hz. Peygamber'in hadisinde buyurduğu gibi şükreden zengin, sabreden fakirden yeğdir. Günahlarına gözyaşı dökerek samimiyetle ağla. Bana kusurlarımı, günahlarımı sorsan onları sayamam; çünkü o kadar çoktur. Kusurun yok deseler, hayır var derim; kusurun var deseler, yok demem. Ölülerin yeniden canlanacağını insana, her bahar çimenler söyler.

İnsan, amel defteri kapanıp kefen elbisesini giymeden imansız gitmekten korkmalı; öbür dünyaya yüz akıyla gitmek için gayret etmelidir.

Zalim; güçlü, kudretli Dahhak gibi birisi de olsa Allah, onun karşısına Gave gibi sıradan bir demirciyi çıkarır ve galip eder. Gerçekten âlim olanlar (bir hususta doğru ve engin bilgi sahibi olanlar) korku ve vehme düşmeden doğruyu söylemelidirler; böylece dünya halkı da onlar hakkında kötü zanda bulunmaz. Hak yolunun yolcusuna Allah kapısından geri döndürülme yoktur. O kapıda kim ne isterse Allah muradını verir. İnsanoğlu, başına her geleni dünyadan bilip dünyaya küfür etmemelidir. İnsan layık olmadan makam ve mevki elde ederse ve bu sebeple şişip gururlanırsa onun bu hâli içi boş şişmiş bir (hayvanı) gürbüz, semiz zannetmesi gibi olur. Hakiki aşık, tehlikeli aşk yolunda canını ve başını terkeden, canından geçendir; zaten gerçek aşık olmayanlar bu yola hiç girmemişlerdir bile. Kıymeti olmayan bir sözü kimse dinlemez. Havadan gelen havaya gider. İnsan, imkanı olmayan bir işi yapmak için uğraşıp çaba sarfetmemelidir. Bu cansız bir ölüyü diriltmek veya çok yaşlı birisini gençleştirmek için uğraşmaya benzer. İnsan, kıyamet gününde olacaklara kalpten gönülden inanmalıdır. İnsan, gerçek bir hazineye sahip olmak isterse o, kanaat köşesindedir. İnsan eğer yücelmek isterse bir köle gibi yüce bir kişiye hizmet etmeli, onun zahmetini çekmelidir. Nitekim, Yemen'de çıkan akik taşı, hadd-i zatında beyaz bir dağ iken güneş tarafından beslendi, kendisinden yukarıdaki güneşin nazarına mazhar oldu ve gittikçe kıymetlenip lal taşı rengini aldı; sonra da yüzüklere yüzük taşı oldu; itibar buldu, kıymetlendi. Cenâb-ı Allah insanı mal ve evlatla imtihan eder. Bunlar, insanı dünyaya bağlayan süs gibidir. Mal ve evlâda çok fazla muhabbet edip Allah'ı unutan sıkıntılara düşer. Hz. Yusuf kıssasında ve gergedan kıssasında olduğu gibi anne ve babanın şefkati, aşırı sevgisi bazen evlatların felaketi olur. İnsan nefis gözünü kapatırsa çirkin gördüğü birçok şeyi güzel görür. Dünyanın hâli, bir kukla oyunu gibidir. Nasıl ki oyun boyunca perdede şekiller bir görünür bir kaybolursa dünyada da yüzyıllar boyunca suretler gelip geçer durur. Dünya bir mezbahane, insanoğlu da orada koyun gibidir. Kıyamet gününde cennet ehli cennete gidip ölümsüz nimetlere kavuşmadıkça, cehennem ehli de cehenneme gidip azaplarını çekip ebedi hayata kavuşmadıkça, onlara rahat yoktur. İlim ve cömertlik insanda en çok övülmüş, en çok beğenilmiş vasıflardır. Bu konuda Rum, Arap, Hind, Sind, Çin, Hıta ve Hoten diyarlarında yaşayan bütün insanlar hemfikirdir.

Bilgi sahibi kimseler etrafındaki kıskanç kimselerin sözlerini dikkate alıp da onlarla oyalanmazlar; onların ayıplamalarından incinmezler. Eğer incinirlerse kendilerindeki bilgiden nasiplenmemişler demektir. Bileği taşı nasıl yumuşak ve mülayim hareketlerle kendinden daha sert olan demiri yontup, ona şekil verirse insan da işlerinde mülayim olursa demir gibi kalbi sert olanları yumuşatıp muma çevirir. Kabalık edene kabalıkla değil, nezaketle cevap yakışır. Yılan, insanın eski düşmanıdır. İnanışa göre Hz. Adem

cennette iken yılan, cennetin kapıcısı idi ve şeytana kapıyı açtı. Hz. Adem dünyaya indirildiğinde yılan da onunla birlikte indi. Cenab-ı Allah, yılanı insanoğluna düşman etti. Bu sebeple insanoğlu nerede bir yılan görse öldürmek ister, yılan da insanoğlunu sokmak ister.

Gençlik bir rüzgar gibidir, Ey oğul, sen de bir gün yaşlanmadan gençlik zamanının kıymetini bil.

Sâlih'in sözlerini dinle, onlarla amel et ki bütün sözleri dosdoğru hadislerden ve kıyas ilminden mülhemdir. Bu (sözler) cihan denizindeki nasihat incileridir.

E. *Dürer-i Nesâyih*'in Dil ve Üslûp Özellikleri

Celalzâde Salih Çelebi, eserin mensur dibacesinde de belirttiği üzere kasidenin mana bakımından daha iyi anlaşılması için şerhi kaleme alır. Dolayısıyla klasik şerh üslubunda Bosnalı Sûdî, Şem'î gibi şarihlerde gördüğümüz şekilde kelimelerin gramer yönünden tahliline girmeden, sadece anlamla ilgili açıklamalar yapar. Beyitte geçen kelime ve ibarelerin sözlük anlamını veya mecaz anlamlarını açıkladıktan sonra beyitte söylenmek isteneni yazar; böylece üstü örtülü olan, anlamakta zorluk çekilen beyitlerin daha kolay anlaşılmasını hedefler. Şerhte nisbeten secili, süslü bir dil kullanır. *anlaruñ ʿizz ü devletlerine* ***değişmezüz*** *ve anlara bu cihetden baş* ***indirmezüz*** *(b.2), ecsām-ı süfliyyede bi-iẕnillāh fāʿil ü* ***mü'eşşir*** *ve ecsām-ı süfliyye anlardan münfaʿil* ***müte'eşşir****.. (b.6), ...ve İskender-i Ẕü'l-ḳarneyn ki meşhūr-ı* ***cihāndur*** *yedi iḳlīme ḥükm eylemiş sulṭān-ı* ***ʿaẓīmü'ş-şāndur*** *(b.14), muttaṣıl milk ü* ***māl*** *ve ʿizz ü iḳbāl ile oynar ve bu* ***dār****da kendüyi bīdār.., kendüsi üzerinde* ***yatmış*** *ve ḫᵛāb-ı ġaflete* ***batmış****.., ..düşinde sulṭān olur ve elinde milk ü māl-ı firāv****ān*** *(b.14) rūy-ı ṣubḥ-ı münīr şeb-i* ***tār içinde*** *ve gül-berg-i tāze ḫas u* ***ḫār içinde****.. (b.37), anı ket****m itme*** *söyle kimseden veh****m itme*** (b.57) gibi kullanımlar secili üslubuna örnek olarak verilebilir.

Şair, beytin muhtevasına göre bazen bir iki cümlelik açıklamayla yetinirken (b. 46, 50, 62, 75) bazen konuyla ilgili ayet, hadis iktibası yaptığı; hikaye, menkıbe naklettiği; başka şairlerden alıntılar yaptığı durumlarda açıklamaları daha uzun tutar (b.6, 14, 17, 45, 69, 70). Genellikle tahkiyeli bir anlatım tarzının benimsendiği şerhte, şair, yeri geldikçe atasözleri ve kelâm-ı kibar ifadelerden faydalanır. Metinde geçen; *kendi düşen ağlamaz, davaya mana gerek âşıka nişan, yük ağmayınca taş gurbete düşmez, dünya ahiretin tarlasıdır, kimbilir filanın toprağı nereden alınmıştır, ya suyu ya toprağı çekti, sözü bilenden işit, kişiye adı eyülükle anılmak ölmez oğuldur, başa yazılan gelir, kimsenin aybını söylemeyen sözü keser, emr-i bi'l-marûf nehyi ani'l-münker, hiç bilenle bilmeyen bir olur mu, eski dost düşman olmaz, hak söz halka acı gelir, sabr telh est velîkin ber-i şîrîn dâred, ez bâd-ı hevâ âmed u ber-bâd-ı hevâ reft (havadan gelen havaya gider / haydan gelen huya gider)* gibi ifadeler bu cümledendir.

Metinde az da olsa *küsünmek (gücenmek), yol azmak (yolunu kaybetmek), düşerin (yakışan iş), emenmek (emek, zahmet çekmek), delice (yabani, aşılanmamış, ekin azmanı), gölek (küçük su birikintisi), kovmak (koşturmak), öndin (önceden), taşra (dışarı), ivmek(acele etmek), başına üşirmek (üşüştürmek, musallat etmek), örü (otlak, mera),* gibi bugün kullanımdan düşmüş arkaik kelimelere rastlamak mümkündür.

Hem manzum metin içinde hem de şerhte ayet ve hadis iktibaslarına genişçe yer veren şair, edebi sanatlardan en çok iktibası kullanmıştır. Mecaza dayalı sanatlardan ise teşbih dikkati çekmekte, özellikle de dünyayla ilgili yaptığı teşbihler zenginlik arzetmektedir. Şaire göre bu dünya; *denizin ortası, girdab (b.7), girdaptaki bir gemi (b.8), insanların ecel şarabını içtikleri şarap küpleriyle dolu bir meyhane (b.12), gaflet uykusunda uyudukları rahat bir yatak (b.14), ahiretin ekinliği (b.15), çiçeklerle süslü yeşillik bir bahçe (b.16), yedi başlı ejder (b.18), insanı aldatan iki yüzlü, fahişe bir kadın (b.19), günahlarla dolu bir koruluk (b.20), insanların ömür tanelerini öğüten bir değirmen (b.31), eski bir bina (b.34), ahirete gidenlerin yolcu gibi gelip geçtikleri misafirhane / uğrak yeri (b.70), asırlarca türlü suretlerin gelip geçtiği bir kukla oyunu sahnesi (b.72), insanların koyun gibi geldiği ve kesilip gittiği bir mezbahane (b.73)*dir.

F. *Dürer-i Nesâyih*'in Kaynakları

Celalzâde'nin, hikemî-didaktik bir üslupla kaleme aldığı eserinin tamamında özellikle ayet ve hadis metinlerinden iktibaslar yapması, peygamberlerin hayatlarından örnekler getirmesi, birincil kaynaklarının *Kurân-ı Kerîm*, hadisler, peygamberler tarihi ve İslam tarihi olduğunu gösterir. Şair, yeri geldikçe *Şehnâme*'den bahseder, Sasanî padişahlarından Nûşirevân'ı, İran'ın mitolojik kahramanlarından Pîlten, Zâl, Rüstem, Gave, Dahhak'ı anar ve onlarla ilgili hadiseleri zikreder; Hafız, Sâdî, Ferîdüddîn-i Attar'dan alıntılar yapar. Söylediklerine delil olarak zaman zaman tarih kitaplarından söz eder; onları da *kütüb-i muteberede mezkûrdur* (b.8), *kütüb-i tevârihte mezkûrdur* (b.56), *Acâyib-i Mahlukât kitaplarında zikrederler ki* (b.69), *bazı kütüb-i muhazaratta mezkûrdur* (b.74) gibi genel isimlerle anar.

Sonuç

Kanuni Sultan Süleyman devrinin tanınmış âlimlerinden olan Celâlzâde Sâlih Çelebi, İstanbul'da dönemin önemli medreselerinde müderrislik yapmış, Halep, Mısır gibi vilayetlerde kadılık görevinde bulunmuştur. Tarih ve edebiyat alanındaki telif ve tercüme eserleriyle Türk ilim hayatında mühim bir yere sahiptir. Çalışmaya konu olan *Dürer-i Nesâyih* adlı eseri, daha önce kendi yazdığı bir kasidenin şerhi olması bakımından eşine az rastlanır bir örnektir. Şerh metninin şimdilik elimizde tek nüshası bulunmaktadır. Şairin, dostları kasidenin bazı beyitlerinin anlaşılmasının güç

olduğunu, "ebkār-ı me'ānīsi yüzinden keşf-i ḥicāb ve refʿ-i niḳāba tamām iḥtiyāc vardur" sözleriyle, üstü kapalı manaların üzerindeki örtüyü kaldırıp mensur bir şekilde daha açık ve vazıh olarak şerh etmesini istemişlerdir. O da dostlarının bu ricası üzerine 82 beyitin tamamında söylemek istediklerini biraz daha açarak yazmıştır. Celâlzâde, şerhte kelime ve ibarelerin dilbilgisi, gramer kavramlarıyla izahını yapmadan manalarına yönelik açıklama yapmayı metot olarak benimsemiştir. Kelimelerin, beyitte kastedilen anlamını söyledikten sonra bazen kendine bazen de 2. tekil şahsa seslenerek nasihat-âmîz bir dille beytin genel manasını açıklar. Bu açıklamalar bazen birkaç paragrafı bulabildiği gibi kimi zaman da birkaç cümleyle sınırlı kalır. Dini, ahlaki konularda nasihatlerin yer aldığı eserde şerh metnindeki anlatımın akıcılığı ve canlılığı dikkat çekicidir. Metindeki ifade gücünün zenginliği, konuyla ilgili verilen örnekler bize Celâlzâde'nin yetişmesi ve okuduğu kaynaklar hakkında birçok ipucu sunar.

Kuran'dan, hadis kitaplarından ve başka şairlerden yaptığı iktibaslar, peygamberler tarihi, İslam tarihi, enbiya, evliya menakıbı ve mitolojiden nakilleri; onun Arapça, Farsça eserleri birinci elden okuduğunu göstermektedir.

Celâlzâde'nin ileri yaşlarında kaleme aldığı eseri, her yaştan insana hitap eden bir nasihatnamedir. Eserde dünyanın aldatıcılığı ve geçici oluşu, çok zengin teşbihlerle anlatılır. Bunun dışında eserde; mal ve evlada bağlanıp kalmama, başkalarının ayıplarını yüzüne vurmama, sabırlı olma, kanaatkârlık, ibadetleri istikrarla yerine getirme, zalim olmama, sözü yerinde ve zamanında söyleme, bilginin insana faydası, bilgili ve cahil kimsenin özellikleri gibi konularda nasihatler yer alır.

Metin

8[b] Dībâce-i Ebyāt-ı Merḥūm Ṣāliḥ ibn[i] Celāl Tecāvezallāhü ʿan ẕünūbihī

Bu varaḳlar ṭıbḳıların dest-i zebāniyle ṣadef-i sīneden çıḳardıġı leʾāli (inciler) ile meʾāli iden Ṣāliḥ bin Celāl tecāvezallāhü ʿan ẕünūbihī ve keşfü ʿan kürūbihī eydür çün sinīn-i ʿömr-i güẕerāndan sinnüm ḥisābı mā-beyneʾs-sittīn veʾs-sebʿīne yitmişdi. Şebāb ḥāletleri yil gibi şitāb ve şīb ʿalāmetleri āteş gibi iltihāb itmişdi. Nā-gāh emr-i İlāhī ile hezār belā vü miḥnete ve ʿanāʾ vü meşaḳḳate giriftār oldum ki cümleden asʿab u etʿabı iḫtilāl-i mizāc-ile ḳuvve-i bāṣıraya gelen żaʿf u kelāldür. Bārī bu belālar ibtilāsıyle hemīşe dil-gīr ü ʿanāʾlar istilāsıyle hem-vāre tīre-żamīr olıcaḳ suʾāl-i nefsüñ cevābında ve ġayruñ nuṣḥ u pendi bābında ki *Dürer-i Neṣāyiḥ* ile mevsūm olan cevāhir-i ebyātı naẓm itmişdüm. Bu eṣnāda ehl-i dāniş arasında meşhūr olıcaḳ anlardan bir dil-nüvāz süḫen-perdāz her ne ḳadar Türkī ise bu ebyātuñ bināsı luṭf u īcāz üzre olmaġın bunlardan az beyt vardur ki anda taʿmiye ve elġāz olmaya. Ebkār-ı meʿānīsi yüzinden keşf-i ḫicāb ve refʿ-i niḳāba tamām iḫtiyāc vardur. Menṣūr ʿibāretle şerḥ ü beyān ile ʿiyānı luṭf-ı nāẓımdan emr-i bedīʿ degüldür didügi bāʿiṣden mesʾūlenüñ ḳabūlinde maṭlaʿdan maḳṭaʿa varınca her bir beytüñ (9[a]) bu vechile şerḥine āġāz olındı. Evvelā maṭlaʿı ki bu beyt-i dil-nüvāzdur.

[müfteʿilün fāʿilün müfteʿilün fāʿilün]

1. Ḳısmet-i rūz-ı ezel saña belādur degen
   Ḳaçma belādan ṣaḳın sen bu belāyı begen[10]

Nāẓım bu beyt ile kendüye ve dünyāda kendü emṣāli belā giriftārlarına tesliye murād idinür. Yaʿnī muḳaddemā ʿālem-i maʿnīde Benī Ādem mā-beyninde belā vü reḫā ḳurʿası ṣalındıġı zamānda çün senüñ naṣībüñe düşen sehm-i belā-y-imiş ki ḥāliyā bu ʿālem-i ṣūrīde bir bir ẓuhūr ideyorur. Zinhār aña incinme ki nā-çārsın gene kendü ṭāliʿüñ belāsıdur. Meşhūr meṣeldür kendü düşen aġlamaz. Ḳartal ḳuşına nā-gāh bir oḳ doḳunmış buña āh itmegüñ vechi yoḳdur yine kendü perr ü bālüm belāsıdur dimiş. Bil ki bu ḫuṣūṣda ṭāliʿe de küsünmeye zecr ü ʿanāyı kendüñe ʿayn-ı ʿināyet añla hemān cebr-i naḳs-ile aña ṣabr idegör ki belāya ṣabruñ ʿāḳıbet-i ḥamīdesi vardur. *Ṣabr telḫ-est velīkin ber-i şīrīn dāred*.[11] Ve belāyı Ḥaḳ Teʿālā merâtibince sevdügi ḳullarına virür. Niteki *eşeddüʾn-nāsi belāʾen el-enbiyāu ṣümmeʾl-emṣelü feʾl-emṣelü*[12] ve belādan murād *Elest* güninde *belā* cevābından nāṣī olan *belā*yı tekālīf olmaḳ daḫı egerçi muḥtemeldür.

[10] "Belanın en zorlusuna mâruz kalan peygamberlerdir; sonra da derecesine göre diğer makbul insanlar." İbrahim Canan, *Hadis Ansiklopedisi - Kütüb-i Sitte*, Cilt: 9, s. 186.

[11] Sabr (etmek) acı (gelse de) onda tatlılık vardır.

[12] "İnsanların en çetin sıkıntılarla imtihan edilecek olanları, peygamberler, sonra ermişler, sonra da onları takip edenler (âlimler, salihler...)'dir." Mehmet Yılmaz, *Kültürümüzde Ayet ve Hadisler (Ansiklopedik Sözlük)*, s. 141.

Ammā bu maʿnāya belāya ʿāmme-i Benī Ādem giriftārlardur. Nāẓımuñ maṭmaḥ-ı naẓarı (9ᵇ) olan maʿnā-yı ḫāṣṣa muḫālif olmaġın murād degüldür Allāhü aʿlem.

2. Çerḫ-ı hilālin görüp gögsin iñen germesün

   Var-iken ebrū-yı yār kimdür aña baş egen

Çerḫden murād dünyāda ʿömri hemīşe ḥuẓūrla mürūr iden ve çerḫ-i āyīn-i devrān-ı ʿıyşi bir ḳarār üzre dönen şaḫṣdur. Ve hilālden murād anuñ nev nev ṭulūʿ iden ʿizz ü devleti ve ḳudret ü miknetidür ki aña maġrūr olup gögsin gerer ve maʿşūḳuñ ebrūsı ʿāşıḳa cevr ü cefāsı bāʿiṣi olmaġın mıṣraʿ-ı ṣānīde hilāl muḳābelesinde ebrū-yı yārdan murād aṣḥāb-ı belā üzre nev nev teʿāḳub iden cevr ü cefā zecr ü ʿanādur ki sebebi ẕikr idüp müsebbib-i irādet olınmaḳ ḳabīlinden mecāzdur. Pes ḥāṣıl-ı maʿnā-yı beyt hīç ehl-i reḥā'-i erbāb-ı dünyā bize ki fuḳarā-i ehl-i belāyuz ʿizz ü devletleriyle göñüllenmesünler. Biz dünyāda belā vü miḥnetimüzi anlaruñ ʿizz ü devletlerine degişmezüz ve anlara bu cihetden baş indirmezüz. Zīrā ki anlaruñ yolı Firʿavn u Ḳārūn ve bizüm yolımuz Mūsī vü Hārūn yolıdur niteki ẕikr olındı.

3. Yumaġa dünyādan el himmetümüñ şāhına
   Oldı zer ibrīḳ gün çerḫ muraṣṣaʿ legen

Beyt-i ṣānīde icmālen gör ve andan iltizāmen maʿlūm olanuñ tafṣīli ve (10ᵃ) taṣrīḥidür. Yaʿnī saña işāret itdügüm üzre ben ki dünyānuñ miḥnetine rāḥatın degişmeyen ve ʿizz ü devleti aḳdārın gözine almayan ve māl ü menāl-i ednāsından el yuyan fuḳarā dānāsından biriyin. Bunları benden taʿaccüb itmege egerçi bir faḳīr-i ḥaḳīrin ammā kendü mülāḥaẓamda bu istiġnālar ile himmetüm bir bülend mertebe pādişāhdur kim deni-i dünyādan el yumaḳda aña āfitāb altundan āfitābe ve felek cevāhir encümle muraṣṣaʿ legen olsa lāyıḳdur Allāhü Teʿālā aʿlem.

4. Ādem ayaḳ başmadın daḫı cihān bezmine
   Cām-ı mey-i ʿışḳ-ile ṭolu-y-ıdı encümen

ʿIşḳdan maʿnā ḫayr u şer irādet-i maḥbūba rıżādur ve encümenden murād ʿālem-i tekvīn ü īcāddur. Yaʿnī henüz Ādem beydā-yı ʿademden şaḥrā-yı vücūda ḳadem başmadan reḫā'-i īcād ve belā-yı iʿdāmdan irādāt-ı ṣāniʿe rıżā virmiş ve cihān bezmine bu cām-ile ser-mest olup girmiş maḫlūḳāta nihāyet yoġ-idi. Şimdi ki ey cāhil sen ʿālim ü ʿāḳılin dirsin ve kendüñde ʿışḳ-ı İlāhīden neş'e daʿvāsın idersin. Heyhāt bu daʿvā uyar mı ki Ḥaḳ'dan reḫāñ irādetine rıżā viresin de belāñ irādetine gelicek iʿtirāż-ile iʿrāż idüp daʿvāya maʿnā gerek ʿāşıḳa nişān mes'elesinden (10ᵇ) ẕāhil ve mecālisde eline cām almışken tamām içmedin yere çalan dīvāne gibi ġāfil olasın.

Naẓm:

[*feʿilātün mefāʿilün feʿilün*]
ʿĀşıḳa çün rıżā-yı yār oldı
ʿIşḳ içinde ṭarīḳ-i rüşd ü hüdā

Gitmez-iseñ rıżāsı üzre dilā
Ḳande sen ḳande rāh-ı ʿışḳ-ı Ḫudā

5. Ey ki gelüp yeryüzin cāy-ı ḳarār eyledüñ
Müşkil-iken bilmedüñ emr-i celā-yı vaṭan

Enbiyādan ġayrı lā ʿale't-taʿyīn efrād-ı insāne şāmil bir ḫiṭābdur. Yaʿnī ẕürriyyet-i Ādem'den ey şol ẓalūm u cehūl ki ẕerārī[13] gibi aṣlāb-ı ābādan çıḳarılduġımuz ibtilā' güninde sen de benüm gibi *Elest* ḫiṭābına *belā* cevābını virdüñ. Bilmezlik ile ki anuñ me'āli cennetden ḫurūcuñ ḥāli ve saña vaṭan terki lāzım gelicek eşkāli bu cehāletle nefsüñe ʿaceb ẓulm ü ḫabāṣet itdüñ melek gibi cennetde ebed muḳīm olacaġ-iken ṣulb-i Ādem ile inüp yerde ḳarār itmekle dārü's-selāmı maḳām-ı esḳāma degişdüñ.

Beyt:

[*feʿilātün mefāʿilün feʿilün*]

Bilmeyüp ṣoñı olduġın müşkil
Kendü kendüñe itdüñ ey cāhil

Niteki bu rāzı *Ḫāfıẓ-ı Şīrāzī* daḫı bu beytle āşikār ider.

Beyt:

[*feʿilātün feʿilātün feʿilātün feʿilün*]

Men melek būdem ü Firdevs-i berīn cāyem būd
Ādem āverd der-īn deyr-i ḫarāb-ābādem [14]

11[a] 6. Niçe belā çekdiler ādem idince seni
Nüh peder-i pīr-ile çār ümi pīre-zen

Ādem idince seni yaʿnī ana raḥminde nuṭfe iken beşer şūretin baġladuñ andan ṭoġup büyüyüp uşlanduġuñ zamāna gelince ki mertebe-i ādemiyye budur ve nüh peder ile

[13] Nüshada sözcüğün altında "Cemʿ-i ẕerre" açıklaması yer almaktadır.

[14] "Ben melek idim ve benim yerim Firdevs'in en yücesiydi. Bu harâbat deyre (vîrâne dünyaya) beni Âdem getirdi." Hâfız-ı Şîrâzî'nin Dîvânı'ndan alınan bu beytin Şem'î tarafından yapılmış şerhi için bkz. Naser Soleimanzadeshekarab, *Şem'î Şem'ullâh ve Şerh-i Dîvân-ı Hâfız*, Gazi Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi, s. 1100.

çār ümmden murād ṭoḳuz felek ve dört ʻunṣurdur ki mādde-i ecsām-ı sifliyyedür ve ḥükemā ḳavlince ecrām-ı ʻulviyye ecsām-ı süfliyyede bi-iẕnillāh fāʻil ü müʼeṯṯir ve ecsām-ı süfliyye anlardan münfaʻil müteʼeṯṯir olduḳları şebeh ile eflāk pedere ve ʻanāṣır mādere teşbīh olınmışdur ve bunlaruñ senüñ Ādem olmañda teʼṯīrleri mādde-i vücūd-ı ḥayātuñ olan nuṭfe ve aġdiye mevāddında teʼṯīrleriyledür ki tedbīr-i eflāk ile anları ʻanāṣır terkīb ider. Ol eşyā-i ġāẕiyeye bunlar esbāb-ı ʻādiyedür ve çekdükleri belā anları taḥṣīl ü tekmīl idince eflāk niçe ḫuddām eyleye leyl ü nehār iḳrām idüp bu maṣlaḥatda ser-nigūn ṭaḳlalar döndügidür. Niteki bu teʼṯīr ü tedbīre *Ṣeyḫ Saʻdī* Raḥmetallāhu aleyh bu beytinde işāret ider.

Beyt:

[*feʻilātün feʻilātün feʻilātün feʻilün*]

Ebr ü bād u meh ü ḫurşīd ü felek der-kārend
Tā tu nānī be-kef ārī vü be-ġaflet ne-ḫorī [15]

Ve ʻanāṣır-ı müteżādde anlara keyfiyyet-i mütevassıṭa-i mizāc ḫuṣūlinde ittifāḳ (11[b]) idince her biri cebr-i nefs ile niçe kesr ü inkisāre ṣabr itdügidür.

Naẓm:

[*feʻilātün mefāʻilün feʻilün*]

Cemʻ olup āb u ḫāk u nār u hevā
Her biri cenge eyleyüp āheng

Tīġ-ı keyfiyyet ile bu anı
Anı bu yāreler iderler ceng

Olur āḫir bu ḍarb u ḥarb içre
Her biri āḫiriyle deng ā deng

Ṣulḥ iderler żarūrī vü nā-çār
Ḥāṣıl olur mizāc ey serheng

Pes ey cāhil sende bu cehālet daḫı nedür ki senüñ ḫuṣūṣuñda bunca bende-i büzürg-vārına belā çekdiren Ḫudāvend-i ʻaẕīmüʼş-şānuñ reḫā-i ḳażāsında ve ṣabr-ı belāsında ṣarf-ı maḳdūr itmeyesin. Niteki beyt-i sābıḳı ʻaḳabince merḥūm *Ṣeyḫ Saʻdī* bu maʻnāya daḫı beyt:

[15] Bulut, rüzgâr, ay, güneş ve gökyüzü (hep) işindedirler (iş yapmaktadırlar). Sen de çalışıp bir ekmek ele getiresin ve o ekmeği gafletle yemeyesin. Beytin şerhi için bkz. Ozan Yılmaz, *16. Yüzyıl Şârihlerinden Sûdî-i Bosnevî ve Şerh-i Gülistân'ı (İnceleme-Tenkitli Metin)*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitü Yayınlanmamış Doktora Tezi, s. 334-335.

[*feʿilātün feʿilātün feʿilātün feʿilün*]

Heme ez-behr-i tu ser-geşte vü fermān ber-dār
Şarṭ-ı inṣāf ne-bāşed ki tu fermān ne-berī [16]

didügi beyt ile işāret ider.

7. Lücce-i deryādasın fülk-i felek içre kim
Döndügi girdābda bād-ı fenādur esen

Deryādan murād zamāndur ki cümle eşyā-yı[17] muḥīṭdür ve bu iʿtibārla mekān gibi bu da eşyāya ẓarf olur. Niteki lücce-i deryādasın dinildi ve lücce-i deryā baḥrüñ derinligidür ve ortalıḳları yerlerdür ki oralardan kenārları seçilmez ve gemiciler ışṭılāḥınca bil oġūz ve engin didikleri deryā yüzleridür ki anda giden gemiler içinde olanlar kendülerden ümīdi (12[a]) kesüp hemān işleri Ḥaḳ Teʿālānuñ ʿināyetine ḳalur, ulu beyābānlar ortalarında mededsüz ve issüz yerlerde dāhiye esirleri gibi ki destgīrleri olmaz ve dādları feryādına feryād irişmez. Pes bunuñ gibi girdāba düşen gemide olanuñ ḥāli neydügi maʿlūmdur muḳarrer. Anuñ ānāt-ı ḥareketi taṭbīḳiyle bunuñ da eczā'-i ʿömri inḳıżāde ve ecel-i muḳadderi anında bī-emān fenā bulmaḳdadur. Ve felekden murād esmā'-i dünyādur ve girdābdan murād içinde dā'ire olduġı mekānı ḳavleyn üzere yā ferāġ-ı mevhūm veyā muḳaʿar felek-i şāmindür ve anda esen felek[den] murād ḥareketüñ teceddüd-i ānāt ve teġayyür-i ekvānı ve bu iʿtibārlar ki kendünüñ tebeddül-i evżāʿıdur. Veyā nefs-i ḥareketdür ki ḥareket-i eflāküñ ʿilm-i ḥikmetinde ḥādiṣ olduġı müberhendür. Ve bu nigehle ʿālemüñ ḥudūṣ u fenāsına istidlāl olınur. Ḥattā mehere-i ḥükemādan baʿżı ḥareketüñ ḥudūşı işbātına ʿaḳla ḳudret virdügiyle Ḥaḳ Teʿālāya ḥamd ü şenā ider. Anuñ-çün ki muḫālifinüñ meẕheb-i bāṭılları ebṭālinde delā'il-i neyyiredendür dir. Allāhü aʿlem.

8. Rāḥat otursam dime bunda bu keştīye çün
Nāzil olan her yaña ḥabl-i ḳażādur resen

12[b] Yaʿnī ne muṣībet-i dünyādan emīn otur ve ne ʿuḳūbet-i ʿuḳbādan. Zīrā cāyiz ki üzerüñe nāzil olan keşr-i ename o zār-ile ḥabl-i şeḳāvet ola neʿūẕü-billāh dünyādan āḫirete īmānsuz gidesin. Pes bunı tevbe ve istiġfār ve aʿmāl-i ṣāliḥa ile defʿ idegör ki ḳażā mübrem olmayıcaḳ taġyīr olınur *eş-şaḳiy ḳadd yesʿahü*. Ve cāyiz ki ḥabl-i muṣībet ola bunı ṣadaḳāt u neẕr ile ve duʿā-yı ebrār ile ve bir yerden bir yere firār-ile vesā'ir bunlar emṣāli şerʿ ruḫṣat virdügi eşyā-y-ile defʿ idegör ki ḳażā muʿallaḳ olıcaḳ ḳable'n-

[16] Bunların hepsi senin için baş eğmiş, (senin) emrini tutarlar. İnsaf değildir (insafa sığmaz) ki sen emir tutmayasın (Allah'ın emirlerine uymayasın). Beytin şerhi için bkz. Ozan Yılmaz, *agt.*, s. 335.
[17] eşyā-yı: eşyāyı (Metin)

nüzūl bil ki baʻde'n-nüzūl niteki baʻż-ı enbiyānuñ ümmetine vāḳıʻ olmışdur. Medfūʻ olduġı kütüb-i muʻteberede mesṭūrdur, Allāhü aʻlem.

9. Ṭut ki revāndur yöni rāh-ı emel semtine
Tīz çevirür bu gemi gideṭururken seren

Yaʻnī ekşeriyā bu gemi nefsi hevāsı öñince kendü ḳolayına gider hemīşe senüñ murāduña muḫālif ḥareket ider. Niteki nā-murādlardan baʻżı beyt:

Fāʻilātün fāʻilātün fāʻilātün fāʻilün

Ey felek bā-men ʻaceb naḳş-ı ġarībi sāḫtī
Bā-murād-ı ḫᵛīş būdem nā-murādem sāḫtī [18]

Bu beyt-ile aña tevbīḫ ider. Farażā ki senüñ murāduñ semtine doġrı gideṭururken nā-gāh ḫilāf-ı murāduñ üzerine ḥareket ide ki muḳteżā-yı ṭabʻıdur.

13[a] 10. Āfeti çoḳ rāhınuñ ey niçe girdāb-ile
Ṭaş döküdüleri ṭolu içi yol kesen

Yaʻnī ki bu gemiye binüp zamān deryāsı engininde teveccühüñ āḫiret semtinedür. Ḥaẕer üzerine yüri ki bu yolda āfet çoḳdur. Meşelā nefsānī ḥaẕẕıña müteʻallik ve şerʻa muḫālif niçe nesneye rāst gelürsin ki aña irtikābda ne ḥaẕẕ-ı nefsden giçebilürsin ve ne ḥaẕẕ-ı şerʻī başabilürsin arada girdāba düşmiş gibi ser-geşte ve ḥayrān olursın ve öñüñde niçe ārzū-yı nefs vardur ki bu baḥr içre ulu ṭaş döküdileri gibidür. Anlara özenmek saña āḫiretüñ aḥvālin añdurmaz, yoluñ urar.

11. Baḥr-ise pāyānı yoḳ ursa eser rūzgār
İre misin sāḥile bilimezin ṣaġ esen

Yaʻnī ki zamān deryāsı içinde bu keştīye binüp ḳıyāmet sāḥiline ṭoġrı gidersin. Yoluñ ġāyetle uzaḳ ve ḳullanduġuñ hevā-yı nefis rūzgārı ḳorḳarın deryāda gemisi batup sāḥile lāşesi çıḳan gibi nā-murād olasın. Neʻūẕü-billāh cehennemlik olup cennet yüzin görmeyesin Allāhü aʻlem.

12. Dehre gelen gitmedi cām-ı ecel çekmedin
13[b] Mest-i ḫarāb olmadın bu ḫum u ḫum-ḫāneden

Ḫumdan ḫum-ḫāneden murād dehrdür. Mışrāʻ-ı evvele naẕar bu mey ve mey-ḫāneden dimek ẓāhirī idi. Lākin ḫum lafẓıyle den lafẓınuñ ictimāʻında olan leṭāfet mülāḥaẕasıyle ẓāhirden ʻudūl olındı.

[18] Ey felek! Benimle garip bir oyun oynadın. Tek başıma idim, (bunun için mi) muradımı boşa çıkardın?

13. Bunda ḥayāt ābını āb-ı ḥayāt añlama
Dest-i fenā içre bil ʿayn-ı serāb añla sen

Ḥayāt ābı āb-ı ḥayāt idügi muḳarrerdür. Bu taḳdīrce kelām-ı laġv şeklin baġlar. Lākin āb-ı ḥayātdan murād çeşme-i ḥayvāndur ki meşhūrdur. İskender'e naṣīb olmadı Ḫıżr anı içüp ölmedi ve āb-ı ḥayāt lafẓınuñ mā-ḳabline naẓar-ı leṭāfeti ẓāhirdür. Ammā mā-baʿdına naẓar ki ʿayn-ı serāb lafẓıdur. Nefs-i serāb maʿnāsına çendān luṭfı yoḳdur. Bu cihetden baʿżı nüsḫada āb-ı ḥayāt lafẓı yerine ʿayn-ı ḥayāt vāḳiʿ olmışdur. Bu taḳdīrce ʿayn-ı serābdan murād serāb-ı ʿayn degilse de ṣanʿat-ı müşākele ile aña ʿayn dinse aña ʿayn-ı nefs-i serāb maʿnāsına olduġı gibi Allāhü aʿlem.

14. Bister-imiş yer yüzi yatmış uyur ādemī
Gördügi düşdür ḳamu duya diyicek uyan

"**الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا**"[19] ḥadīṣ-i şerīfinden müntezi' maʿnā-yı ġayr (14ª) muḫteriʿdür. Yaʿnī nāsdan baʿż-ı nāsı ki dār-ı dünyā melʿabında muttaṣıl milk ü māl ve ʿizz ü iḳbāl ile oynar ve bu dārda kendüyi bīdār ṣanur. Ġāfildür ḫaberi yoḳ. Yeryüzi gūyā bir bisterdür, kendüsi üzerinde yatmış ve ḫᵛāb-ı ġaflete batmış uyur. Cümle gördügi düş ḫayālīdür. Şol gedā gibi ki düşinde sulṭān olur ve elinde milk ü māl-ı firāvān bulur. Uyansa görse elinde nesne yoḳ. Kendüsi seḫā-kān bir gedādur. Bi-ʿaynihī merd-i nāsī de ḥaḳīḳat-i ḥālden ol vaḳt āgāh olur ki kendüyi uyḳudan uyandıralar. Yaʿnī maraż-ı mevte yitdügi vaḳt ḥālet-i iḥtiżārında dünyādan gideyorurken añla ki ḥāl-i ṣıḥḥatde gördügi cümle naḳş-ı āb ḫayāl-i ḫᵛāb gibi evhām imiş. Ve İskender-i Ẕü'l-ḳarneyn ki meşhūr-ı cihāndur yedi iḳlīme ḥükm eylemiş sulṭān-ı ʿaẓīmü'ş-şāndur bil ki Ḳur'ān-ı ḳadīmde meẕkūr olmaġla anı baʿżılar enbiyādandur dirler. Maraż-ı mevtinde bu minvāle bir maḳāl buyurmışdur ki ol dürr-i kelām-ı meşnevī baʿżılar bu vechile naẓm eylemişlerdür.

Naẓm:

[*fāʿilātün fāʿilātün fāʿilün*]

Çün Sikender-rā musaḫḫar ṣod cihān
Vaḳt-i merg-i ū der-āmed nā-gehān

Güft tābūtī kunīd ez-behr-i men
Daḫmeī sāzīd pīş-i şehr-i men

[19] "İnsanlar uykudadır, ölünce uyanırlar. Aclunî, Keşfu'l-hafa, 2/312"

Kef-güşāde dest-i men bīrūn kunīd
Nevḥa ber-men her zemān efzūn kunīd

14[b] *Tā ze-māl ü leşker ü milk ü şehī*
Ḫalḳ mī-bīnend dest-i men tehi

Ger be-destem būd dünyā īn zamān
Der-tehī destī be-reftem z'īn cihān[20]

15. Mezra'adur bu cihān toḫum-ı ḫayr şaçagör[21]
Vaḳt-i ḥaşād iricek ḫayr biçer ḫayr eken

Ed-dünyā mezra'atü'l-āḫireti[22] ḥadīş-i şerīfinden me'ḫūẕdur. Ya'nī niteki dünyāda bir kimse ekinligine ḫayırlu toḫm ekse meşelā buġdāy gibi biçen vaḳtindeki rencperligi fāydasın görecegi vaḳtdür. Bi-'aynihi buġdāy biçer ve buġdāy dānesin götürür ki fāydalu felāḥetdür. Ve eger şerlü toḫm ekse meşelā delüce[23] didükleri dāne gibi yine ol vaḳtde bunı biçer bunı götürür ki ḫasāretlü zirā'atdür. Keẕalik dünyā daḫı āḫiret ekinligidür. Her kimse ki bunda ḫayrāt toḫmın ekse ve a'māl-i şāliḥa dānelerin dökse görinen budur ki ḳıyāmet güninde ki şevāb a'mālin bulıcaḳ gündür ḫayra irer ve cennet na'īmi dānesin direr ve eger şürür toḫmın ekse a'māl-i seniyye dānelerin şaçsa ol vaḳtde bi-'aynihi şer bulur ki cehennemlik olur. Li-ḳavlihi te'ālā " **وَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ فَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ ❁ شَرًّا يَرَهُ** "[24]

16. Bāġ-ı cihān daġ-imiş lāle nişānın virür
Gülme görüp güllerin gülşenine olma şen

[20] Bu beş beyitlik Farsça manzume, Ferîdüddin Attâr'ın *Cevâb-nâme* olarak da anılan 5740 beyitlik *Musîbet-nâme* adlı eserinin 4. bölümünden alıntılanmıştır.
Farsça manzumenin Türkçe tercümesi şöyledir:
İskender dünyayı fethettiği için âniden ölüm zamanı geldi.
"Benim için bir tabut yap, şehrimin önünde bir mahzen inşa et." dedi.
Açık olan avucumu dışarı çıkar, her seferinde bana ağıt ekle.
Mal, asker, mülk ve şahlikten yana insanlar elimi boş görüyor.
Eğer dünya bu zamanda elime geçseydi, cihanın süslerini elimden boşaltırdım.

[21] "Dünyâ âhiretin tarlasıdır." hadîs-i şerîfine telmihte bulunulmuştur. *Keşfü'l-Hafa*, Cilt: 1, s. 412.

[22] "Dünya âhiretin tarlasıdır." Sahih hadis kitaplarında bulunmayan bu sözü, Aliyyü'l-Kârî, Şûrâ Suresi'nin 20 âyetine (42/20) dayandırarak anlamının doğru olduğunu ifade etmiştir. Bkz. Ahmet Serdaroğlu, *Usûl-i Hadis ve Mevzû'at-ı Aliyyü'l-Kârî Tercümesi*, s. 67; Mehmet Yılmaz, *Kültürümüzde Ayet ve Hadisler*, Kesit Yay., s. 91-92.

[23] Delice: 1. Yabani, aşılanmamış ağaç, 2. Aşılanmamış yabani asma, üzüm vermeyen asma.

[24] "Kim zerre miktarı hayır yapmışsa onu görür." *Kur'ân-ı Kerîm, Zilzâl Sûresi*, 7. Ayet; "Kim de zerre miktarı şer işlemişse, onu görür." *Kur'ân-ı Kerîm, Zilzâl Sûresi*, 8. Ayet.

15[a] Bāġ-ı cihānuñ maʿnāsı yā cihān bāġı dimek ola veyā cihān içinde olan bāġ dimek ola ve maʿnā-yı beyt egerçi rūy-ı cihān dīde-i ebṣārda saña bāġ-ı sebze giyāh görinür ammā naẓar-ı iʿtibārda fenāsı ḳalbüñde nār-ı ḥasret ile ḳonmış dāġ-ı siyāhdur ki ol dāġ-ı nihānī saña ḥasret lāleleri ʿiyān eyler. Pes güllerine göleklerine şād olma bil ki fenāların añup hemīşe bülbül gibi feryād eyle.

17. Şehr-i gül-ābād-imiş dā'ire-i ādemī
Seyl-i fenā üzre bir ḫāne imiş her beden

Dā'ire-i ādemīden murād nevʿ-i insāndur. Nevʿ efrādını iḥāṭa itmekde dāyire içindekini ve şehr ḫānelerini iḥāṭa ider gibi oldısa nevʿden dāyire ve şehr ile taʿbīr itdi. Ve her beden ki her ferdden ʿibāretdür anı ḫāne ile taʿbīr eyledi. Pes şehr-i gül-ābād olmaḳ ḫāneleri gülden bünyād olınmaḳ ile olur bir şehrüñ ki ḫāneleri seyl-i fenā üzere bünyād olına. Nitekim *Şeyḫ Saʿdī* buña işāret idüp buyurur. Beyt:

[*feʿilātün mefāʿilün feʿilün*]

Tu çerāġī nihāde der-reh-i bād
Ḫāneî der memerr-i seyl-ābī[25]

Niteki kendü daḫı seyl-i fenādan tīz ḫarāb olur ve bedenden[26] (15[b]) ġaraż ġāfillere nuṣḥ u penddür ki dünyāda birḳaç günlük fenāyı beḳā libāsıyle maġrūr olmayup ḥaḳīḳī beḳā libāsın giymege saʿy eyleye. Ve nevʿ-i Benī Ādem gül-ābāddur dinilmek ẓāhiren efrād-ı Benī Ādem nuṭfeden maḫlūḳ olmasına muḫālifdür. Bunda ʿulemā-i tefsīr iki vechle tevcīh buyurmışlar. Bir bu ki ebnā-i Ādem'üñ aṣılları Ḥażret-i Ādem ṣalavātullāhi ʿaleyh ṭopraḳdan maḫlūḳ olmaḳ ile maʿnīde evlādı daḫı ṭoprakdan maḫlūḳ olmış olur. Ve bir daḫı budur ki erḥām-ı ümmehāta düşen nuṭfelerüñ ışlāḥına müvekkil olan melek her kişinüñ nuṭfesi ana raḥmine düşicek yeryüzinde medfūn olacaġı ḳabri yerinden bir pāre ṭoprak alup getürür ana raḥminde nuṭfesine ḫalṭ ider. Mevlūd ol nuṭfeden ḫāṣıl olur diyü rivāyet buyurmışlar. Ve Türkī kelimāt eṣnāsında kim bilür filān ṭopraġı nireden alınmışdur. Ve bir kişi bir yere gitse yā ṣuyı yā ṭopraġı çekdi diyü istiʿmāl itdüklerinüñ vechi bu tevcīh-i ṣānī üzeredür Allāhü aʿlem.

18. Yer seni de ʿāḳıbet niçeleri çün yedi
Yer didügüñ heft-ser ejder açupdur dehen

16[a] Yere heft-ser ejderdür [dimek] yidi iḳlīmi iʿtibārıncadur ve dehenden murād açduġı çāh-ı siyāh-ı ḳabrdür.

[25] "Yola bir ışık koyarsın, su basmış arazide (taşkın yatağında) bir ev." Bahâeddîn Hürremşâhî, *Külliyât-ı Saʿdî*, İntişârât-ı Dûstân, s. 691.
[26] Nüshada "ve bedenden" sözcükleri sehven tekrarlanmıştır.

19. Bu zen-i dü-rūydan merd murād almadı
ʿArż ideli düzgünin ḳurılalı bu düzen

Zenden murād dünyādur. Niteki yuḳaruda dünyānuñ zamāna münāsebeti ẕikr olınmışdur. Ve iki yüzlülükden murād ya leyl ü nehār ola veya bir kişiye bir miḳdār müsāʿade-i murād idince andan yüz çevirüp anı ẕillete bıraġur ve āḫire meyl eyledügi iʿtibārcadur ki fāḥişeler ʿādetidür. Ve merd murād almadı dimekde işāret vardur ki meyli nā-merdedür. İstiḥḳāḳı olanı gözden bıraġup nā-maḥallere meyl ü maḥabbet ider. Ve düzgüninden murād zīnetidür ki gösterür ve düzen lafẓıyle mışrāʿ-ı evveldeki zen-i dü lafẓınuñ münāsebeti ẓāhirdür.

20. Otla ıraḳdan ṣaḳın gelme ḳoru yanına
Şāyed ayaḳ başasın ḳorḳuludur bu dimen

Ẓāhir maʿnāsı ki ṣaḳın ḳoruya yaḳın varma ṭavaruñ ıraḳdan otlat yaḳın varıcaḳ şāyed ṭamaʿ ide ḳoru içine ḳadem başasın ḳorıcılar (16[b]) duya başuña ġavġā üşiresin dimek degüldür. Bil ki murād ḥamī ḥadīṯ-i şerīfinüñ mefhūm-ı şerīfine işāretdür ki yaʿnī her pādişāhuñ bir ḳorusı olur. Bilā teşbīh Ḥaḳ sübḥāne ve teʿālānuñ daḫı ḳorusı muḳābelesinde Ḫudā emr itdügi kebīr günāhlar örüsidür. Yaʿnī ṣaġīr günāh işleme bu kebīr günāhlar dāyiresine ḳarīb olma. Şāyed ten şeyṭān-ile nefs-i emmāresini ḳoru dāyiresi içine başdura ki anda ʿuḳāb ḳorusı vardur.

21. Düşme emel rāhına sözi bilenden işit
Ġāyeti yoḳdur bunuñ yolda ḳalursın inan

Yaʿnī dünyā āmālinüñ ortası yoḳdur başına çıḳılmaz hīç uzun uzaḳ saʿy eyleme. Hevā-yı nefse yiltenme ve bu sözi saña diyen bilüp söyler. Sözi bilenden işit. Ḳurʾān-ı ḳadīmde "**وَلاَ يُنَبِّئُكَ مِثْلُ خَبِيرٍ**"[27] diyü buyurur. Yaʿnī saña işiden ḫaberdār olan didügi gibi kimse ḫaber viremez.

22. Gūşuñı ṭut aña kim itdi melek vaḥy aña
Ṭutma ne dirse disün berhemen ü ehremen

Yaʿnī dünyā āḫiret umūrında iʿtimād ve iʿtiḳādı peyġāmberlere eyle ki anlar söyledüklerin vaḥy-ile söylerler. Ḫaberlerinde ṣādıḳlardur. Berāhime-i Hindüñ ki meşhūrdur. Nefy-i ṣāniʿ-i ḳadīm idüp enbiyā vücūdına münker laʾīm kāfirlerdür ve anlardan her birine berhemen[28] dirler sözlerin (17[a]) işitme ki anlar kāẕiblerdür. Ve her söyledüklerin ʿaḳl-ı fāsidleri muḳteżāsınca ḳolaylarına söylerler ve her biri

[27] "Ve sana bunun (bu haberin) benzerini (kimse, şey) bulunmaz (Allah'tan başkası haber veremez)." *Kur'ân-ı Kerîm, Fâtır Sûresi*, 14. Ayet.

[28] "Berhemen" sözcüğü "Birehmen" şeklinde de okunmaktadır ki günümüzde "Brahman" şeklinde söylenmektedir.

ehremendür. Yaʿnī şeyṭāndur. Ḳalb-i mü'mine bu fāsid ḳavillerle şeyṭān gibi vesvese ve iġvā virürler neʿūẕü-billāhi ʿan şerrihim.

23. İns ü melekden n'ola rāciḥ ise ḳadr-ile
Hīç berāber midür bilen-ile bilmeyen

Ḳur'ān-ı ḳadīmde meẕkūr olan üzere melā'ike ile Ādem Nebī ṣalavātullāhu ʿaleyh imtiḥān olınup Ādem Nebī esmā'-i maḫlūḳātı bilüp melā'ike bilmeyüp ʿāciz oldıḳlarında ʿilm-ile ins ü melekden rāciḥ olduġı ḥālde işāretdür ve mışrāʿ-ı ṣānīnüñ mefhūmı "**هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لاَ يَعْلَمُونَ**"[29] āyet-i kerīmesiyle istidlāl ider.

24. Her işi merdāne ṭut nām u nişān bulmadı
Seng terāş itmeden tīşe ile Kūh-ken

Kūh-ken ki Ferhād'dur. Yaʿnī seng-terāş merdāne ṭutduġı cihetden ḳıyāmete degin illerde meşhūr ve dillerde merdānelikle meẕkūrdur.

25. Redd-i emir itme kim itmeyeler redd seni
Anda sen ol aʿcemī dime ṣaḳın [kim] me'men

Yaʿnī şeyṭān gibi ki kendin görüp "ben" didi ve secde emrini ebī (17[b]) ve estekbere kelām-ı şerīfi delāletince redd idüp "**وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ**"[30] naẓm-ı şerīfi delāletince kendü daḫı merdūd-ı ebed oldı laʿnetullāhu ʿaleyh.

26. Añdurıgör aduñı ḫayr ile dünyāda kim
Kişiye bu dārda nām-ı nikūdur ḳalan

Yaʿnī meşhūr olan üzere ki kendüden ṣoñra kişiye adı eylükle añılmaḳ ölmez oġuldur ḳıyāmete degin kendüyi añdurur rūḥi-y-çün duʿā iderler. Niteki *Şeyḫ Saʿdī* ʿaleyhi'r-raḥme bu maʿnāyı bu beytle işāret itmişdür.

Beyt:

Zind'est nām-ı ferruḫ-ı Nūşīrevān be-ʿadl
Gerçi besī güzeşt ki Nūşīnrevān nemānd [31]

27. Defn olınan dāġ-dār ḳanlu yürek başıdur
Kūh u beyābānda lāle degül açılan

Kūh u beyābān cā'iz ki tebeddülāt-ı aʿṣār-ile ḫarāb olmış şehrler ve köyler-idi ola veyā ḫarāmīler cāy-gāhı ola. Pes anda mevtā defn olınmaḳ mülāḥaẓası bu iʿtibār iledür.

[29] "Hiç bilenlerle bilmeyenler bir olur mu?" *Kur'ân-ı Kerîm, Zümer Sûresi*, 9. Ayet.
[30] "(Kibirlendi) ve kâfirlerden oldu." *Kur'ân-ı Kerîm, Bakara Sûresi*, 34. Ayet.
[31] Nûşirevân'ın kutlu adı adaletiyle diriydi (Âlemde hayırla anılırdı). Ancak çok zaman geçti, Nûşirevân kalmadı (öldü). Beytin şerhi için bkz. Ozan Yılmaz, *agt.*, s. 415.

28. Sa‘y u ḥaẕer kişiden def‘-i ḳażā eylemez
Her ne ise ḫayr u şer başa gelür yazılan

Ya‘nī ḳażā def‘-içün ne sa‘y eyle ve ne ḥaẕer eyleyüp andan ḳaçayın di. (18[a]) Ki bunlarla ḳażā-yı mübremi def‘ idemezsin. Elbette başuña yazılan gelür. Bu beytüñ ma‘nāsı “ **أَيْنَمَا تَكُونُوا يُدْرِكْكُمُ الْمَوْتُ وَلَوْ كُنْتُمْ فِي بُرُوجٍ مُشَيَّدَةٍ** ”[32] āyet-i kerīmesinüñ tefsīrinde olan ḥikāyet-i meşhūreye mübtenīdür Allāhü a‘lem.

29. Dest-i ecel sillesin def‘ idemezsen n’olur
Ṭut olasın pūr-ı Zāl zūr-ile yā Pīlten

Pūr Fürs-i ḳadīmde püsere dirler ve Zāl-i Rüstem’üñ atasıdur. Pes püser-i Zāl’den murād Rüstem-i cihān-gīrdür ki ‘Acem i‘tiḳādı üzere cihāna andan pehlivān ve bahādur gelmemişdür ve Pīlten daḫı ‘Acem pehlivānlarından bir meşhūr pehlivānuñ adıdur ki Şāh-nāme’de ḳıṣṣası meẕkūrdur.

30. Nefs-i hevāsın ḳoyup ‘aḳla uy ey muhtedī
İrmek-içün menzile yola düşer yol azan

Ya‘nī nitekim bir kimse yol azsa ḳulaġuz bulımasa menzile irmek-içün şāh-rāhe düşer. Pes sen daḫı āḫiret menziline irmekde şeyṭān iġvāsıyle yol azsañ def‘-i ‘aḳla uyup tedārik it nefs hevāsın gider. Saña ‘aḳl delīl-i rāh olup (18[b]) seni āḫiret menziline irişdürür Allāhü a‘lem.

31. Nevbet-ile dāne-i ‘ömr[i] ögütmekdedür
Üstüñe bu āsiyā seng-i mu‘allā dönen

Āsiyā seng-i mu‘allādan murād çerḫ-i felekdür ki nevbet ile ‘ömr ögütdügi ẓāhirdür ve anuñ-içün seng-i mu‘allādaydı ki āsiyābde dönen dāne ögüden üst ṭaşıdur.

32. “ **نَحْنُ قَسَمْنَا** ”ya[33] baḳ dime şaḳın kimseye
Saña bu rāḥat nedür baña bu miḥnet neden

Ya‘nī kendü ḥaḳḳuñda ezel-i āzālde taḳdīr olana rāżı ol āḫiriñ eylügine baḳup kendüñe ḥased getürme. Nāẓım bu beyt-ile men [ṭalebe ve] cedde vecede[34] mefhūmıyle “ **نَحْنُ قَسَمْنَا** ” arasında ‘ulemā ṭarafeyn olduġına işāret idüp kendüsi “ **نَحْنُ قَسَمْنَا**”yı tercīḥ idenlerden olduġına ve bununla feṭḥ idüp Mūsī ḥadīṯ-i şerīfi muḳteżāsınca buña rāhib olmaġuñ rüchānına işāret ider.

[32] “Nerede olursanız olun, sağlam ve tahkim edilmiş kaleler içinde bulunsanız bile ölüm size ulaşacaktır.” *Kur’ân-ı Kerîm, Nisa Sûresi*, 78. Ayet.
[33] (*Naḥnü ḳasemnā*) “Biz taksim ettik.” *Kur’ân-ı Kerîm, Zuhruf Sûresi*, 32. Ayet.
[34] Bir şeyi gönülden dileyen ve onu elde etmek konusunda ciddi olan, istediğini elde eder.

33. Kesme ümīdüñ ṣaḳın sūffe-i teʾḫīr-ile
Dime anı zaʿm idüp nefy-i ebed itdi len

Ümīdden murād rūʾye-i Ḥaḳʾdur celle ve ʿalā. Yaʿnī Ḳurʾān-ı ḳadīmde (19[a]) Ḥażret-i Mūsāʾya "**سَوْفَ تَرَانِي** "[35] kelām-ı şerīfinden meʾḫūẕ olan ḥarf teʾḫīri ile keẕalik "**لَنْ تَرَانِي** "[36] lafẓ-ı şerīfinde Muʿtezile ḳavlince *len nefy-i ebed* içün olmaḳ inşāʾallāh kitāblarda taṣrīḥ olınan üzere ḫullaṣ-ı ʿibādullāh müyesser olsa gerekdür.

34. Ṭopṭolu ʿibret-nümā ṣūret-i aḥvāl-ile
Eyle temāşā ki bu deyr-i binā-yı kühen

Binā-yı kühenden murād ʿālem-i kevn ü fesādı cāmiʿ olan felek-i dünyādur. Ṣūr-ı aḥvāl-ile memlū olduġı cihetden deyre teşbīh olduġuñ lafẓı ẓāhirdür ve bu beytüñ maʿnāsı ʿaḳabince gelen ebniyānuñ meʿānīsine merhūndur Allāhü aʿlem.

35. Ḳālıb-ı cān oldı pāk bir dem-ile açılup
Gül gibi bir müşt-i ḫāk dindi aña cism ü ten

"**نَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِي** "[37] " وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ "[38] beşāretleriyle ṭīnden ḫilḳat-ı Ādem Nebīʾye işāretdür ṣalavātullāhi ʿaleyhi ve selāmuhu.

36. Ḫāne-i emn oldı bir taḫte ile ṣu yüzi
Olmadı mı nār içi tāze vü ḫaḍrā çemen

19[b] Mıṣrāʿ-ı evvel ṭūfān güninde keşṭī-i Nūḥ Nebīʾye ʿaleyhiʾs-selām ve mıṣrāʿ-ı şānī Ḥażret-i İbrāhīm ḳıṣṣa-i meşhūresine işāretdür ṣalavātullāhi ʿaleyhi ve selāmuhu.

37. Ẓulmete Ḫıżr irmedi āb-ı ḥayāt içmedi
Mihr ü vefā görmedi cevr [ü] cefā çekmeyen

Yaʿnī Ḥaḳ Teʿālānuñ ekşeriyā luṭfı ḳahrı içinde mużmerdür. Kişi ḳahrına irmekle luṭfından meʾyūs olmamaḳ gerek ki rūy-ı ṣubḥ-ı münīr şeb-i tār içinde ve gül-berg-i tāze ḫas u ḫār içinde gizlüdür. Niteki Ḥażret-i Ḫıżr ṣalavātullāhi ʿaleyhi ve selāmuhu çeşme-i āb-ı ḥayātı ẓulümāt içinde bulmışdur.

38. Gözle eger şāh-iseñ ḥāl-i reʿāyāñı kim

[35] (*Sevfe terānī*) "Sen beni göreceksin." *Kurʾân-ı Kerîm, Aʿrâf Sûresi*, 143. Ayet.
[36] (*Len terānī*) "Sen beni asla göremezsin." *Kurʾân-ı Kerîm, Aʿrâf Sûresi*, 143. Ayet.
[37] "Rûhumdan onun içine üfledim." *Kurʾân-ı Kerîm, Hicr Sûresi*, 29. Ayet; *Kurʾân-ı Kerîm, Sâd Sûresi*, 72. Ayet.
[38] "…size şekil verip de şekillerinizi güzel kılan…" *Kurʾân-ı Kerîm, Mü'min Suresi*, 64. âyetten nakış iktibastır.

Nemle didi “ **ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لاَ يَحْطِمَنَّكُمْ** ”[39]

Bu beyt Ḳur’ān-ı ḳadīmde meẕkūr olan üzere Süleymān Nebī ṣalavātullāhi ʿaleyh ʿaskerleriyle vādiyü’n-Neml’e uġradıḳda ḳarıncalar pādişāhı reʿāyāsı içinde “ **ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لاَ يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ** ”[40] diyü ʿadālet içün meskenlü meskenüñüze girüñ, sizi Süleymān ve ʿaskeri başmasun diyü nidā itdügi ḳışṣaya işāretdür.

20[a] 39. Diñleme her sözi kim eyle te’emmül saña
Ḥişṣe yiter ḳışṣa-i Yūsuf-ile pīrehen

Ḳışṣa-i Yūsuf ile pīrehenden ebnāsı Ḥażret-i Yaʿḳūb’a Yūsuf’ı ḳurd yidi diyü ḳanlu pīrehenin getürüp ḳurda iftirā itdüklerinde emr-i Ḥaḳ’la ḳurd lisān-ı faṣīḥle andan āgāh degül idügin söylenüp ebnāsınuñ kiẕbi ẓāhir olduġı ḥālete işāretdür Allāhü aʿlem.

40. İşle işüñ düşerin saña nice ṭutdı gör
Serv-i sehī bāġ içün ṭāġ başın nārven

Yaʿnī egerçi ʿāḳıl-iseñ işüñ kendüñe düşerin işle bu bābda bu iki cāmid aġaç saña nüsḫa yiter ki her biri kendüye düşerin işleyüp serv-i bāġ içinde ve nārven ki çām aġacıdur. Ṭaġ başında biter ol bāġda bu ṭaġda yaraşur anuñ-çün ki servden fā’ide maḥżā zīnet ve ārāyiş ve nārvenden fā’ide sāye ve evcinde vuḫş u ṭayra āsāyişdür.

41. Merd-i suḫandān-ile bir ola mı aʿcemī
Ṭūṭī ile bir degül zāġ u kelāġ u zeġan

Aʿcemīden murād ʿāmīdür. Ḥayvānāt-ı ʿAcem’e teşbīh ile aʿcemī ile taʿbīr olındı. Ve bu beyt süḫen-dān-ile ʿāmī arasında farḳı beyāndur. Niteki mışrāʿ-ı şānīden mefhūmdur ve yuḳarıda ins ü melek rāciḥ ise beytinden murād iki suḫen-dān arasında farḳ beyānıdur. Bundan tekrār fehm olınmaya.

20[b] 42. Di hüneri dir-iseñ ʿayba naẓar eyleme
ʿAyb beyān itmede kesdi sözi lāl olan

Lāl olmaḳ sākit olmaḳdan kināyetdür. Kesdi sözi dimekden yaʿnī tamām itdi dimekdür. Niteki eṣnā’-i kelāmda ḥaḳ söyleyene sen sözi kesdüñ dirler. Yaʿnī ʿayb söylemekde sākit olan sözi tamām itdi dimekdür. Veyāḫud sözi kesdi dimekden murād ġavġāyı ġalebeyi kesdi dimek ola ki bir kişi bir kişinüñ ʿaybın söylese ol daḫı anuñ ʿaybın söyler söz keleci uzar ġavġā ve ġalebe artar, ürer. Pes kimsenüñ ʿaybın söylemeyen arada sözi keser Allāhü aʿlem.

[39] “Yuvalarınıza giriniz.” *Kur’ân-ı Kerîm, Neml Sûresi*, 18. Ayet. Metinde âyetin son sözcüğü kafiyeye uydurulmak amacıyla “*ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لاَ يَحْطِمَن*” şeklinde yer almaktadır.

[40] “Yuvalarınıza giriniz. Süleyman ve onun orduları (farkına varmadan sizi ezmesin).” *Kur’ân-ı Kerîm, Neml Sûresi*, 18. Ayet.

43. Geçmedi çün her kişi menzileti bir ḳadem
Bü'l-hevesā ivme kim birdür iven ivmeyen

"Küllün müyesserün li-mâ hulika leh"[41] ḥadīṣ-i şerīfinüñ mefhūmına işāretdür. Ya'nī senüñ-çün ḫalḳ ve taḳdīr-ile teysīr olınan nesne saña müyesser olmaz. İllā vaḳt-ile müyesser olur. Pes ey bü'l-heves şitāb itme ki vaḳtinden öñdin irmiş yoḳ. Muḳarrer sen de irmezsin hemān nefsüñe şitāb ile 'itāb itdügüñ ḳalur, Allāhü a'lem.

(21[a]) Bu beytüñ ma'nāsı leff ü neşr-i müretteb ṭarīḳiyle altındaġı beyt mefhūmına merhūndur ve iş görenden murād pīr-i rūzgār-dīdedür.

44. Āhen ü zencīr-ile oldı kişide niçe[42]
Şīr-i ner-i pence-dār pādişeh-i tīġ-zen

Bu beytüñ ikinci mıṣrā'ı evvelki beytüñ mıṣrā'-ı evvelinde olan lefüñ neşr-i mürettebidür.

45. Kesdi sözi'āḳıbet ḳabri idindi niyām
Dutmış-iken yeryüzin seyfi ile ẕü'l-Yezen

Ẕü'l-Yezen Yemen pādişāhlarınuñ ḳudemāsından bir ulu pādişāhuñ laḳabıdur ve nāmı Seyf'dür aña Seyf-i Ẕü'l-Yezen dirler. Bütün dünyāya ḥükm iden pādişāhlaruñ biridür. Bu da esfārında İskender-i Ẕü'l-ḳarneyn gibi hezār düşvār işler ve müşkil ṭılısmlar feṭḥ eylemişdür ve 'acāyib 'ālemden niçe nesneler görmiş ve işitmişdür. Tevārīḫ kitāblarında 'aceb aḫbārı yazılmışdur ve bu laḳabı hemān aña münḥaṣır degüldür. Bil ki ol zamānda olan Yemen pādişāhlarınuñ bu vech-ile bir laḳabı vardur ve bu ḳarīne iledür ki müfessirīnden ba'żı Ḳur'ān-ı ḳadīmde aḥvāli meẕkūr olan İskender'den murād bu şoñra gelen feylesof oġlı İskender-i aṣġar degüldür ki Yūnānīdür. Bil ki Yemen pādişāhlarınuñ ḳudemāsından İskender-i ekberdür (21[b]) ki laḳabı Ẕü'l-ḳarneyn idi. Oldur niteki Ḳur'ān-ı ḳadīmde " **وَيَسْأَلُونَكَ عَنْ ذِي الْقَرْنَيْنِ** "[43] lafẓıyle edā olınmışdur diyü naḳl ider.

46. Mü'min iseñ ḳalbden cevrini çek herkesüñ
Ḫārına çün ḳatlanur bāġçede gül diken

Ḫārdan murād herkesüñ cevri ve gülden murād īmān ve bāġçeden murād ḳalbdür. Ma'nā-yı beyt ẓāhirdür Allāhü a'lem.

---

[41] Hadisten nakıs iktibastır: "Herkes niçin yaratıldıysa onu kolayca elde eder." Buhârî, Cenaiz, 82.

[42] Tezde bu beytin yerinde başka bir beyit kaydedilmiştir:
Ḳuvvetüñe zāruña devletüñ[üñ] cāhuña
Ġırra olup baḳma kim diñle nedür işgören (s. 217)

[43] "(Ey Muhammed) Bir de sana Zülkarneyn hakkında soru sorarlar." *Kur'ân-ı Kerîm, Kehf Sûresi*, 83. Âyet.

47. Nefsüñ-ile māluñı bey‘ idegör kim aña
Var ġanī müşterī saña virür çoḳ ṣemen

Ma‘nā-yı beyt إِنَّ اللهَ اشْتَرَى مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنْفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُمْ [44] elā ye āyet-i kerīmesinden me’ḫūẕdur. Pes ma‘nā-yı beyt erkān-ı ḫamse-i İslāmiyyeden cihād-ı fī sebīlillāh itmege terġībdür. Ve āyet-i kerīme delāletince ġanī ve müşterīden murād Ḥaḳ sübḥāne ve te‘ālādur. Ve çoḳ ṣemenden murād cennāt-ı cāvidānīdür ki kenz-i lā-yefnā dirler.

48. Ṣebt idegör aduñı defter-i a‘māle kim
Ḳondı vedī‘at aña oldı ḥacer mu’temen

Ma‘nā-yı beyt erkān-ı ḫamse-i İslāmiyyeden ḥacc-ı şerīf itmege terġībe işāretdür ve defter-i a‘mālden murād meşhūr olan üzere emr-i Ḥaḳ ile (22[a]) Hacerü’l-esved içinde emānet ḳonılan defter-i a‘māl-i beni Ādem’dür ki dünyāda anlara ‘amel-i ḥac müyesser olur Allāhü a‘lem.

49. Gel ḳatıl alaya kim nevbet-i penç cengde
Düşmeni ḳatl idesin sālimen ü ġānimen

Erkān-ı ḫamse-i İslāmiyyeden namāz ḳılmaġa işāretdür. Alaydan murād ṣaff-ı cemā‘atdür ve nevbet-i penç cengden murād beş vaḳt namāz nevbetidür ki eḥādīṣ-i şerīfede vārid olan üzere şeyṭān-ile cenge ṣaf baġlamaḳ eşnāsıdur. Pes ḳatl idesin düşmeni dimekden murād şeyṭānı kör idesin dimekdür ve ġānimen lafẓı ḳāfiye ḳılınma[sı] tenvīni nūn-ı sākine olduġı i‘tibārladur.

50. On ikiden birini nefsüñ içün alıḳo
Saña yiter sāyiri beslemege cān u ten

Erkān-ı ḫamse-i İslāmiyyeden ṣavma terġībdür. On ikiden murād on iki aydur. Birden murād şehr-i ramażāndur.

51. Arturıgör māluñı vech-i ḥelāl-ile kim
Ṣabr-ile yeg faḳrdan olsa ġınā şükr-ilen

Erkān-ı ḫamse-i İslāmiyyeden zekāta terġībdür. Māluñı artur dimek zekātını vir dimekden kināyedür ki zekāt virmekle māl artmaḳ eḥādīṣ-i şerīfeden vārid olmışdur ve mıṣrā‘-ı ṣānī ġanī-yi şākir faḳīr-i ṣābirden rāciḥ olduġına (22[b]) işāretdür ki ḳavl-i Muḫtār budur.

52. Aġla añup ḥālüñi eyle ḥuliyy tevbe ki
Gözyaşı-veş ḳıymetī beslemedi dürr-‘Aden

[44] “Allah, müminlerden, mallarını ve canlarını cennet kendilerinin olmak üzere satın almıştır.” *Kur’ân-ı Kerîm, Tevbe Sûresi*, 111. Âyet.

Yaʿnī günāhlaruña gözyaşı dökerek tevbe eyle ki ḥulliy-i nisā gibi tevbeñe zīnet virür. Cenāb-ı Ḥaḳ da ḳabūl olmaġa aḳreb olur Allāhü aʿlem.

53. Baña ṣorarsañ beni ṣayamazın ʿaybumı
Yoḳ diseler lā dirin var diseler lā dimen

وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ [45] āyet-i kerīmesinden me'ḫūẕdur. Yaʿnī ben Ḥaḳḳ'uñ bende-i maʿyūbı olduġuma muʿterifin ʿaybuñ yoḳ diseler lā diyü var dirin, ʿaybuñ var diseler lā diyü yoḳ dimezin.

54. Mürdeler iḥyāsına eyle naẓar kim bunı
Saña bahār olsa dir bir dil olup her çemen

Ḥaşr u neşrüñ bahār-ı dünyāda miṣāli olduġına işāretdür. Yaʿnī naẓar iʿtibāriyle gözle ki her bahār olsa saña andan her çemen bir dil olup ḫaber virür ve ḥāl dili ile mürde iken dirildügin söyler. Nitekim **فَانْظُرْ إِلَى آثَارِ رَحْمَةِ اللهِ كَيْفَ يُحْيِي الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا** [46] āyet-i kerīmesi daḫı buña işāretdür.

55. Ḳorḳ şu günden ki ṭayy ol(ı)na ʿamel defteri
Olmaya rūyuñ sepīd ola libāsuñ kefen

Yaʿnī ḥālet-i mūlden ḳorḳ ki (23ª) ʿamelüñ defteri ṭayy olunacaḳ vaḳtdür ki andan ṣoñra senden aʿmāl-i ṣāliḥa vücūda gelmek iḥtimāli ḳalmaz. Cāyizdür ki ol ḥīnde neʿūẕü-billāh dünyādan āḫirete īmānsuz gidesin ve siyeh-rūlar ḳabīlinden olasın.

56. İtme ẓulüm ẓālime ḳahr irişür sezmeden
Neyledi Ḍaḥḥāk'ı gör Gāve-yi Ḥaddād-iken

Gāve, Ḍaḥḥāk'ı ḳatl iden kimsenüñ adıdur ki bir ḥaḳīr demürci iken Ḍaḥḥāk gibi ʿaẓīm pādişāha ẓālim olduġıçün ẓafer bulup ḳatl eylemişdür. Nitekim ḥikāyetleri meşhūr ve kütüb-i tevārīḫde meẕkūrdur.

57. ʿĀlim-iseñ Ḥaḳ sözi söyle vü vehm itme hīç
İtmeyeler tā saña ḫalḳ-ı cihān sū-i ẓan

"ḳuli'l-ḥaḳḳa ve-lev kāne murran"[47] mefhūm-ı şerîfine işāretdür. Yaʿnī girçek ʿālim iseñ emri bi'l-maʿrūf nehiy ʿani'l-münker ile ḥaḳ söz ḫalḳa acı gelür diyü müdārā

[45] "(Bununla beraber) nefsimi temize çıkarmıyorum. Çünkü nefis aşırı şekilde kötülüğü emreder." *Kur'ân-ı Kerîm, Yûsuf Sûresi*, 53. Âyet. Nüshada âyet-i kerîme "*لَا أُبَرِّئُ نَفْسِي فانَّ النَّفْسَ أَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ* " şeklinde kaydedilmiştir. Bkz. Mehmet Yılmaz, *Kültürümüzde Ayet ve Hadisler*, s. 697.

[46] "Allah'ın rahmetinin eserlerine bakın ki yeri öldükten sonra nasıl diriltiyor." *Kur'ân-ı Kerîm, Rûm Sûresi*, 50. Âyet. Nüshada âyet-i kerîme "*فَانْظُرْ وا إِلَى آثَارِ رَحْمَةِ اللهِ كَيْفَ يُحْيِي الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا* " şeklinde kaydedilmiştir. Bkz. Mehmet Yılmaz, *Kültürümüzde Ayet ve Hadisler*, s. 176.

[47] Hadîs-i Şerîf: "Acı da olsa doğruyu söyleyin." Heysemî, *Mecmau'z-Zevâid*, s.194.

yüzinden anı ketm itme söyle kimseden vehm itme tā ki cihān ḫalḳı saña sū'-i ẓann itmeyeler "İtteḳû mevâżi'u't-tühemi"[48] varṭasında kendüñi helāk itme.

58. Ḥaḳ ḳapusın gözle kim bu ḳapuda sā'ile
Redd ü men' yoḳ durur her ne dilerseñ dilen

Ya'nī Ḥaḳ ḳapusında hīçbir nesne sā'iline hīçbir vech-ile var get ve sen istedügüñ (23[b]) bunda yoḳ ve Allāh vire ve ev issi evde yoḳ ve bir ḳapuya daḫı dinmek emṣāli ṣarāḥaten ve kināyen redd olmayup ḥirmān-ı maḥrūm olmaḳ cevābı virilmez. Bil ki her ne isterseñ bu ḳapudan ber-murād olursın.

59. Ṭutma dehirden ṣaḳın her ne gelür başuña
Dehr nedür bilmedi dehre diyen sögilen

Ve *lā-tesübbü'd-dehre fe-inne'd-dehre hüvallāhu*[49] mażmūn-ı şerīfine rāci'dür. Ya'nī dehr şöyle eyledi böyle eyledi göreyin anı şöyle olsun böyle olsun diyü sögme ki dehr-i zu'm itdügüñ şöyle böyle iden Bārī Te'ālādur. 'İzz-i isme dehre sögmek ne'ūẕü-billāh ötesine tecāvüzdür. Saña bunı didüren nefs-i emmāredür. Dehr neydügin bilmez. Zīnhār iġvā-yı şeyṭān nefse uyma. *Ne'ūẕü-billāh min hefevāti'l-cenān ve remezāti'l-lisān ve hemezāti'ş-şeyṭān*[50].

60. Faḫr idüben [cāhile] şişme iñen cāhilā
Tende veremdür ṣaḳın añladuġuñ bu semen

Ya'nī istiḥḳāḳsuz 'izz ü cā' eline giren kendüyi bir ādem ṣanmasun ki ẓāhir kendüde rif'at-i şān añladuġı ḥaḳīḳat şişmişi semüz añlayan gibi olur.

61. Rāh-ı ḫaṭar-nākdur 'ışḳa ḳadem başmadı
Bu yola illā meger terk-i ser ü cān iden

Ẓāhir ma'nāsı ki (24[a]) ṣaḳın 'ışḳ yolına ḳadem başma ki bunda baş ve cān ḳorḳusı vardur dimekdür. Maḳṣūd degüldür bil ki murād olan ma'nā ışḳ yolı ḫaṭar-nākdur. Buña ḥaḳīḳat ḳadem başup bunda kāmil olan cān u ser terkin urandur. Eger sen de 'āşıḳ-ı ḥaḳīḳī iseñ bu yolda cān u ser terkin ur dimekdür. 'Işḳdan terhīb degül bil ki aña terġībdür Allāhü a'lem.

62. Söz kim ola nā-sezā kimse anı diñlemez
Bād-ı hevāya gider bād-ı hevādan gelen

[48] Hadîs-i Şerîf: "Zan ve töhmet olabilecek şeylerden kaçının." Aclunî, *Keşfü'l-Hafa*, C.1, s. 44.

[49] "Dehre (zamana) sövmeyiniz; çünkü o, Allâh'ın ta kendisidir." Aclûnî, *Keşfü'l-Hafa*, 2/355. Bkz. Mehmet Yılmaz, *Kültürümüzde Ayet ve Hadisler,* s. 426; Abdullah Karahan, "Zamana Sövmeyi Yasaklayan Hadisin Tenkid ve Tetkiki", *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 17, Sayı: 2, s. 463-518.

[50] Kalplerin, dillerin hatasından-sürçmesinden ve şeytanların vesveselerinden Allah'a sığınırız.

Yaʿnī nā-sezā olan sözi sen diñleme ve söyleme ki anı diñlemezler. Anuñ-çün ki ʿAcem içinde meşhūr meṣeldür. Beyt: *Ez bād-ı hevā āmed ü ber-bād-ı hevā reft*.[51]

63. Olsa bir iş mümteniʿ sen aña saʿy itme kim
Gökde uçan ṭayr içün ebleh olur ḳol ṣalan

Yaʿnī ʿādetā imkānı olmayan nesneyi vücūda getür dime. Meṣelā ṭabīb-i cāhil gibi ʿilāc-ile meyyit-i bī-cānı iḥyā ve pīr-i nātüvānı bernā ideyin didügi gibi ki ehl-i bāṭıldur. Bil ki meʾāli gül-rūya ve cān-ı vuḥūş u ṭuyūra murġ-ı muʿallim gibi yerden ḳol ṣalup yumruġa oḳumaḳ gibi belāhetdür. Anı ʿāḳıl olan itmez.

24[b] 64. Muḥkem inan perde-i ġaybdan olan emre kim
"*Lev keşefe'l-ġıṭā*" dir inanup Bü'l-Ḥasen

Perde-i ġaybda olandan murād ḳıyāmetdür. Yaʿnī ḳıyāmete ve anda olan aḥvāle ki kitāblarda mezkûrdur, cān u dilden iʿtiḳād eyle. Niteki Ebu'l-Ḥasen Ḥażret-i ʿAlī Razıyallāhü ʿanha aña inanup "*Lev keşefe'l-ġıṭā mā izdeddet yaḳīnen*"[52] diyü buyurdı. Anlaruñ "*kelām-ı ʿAliyyin kelāmün ʿaliyyün*"[53] mūcibince ṣad kelime-i ṭayyibe-i meşhūrelerinden(dür) biridür. Maʿnāsı ben dünyāda aḥvāl-i āḫireti bir vech-ile maʿlūm idindüm ve yaḳīnen cümlesine ʿilmüm ber-vech-ile muḥīṭ olmışdur ki eger perde götürülse yaʿnī dār-ı dünyā ḫarāb olup āḫiret dārı ẓuhūra gelse ol ʿilm-i yaḳīnīden ziyāde bulmazdum.

65. Genc dilerseñ eger künc-i ferāġatdedür
Gel baña ṣor yirini ben bilürüm bunı ben

Ferāġatden murād kūşe-i ḳanāʿatdür. Maʿnā-yı beyt "el-ḳanāʿatü kenzün lā-yefnâ"[54] maʿnāsın īmā ider ve nāẓımuñ ben bilürin ben dimekden murādı budur ki āḫir-i ʿömrinde kūşe-i ferāġat ü ḳanāʿatinde cihānuñ ġavġālarından ḫalāṣ olup maḥż-ı teveccühi cānib-i āḫirete olmışdur. (25[a]) Anuñ-çün ben bilürin ben diyü taʿbīr eyledi ve bunuñla "ve lā yünebbiʾüke miṣlü ḫabīrin"[55] maʿnā-yı şerīfine īmādur, Allāhü aʿlem.

66. İster-iseñ ululuḳ ayaġa düş bende-vār
Bir uluya ḫidmet it terbiyetin al emen

[51] Havadan gelen havaya gider (Haydan gelen huya gider).

[52] "Eğer gayb perdesi kalksa bile yakinim (Allah'a olan bağlılığım, imanım) artmazdı." Yani, zaten Allah'ı görüyormuş gibi inanıyorum. Hz. Ali'den rivayet edilen bir sözdür.

[53] Hz. Ali'nin sözü, yüce-âlî sözdür (basit değildir).

[54] Kanaat tükenmez bir hazinedir.

[55] "… herşeyden haberi olan (Allah) gibi hiç kimse haber veremez …"*Kur'ân-ı Kerîm, Fatır Sûresi 14. Âyetten nâkıs iktibas.*

Men ḫadem ḫudime maʿnāsına işāretdür. Ve emen lafẓı Türkīdür. Zaḥmet çek maʿnāsına meşhūrdur. Bir kimsenüñ bir emrden zaḥmet çekdügin görse ḫayli emendüñüz dirler, Allāhü aʿlem.

67. Ḥātem olup bulmadı raġbeti gör āfitāb
Perverişin bulmadın seng-i ʿaḳīḳ-i Yemen

Bu beytüñ maʿnāsı yuḳaru beytüñ maʿnāsına muʿallaḳdur ve aña delīl gibidür. Yaʿnī seng-i ʿaḳīḳ-i Yemen'i görmez misin ḥadd-i ẕātında bir aḳ ṭaġ-iken āfitāb-ı perverişin bulmaġla bir ulu naẓarına maẓhar vāḳiʿ olmaġla laʿl gibi rengīn olup ḫātem olur ve ḫātemde nigīn olup ḳalur ve ḳıymet bulur.

68. Māl ü benūn fitnedür virme göñül bunlara
Zīnet-i dünyā durur gerçi saña bu fiten

Yaʿnī māl-ile oġul virmekle Ḥaḳ Teʿālā seni imtiḥān ider. " **أَنَّمَا أَمْوَالُكُمْ وَأَوْلَادُكُمْ فِتْنَةٌ** "[56] diyü buyurur egerçi imtiḥāndan münezzehlerdür. Pes māluña maḥabbet idüp (25[b]) zekātın virmemek itme ve evlāduña maḥabbet idüp Ḥaḳ Teʿālānuñ maḥabbetini unutma ki ʿukūbete giriftār olmayasın. Egerçi "الْمَالُ وَالْبَنُونَ زِينَةُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا"[57] diyü buyurılmışdur. Zīnet olduġı daḫı maʿnāda saña fitnedür, Allāhü aʿlem.

69. Anañ atañ itse de şefḳati āfetdür ol
Şāhid aña Ḳıṣṣa-i Yūsuf u hem gergeden

Yaʿnī ata şefḳati āfet olduġına şāhid Ḥażret-i Yūsuf ile ḳardaşları elinden çekdügi ḳıṣṣadur ki ataları Ḥażret-i Yaʿḳūb'uñ ʿAleyhi's-selām Ḥażret-i Yūsuf'a şefḳati ve maḥabbeti olması ḳardaşları elinden çekdügi cefā ve cevre bāʿiṣ olmışdur. Ve ana şefḳati āfet olduġına şāhid gergeden didükleri cānavar ḳıṣṣasıdur ki ʿacāyib maḫlūḳāt kitāblarında ẕikr iderler ki gergeden yavrısını ḳudretullāh ile ḳarnında dört yıl götürüp ḫattā bu dört yıl içinde anası merʿālarda otlarken fercinden biline degin baş ṭaşra çıḳarup bile otlar ḳarnı ṭoyıncaḳ yine içerü çekilür. Bu ṭarīḳ-ile tamām dört yıl anası ḳarnında yatur ṭoġmalu olıcaḳ anası otlarken nā-gāh fercinden kendüyi ṭaşra atup çıḳar daḫı (26[a]) bād-ı vezān gibi anasınuñ yanından ḳaçar. Anası ardınca ḳovup aña yetemez elinden ḳaçar ḳurtılur. Bunuñ ḥikmetin böyle beyān iderler ki Ḥaḳ sübḥāne ve teʿālā'nuñ ḳudret-i bāliġasından biri daḫı budur ki ol ḥayvāna bu ḥālde ḳaçmaġı ilhām ider. Bu sebebden gergedenüñ dilinüñ üzeri peykān miṣālinde kemüklerdür. Ḥayvānātuñ ināṣınuñ ṭıbāʿında ḳudretullāh ile vedīʿat ḳonan şefḳat ü mihr ü maḥabbet-i evlād muḳteżāsınca ṭoġduġı sāʿat yavrılarını ziyāde şefḳatlerinden yalarlar.

[56] "Ve iyi biliniz ki: Mallarınız ve evlâtlarınız (fitnedir) birer imtihan aracından başka bir şey değildir." *Kur'ân-ı Kerîm, Enfal Sûresi*, 28. Âyet. Âyet-i kerîme, nüshada "*أَنَّمَا الْأَوْلَادُ فِتْنَةٌ*" şeklinde geçmektedir.
[57] "Mallar ve evlatlar dünya hayatının süsüdür." *Kur'ân-ı Kerîm, Kehf Sûresi, 46. Âyetten nâkıs iktibas.*

Eger gergeden yavrısı ḳaçmasa anesi anı yalardı. Tenini ol dilinde olan kemükler ile pāre pāre iderdi. Anesi şefḳati anı helāk idüp ana āfet-i ṣarīḥ olurdı Allāhü a'lem.

70. Ġurbete düş seng-vār aġsa yüküñ bir yaña
Oldı sünenden ḳadīm saña baña bu sünen

Ya'nī sen ki dār-ı dünyāda musāfir ḥükmindesin vaṭanuñda 'ömr rāhına düşüp āḫiret menziline ṭoġrı gidersin. Şöyle ki yolda dīn ü dünyāña müte'alliḳ yüklendüñ ki aḥvāl-i iḥmāline żararuñ cānibi ġālib olup nef'üñ cānibini aġar reh gerekdür ki ġurbete düşesin terk-i diyār idesin vara bu maḫẕūrsız āḫirīde[58] ḳarār eyle (26[b]) şol seng gibi ki yolda egleyicek anı yerinden ḳaldururlar aġan denk üzerine ḳorlar ġurbete düşer yük ṭoġrılur. Niteki sāyile arasında sāyirdür ki yük aġmayıca ṭaş ġurbete düşmez dirler. 'Ale'l-ḫuṣūṣ bu ṭarīḳa-i marżıyye sünen-i ḳadīme-i enbiyādandur. Baż-ı dā'iye iḳtiżāsıyle ulu'l-'azm peyġāmberlerden niçe ulu peyġāmber bu yola sālik olmışdur. Ḥattā bu āḫir-i 'ahdin ḥaḳ nebī olan ḫātemü'r-rüsul ve hādīü's-sebīl peyġāmberümüz Ḥażret-i Muḥammed 'Arabī 'Aleyhi's-selām Mekke'den Medīne'ye hicret buyurmışdur ve bu sefer-i mübārekleri ittifāḳ-ı aṣḥāb-ile millet-i İslām'da vaż' olınan tārīḫ-i şerīfe ibtidā ḳılınmışdur. Niteki bu ebyātuñ naẓm-ı selsāli andan *ṭoḳuz yüz altmış yedinci* sālde vāḳi' olmışdur Allāhü a'lem.

71. Ḫūbı daḫı zişt idi göz-ile ġayr göz-ile
Nefs gözin yum ki çoḳ zişti görür bu ḥasen

Ya'nī ehl-i sünnet cemā'at meẕhebince ḥasen ve ḳubḥ-ı şer'īye ḳā'il ol muḫālif ḳavlince 'aḳlīye ḳā'il olma ki bu bābda 'aḳl ḳāṣırdur. Şer' nice ḳabīḥ 'add itdügini 'aḳl ḥasen 'add ider. Meṣelā zünnār gibi ki şer'an ḳabīḥ iken min ḥayṣü'l-leẕẕeti[59] (27[a]) 'aḳl ḥasen 'add iderse olur. Bunuñ emṣāli çoḳdur.

72. Ṣūret-i dünyā durur ḳuḳla oyunı saña
Geldi bir ehl-i 'aḳıl ḳurdı meṣel bunı ṣan

Ya'nī ḳuḳla oyunı bi-'aynihi miṣāl-i dünyādur. Keenne-hu bir 'āḳıl anı saña temṣīl içün peydā itmiş andan mütenaṣṣıḥ olıgör. Görmez misin dünyā ḳarn ḳarn niçe dürlü ṣūretler iḫdāṣ ider. Döner az geçmedin nā-pedīd eyler ki keẕalik ḳuḳla oynayan daḫı niçe ṣuver peydā ider biraz ḥareket itdürür ol ṣuveri nā-peydā idüp bir dürlü daḫı çıḳarur. Keẕalik anları daḫı nā-peydā idüp bu üslūba oyunın āḫir ider. Niteki ḳıyāmet günine degin dünyānuñ daḫı ḥāli böyledür Allāhü a'lem.

73. Mezbaḥ olur yeryüzi anda ġanem Ādemī
Kebş boġazlanmadın bu ġaneme yoḳ çeren

[58] āḫirī: āḫirīr (Nüsha)
[59] lezzet sebebiyle, lezzetten

Bu şol ḥadīṣ maʿnāsıdur ki anda buyurılur ḳıyāmet güninde ehl-i naʿīm naʿīme ve ehl-i caḥīm caḥīme girdükden ṣoñraki ḫulūd zamānıdur. Anda ehl-i naʿīm ḥayy-ı ebed olup niʿmet-i cāvidānīde olmaḳ ve ehl-i cehennem daḫı ʿaẕāb-ı cāvidānīde ḳalup (27[b]) ḥayy-ı ebed olduḳları zamāndur. Ḥaḳ sübḥāne ve teʿālānuñ irādesiyle mevtā bir ḳoç ṣūretinde getürüp boġazlasalar gerekdür. Pes maʿnā-yı beyt yeryüzinüñ meẕbaḥ olup Benī Ādem anda ġanem menzilesindedür. Kebş boġazlanmadın aña çeri müyesser degüldür. Yaʿnī insān cennete girüp mevt kebşi boġazlanmayınca aña rāḥat yoḳdur.

74. ʿİlm ü kerem ḫulḳlaruñ efḍālidür aḥseni
Eyle şiʿāruñ ki ḫalḳ olduġı dem mümteḥan

Maʿnāsı altındaġı beyte merhūndur. Ḫalḳ mümteḥan olmaḳdan murād anlara ʿilm ü keremden ṣorılsa dimekdür. Niteki baʿż-ı kütüb-i muḥāżarātda meẕkūrdur ki teḫālüf-i edyān ile tebāyün-i aḫlāḳ ile tebāʿüd-i büldān ile cümle ḫalḳ müttefiḳlerdür ki ʿilm ü kerem insānda vaṣf-ı maḥmūd'dur. Niteki bu beyt andan ḫaber virür.

75. İtdi buña ittifāḳ ehl-i memālik ḳamu
Rūm u ʿArab Hind ü Sind Çīn ü Ḫıṭā vü Ḫoten

Burada Rūm'dan murād māʿadā-yı ʿArab'dur. Ẕikr olınan memālikden ġayrı da dāḫildür bunda, Allāhü aʿlem.

76. Olsa ʿilim kişide ṣaymaz anı bir pula
28[a] *Elfü ḥasūdin lehū lev-be-lisānin ṭaʿan*

ʿİlmden murād dānişdür. Yaʿnī bir kimsede dāniş olsa biñ ḥasūd-ı ṭāʿatuñ kendüye ṭaʿnını bir pula almaz. Kendü dāniş ve maʿrifeti ile müteselli olur. Ḥasūd ṭaʿnından incinen kendüde dāniş añlamayan-idi ki andan bī-ḥużūr olur.

77. Luṭf ile ṭut kāruñı saḫtı nerm itmede
Rıfḳ ile gör kār-idi nice ider ciremen

Yaʿnī bilegü ṭaşı ḥuşūnet itmeyüp rıfḳ u mülāyemet üzre olmaġın āhen kendüden saḫt iken anı yonup andan nesne cer ider. Sen daḫı şöyle ki işüñde rıfḳ üzre olasın kendüñden demür gibi ḳalbi saḫt olanlaruñ ḳalbini mūm gibi nerm idersin. Ḫuşūnete ḫuşūnet yaraşmaz bil ki rıfḳ yaraşur.

78. Eski ʿadū Ādem'e hīç ola mı ola dost
Ṭoġrıla mı her yaña mār gibi bu yılan

Eski ʿadūyı māra teşbīhe bu cihetden belāġat vardur ki aṣılda mār Ādem'üñ ḳadīmī düşmenidür. Bu cihetden ki Ḥażret-i Ādem ʿAleyhi's-selām cennetden çıḳmasında anuñ daḫı daḫli olmışdur. (28[b]) Anuñ-çün ki şeyṭān Ādem'i iġvā içün cennete girdüginde yılan cennetde der-bān idi. Anuñ dişi arasına şaḳlanup girdi. Anuñ-çün Ḥaḳ sübḥāne ve teʿālā Ādem'e yılanı ʿadū itdi. Ādem ʿAleyhi's-selām yire inicek ol daḫı

bile indi ve insāna ʿadāveti ḳadīmī olmaġındur ki Ādem oġlanı yılanı görse bī-iḫtiyā[r] öldürmek ister ve yılan daḫı Ādem'i ṣoḳmaḳ ister. Vallāhu'l-müsteʿān.

79. Ṣanma ki senden ḳaçan gelse saña yār ola
Sen de aña meyli ḳo gelse saña her ḳaçan

Senden ḳaçandan murād dünyādur. Emṣāli bī-vefādur. Meṣelā zen-i fāḥişe gibidür meşhūrdur. Eger sen dünyāya raġbet itseñ veyā zen-i fāḥişeye maḥabbet gösterseñ elbette ol senden ḳaçar. Şöyle ki nā-gāh elüñe gire anları kendüñe yār olur ṣanma hercāyīlerdür. Elbette ġayra meyillerin ḳomazlar. Pes saña dahı (29[a]) münāsib olan budur ki her ḳaçan dünyā veyā zen-i fāḥişe saña el virseler sen daḫı anlardan iʿrāż idesin anda meyl ü maḥabbeti elden ḳoyasın ki *hel ceza' ü's-seyyi'eti ille's-seyyie'ti*.[60]

80. Bād-ı vezāndur şebāb furṣatını itme fevt
Uş duyasın didügüm pür olasın çün esen

Maʿnā-yı beyt ẓāhirdür. Esen lafẓıyle bād-ı vezān añılduġınuñ ḥüsnā ẓāhirdür ve esen lafẓ-ı ʿArabīdür yaşlu maʿnāsına.

81. Diñle sözin Ṣāliḥ'üñ tecrübe ḳıl kim ṣaḥīḥ
Ḥads ü ḳıyās-iledür söyledügi her süḫen

Elfāẓ-ı beyt içinde tecrübe vü ḥads ü ḳıyās ki cümlesi bir vādīdendür cemīʿ-i emṣāl-i ṣınāʿıyyeti riʿāyet olınmışdur.

82. *Dürr-i Neṣāyiḥ* durur baḥr-ı cihān içre bu
müfteʿilün fāʿilün müfteʿilün fāʿilün

Bu lafẓ-ile ya mıṣraʿ-ı ṣānīye işāret ola bu taḳdīr maʿnā-yı beyt-i neṣāyiḥdür. Bu iki kerre müfteʿilün baḥrinde olan ebyāt-ı meẕkūre dimek olur. Yāḫūd tā evvelinden buraya gelince geçen ebyāta işāret ola. Bu taḳdīrce mıṣraʿ-ı ṣānī bilā meʾan baḥr-ı ebyāta işāret olur. Allāhu aʿlem biʾṣ-ṣevāb.

[60] Şair, "وَجَزٰٓؤُا سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِّثْلُهَآ" " Bir kötülüğün karşılığı aynı şekilde kötülüktür." *Kur'ân-ı Kerîm, Şurâ Sûresi,* 40. Âyeti ile "هَلْ جَزَآءُ الْاِحْسَانِ اِلَّا الْاِحْسَانُ" "İyiliğin karşılığı ancak iyilik değil midir?" *Kur'ân-ı Kerîm, Rahman Sûresi,* 60. Âyeti'ni birleştirerek "Bir kötülüğün karşılığı ancak bir kötülük değil midir?" manasına gelen ibareyi yazmıştır.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Aclûnî (1932). *Keşfu'l-hafa*. Beyrut.

Canan İ. (1991). *Hadis Ansiklopedisi - Kütüb-i Sitte*. 9 cilt. Akçağ Yay.

Erkan N. (2002). *Celâlzâde Salih ve Tarih-i Mısr-ı Cedid Adlı Eseri (Edisyon Kritik)*. Yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi.

Feridüddin-i Attar (2010). *Musibetname*. Haz. Şevki Nezihi Aykut. Türk Tarih Kurumu.

Gündoğdu E. (1997). *Divan-ı Sâlih Çelebi ve Dürer-i Nesâyih (Tenkidli Metin-İnceleme)*. Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi.

Heysemî. (1994). *Mecmau'z-Zevâid*. Daru'l-Kütübi'l-İlmiyye.

Hürremşâhî B. (1386). *Külliyât-ı Sa'dî*. İntişârât-ı Dûstân.

Karahan A. (2008). "Zamana Sövmeyi Yasaklayan Hadisin Tenkid ve Tetkiki". *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 17/2: 463-518.

Kütük R. (1995). *Celâl-zâde Sâlih Çelebi – Leylâ vü Mecnûn (Tenkidli Metin-İnceleme)*. Yüksek lisans tezi. Atatürk Üniversitesi.

Manav A. (2018). *Sâlih Bin Celâleddin'in Târîh-i Mısır'ı (Dil İncelemesi-Metin-Dizin)*. Doktora tezi. Pamukkale Üniversitesi.

Nacar N. (2019). *Celâl-zâde Sâlih Çelebi Cevâmi'ü'l-Hikâyât ve Levâmi'ü'r-Rivâyât (Topkapı Revan K. No. 1085 y. 189-376) Çeviri Yazı*. Yüksek lisans tezi. İnönü Üniversitesi.

Okuyucu C. (2001). "Tunus Milli Kütüphanesindeki Türkçe El Yazmaları". *Akademik Araştırmalar Dergisi* 2/ 7-8: 135-169.

Özay G. (2008). *Celâl-zâde Sâlih Çelebi Dîvânındaki Dinî Muhtevâ*. Yüksek lisans tezi. Ankara Üniversitesi.

Serdaroğlu A. (1966). *Usûl-i Hadis ve Mevzû'at-ı Aliyyü'l-Kârî Tercümesi*. Ayyıldız Matbaası.

Soleimanzadeshekarab N. (2019). *Şem'î Şem'ullâh ve Şerh-i Dîvân-ı Hâfız*. Doktora tezi. Gazi Üniversitesi.

Şeker M. – İsmail Hakkı Mercan. (1985). "Tunus Millî Kütüphanesindeki Türkçe El Yazmaları". *Dokuz Eylül Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi* 2: 105-122.

Topal S. Ali. (2008). *Celâzade Sâlih Çelebi'nin Târîh-i Sultân Süleymân İsimli Eseri*. Doktora tezi. Ankara Üniversitesi.

Topal S. Ali. (2011). "Celâlzâde Salih Çelebi'nin Hayatı ve Eserleri". *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 11/1: 109-128.

Uzan S. (2019). *Celâl-zâde Sâlih Çelebi Cevâmi'ü'l-Hikâyât ve Levâmi'ü'r-Rivâyât (Topkapı Revan K. No. 1085 y. 565-752) Çeviri Yazı*. Yüksek lisans tezi. İnönü Üniversitesi.

Uzunçarşılı İ. Hakkı (1958). "Onaltıncı Asır Ortalarında Yaşamış Olan İki Büyük Şahsiyet: Tosyalı Celâl-zâde Mustafa ve Salih Çelebiler". *TTK Belleten*. 22/87: 391-441.

Yancı S. (1999). *Celâlzâde Salih Çelebi Divânı*. Yüksek lisans tezi. Ankara Üniversitesi.

Yıldırım L. Nil (1995). *Celâlzâde Sâlih Çelebi –Cevâmi'ü'l-Hikâyât ve Levâmi'ü'r-Rivâyât (Transkripsiyon-Kısmî Dil Özellikleri-Sözlük)*. Yüksek lisans tezi. İnönü Üniversitesi.

Yılmaz M. (2013). *Kültürümüzde Ayet ve Hadisler (Ansiklopedik Sözlük)*. Kesit Yayınları.

Yılmaz O. (2008). *16. Yüzyıl Şârihlerinden Sûdî-i Bosnevî ve Şerh-i Gülistân'ı (İnceleme-Tenkitli Metin)*. Doktora tezi. Marmara Üniversitesi.

Yurdaydın Hüseyin G. (1967). "Celâl-zâde Salih'in Süleyman-nâme'si". *Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi* 14: 1-12.

Yüksel H. – H. İbrahim Delice (2013). *Celâl-zâde Sâlih Çelebi - Hadîkatü's-Selâtîn (İnceleme-Metin)*. TTK Yayınları.

Zeynüddîn Ahmed b. Ahmed b. Abdillatîf ez-Zebîdî (2019). *Sahih-i Buhârî Muhtasarı Tecrîd-i Sarîh Tercümesi ve Şerhi*. Haz. Komisyon. Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Hulusi EREN

Dr. Öğr. Üyesi, Muş Alparslan Üniversitesi
hulusieren@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-0483-0314

'Nev-Heves' Bir Şairin İlk Şiirleri: Dânişî-zâde Şevket Gavsî'nin 'Bahâr-ı Hevesim' Adlı Şiir Mecmuası

The First Poems Of The 'Nev-Heves' Poet: Dânişî-zâde Şevket Gavsi's Poetry Journal named 'Bahâr-ı Hevesim'

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 13.11.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 14.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Eren, H. (2022). 'Nev-Heves' Bir Şairin İlk Şiirleri: Dânişî-zâde Şevket Gavsî'nin "Bahâr-ı Hevesim" İsimli Şiir Mecmuası. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1779-1807. https://doi.org/10.34083/akaded.1203536

Eren, H. (2022). The First Poems Of The 'Nev-Heves' Poet: Dânişî-zâde Şevket Gavsi's Poetry Journal named "Bahâr-ı Hevesim". *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1779-1807. https://doi.org/10.34083/akaded.1203536

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

19. asrın ikinci yarısında doğan Mahmud Şevket Gavsî Bey, Osmanlının son dönem şairlerindendir. Neyzenlik yapan, musiki ile de yakından ilgilenen Şevket Bey klasik edebiyatın son döneminde Gavsî mahlasıyla şiirler yazarak geleneğin devamına katkı sağlamıştır. *Bahâr-ı Hevesim*, *Şair Dâniş Bey* ve *Gülzâr-ı Şebâb*, onun hayatının farklı dönemlerinde kaleme aldığı Türkçe manzumelerini bir araya getirdiği eserleridir. Bunlardan *Bahâr-ı Hevesim*, şairin ilk eseri olmasıyla dikkat çeker. Eser, 1308/1891'de Gavsî'nin çocukluk yıllarına rastlayan bir tarihte tertip edilmiştir. Mecmua niteliğindeki eserde farklı nazım şekilleriyle yazılan 15 manzume bulunur. Kendisini "nev-heves" bir şair olarak niteleyen şair, şiir yazma hevesine yenik düşerek mecmuasındaki şiirleri kaleme aldığını ifade etmektedir.

Bu çalışmada Şevket Gavsî'nin *Bahar-ı Hevesim* adlı eseri ele alınmıştır. Eserde bulunan şiirler önce şekil yönünden bir incelemeye tabi tutulmuş, ardından bunların muhteva yönüyle değerlendirmesi yapılmıştır. Böylece şairin edebî şahsiyetine dair bilinenlere katkılar sunmak ve bir eserin daha literatüre kazandırılması amaçlanmıştır. Çalışmanın sonunda ise eserin transkribe metnine yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Divan Şiiri, Şiir Mecmuası, Şevket Gavsî, Bahâr-ı Hevesim.

Abstract

Born in the second half of the 19th century, Mahmud Şevket Gavsi Bey is one of the last period poets of the Ottoman Empire. Mahmud Şevket Bey who is a flute player and closely interested in music, contributed to the continuation of the tradition by writing poems under the pseudonym Gavsî in the last period of classical literature. Bahâr-ı Hevesim, Şâir Dâniş Bey and Gülzâr-ı Şebâb are his works in which he brings together the Turkish poems he wrote in different periods of his life. Among them, Bahâr-ı Hevesim draws attention as it is the first work of the poet. The work was arranged in 1308/1891, on a date that coincides with the childhood years of Gavsî. There are 15 verses written in different verse forms in the work which is a journal. The poet, who describes himself as a nev-heves poet in his work, states that he succumbed to the enthusiasm of writing poetry and wrote the poems in his journal.

In this study, Şevket Gavsî's work called Bahâr-ı Hevesim is discussed. The poems in the work were first examined in terms of form, and then they were evaluated in terms of content. Thus, it is aimed to contribute to what is known about the literary personality of the poet and to bring another work to the literature. At the end of the study, the transcript of the work is included.

Keywords: *Divan Poetry, Poetry Journal, Şevket Gavsî, Bahâr-ı Hevesim.*

Giriş

Silistre Muhafızı Şehit Musa Paşa'nın torunu, Mudanya kaymakamlığında bulunan Hasan Dâniş Bey'in oğlu olan Dânişmendzâde Şevket Gavsî 1290/1873 yılında Edirne'de doğmuştur. Asıl adı Mahmud Şevket'tir. Üç yaşındayken babası şair Dâniş Bey'i kaybetmiştir. Edirne Askerî Rüşdîsi'nde ve Mülkî İdâdîsi'nde eğitim aldıktan sonra bir müddet de Mülkiye Mektebi'nde eğitim görmüştür. Harbiye nezaretine bağlı Bâb-ı Seraskeriyye Levâzım Dairesi Mümeyyizliği'nde başlayan memuriyet hayatını bu nezaretin muhtelif yerlerinde 28 yıl sürdürdükten sonra 1325/1908 yılında emekliye ayrılmıştır. Geri kalan ömrünü öğretmenlikle sürdüren Gavsî, musiki ile de yakından ilgilenmiştir. 1922-1925 yılları arasında Yenikapı Mevlevihanesi'nde serneyzen Rauf Yekra ile neyzenlik yapmıştır. Öğretmenliğin yanı sıra müzik ve ney dersleri de vermiş, 1954'te vefat ederek Edirnekapı'ya defnolunmuştur (İnal, 1969, s. 466; Uslu, 2020).

Mevlevi kültürüyle yetişen Mahmud Şevket, Yenikapı Mevlevihanesi dervişlerinden olup burada 18 yıl *Mesnevî* okumuştur. Mevleviliği ve musikişinaslığı ile kimi kaynaklarda adından Neyzen Şevket Gavsi olarak söz edilir (Özalp, 1986, s. 89-90). İbnülemin Mahmud Kemal, Son Asır Türk Şairleri'nde onun için "Üstadâne ney üfleyenlerdendir" ifadesini kullanır (İnal, 1969, s. 466). Aynı zamanda o, Gavsî mahlasıyla şiirler de kaleme almıştır. Divan şiirinin hayal ve mazmunlarına oldukça vakıf olduğu anlaşılan şairin manzumelerinde tasavvufi unsurlara da sıkça rastlanır. Şiirlerinde Mevlana'ya duyduğu muhabbeti sıkça dile getiren şair; sema, dönmek ve sema eylemek gibi Mevleviliği çağrıştıran terimleri de özellikle kullanmıştır. Bunda Mevleviliğin etkisi şüphesiz büyüktür ancak Gavsî'nin mutasavvıf bir şair olduğunu söylemek güçtür. Şiirlerinde bazı musikî aletlerinin ve makamlarının varlığı Gavsî'nin musikişinaslığının şiirlerine yansıması olarak değerlendirilebilir (Birdal, 2013, s. 7-13).

Şevket Gavsî'nin edebî kişiliği üzerinde Muallim Nacî'nin (öl. 1311/1893) büyük etkisi vardır. Onu hikmet sahibi bir şair ve üstad olarak gören Gavsî, Nacî'nin şiirlerine nazire ve tahmisler kaleme almıştır. Yanı sıra Şeyh Galib (öl. 1213/1799) ve Sebk-i Hindî'nin izlerini de Gavsî'nin şiirlerinde görmek mümkündür (Birdal, 2013, s. 17-20). Şair ilk şiir kitabı *Bahâr-ı Hevesim*'i 1308/1891'de kaleme almıştır[1]. İkinci eseri *Gülzâr-ı Şebâb* ismini taşımaktadır. İstepan Matbaası'nda 1312/1894 yılında 110 sayfa olarak basılan bu eser daha ziyade bir mecmua niteliğinde olup 4 kaside, 33 tarih, 39 gazel, 2 terbi, 2 tahmis, 1 müstezad, 4 murabba, 4 mesnevi, 5 kıta ve 1 terkib-i bendden müteşekkildir[2]. *Manzûm Târih-i Enbiyâ* şairin üçüncü eseridir. 1895'te İstepan Matbaası'nda 34 sayfa olarak basılmıştır. Eser Atatürk Kitaplığı'nda Bel_Osm_K.00154, İSAM Kütüphanesi'nde 209 ÖZD.M 1895/1313 numarasıyla kayıtlıdır. Bed'-i Kelâm ve İntibâh başlıklarıyla yazılan kısa bir girişten sonra eserde,

[1] Bu eser, şekil ve muhteva yönüyle çalışmada ayrıntılı olarak ele alınacaktır.
[2] *Gülzâr-ı Şebâb* hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Birdal 2013).

âlemin yaratılışından Hz. Hud'un peygamberliğine kadar gerçekleşen olaylar manzum olarak Hilkat-i Âlem, Halk-ı Âdem ü Havvâ, Hübût-ı Âdem ü Havvâ, Kâbîl ve Hâbîl, Vefât-ı Âdem ü Havvâ ve Hz. Şît Aleyhi's-selâm başlıkları altında kaleme alınmıştır. Peygamberler tarihini ele alan eserin kapağında birinci kısım ifadesi bulunmaktadır. Bu ifadeden Gavsî'nin eserini bölüm bölüm tertip etmeyi düşündüğü anlaşılmaktadır. Ancak eserin devamı mevcut değildir. Şairin bir diğer eseri babasını konu edindiği ve onun adını taşıyan *Şair Dâniş Bey*'dir. Küçük bir mecmua görünümündeki eser Atatürk Kitaplığı'nda Bel_Osm_K.07349, Atatürk Üniversitesi Seyfettin Özege Kitaplığı'nda 0121789, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Katalogu'nda EFKDP065870 demirbaş numarasıyla kayıtlıdır. Gavsî'nin bunlar dışında bazı Farsça beyitlerin seçilip tercüme edildiği *Müntehabât-ı Fârisî* (Atatürk Kit. Bel_Osm_K.00970, Atatürk Üni. S. Özege Kol. 0132453) ile *Kavâid-i Fârisiyye* ve *Nesirlerim* isimli üç eserinin daha olduğu bilinmektedir (İnal, 1969, s. 466).

Bu çalışma Şevket Gavsî'nin *Bahâr-ı Hevesim* adlı eserini incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmaya konu olan eser önce, şekil ve muhteva yönüyle ayrıntılı olarak incelenecek, daha sonra eserin transkribe metnine yer verilecektir.

1. Şevket Gavsî'nin Bahâr-ı Hevesim Adlı Eseri

Şevket Gavsî'nin ilk şiir kitabıdır. İstanpa Matbaası tarafından 1308/1891 yılında 34 sayfa hâlinde basılmıştır. Eser, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı'nda Bel_Osm_K.00961, Atatürk Üniversitesi Seyfettin Özege Koleksiyonu'nda 0107432, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Katalogu'nda EFKDP065861 ve EFKDP064939 demirbaş numarası ile kayıtlıdır.

1.1. Eserin Şekil Yönünden İncelenmesi

Bir şiir mecmuası hüviyetinde olan *Bahâr-ı Hevesim*, farklı nazım şekilleriyle yazılmış şiirleri muhtevidir. Herhangi bir sıralama gözetmeksizin eserde farklı nazım şekilleriyle yazılan 15 manzume sıralanmıştır. Bunların kimisine şiirlerin muhtevasına uygun olarak başlıklar, kimisine de yine manzumenin yazılış amacını özetleyen mensur açıklamalar eklendiği görülmektedir. Mecmuanın kapak sayfasında İsmail Safa'nın (öl. 1318/1901) Gavsî'nin şairliğine dair düşüncelerini özetleyen bir kıtası göze çarpar. Eserin girişinde "Ahmed Cemâl Efendi Birâderimizin İhdâ Buyurdukları Takrîzdir" başlığıyla mensur olarak yazılan bir takriz bulunur. Ardından Şevket Gavsî, eseri hakkındaki düşüncelerini "Mukaddime" başlığı altında yine mensur olarak özetler. Sonra mecmuada sırasıyla "307 Senesine Müsâdif Leyle-i Berât-ı Kesîrü'l-Berekât İçün Söylenmişdir" başlığıyla kısa bir mesnevi, "Velâdet-i Hümâyûn-ı Hazret-i Abdu'l-Hamîde 308" başlığıyla bir terci-i bend gelmektedir. Ardından bir gazel, mensur bir girişten sonra "Bir Lisân Mu'alliminin Talebesinden İftirâkı Hasebiyle Talebesi Lisânından Son Dersde Okunmak Üzre Yazılmışdır" başlığıyla terci-i bend, "Hem-şîresi Vefât Etmiş Bir Çocuk Lisânından Vâlidesine" başlığıyla yine bir terci-i

bend ve "Hem-şîrem ʿAliye Fatmanın Vefâtı" başlığıyla bir tarih manzumesi yer almaktadır. Daha sonra bir müseddes, mesnevi ve terci-i bend gelmektedir. Eserin devamında "Nazîre-i Gazel-i Hazret-i Mu'allim" başlığıyla Muallim Nâcî'ye nazire olarak yazılan bir şiirin ardından yine iki gazel daha bulunmaktadır. "Birâderim Cemâl Efendi'nin Bir Varaka-i Manzûmesi Zuhûruna Yazılmışdır" başlığıyla yazılan bir nazmdan sonra, mesnevi nazım şekliyle yazılmış "Kitâbe-i Seng-i Mezâr" başlıklı manzume ile eser son bulmaktadır.

Şevket Gavsî'nin mecmuasında bulunan manzumelerin nazım şekilleri, beyit/bent sayıları, vezinleri, kafiye ve redifleri eserdeki tertip sırasına göre aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

Nazım Şekli	**Beyit/Bend Sayısı**	**Vezin**	**Kafiye**	**Redif**
Mesnevî	6	*fā ʿilātün fā ʿilātün fā ʿilün*	-	-
Terci-i Bend	30/5	*fā ʿilātün fā ʿilātün fā ʿilātün fā ʿilün*	-	-
Gazel	18	*fā ʿilātün fā ʿilātün fā ʿilātün fā ʿilün*	-ā	-yı ʿaşḳ
Terci-i Bend	30/5	*fā ʿilātün fā ʿilātün fā ʿilātün fā ʿilün*	-	-
Terci-i Bend	24/4	*mefā ʿīlün mefā ʿīlün mefā ʿīlün mefā ʿīlün*	-	-
Kıt'a	4	*fā ʿilātün fā ʿilātün fā ʿilātün fā ʿilün*	-m	-
Müseddes	24/4	*fā ʿilātün fā ʿilātün fā ʿilātün fā ʿilün*	-	-
Mesnevî	10	*mefʿūlü mefā ʿîlün fe ʿūlün*	-	-
Terci'-i Bend	12/2	*fā ʿilātün fā ʿilātün fā ʿilün*	-	-
Gazel	5	*mefā ʿīlün mefā ʿīlün mefā ʿīlün mefā ʿīlün*	-ār	olur ʿālem
Gazel	6	*mefā ʿīlün mefā ʿīlün mefā ʿīlün mefā ʿīlün*	-îr	-i ʿaşk olan gönlüm
Kıt'a	6	*fā ʿilātün fā ʿilātün fā ʿilātün fā ʿilün*	-	-

Kıt'a	2	*fā ʿilātün fā ʿilātün fā ʿilātün fā ʿilün*	-	-
Gazel	14	*fā ʿilātün fā ʿilātün fā ʿilātün fā ʿilün*	-âl	-i ṭağlara
Mesnevi	22	*fā ʿlün fe ʿūlün fa ʿlün fe ʿūlün*	-	-

Tabloda da görüldüğü üzere *Bahâr-ı Hevesim*; 3 mesnevi, 4 terci-i bend, 4 gazel, 3 kıta ve 1 müseddesten müteşekkildir. Manzumelerde genel olarak divan şiirinin sıkça kullanılan kalıpları tercih edilmiştir. Ancak kimi zaman nazım şekillerinde klasik formun dışına çıkılmıştır. Mecmuada bulunan 4 gazelden ikisi 5 ve 6 beyitken, diğer iki gazel mutavvel olarak 14 ve 18 beyit hâlinde kaleme alınmıştır. Gazellerinin hepsinde redif kullanıldığı, bunların üçünün –âr, –îr ve âl sesleriyle tam, birinin -â sesiyle yarım olarak kafiyelendiği görülmektedir. Divan edebiyatında 20-30 beyitlik kısa mesnevilerin yazıldığı bilinmektedir (İpekten 2005: 59). Mecmuadaki mesnevilerden ikisinin bilinen formdan farklı olarak 10 ve 6 beyit hâlinde daha kısa yazıldığı görülür. Şevket Gavsî, daha sonra kaleme alacağı mesnevi manzumeleri için bunları deneme mahiyetinde kaleme almış gibidir.

Kıta nazım şekilleri genel olarak mahlassız kaleme alınır. Bu genel bir kaide olmakla birlikte uzun kıtalarda şairler çoğunlukla mahlaslarını söylemişlerdir (İpekten, 2005, s. 52). *Bahâr-ı Hevesim*'de bulunan kıtalardan biri 2, biri 4, diğeri 6 beyittir. Bunlardan ilk ikisi mahlassız yazılmış, ancak 6 beyitlik olan kıtada şair mahlasını da zikretmiştir. Mecmuada kullanılan bir diğer nazım şekli terci-i benddir. Terkib-i bendler gibi terci-i bendler de 8-20 mısralık 5-7 arası bendlerin birleştirilmesiyle yapılır. Biri gazel kafiyesiyle, diğeri bütün mısraların kafiyelenmesiyle olmak üzere iki kafiye şekli vardır (İpekten, 2005, s. 119). *Bahâr-ı Hevesim*'de mısraların kendi içerisinde kafiyelenmesiyle kurulan ve her bendi dörder mısradan oluşan 4 terci-i bend bulunmaktadır. Bunların ikisi 5, diğer ikisi ise 4 ve 2 bend hâlinde kaleme alınmıştır.

1.2. Eserin Muhteva Yönünden İncenlenmesi

Bahâr-ı Hevesim, Şevket Gavsî'nin yazdığı ilk şiirlerini bir araya getirdiği ilk eseridir. Eserin kapak sayfasında İsmail Safa'nın kaleme aldığı bir kıta göze çarpmaktadır. "Şâir-i mader-zâd" unvanıyla anılan İsmail Safa[1], Arapça ve Farsçaya hâkim, divan şiiri geleneğine de oldukça vakıf olan bir şairdir. Muallim Naci'den etkilenmiştir. Şiir ve nazmın birbiri yerine kullanılamayacağını savunan şair, şiiri nazmdan ayırır. Ona göre şiir; sanatlı bir söyleyiş, güzel hayal ve kusursuz ahenk unsurlarını bir arada bulundurmalıdır (Yüksel ve Yüce, 2020). Mecmuanın kapak sayfasında bulunan takriz mahiyetindeki manzumede Gavsî'nin şiir ve inşaya fıtraten istidadı olduğunu söyleyen

[1] İsmail Safa hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Yüksel ve Yüce, 2020)

İsmail Safa, onun bu yeteneğine hayran olduğunu dile getirir. İlk şiirlerini 18'li yaşlarda kaleme alan bir genç için İsmail Safa'nın kullandığı ifadeler, Gavsî'deki şairlik yeteneğinin farkına varmış olduğunu gösterir. Bu da Gavsî'nin edebî kişiliği için yapılacak değerlendirmeler için oldukça ciddi bir parametre niteliğindedir.

Eser "Ahmed Cemâl Efendi Birâderimizin İhdâ Buyurdukları Takrîzdir" başlığıyla Cemâl Efendi'nin Gavsî ve onun eseri hakkındaki düşüncelerini muhtevi bir takrizle başlamaktadır (Şevket Gavsî, 1308, s. 3). Mensur olarak yazılan bu takrizde Cemâl Efendi, *Bahâr-ı Hevesim* isminden hareketle eser için Gavsi'nin hayat baharının (gençliğinin) meyvesi, edep bahçesinin taze fidanı nitelemesinde bulunur. Ayrıca eserdeki manzumeleri doğal ilkbahar çiçeklerine benzetir ve her birinin safa kokusuyla kalbe ferahlık verdiğini dile getirir. Mecmuadaki şiirlerin her birini Gavsî'nin gençlik hevesleri olarak gören ve onu tebrik eden Cemâl Efendi'ye göre bu şiirler, onun şairlik kabiliyetinin ilerleyen yıllarda daha da tekâmül edeceğine birer örnek mahiyetindedir.

İsmail Safa'nın takrizinden sonra eserde Gavsî'nin kaleme aldığı mensur "Mukaddime" gelir (Şevket Gavsî, 1308, s. 4). Bir şiir mecmuası niteliğinde olan eserin ismi, burada *Bahâr-ı Hevesim* olarak zikredilir. Mukaddime bölümünde doğrudan olmasa da eserin sebeb-i telifine dair de bilgiler verilir. Gavsî eseri hakkındaki samimi düşüncelerini ihtiva eden bölümde, şiirlerinin zamansız yazıldığını ve semeresinin tam alınamadığının aşikâr olduğunu dile getirir. Burada kullanılan "nâ-be-mevsim" ve "tâmu'l-esmâr" ifadeleriyle Gavsî, şiirlerini vakti gelmeden yahut olgunlaşmadan dalından koparılan çiçeklere/meyvelere benzetir. Eserin yazıldığı tarihlerde (1308/1891) henüz 18 yaşında olduğu düşünüldüğünde, şairin bu teşbihi daha iyi anlaşılacaktadır. Gavsî de bunun bilincindedir; zira yine bu bölümde kendisini bir senedir şiir yazan bir "nev-heves", yazdıklarını da "bir çocuğun söyleyebileceği şeyler" olarak görür. Bunları ediplerin nazarına sunmaktan haya ettiğini, ancak içinden gelen şiir yazma hevesine yenik düştüğünü ve hatalarının hoş görüleceği umuduyla kendinde yazma cesareti bulduğunu ifade eder. Gavsî, ileride daha güzel eserler ortaya koymaya muvaffak olma temennisiyle mukaddimesine son verir.

Mecmuadaki ilk manzume "307 Senesine Müsâdif Leyle-i Berât-ı Kesîrü'l-Berekât İçün Söylenmişdir" başlığıyla Berat gecesi için yazılmıştır (Şevket Gavsî, 1308, s. 5). Mesnevî nazım şekliyle yazılan şiir, "Merhabâ ey leyle-i 'âlî-safâ/Nûra gark etdin cihânı merhabâ" beytiyle başlar. Mevlidlerin merhaba bahirlerini andıran beyitten sonra şair, latif isimli berat gecesinin kâinata rahmet ve sevinç saçtığından söz eder. Gavsî de gecenin cezbesine kapılır ve gönlündeki coşku onun kalemini bu şiiri söylemeye sevk eder. Manzumenin makta beytinde matla beytinin aynen tekrarlanmasıyla[1] şiirsel bir ahenk sağlanmıştır. Mesnevi nazım şekline göre oldukça kısa sayılabilecek manzume,

[1] Redd-i matla gibi görünse de kaynaklar (İpekten 1996: 441; Demirel 2004, Tâhirü'l-Mevlevî 1973: 122) redd-i matlanın mısra tekrarıyla yapıldığını belirtmektedir.

şairin de şiirde dile getirdiği gibi, bir hazırlığa dayanmadan anlık heyecanla doğaçlama söylenmiş sözler olduğu kanaatini uyandırmaktadır.

İkinci manzume bir terci-i bend olup "Velâdet-i Hümâyûn-ı Hazret-i ʿAbdu'l-Hamîde 308" başlığı altında Sultan II. Abdulhamid'in doğumunu anmak için kaleme alınmıştır (Şevket Gavsî, 1308, s. 6). 1308/1891'de yazıldığı anlaşılan şiir; 1842'de doğan ve 1876'da tahta çıktığı bilinen sultanın 49 yaşına, saltanatının ise 15. yılına tekabül etmektedir. Devrin padişahı/memduhu için kaside yazmak divan şiirinde bir gelenektir. Gavsî de geleneğin etkisiyle bu minvalde terci-i bendini yazmıştır. Manzumenin birinci ve ikinci bendinde Abdulhamid'in varlığı sevinç ve huzur vesilesi olarak görülür. Üçüncü bendinde onun ihsan ve cömertliğinden övgüyle bahsedilir. Son iki bentte ömrünün ve saltanatının uzun olması için dua edilir. "Revnak-efzâ-yı vücûd oldu bugün sultân Hamîd/Tal'at ile oldu 'âlem nâ'il-i lutf-ı mezîd" vasıta beytiyle de her bendin sonunda padişahın varlığının lütuf ve güzellik vesilesi olduğundan söz edilir.

Terci-i bendin ardından mecmuada bir gazele yer verilmiştir (Şevket Gavsî, 1308, s. 8). Bu gazele redif olarak "aşk" kelimesinin seçilmesi bilinçli bir tercihtir. Böylece her beytin sonunda tekrarlanmasıyla şiirin odağına aşkı alan şair, aşka dair düşüncelerini şiirinde samimi bir dille ifade etmeyi amaçlamıştır. Tasavvufi edanın hâkim olduğu şiirde ele alınan aşk ilahi aşktır. Zira Gavsî'ye göre, kalp gözüyle unsurlar âlemine bakılsa her şeyin hakikatte aşkın güzel çehresinin cezbesine kapıldığı görülecektir. Dalgalı bir deryaya benzeyen aşkın tahsili ise pek müşküldür. Şevket Gavsî'nin Mevlevi kültürüyle yetiştiği, Mevlana'ya duyduğu derin muhabbetle Mevleviliğe intisap ettiği bilinmektedir (Birdal, 2013, s. 8-9). Manzumede geçen esrâr, nây, Mevlevi, Mevlânâ ve *Mesnevî* gibi kelimeler şairin Mevlana'ya duyduğu muhabbetin bir tezahürüdür. Şiirde "mesnevî-hân" olarak vasfedilen Mevlânâ, Tuba ağacının üzerine konmuş bir cennet kuşu olarak aşkın sırrıyla kendisinden geçmiş hâlde *Mesnevî* okumaktadır.

Âşıkane gazelin ardından mecmuada iki terci-i bende yer verilmiştir. Bunların ilki "Bir Lisân Muʿalliminin Talebesinden İftirâkı Hasebiyle Talebesi Lisânından Son Dersde Okunmak Üzre Yazılmışdır" başlığını taşımaktadır (Şevket Gavsî, 1308, s. 11). Şiirden önce "Üstâd-ı muhteremimiz" hitabıyla başlayan önsöz mahiyetinde mensur bir giriş yazılmıştır. Dil öğrenmenin önemine atfen Gavsî, burada şunları söylemektedir: "Dil ilmi, insanın geçimine/yaşamasına vesile olan şeydir. Onu hakkıyla öğrenenin her işi kolay olur. Ondan mahrum kalan ise korku ve ümitsizliğe düşer. Bu hakikatin doğruluğu her zaman aşikârdır. Dil ilmini öğrenme vadisinde ilk adıma rehberlik edenin efendimiz/üstadımız olduğu herkesçe bilinmektedir. Bu büyük nimetin teşekkürünü eda edebilmenin mümkün olmadığına şüphe yoktur. Ancak ne fayda ki bugün hâlimiz çok perişandır. Zira üstadımız şimdi bizden uzaktadır. Bu hâle cümlemizin ağlaması gerekir. Fakat dünyanın âdeti budur ki elden bir şey gelmez. Allah'ın lütfu çoktur, umulur ki gönlümüzdeki yaraya (lütfuyla) bir merhem

sürecektir. Çünkü bundan sonra işimiz ah edip ağlamaktır." Bu duyguların bir şahidi ve tercümanı olması umuduyla terci-i bendin kaleme alındığı anlaşılmaktadır. Terci-i bendde bahsi geçen talebe ile "Hazret-i üstâd" olarak anılan muallimin kim oldukları belli değildir. Ancak Gavsî'nin şiirlerini telif ettiği tarihte 18'li yaşlarda olması, şairin talebelik yıllarında kendi hocası için bu şiiri yazdığı kanaatini doğurmaktadır. Üstadından/hocasından hangi sebeple ayrıldığına şiirde yer verilmez. "Eylesin müzdâd 'ömrün dâ'imâ Rabb-i 'ibâd" mısraı bu ayrılığın vefat sebebiyle olmadığını gösterir. Şair üzerinde derin etkiler bıraktığı anlaşılan bir hocasından (ihtimal ki tayin sebebiyle) ayrılışını, gayet samimi ve içten bir şekilde dile getirir. Manzumedeki ifadelere bakıldığında muallimin mülayim sözlerle dersleri talimi ettirdiği, talebelerinin eğitimi için çok gayret gösterdiği, onları manevi evladı olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Terci-i bende vasıta beyti olarak seçilen "Hazret-i üstâd ile min ba'd biz kan ağlarız/Hazret-i üstadı yâd etmekle her ân ağlarız" mısraları her bendin sonunda tekrarlanarak ayrılığın bıraktığı derin etki ön planda tutulmuştur.

Diğer terci-i bend "Hem-şiresi Vefât Etmiş Bir Çocuk Lisânından Vâlidesine" başlığıyla, kız kardeşi vefat eden bir çocuğun dilinden yazılmıştır (Şevket Gavsî, 1308, s. 15). Manzumede herhangi bir isim geçmez. Ancak bir sonraki manzumenin Gavsî'nin kız kardeşi Aliye Fatma'nın vefatı için yazılmış bir tarih olması, Gavsî'nin kız kardeşinin vefatından sonra annesini teskin etmek maksadıyla bu terci-i bendi kaleme aldığını göstermektedir. Çocuğu vefat eden bir annenin duyduğu derin teessür, her mısrada içten ifadelerle okuyucuya aktarılmıştır. Şair "Biraz teskîn-i hüzn etsek bıraksan nâlişi bir ân" diyerek annesinin hüznüne ortak olmak, onu bir nebze olsun ferahlatmak arzusundadır.

Terci-i bentten hemen sonra Şevket Gavsî'nin kız kardeşinin ölümüne tarih düşürmek amacıyla yazdığı "Hem-şîrem 'Aliye Fatmanın Vefâtı" başlıklı bir tarih kıtası yer almaktadır (Şevket Gavsî, 1308, s. 17). Manzumede şair kız kardeşi Aliye Fatma'ya "Ey garîk-i bahr-i rahmet ey benim can hâherim" hitabıyla seslenir ve onun vefatından duyduğu derin teessürü dile getirir. "Çıkdı 'arşu'llâha rûh-ı Fâtıma el-hak bu dem" mısraıyla vefat tarihi olarak 1308/1891 verilmiştir. Gavsî'nin o tarihte 18 yaşında olduğu bilindiğine göre kardeşi daha genç bir yaşta vefat etmiştir. Zira şair manzumesinde Aliye Fatma'nın hayattan zevk alamadan genç yaşında verem sebebiyle öldüğünü bildirir ve onun şehitlik mertebesine ulaştığını düşünür.

Tarih kıtasının ardından mecmuada hüzün temalı bir müseddese yer verilmiştir (Şevket Gavsî, 1308, s. 18). Önceki iki manzumenin hemen ardından gelmesi ve manzumede kullanılan ifadeler, müseddesin kız kardeşinin vefatının ardından Gavsî'nin duyduğu üzüntüyü dile getirmek için yazıldığı izlenimi vermektedir. "O gül-femi kaybettim, hem-demim kabre gitti" diyen şair; kalbindeki hüznü aşikâr etmenin mümkün olmadığını, bu derdin ve gamın dünyada emsalinin bulunmadığını, kaleminin bir gemi olup gözyaşı deryasına gark olduğunu ifade eder.

Felekten ve talihten şikâyet etmek klasik Türk edebiyatında geleneğin bir etkisidir. Şairler gazellerde sevgilinin cefasını, kasidelerde ise hayatta karşılaştıkları zorlukları feleğin gönlünce dönmemesine ve bahtının/talihinin kara olmasına bağlarlar. Müseddesin akabinde Şevket Gavsî de bahtından şikâyet eden bir mesnevi kaleme almıştır (Şevket Gavsî, 1308, s. 20). Klasik edebiyatın bir geleneği olduğu üzere Gavsî de "Ey tâli'-i dûn nedir bu hâlet/Verdin bana da dâ'imâ melâlet" diyerek yaşadığı olumsuzlukların sebebini kötü talihi olarak görür. Hiç iyi gün yüzü göstermeyen kara bahtı cevriyle onu harap etmiş, her işinde bir bahaneyle ona bin bela göndererek gönlünü yakmış ve göz yaşını akıtmıştır.

Mesneviden sonra *Bahâr-ı Hevesim*'de bir terci-i bend daha bulunmaktadır (Şevket Gavsî, 1308, s. 21). Âşıkane tarzda kaleme alınan manzumenin konusu, klasik edebiyatta alışılageldiği üzere sevgiliye hasret ile onun ayırlığında çekilen elem ve cefadır. Vasıta beytinde tekrarlanan "Rûz u şeb gelmekde bin hicrân bana" mısraıyla manzumedeki ayrılık teması her bent sonlarında pekiştirilir. Zulmetmede mahir olan zalim sevgilinin Gavsî'ye neler çektirdiğini onun hüzünlü kalbi ve göz yaşları hâl diliyle anlatır. Sevgili ahir zaman Leyla'sı olup şairi Mecnun eylemiştir. Hasretiyle her an el-eman dilese de sevgili ona asla merhamet etmez.

Şevket Gavsî'nin şiirlerinde muasırı olan Muallim Nâcî'nin büyük etkisi vardır. Onu mucize sözler söyleyen hikmet sahibi bir üstad olarak gören şair, Muallim Nacî'nin ölümüne bir de tarih düşürmüştür. Gavsî'nin *Gülzâr-ı Şebâb* isimli eserinde Nâcî'nin "habîr, mevc mevc, müstenîr, eylerim, gözlerin, hayretde" redifli şiirlerini tanzir etmesi, onun şair üzerindeki tesirinin açık bir göstergesidir (Birdal, 2013, s. 202). Gavsî'nin *Bahâr-ı Hevesim* mecmuasında da Muallim Naci'ye bir naziresine rastlanır. "Nazîre-i Gazel-i Hazret-i Mu'allim" başlığıyla eserde yer verilen manzume, "olur âlem" redifiyle kaleme alınmıştır (Şevket Gavsî, 1308, s. 22). Hikemî bir eda ile yazılan gazelin matla beytinde gönle dikkat çekilerek gönlün cilalanması üzerinde durulur. Hem aşkın vuku bulduğu mekan hem de insanı vahdete eriştirecek manevi idrak merkezi olan gönül, bilindiği üzere tasavvufi edebiyatta bir aynaya benzetilir. Eskiden aynaların gümüşten yapıldığı bilinmektedir. Sürekli silinip parlatılmayan aynalar da zamanlar paslanıp kararır, sûretleri iyi göstermezdi. Kirli ve paslı bir aynanın bir kıymeti yoktur. Aynanın, üzerine düşen görüntüyü aksettirebilmesi ancak cilalı olmasıyla mümkündür. Vahdet olan gönül de kesret tozlarından arındırılmalı, tıpkı bir ayna gibi cilalı yani temiz tutulmalıdır (Üstüner, 2007, s. 224-225). Bu da ancak günah gibi manevi kirler ile masivanın gönülden uzak olmasıyla mümkündür. Allah'ın tecellisi ancak böyle bir gönle olur. Gazelde zahiren bakıldığında karanlık görünen âlemin cilalanmış bir gönülle/kalp gözüyle bakıldığında bütün sırlarını açığa çıkaracağı, hakikatte sevgilinin cemalini gösteren bir aynaya dönüşeceği vurgulanır. Bu durumda gönül vecde gelir ve yârin cemali kainatta bir güneş gibi aşikâr olur.

Muallim Naci'nin tanzir edildiği gazelden sonra mecmuada yine bir gazele yer verilir (Şevket Gavsî, 1308, s. 23). Âşıkane tarzda yazılan gazel, "-i aşk olan gönlüm" rediflidir. Redifte birinci tekil ifadenin kullanılması tesadüfi değildir. Her beytin sonunda tekrarlanan "gönlüm" kelimesiyle şair, gazelinin odağına âşığı temsilen kendisini koyar. Klasik edebiyatta gazellerin muhtevasını aşk temi oluşturur. Daha ziyade âşığın dilinden söylenen şiirlerde, bu temin sınırları gelenekle çizilmiştir. Gavsî'nin gazelinde de geleneğin etkisi açıktır. Sevgili yine insafsız ve zalim bir tip olarak şiirde tasvir edilir. Âşık, böyle bir sevgilinin esiridir. Âşığın yıldızlarla süslü gönül seması, sevgilinin cevr ü cefasıyla yıkılmıştır. Bu hâlden dolayı gece gündüz feryat eder. Ancak iradesi kendi elinde olmadığı için yine de aşkından vazgeçemez.

Gazelin ardından mecmuada bir kıta bulunur (Şevket Gavsî, 1308, s. 25). Esas itibariyle kıtalar matla beyti olmayan gazel gibidir. Gazeller genellikle aşk ve sevgiliyi konu edinirken kıtanın konusu daha geniştir (İpekten, 2005, s. 52). Mezkur kıta muhteva itibariyle gazele çok benzemektedir. Yine âşığın dilinden söylenmiş, sevgilinin ona merhamet etmeyişi ve vefasızlığı dile getirilmiştir. Gönlünü bir güzele kaptıran ve aşkın zincirine boyun eğen Gavsî, çokça zaman geçmesine rağmen maşuğunu ona yüzünü göstermeyişinden şikâyet eder. Vuslat kadehinden bir yudum alma umuduyla maşuğunun eteğini göz yaşıyla doldurur, ancak sevgilisi ona firkat zehrini içirir.

Mecmuada bulunan diğer kıta, "Birâderim Cemâl Efendinin Bir Varaka-i Manzûmesi Zuhûruna Yazılmışdır" başlığını taşımaktadır (Şevket Gavsî, 1308, s. 26). Bu başlıktan da anlaşılacağı üzere Şevket Gavsî, kardeşi Cemâl Efendi'nin kaleme aldığı bir manzumeye olan beğenisini yazdığı kıta ile dile getirmiştir. Kıtanın ilk beytinde biraderinin şiirini okuyunca mutluluk gözyaşları akıttığını ifade eden Gavsî, onun şiirini parlak ve feyizli olarak niteler. İkinci beyitte ise şair, Cemal Efendi'nin şiir yazma gayretinin daim olması için duada bulunur.

Kıtanın ardından mecmuada bir gazele daha yer verilmiştir (Şevket Gavsî, 1308, s. 26). Şevket Gavsî "Tağlara" redifiyle yazdığı gazelinde, dağları temaşaya daldığı bir an gönlünden ve zihninden geçenleri dile getirmiştir. "Âlî, ulvî ve maâlî" gibi kelimelerle yüceliği öncelenen dağlar, şairin şiirdeki ilham kaynağıdır. Yer yer tahkiyeli anlatımın hâkim olduğu manzumede, şair seher vakti yüce dağların manevi bir lisanla söyleştiğini görür. Bu esnada her yer şendir, latif bir rüzgâr eserken nehirlerin "âb-ı hayât" gibi olan suyu da dağlara akmaktadır. Seher bülbülleri manevi bir zevkle, şevk dolu nağmelerini dağlara doğru söylemektedir. Bülbülünün sedef gagalarından dağlara saçtığı birer sihr-i helal örneği olan inci gibi şiirleri, şair safa dolu bir kalp ile dinler. Dağların tepesini bürüyen bulutlara sevgilinin hayali yansır. Kara taşlar böylece yârin güneş gibi cemaliyle aydınlanır. Şair bir süre sessizce ama hayran bir eda ile güneşin dağlara altın saçtığı bu manzaranın seyrine dalar. Vakit sabah vaktidir, güneş doğmaktadır. Şair güneşin doğuşunu, sevgilinin cemalinin ufukta tulu etmesiyle

özdeşleştirir. Gazelin makta beytinde geçen "yazık ki bir rüya imiş, ben uyandım" ifadesiyle şairin hayal âlemindeki bu temaşasının bir rüya olduğu anlaşılır.

Mecmuanın sonunda "Kitâbe-i Seng-i Mezâr" başlıklı bir mesnevi bulunur (Şevket Gavsî, 1308, s. 29). Hikemî bir üslupla yazılan manzumede şair, fani olan dünyanın zevkine ve safasına aldanılmaması gerektiğinden söz eder. Mesnevide geçen "On beşdi senem basdım şu hâke" mısraı, Gavsî'nin on beş yaşındayken ilk şiirlerini kaleme alıp *Bahâr-ı Hevesim*'de topladığını gösteren net bir ifadedir. Kendisini ana kucağında nazla büyüyen güzel bir kıza benzeten şair, büyümüş ve dünyadan hiçbir zevk almadan mahzun bir şekilde hayalen kabre girmiştir. Mesnevinin sonlarında geçen "Bir gün olur ki sen de girersin/Bir teng-nâ-yı kabre esersin" beyti yazılış gayesini açıklar niteliktedir. Şairin amacı okuyucuya nasihat etmek ve anlattıklarından ibret alınmasını sağlamaktır.

Sonuç

Danişî-zâde Şevket Gavsî, son dönem Osmanlı şairlerindendir. Üstadane ney üfleyen ve musiki ile de oldukça yakından ilgilenen Şevket Bey, Mevlana'dan etkilenmiş ve Mevlevilik kültürüyle büyümüştür. Bunun yanı sıra Gavsî mahlasıyla şiirler kaleme almıştır. Sebk-i Hindî'nin ve özellikle Muallim Nacî'nin onun şairliği üzerinde büyük etkisinin olduğu bilinmektedir. *Bahâr-ı Hevesim*, Gülzâr-ı Şebâb, Manzûm Târih-i Enbiyâ, Şair Dâniş Bey, Müntehabât-ı Fârisiyye, Kavâid-i Fârisiyye ve Nesirlerim onun eserleridir.

Bu çalışmada Gavsî'nin ilk eseri olan *Bahâr-ı Hevesim* ele alınmıştır. Mecmua niteliğindeki eser 3 mesnevi, 4 terci-i bend, 4 gazel, 3 kıta ve 1 müseddes olmak üzere 15 manzumeden müteşekkildir. Kimi manzumelerin başlıklandırıldığı mecmua, Berat Kandili vesilesiyle yazılmış bir mesnevi ile başlar. İkinci mesnevi felekten şikâyet için yazılmıştır. Didaktik bir üslupla yazılan ve dünyanın geçiciliğinden bahsedilen diğer mesnevi mecmuanın sonunda yer alıp "Kitâbe-i Seng-i Mezâr" olarak başlıklandırılmıştır. Eserdeki terci-i bendlerin ilki dönemin sultanı II. Abdülhamid için yazılmıştır. *Bahâr-ı Hevesim*'de şairin reel hayatına dair kimi izler görmek de mümkündür. Nitekim hususi olarak başlıklandırılan iki terci-bendin biri Gavsî'nin ders aldığı ve onu çok etkileyen bir hocasından ayrılığı sonrası duyduğu derin üzüntüyü dile getirmek için kaleme alınmıştır. Diğeri ise kız kardeşi Aliye Fatma'nın vefatı üzerine annesini teskin etmek maksadıyla yazılmıştır. Dördüncü terci-i bendin âşıkane tarzda, sevgilinin vefasızlığından şikâyet için yazıldığı görülür.

Mecmuadaki gazeller klasik edebiyatın geleneğine uygun olarak aşk muhtevalıdır. İlk gazelde Gavsî aşka dair düşüncelerini ve Mevlana'ya olan muhabbetini dile getirir. İkinci gazel Muallim Naci'nin bir gazeline naziredir. Üçüncü gazel yine âşıkane olup maşuğun vefasızlığını konu edinir. Mecmuadaki son gazel şairin bir seher vakti dağları temaşası sırasındaki duygularını muhtevidir. Eserde yer verilen ilk kıta yine sevgilinin

vefasızlığından şikâyeti konu edinir. İkincisi şairin kardeşi Cemal Efendi'nin yazdığı manzumeye beğenisini ifade maksadıyla kaleme alınmıştır. Mecmuada bulunan müseddesin ise yine kız kardeşinin vefatı sonrası Gavsî'nin yaşadığı üzüntüyü dile getirmek, nazmın da şairin kız kardeşinin ölümüne tarih düşürmek için yazıldığı görülmektedir.

Bahâr-ı Hevesim genel olarak Şevket Gavsî'nin farklı nazım şekilleriyle gelişigüzel yazdığı şiirlerin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş izlenimi vermektedir. Onun henüz 18'li yaşlarda kaleme aldığı bu manzumelere, şairliğe heves eden bir çocuğun deneme mahiyetinde kaleme aldığı şiirler gözüyle de bakılabilir. Nitekim mukaddime mahiyetindeki önsözünde Şevket Gavsî, eserinin isminden hareketle şiirlerini dalından zamanız koparılan çiçeklere/meyvelere benzetmiştir. Mecmuasındaki manzumelere bakılarak onun aruza hâkim, divan şiiri geleneğine de oldukça vakıf olduğunu söylemek mümkündür. Şair nispeten daha güçlü sayılabilecek şiirlerini, ikinci eseri olan *Gülzâr-ı Şebâb* ismiyle bir araya toplamıştır. Bu çalışmayla Şevket Gavsî'nin kaynaklarda adından söz edilen ancak daha evvel üzerinde durulmayan *Bahâr-ı Hevesim* isimli eseri şekil ve muhteva açısından incelenmiş, böylece eserin literatüre kazandırılması amaçlanmıştır.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Birdal, T. (2013, 20 Aralık). *Dânişmendzâde Şevket Gavsî'nin Gülzâr-ı Şebâb'ının transkripsiyonu ve incelemesi.* (Tez No.: 333692) [Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

Demirel, Ş. (2004). "Divan şiirinde redd-i matla." *Bilig.* Güz/S.31: 161-177.

İnal, İbnülemin M. (1969). *Son asır Türk şairleri.* C.1. Millî Eğitim Basım Evi.

İpekten, H. (1996). "Gazel", *Diyanet vakfı İslam ansiklopedisi*. C. 13. Diyanet Vakfı Yay.

İpekten, H. (2005). *Eski Türk edebiyatı nazım şekilleri ve aruz*. Dergah Yay.

Uslu, R. (2020). "Mahmut Şevket Özdönmez". *Türk edebiyatı isimler sözlüğü.* [Erişim Tarihi: 01.10.2022]. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ozdonmez-mahmut-sevket

Özalp, Mehmet N. (1986). *Türk mûsikîsi tarihi.* C. II. Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları.

Şevket Gavsî (1308). *Bahâr-ı Hevesim.* İstepan Matbaası

Tâhirü'l-Mevlevî (1973). *Edebiyat lügatı.* (Neşr: K. E. Kürkçüoğlu). Enderun Kitabevi.

Üstüner, K. (2007). *Divan şiirinde tasavvuf.* Birleşik Kitabevi.

Yüksel, S.-Safa Y. (2020, 17 Kasım). "İsmail Safa". *Türk edebiyatı isimler sözlüğü.* [Erişim Tarihi: 02.10.2022]. http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ismail-safa

[Transkribe Metin]

[Eserin Kapak Sayfası]

Bahār-ı Hevesim

Muḳtedir görmedeyim ey Ġavsī̄

Fıṭraten şiʿr ile inşāda seni

Vālihim sevḳ iden istiʿdāda

Bu güzel sözleri inşāda seni

İsmāʿīl Ṣafā

Maʿārif Neẓāretiniñ Ruḫṣatıyla Ṭabʿ Olunmuşdur

Ḳonsṭanṭiniyye

[İstepān Maṭbaʿası] ʿAtīḳ-i Żabṭiye Soḳaġında Numro 63

1308

[3] Aḥmed Cemāl Efendi Birāderimiziñ İhdā Buyurduḳları Taḳrīżdir[1]

Ḳardaşım!
Maḥṣūl-i bahār-ı ʿömrüñüz olan şu es̱eriñiz gülistān-ı edebiñ bir tāze nihāli denilmekle sezādır. Ḥāvī olduġu manẓūme-i ezhār pek rebīʿī, pek ṭabīʿīdir. Her birisinde bir būy-ı ṣafāvī var, ḳalbi tenşīṭ ediyor. Hevesāt-ı şebāneñiz, teraḳḳiyāt-ı ātiyeñize bir enmūẕec olduġu içün maẓhar-ı ḥüsn-i ḳabūl olacaġına şübhe edilemez. Her ḥālde şāyān-ı tebriksiñiz ḳardaşım.
Aḥmed Cemāl

[4] Muḳaddime

Bahār-ı Hevesimiñ müteşekkil olduġu evrāḳ ve ezhār nā-be-mevsim yazıldıġı cihetle tāmu'l-es̱mār olmadıġı bedīdārdır. Faḳaṭ benim gibi henüz şiʿre intisāb edeli bir sene olmuş bir nev-heves, daha ṭoġrısı bir çocuġuñ söyleyebileceği şiʿrler güzel olamayacaġı da maʿlūm-ı ulı'l-ebṣārdır.
Şu mecmuʿacıġı vaż'-ı enẓār-ı üdebā etmekden ben de ḥayā ediyorsam da yek naẓarda maġlūb-ı heves olduġumı anlayaraḳ vuḳūʿ bulan ḫaṭāyāmı dāmen-i ʿafv u musāmaḥa ile setr buyuracaḳları şīme-i mürevvet-pesāndāneleri muḳteżiyātından olduġunu bildiğimden maġrūren cesāret-yāb oldum. Ümīd ediyorum ki ileride şu nāçīz es̱erimden iyi es̱erler vücūda getirmege muvaffaḳ olurum.
Dānişī-zāde
Şevḳet Ġavsī

[Mesnevī]

[5] 307 Senesine Müsādif Leyle-i Berāt-ı Kes̱īrü'l-Berekāt İçin Söylenmişdir

[fāʿilātün fāʿilātün fāʿilün]
Merḥabā ey leyle-i ʿālī-ṣafā
Nūra ġarḳ etdiñ cihānı merḥabā

Ey laṭīf ismi olan leyl-i berāt
Raḥmet-efşān-ı ḳulūb-ı kāʾināt

[1] Latin harflerine aktarılırken eserin tertibi korunmuş, neşredildiği tarih (1308/1891) dikkate alınarak eser günümüz imlasına göre okunmuştur. Köşeli parantez içindeki rakamlar matbu metnin sayfa numaralarını göstermektedir.

Bir meserret eylediñ baḫş ʿāleme
Geldi rūḥ-ı cāvidānī ādeme

Ḥaḳḳ-ı tavṣīfiñ ne mümkündür ʿayān
Eylesin bir şiʿr ile şāʿir beyān

Līk var bir ceẕbe dāʾim eyliyor
Gönlümü pür-cūş ḫāmem söylüyor

[6] Merḥabā ey leyle-i ʿālī-ṣafā
Nūra ġarḳ etdiñ cihānı merḥabā

[Terci-i Bend][1]

Velādet-i Hümāyūn-ı Ḥażret-i ʿAbdu'l-Ḥamīde 308
[fāʿilātün fāʿilātün fāʿilātün fāʿilün]

Her cihetde etdi envār-ı meserret iştiʿāl
Müştaʿil her yerde esrāc-ı meserret iştiʿāl
Ṭalʿat ile oldu ās_ār-ı meserret bī-mis_āl
Ḥüzni ʿOs_mānīleriñ olmaz mı şimdi pāymāl

Revnaḳ-efzā-yı vücūd oldu bugün sulṭān Ḥamīd
Ṭalʿat ile oldu ʿālem nāʿil-i luṭf-ı mezīd

Ṭalʿat ile çıḳdı ẓulmetden şeb-i yeldā bile
Ṭalʿatinden iḳtibās-ı nūr eder mīnā bile
[7] Milleti ġarḳ-ı sürūr oldu şeb-i pertāb ile
Ḳurretü'l-ʿayn oldu efrād-ı ümem şādāb bile

Revnaḳ-efzā-yı vücūd oldu bugün sulṭān Ḥamīd
Ṭalʿat ile oldu ʿālem nāʿil-i luṭf-ı mezīd

[1] Köşeli parantez içinde yazılanlar metne tarafamızca eklenmiştir.

Pādişāhım çoḳ yaşa elzem vücūduñ ʿāleme
Kim ʿamīm olmuşdu iḥsānıñla cūduñ ʿāleme
Münceli olmaḳda her ṣūretle sūduñ ʿāleme
Şāyiʿ olmuş niʿmet-i ḳudret-nümūduñ ʿāleme

Revnaḳ-efzā-yı vücūd oldu bugün sulṭān Ḥamīd
Ṭalʿat ile oldu ʿālem nāʾil-i luṭf-ı mezīd

Sāye-sāz oldu bize şeh-bāl-i şāhānıñ seniñ
Dā'imā şād eylesin Ḥaḳ bāl-i şāhānıñ seniñ
Eyliyor tebrīk-i ʿālem sāl-i şāhānıñ seniñ
Daʿim olsun cilve-ger-i iḳbāl-i şāhānen seniñ

[8] *Revnaḳ-efzā-yı vücūd oldu bugün sulṭān Ḥamīd*
Ṭalʿat ile oldu ʿālem nāʾil-i luṭf-ı mezīd

Baḥr-i cūduñ oldu sulṭānım mis_āl-i selsebīl
Aṣdiḳāya ile ibẕāl-i ʿaṭūfet fī sebīl
Biñ şebi böyle yetişdirsin saña Rabb-ı celīl
Pādişāhım çoḳ yaşa ʿömrüñ ṭavīl olsun ṭavīl

Revnaḳ-efzā-yı vücūd oldu bugün sulṭān Ḥamīd
Ṭalʿat ile oldu ʿālem nāʾil-i luṭf-ı mezīd

****

[Gazel]
[fāʿilātün fāʿilātün fāʿilātün fāʿilün]

Vāḳıf-ı sırr-ı süveydā olmadan dānā-yı ʿaşḳ
Ẕevḳ-i sevdāvīyi iclāl eylemiş bīnā-yı ʿaşḳ

ʿAşıḳ u maʿşūḳ mażmūn ile nāsūtīlere
Feyż-i lāhūtīyi tażmīn eyliyor fetvā-yı ʿaşḳ

[9] Taḫt-gāh-ı Sidre üzre ġaşy olur Rūḥu'l-emīn
Ġurre-i mihr-i nigār olduḳda evc-ārā-yı ʿaşḳ

Eylemiş ervāḥ-ı ʿilliyyīni ser-mest müdām
Neşve-i vecd-āver ile curʿa-i ṣahbā-yı ʿaşḳ

Şevḳ-i nūş-ā-nūş ile āheng-i rindān-ı elest
Nev-ʿarūs-ı fıṭrata olmuş heves-peymā-yı ʿaşḳ

ʿArż-ı dīdār eyleyip dūşīze-i feyż-i ʿamīm
ʿAndelīb-i gülşen-i ʿömri ider şeydā-yı ʿaşḳ

Neşve-i cāvid ile ey bülbül-i ḳudsī ṣafīr
Çıñlasın āvāze-i mestāneden mīnā-yı ʿaşḳ

Mebde-i ʿilmü’l-yaḳīn ü menbaʿ-ı ʿilm-i ledün
Pür-meʿālīdir ser-ā-ser kenz-i lā-yefnā-yı ʿaşḳ

Şāhid-i ʿişmet-serā-yı maʿnevīdir maṣdarı
Ṭıynet-i pāk-i beşer olmuşsa da meʾvā-yı ʿaşḳ

[10] Pertev-i nūr-ı hüviyyetten vedād eyler ẓuhūr
Ḳalb-i ʿālü’l-ʿāle teʾs_īr eyliyor maʿnā-yı ʿaşḳ

İʿtibār et ḳalb-i ʿālīde ḳurulmuş taḫt-ı ʿaşḳ
İʿtirāf et mürtefiʿdir rütbe-i ʿulyā-yı ʿaşḳ

ʿAṭf-ı çeşm-i ibtisār et çār-bāġ-ı ʿunṣura
Ceẕbe māhiyyāta vermiş çehre-i zībā-yı ʿaşḳ

Kāʾinātı etmiş esrār-ı tevellā Mevlevī
Nāle-senc olmaḳla bezm-i evliyāda nāy-ı ʿaşḳ

Mes_nevī-ḫᵛān oldu Ṭūbā üzre murġ-ı bāġ-ı ḫuld
Vālih-i esrār-ı ʿaşḳ olmaḳda mevlānā-yı ʿaşḳ

Zīver-i nūr-ı kemālāt eyleyip cevlāngeri
Cevher-i ẕātiyyete revnaḳ verir ālāy-ı ʿaşḳ

ʿAşḳ taḥṣīl eylemek müşkildir ey ṣūret-perest
Āh kim ey bir baḥr-i mevc-ā-mevc imiş deryā-yı ʿaşḳ

[11] Bāriḳa-perdāz olur āfāḳa āh ʿāşıḳān
De'b-i ribātu'l-cemāl olduḳda istiġnā-yı ʿaşḳ

ʿĀşıḳ-ı nā-leşkerim firḳatde Ġavs_ī el-ġıyās_
Vaḳf-ı ṣaḥrā-yı cünūn etdi beni leylā-yı ʿaşḳ
***

Bir Lisān Muʿallimiñ Ṭalebesinden İftirāḳı Ḥasebiyle Ṭalebesi Lisānından Ṣoñ Dersde Oḳunmaḳ Üzre Yazılmışdır

Üstād-ı muḥteremimiz!
ʿİlm-i lisān ki vāsıṭa-i maʿīşet-i insāndır. Anı lāyıḳıyla taḥṣīl edeniñ her kārı āsāndır. Maḥrūm olan ise her yerde dūçār-ı ḫavf u ḥırmāndır. Bu ḥaḳīḳatin ṣıḥḥati her zemān nümāyāndır. **[12]** Vādī-i taʿlīmde ilk ḫaṭvemiziñ rehberi efendimiz üstādımız olduġu maʿlūm-ı cihāniyāndır. Bu niʿmet-i ʿuzmānıñ edā-yı teşekküri ġayr-ı ḳābil olduġu da ḫāric-i ez-dāʾire-i reyb ü gümāndır. Çi fāʾide ki bugün ḥālimiz pek perīşāndır. Zīrā üstādımız şimdi bizden girīzāndır. Bu ḥāle cümlemiz giryān olsaḳ şāyāndır. Ne yapalım ʿādet-i dīrīne-i kevn ü mekāndır. Cenāb-ı Ḥaḳḳıñ luṭfı firāvāndır. Derūnumuzdaki yaraya merhem urandır. Çünki bundan ṣoñra işimiz zār u fiġāndır. Şāhidi ise ātīdeki tercümāndır.

[Terci-i Bend]
[fāʿilātün fāʿilātün fāʿilātün fāʿilün]

Ḳalb-i şākirdāna etmişdir cünūd-ı ġam hücūm
Uş bugün eṭrāfı şarmışdır bütün dūd-ı ġamum
Yaġmada şimdi feżā-yı dilde bārān-ı semūm
Bir ḳıyāmet ḳopdı gūyā muẓlim olmuşdur nücūm

[13] *Ḥasret-i üstād ile min baʿd biz ḳan aġlarız*
Ḥażret-i üstādı yād etmekle her ān aġlarız

Sürdi bir meydān-ı āteş-zāya fikr-i iftirāḳ
Cümlemiz yandıḳ o nār-ı ḥasrete bi'l-iftirāḳ

Muttaṣıl aḳmaḳda ṭurmaz böyle eşk-i iştiyāk
Görmemişdi dīdemiz aṣlā bu rütbe iḥtirāḳ

Ḥasret-i üstād ile min baʿd biz ḳan aġlarız
Ḥażret-i üstādı yād etmekle her ān aġlarız

Maʿnevī evlādıñ olmuşduḳ biz ey üstād sen
Biñ mülāyim söz ile etdiñdi taʿlīm-i süḫan
Şimdi güç gelmez mi söyle oldu bir beytü’l-ḥazen
Göñlümüz terk eylediñ çünki bizi birden neden

Ḥasret-i üstād ile min baʿd biz ḳan aġlarız
Ḥażret-i üstādı yād etmekle her ān aġlarız

[14] Saʿy iderdiñ gūşīş-i ṭullāb için sen her zemān
Mużdaribdiñ bilmeseydi dersi şākirdiñ o ān
Ġayretiñ teslīm olunmuşdur seniñ yoḳdur gümān
İşte bürhān-ı celīdir şu kelāma baḳ hemān

Ḥasret-i üstād ile min baʿd biz ḳan aġlarız
Ḥażret-i üstādı yād etmekle her ān aġlarız

Şimdiden ṣoñra cüdāyız gerçi ey ʿālī-nejād
Senden ayrılmaz göñül hīç eyleriz her demde yād
Himmet-i ʿulyÀñ ile biz eyledik kesb-i sedād
Eylesin müzdād ʿömrüñ dāʾimā Rabb-i ʿibād

Ḥasret-i üstād ile min baʿd biz ḳan aġlarız
Ḥażret-i üstādı yād etmekle her ān aġlarız
4 ḥaziran sene 1308

[Terci-i Bend]

[15] Hem-şīresi Vefāt Etmiş Bir Çocuḳ Lisānından Vālidesine
[mefāʿīlün mefāʿīlün mefāʿīlün mefāʿīlün]

Enīs-i ḫaṭırıñ olmuş idim ey māder-i cānım
Benim de artdı hicrānım seniñ derdiñle heycānım

Sirişk-i nāzıñıñ aḳmaḳladır bu zār u efġānım
Bunı söyler saña aġlar dem-ā-dem çeşm-i giryānım

Gül ey māder neden īcāb eder göğsüñ ururs̱un sen
Ne derdiñ var baña söyle ne āh eyler ṭururs̱un sen

Baḳardı bir zemān çeşmānıña şimdi güzel gözler
Ḳapandı gitdi de ḫāṭırda ḳaldı ol ḥazīn sözler
Nigeh-bāndır dü dīdem dāʾimā dīdārını gözler
O gitmişdir faḳaṭ göñlüm inanmaz ʿavdetin özler

Gül ey māder neden īcāb eder göğsüñ ururs̱un sen
Ne derdiñ var baña söyle ne āh eyler ṭururs̱un sen

[16] Ḳaçırdıñ uyḳuñı vehm ü ḫayālāt oldu manẓūruñ
Ḫayālāt ile ey māder ne ḥālāt oldu manẓūruñ
Niçün giryān olursun sen muḥālāt oldu manẓūruñ
Maḫall-i ʿaḳl olan evhām-ı ālāt oldu manẓūruñ

Gül ey māder neden īcāb eder göğsüñ ururs̱un sen
Ne derdiñ var baña söyle ne āh eyler ṭururs̱un sen

Göñül ḳāʾil olur mı hīç sen ol nālān u ben ḫandān
Seniñ bu ḥāl-i ḥüznüñle derūnum aġlıyor her ān
Biraz teskīn-i ḥüzn itsek bıraḳsañ nālişi bir ān
Efendim māderim olsaḳ seniñle bir [de] süḫandān

Gül ey māder neden īcāb eder göğsüñ ururs̱un sen
Ne derdiñ var baña söyle ne āh eyler ṭururs̱un sen

[ḲIṬʿA]

[17] Hem-şīrem ʿAliye Faṭmānıñ Vefātı
[fāʿilātün fāʿilātün fāʿilātün fāʿilün]

Ey ġarīḳ-i baḥr-i raḥmet ey benim cān ḫᵛāherim
Ḳalb-i zār-ı Ġavs īyi ḥasretle etdiñ pür-elem

Vermedi bir ān saña fırṣat felek bilmem neden
Sürmeden ẕevḳ-i ḥayātı eylediñ ʿazm-i ʿadem

Ṣorsalar maḥşerde ḥattā bu kelāmı söylerim
Şübhe yoḳdur sen şehīdsin genç iken olduñ verem

Söyledim tārīḫ-i fevtiñ ḥüzn ile giryān olup
Çıḳdı ʿarşu’llāha rūḥ-ı Fāṭıma el-ḥaḳ bu dem 1308

[18] Müseddes
[fāʿilātün fāʿilātün fāʿilātün fāʿilün]

Eylesem rīzān şimdi dīdelerden ben nemi
Var yeri eyvāh ġā’ib eyledim ol gül-femi
Nerde bulsam āh gitdi ḳabre öyle hem-demi
Lāyıḳ olmaz mı baña sen söyle nūş etmek semi
Herkesiñ ḥālince vardır şübhesiz derd ü ġamı
Görmedim aṣlā meserret rūzı ben dünyāda hīç

Etdi bir gül göñlümi şimdi benim ḫār ile cerḥ
Var bu teşbīhim düşün bir firḳat iẓhār ile cerḥ
Etdiği günden beridir zülf-i zer-tār ile cerḥ
Göñlümü her ān aḳar ḳanlar olur nār ile cerḥ
Ḫançer-i dehr ile meşkiñ bunca ekdār ile cerḥ
Var mıdır imkān ʿayān-ı[1] ḳalbimi bünyāda hīç

[19] Böyle Mecnūnāne ser-mestāne efkārımla ben
Böyle maḥzūnāne dem-bestāne eṭvārımla ben
Çoḳ perīşān oldum āḫir ḥāl-i idbārımla ben
Pençeleşdim cenk etdim her dem aġyārımla ben
Bunca ḳaḥr u ġam ile ṭolmuş dil-i zārımla ben
Yoḳdur ems_ālim ṣanırsam dehr-i ḥüzn-efzāda hīç

Dilde bir āteş bıraḳdı yār ḥālā Ġavs_iyā
Sönmedi gitdi de oldu dūzaḫ-āsā Ġavs_iyā
Pek ḫarāb oldu göñül iḳlīmi ḥaḳḳā Ġavs_iyā

[1] Metin آيان şeklinde yazılmıştır.

Āḫiretde eylesin maʿmūr Mevlā Ġavs_iyā
Keşt̄i-i ḫāmem olur maġrūḳ-ı deryā Ġavs_iyā
Göz yaşımdan gelmiyorlar kimseler imdāda hi̇̄ç
***

[Mesnevi]
[mefʿūlü mefā ī̇lün feʿūlün]

[20] Ey ṭāliʿ-ı dūn nedir bu ḥālet
Verdiñ baña dāʾimā melālet

Var mıydı ʿaceb benim günāhım
Efzūnter iken bütün gün āhım

Ben sālik idim ṭarī̇ḳ-i Ḥaḳḳa
Sen mālik idiñ farī̇ḳ-i Ḥaḳḳa

Gel cürmüñi iʿtirāf eyle
Ṭoġrı yola inḥirāf eyle

Cevriñle beni ḫarāb ḳıldıñ
Her demde baña ʿaẕāb ḳıldıñ

Göstermediñ ey siyāh baḫtım
Aṣlā baña bir refāh baḫtım

Her işde ider misin bahāne
Göndermeğe biñ belā cihāne

[21] Ẓann itme ṣaḳın melālim artar
Miḥnet çekerek kemālim artar

Ḳahrıñla seniñ göñül ḳocaldı
Terk etdi seni faḳaṭ öç aldı

Yaḳdıñ dilimi kebāb ḳıldıñ
Çeşmim yaşını şerāb ḳıldın
***

[Terci-i Bend]
[fā ʾilātün fā ʾilātün fā ʾilün]

Diñle ẓālim baḳ neler söyler saña
Ḳalb-i maḥzūnum cevāb eyler saña
Söylüyor dīdem cefā-perver saña
Ḥāl-i zārımdan ḥazīn şeyler saña

ʿĀrıż olmaz mı baña her ān baña
Rūz u şeb gelmekde bin hicrān baña

[22] Sen beni ey Leylī-i āḫir zemān
Eylediñ Mecnūn mis̱āli el-emān
Ḥasretiñle eylerim dāʾim fiġān
Merḥamet etmezseñ ey şūḫ-ı cihān

ʿĀrıż olmaz mı baña her ān baña
Rūz u şeb gelmekde bin hicrān baña
***
Naẓīre-i Ġazel-i Ḥażret-i Muʿallim
[mefā ʾīlün mefā ʾīlün mefā ʾīlün mefā ʾīlün]

Cilā-yı dil ile āyīne-i dildār olur ʿālem
Serāʾir fāş olur baḳdıḳça pertev-bār olur ʿālem

Cemāl-i yārı her yerde gören ḥaḳīḳatdir
Değildir dīde-i ṣūrī baḳarsañ tār olur ʿālem

[23] Ṣafā-yı vecd ile bulsa derūnuñ incilā elbet
Görürsin āfitāb-āsā cemāl-i yār olur ʿālem

Dil-i ʿuşşāḳdan aṣlā cüdā düşmez Ḫudā zīrā
Tehī mi cūşiş-i tevḥīd ile zeḫḫār olur ʿālem

Olur çeşm-i ḥaḳīḳat-bīnim ey Ġavs̱ī teşādüfle
Nice ṣunʿ-ı Ḫudāya dāʾimā dīdār olur ʿālem

Ġazel
[mefāʿīlün mefāʿīlün mefāʿīlün mefāʿīlün]

Esīriñ olduġu demden emīr-i ʿaşḳ olan gönlüm
Ḫarāb-ābāda dönmüşdür serīr-i ʿaşḳ olan gönlüm

Revā mı ʿaşḳımı redd eylediñ yoḳ mı hīç inṣāfıñ
Musaḫḫardı saña ḳurbāndı şīr-i ʿaşḳ olan gönlüm

[24] Yıḳıldı āsmān-ı dil o berḳ-i cevr ü hicriñden
Nücūm ile dem-ā-dem müstenīr-i ʿaşḳ olan gönlüm

Naṣıl feryād ider elbet görürsin rūz-ı maḥşerde
Şikāyet eyleyip Ḥaḳḳa ḫabīr-i ʿaşḳ olan gönlüm

Ne ẓann itdiñ çeker mi bār-i firḳat hīç olan memlū
Bu rütbe derd ile ẕāten de sīr-i ʿaşḳ olan gönlüm

O şūḫuñ ʿaşḳına dāʾim neden ṭurmaz yanar Ġavs_ī
Yine vazgeçmiyor andan esīr-i ʿaşḳ olan gönlüm

[25] [ḲIṬʿA]

Dīger
[fāʿilātün fāʿilātün fāʿilātün fāʿilün]

Bir civān-i zī-cemāliñ oldu dil dīvānesi
Eyledim zencīr-i ʿaşḳa şübhesiz ben ser-fürū

Ser-fürū etmekdeyim çoḳdan beri ol dilbere
Merḥamet etmez de göstermez baña bir ḫoş-rū

Emrini icrā için her ān baḳarken çeşmine
Baḳmıyor bir kerre rūy-ı zerdime Allāhım o

Gözyaşımla ṭoldurup dāmānını ʿarż eyledim
ʿĀşıḳ-i bī-çāre kim redd etme cānānım deyu

Ṭaṭmaḳ isterken şerāb-ı vaṣlını bir cürʿadan
İstiyor ol zehr-i firḳatden içirmek biñ sebū

Ġavs iyā imdād ider Ḥaḳdır muʿīn ol sen emīn
Dest-gīriñ olmasın hīç kimse Allāhıñ ulu

[ḲIṬʿA]

[26] Birāderim Cemāl Efendiniñ Bir Varaḳa-i Manẓūmesi Ẓuhūrına Yazılmışdır
[fāʿilātün fāʿilātün fāʿilātün fāʿilün]

Gördi bir feyż-i celī ol şiʿr-i pertev-bārdan
Dīde ṭoldu eşk-i şādīler āḳıtdı bil Cemāl
Saʿyiniñ meşkūr olsun dāʾimā ey zī-kemāl
Maṭlab u maḳṣūd-ı nāçīzim budur ḫünkārdan
***

[Gazel]
[fāʿilātün fāʿilātün fāʿilātün fāʿilün]

Bir seḥer vaḳtinde inmişdim şu ʿālī ṭaġlara
Söylüyordum ʿaşḳ ile mālī meʾāli ṭaġlara

Bir lisān-ı maʿneviyle söyleşir ṭaġlar bütün
Ṭaġlarıñ ʿulvī olur her ḥasb-i ḥāli ṭaġlara

[27] Her ṭaraf şāṭır nesīm-i pür-leṭāfet esmede
Cūy-bārıñ aḳmada āb-ı zülāli ṭaġlara

Ẕevḳ-i rūḥānīye ṭalmış ʿandelibān-ı seḥer
Naġme-i şevḳ-āveri vermiş cemāli ṭaġlara

Ṣaçdı minḳār-ı ṣadefden bülbül-i deryā fevāʾid[1]
Mevce mevce ḫaylī eşʿār-ı leʾali ṭaġlara

[1] Mısrada vezin aksamaktadır.

Bir ṣafā-yı ḳalb ile ol şāʿiriñ eşʿārını
Diñledim söylerdi bir siḥr-i ḥelāli ṭaġlara

Līk dūd-ālūd idi ẕirvāt u eṭrāf-ı cibāl
Yārimiñ ʿaks eylemişdi levn-i ḫāli ṭaġlara

Öyle meşʿalsiz idi ḥāl-i siyāhıyla cibāl
Şems-i vech-i yār virmişdi ẓülāli ṭaġlara

Görmedim bilmem ne yandan ṭoġmuş ol ḫurşīd-i ān
Nāṣirü'l-envār olup gelmiş bu ḫāli ṭaġlara

[28] Dil ṭulūʿ ile ġarīḳ-i mevc-i envār-ı sürūr
Oldu terk etdi o bāl-i pür-melāli ṭaġlara

Bir zemān ḥayrān u sāmit ṭurduḳ ammā ṣoñradan
Verdik iʿlān-ı muḥabbetle kemāli ṭaġlara

El ele verdik çekildik bir ṭarīḳ-i ʿavdete
Āfitābıñ zer ṣaçarken reng-i āliʾ ṭaġlara

Ġaşy olurdum baḳmadayken rūyuna cānānımıñ
Yaġdırırdı nūr-ı ümīd-i viṣāli ṭaġlara

Ḥayf kim rüʾyā imiş ben āh uyandım māhımıñ
Nışf-ı şebde devre çıḳmışdı ḫayāli ṭaġlara
[Mesnevi]

[29] Kitābe-i Seng-i Mezār
[müstefʿilātün müstefʿilātün]
Ṭur geçme baḳ bir dem şu mezāra
Zāʾir naẓar et beytü'l-ḳarāra

Söyler lisān-ı ḥālim saña çoḳ
Yoḳdur fenāda ḥāl-i bekā yoḳ

Aldanma dehriñ ẕevḳ u ṣafāsı
Bir pula değmez muḥkem bināsı

Sen mis_li ben de sevdim cihānı
Vaḳtiyle ammā şimdi şu ānı

Andan güzel buldum mācerāyı
Diñle bulursun sen de ṣafāyı

On beşdi senem baṣdım şu ḫāke
Dārü'l-ḳarāra iḳlīm-i pāke

[30] Bir ḳız idim ben olduḳça ḥüsnā
Fānī bilirdim dünyāyı raʿnā

Bir şeyden etmezdim infiʿāli
ʿĀlī bilirdim Allāhı ʿālī

Nāzik büyürdüm āġūş-ı māder
Pister baña olmuşdı birāder

Vālidle ṣard etdiler emekler
Bunlarla hepsi ümīdle bekler

İmdi zāʾildir anlarıñ hep
Şimdi mezārım gel sen de tep tep

Bir gün olur ki sen de girersin
Bir teng-nā-yı ḳabre ererşin

Añlarsın ol dem ẕevḳ-i ḥayātı
Kim şāmil olmuşdur çok nükātı

[31] Dünyāda zāʾir īmānı ḥāṣıl
Eyle ölmezem işte emās_il

Ẓannetme aṣlā memnūn sen olduñ
Bī-şübhe şimdi maḥzūn sen olduñ

Zīrā ki te's_īr etdi melālim
Ḥāl-i ḥazīnim ḥüzn-i maḳālim

Artıḳ uzatmam vermem kelāli
Gel sen edā et ḥaḳḳ-ı celāli

Ḥissetdi ḳalbim bir ıżṭırābı
Günlerde bir gün içdim şerābı

Ġāyet ḫafī olmuşdı vefātım
Ṭoymaḳsızın ben verdim zekātım

Bundan ʿibāret teslīm-i cānım
Buldum velākin bāġ-ı cinānım

Āh āh diyip ben geçdim bu cāndan
Allāh diyip de göçdüm cihāndan

Ḥaḳ isteyince gitmez miyim ben
Fevt ol deyince bitmez miyim ben
Soñ

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Fırat SEVİNÇ

Dr. Öğr. Üyesi, Gaziantep İslam Bilim ve Teknoloji Üniversitesi
firatsevinc13@gmail.com

https://orcid.org/0000-0003-3618-5169

İzzet Osman'ın Ramazaniyeleri Üzerine Değerlendirmeler

Evaluations on İzzet Osman's Ramazaniyes

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 25.10.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 20.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Sevinç, F. (2022). İzzet Osman'ın Ramazaniyeleri Üzerine Değerlendirmeler. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1808-1840. https://doi.org/10.34083/akaded.1194550

Sevinç, F. (2022). Evaluations on İzzet Osman's Ramazaniyes. *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1808-1840. https://doi.org/10.34083/akaded.1194550

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

Şairlerin ramazan ayı vesilesiyle padişahlara, devlet büyüklerine ya da hamilerine genellikle kaside nazım şekliyle sunmuş oldukları nazım türüne ramazaniye denir. Birçok divan şairi divanlarında ramazaniye türünde şiirlere yer vermiş, ramazaniyelerinde ramazanın dinî yönüyle birlikte folklorik ve kültürel yönünü de ele almıştır. Bu ramazaniyelerden iki tanesi de İzzet Osman'a aittir. XVIII. yüzyıl şairlerinden İzzet Osman'ın biri 46, diğeri 78 beyitten oluşan ramazaniyeleri kaside nazım şekliyle yazılmıştır. İzzet Osman'ın ramazaniyeleriyle birlikte XVIII. yüzyılda yazılan ramazaniyelerin sayısı 63 olmuştur.

Bu çalışmada İzzet Osman'ın ramazaniyeleri şekil, muhteva, dil ve üslup açısından incelenmiş ve ramazaniyelerin karşılaştırması yapılmıştır. İzzet Osman, ramazaniyelerinde aynı aruz kalıbını kullanmış ve müreddef kafiyeyi tercih etmiştir. Sultan III. Selim'in övgüsüne yer verilen ramazaniyelerde şairin içki yasağıyla ilgili düşünceleri ve dönemin sosyal manzarasından bazı kesitler yansıtılmıştır. Vaiz, şeyh, ehl-i riyâ, ramazan sûfîsi ve ehl-i keyf gibi tipler genelde sert bir üslupla eleştirilmiş, bazen de onlara uyarılarda bulunulmuştur. Bu çalışmada ele alınan şiirler ramazaniye türüne kaynak oluşturması bakımından önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Divan şiiri, ramazaniye, şair, kaside, Sultan Selim.

Abstract

The type of verse that poets presented to sultans, statesmen or benefactors on the occasion of ramadan, usually in the form of kaside, is called ramazaniye. Many divan poets included poems in the type of ramazaniye in their divans, and they also discussed the folkloric and cultural aspects of ramadan along with its religious aspect. Two of these ramazaniyes belong to İzzet Osman. İzzet Osman, one of the 18th century poets, consisting of 46 couplets and 78 couplets, were written in form of kaside. With the ramadaniyes of İzzet Osman, the number of ramazaniyes written in the 18th century was 63.

In this study, İzzet Osman's ramazaniyes were examined in terms of form, content, language and style, and the ramazaniyes were compared. İzzet Osman used the same prosody pattern in his ramadaniyes and preferred the müreddef rhyme. The thoughts of the poet about the prohibition of alcohol and some sections from the social scene of the period were reflected in the ramadaniyes where Sultan III. Selim was praised. Types such as preachers, sheikhs, ehl-i riyâ, ramazan sufis and ehl-i keyf were criticized in a harsh way, and sometimes warnings were given to them. The poems discussed in this study are important in terms of being a source for the type of ramazaniye.

Keywords: *Divan poetry, ramazaniye, poet, kaside, Sultan Selim.*

Giriş

Din ve edebiyat birbirinden ayrılmaz iki alandır. Bu iki alan arasındaki ilişki dinin ve edebî metinlerin ortaya çıktığı kadim zamanlara kadar uzanmakta ve varlığını modern zamanlarda farklı edebî şekillerin içerisinde sürdürmektedir (Nalcıoğlu, 2016, s. 705). Birçok dinde alt söylem olarak mevcut olan "önce söz vardı" ifadesi sözün gücünün tezahürüdür. Bu ifadenin İslam dinindeki yansıması "kün" emridir. "Allah'ın kudreti, kâinatı yoktan yaratması, yaratılış anı ve zamanı ile fâil-i mutlak olarak tasarrufu" (Pala, 2002, s. 553) "kün" emri ile gerçekleşmektedir. Kutsal bir özelliğe sahip olan sözün ve sözü kullanma gücünün beşerî sınırlar içerisinde insana verilmesi önemli olup insan ile Allah arasındaki ilişkinin sürdürülebilirliği açısından da gereklidir. Din, Allah ile kul arasında anlamaya ve hissetmeye dayalı özel bir ilişkiyken bu ilişkinin gerektiğinde dışarıya aktarılabilmesi ancak edebiyatın malzemesi olan sözle mümkündür. Söz bu aktarımda dinî düşünce ve etkinlikleri korumak ve ilerletmek için işlev görmekle (Anthony, 2004, s. 228) birlikte mananın ve hislerin taşındığı bir kalıp görevi de üstlenmektedir.

Sözlü edebiyatımıza ait ilk ürünler hem dinî hem de edebî yönü olan ürünlerdir. Destan, koşuk ve sagu olarak ortaya çıkan bu şiirler yuğ, sığır ve şölen adı verilen dinî ayinlerde, birçok mesleği icra edebilme kabiliyetine sahip kişiler tarafından çalgı eşliğinde okunmuş; bu yolla, benimsenen dini yayma ve toplumsal hayatta yaşatma çabası esas alınmıştır. Türk toplulukları her ikisinin birbirini besleyerek geliştirdiği din ile edebiyat arasındaki diyalektik ilişkiyi tarih boyunca kullanmış, önemli eserler ortaya koymuştur (Demir, 2018, s. 17). Din; dinin öğretilmesi, İslam'ın kurallarının anlatılması ve ahlak dersi verilmesi bağlamında şiirin konusu olmuş ya da inanç sistemi, bilgi kaynağı, gelenek içerisinde oluşturduğu kavram dünyası ile şiiri etkilemiştir (İspir, 2017, s. 107). Türklerde din ve edebiyat, zamanla "bir insan topluluğunun yüzyıllarca devam eden ortak yaşayışından doğan maddî ve manevî değerlerinin, birikimlerinin ve davranış biçimlerinin bütünüdür" (Korkmaz, 2007, s. 12) şeklinde tarif edilen kültürün önemli birer parçası olmuştur. Din ve edebiyat Fuat Köprülü'nün "İslamiyet dairesine giren her kavim, İslamiyet'ten evvelki ananelerini büsbütün unutmamakla ve İslamiyet'ten sonraki maddi ve manevi müesseselerde onların tesirlerini az çok saklamakla beraber, müşterek İslam medeniyetinin tesirlerinden kurtulamamış ve o medeniyetin umumi hatlarını daima muhafaza etmiştir." (2005, s. 112) şeklinde ifade ettiği geçmişten geleceğe uzanan maddi ve manevi unsurların kaynaşması bağlamında toplumsal hayat içerisindeki yerini almıştır.

Divan edebiyatı İslam dininin unsurlarına bolca yer vermiştir. Bu dinî unsurlardan bir tanesi de ramazandır. Ramazan "ramad" mastarından türemiş olup "günün çok sıcak olması, güneşin kum ve taşları çok ısıtması, kızgın yerde yalınayak yürümekle ayakların yanması" (Günay, 2007, s. 433) anlamlarına gelmektedir. Aynı zamanda hicri takvimin dokuzuncu ayıdır. Ramazan ayı cahiliye dönemindeki Araplar tarafından da kutsal sayılmıştır. Bu ayda züht, ibadet, itikâf ve fakir fukarayı doyurma gibi dinî vecibeler yerine getirilmiştir (Dindi,

2017, s. 31). Ancak İslam'ın kabul edilmesinden sonra *Kur'an*'daki bazı ayetler ile Hz. Peygamber'in söz ve davranışları ışığında Müslümanlar tarafından ramazan ayına yeni bir kimlik kazandırılmıştır.[1]

İslam'ı tarihî süreç içerisinde İslam medeniyetinin ilk mensupları olan Araplardan daha fazla temsil eden Türkler, ramazan ayının kutsallığını korumakla birlikte ramazan ayına kendi kültürel unsurlarını katarak ramazanı daha renkli bir hâle getirmişlerdir. Ramazan bu hâliyle,

[1] *Kur'an-ı Kerim*'de Ramazan ayı ve oruçla ilgili birçok ayet bulunmaktadır: "Ey iman edenler! Allah'a karşı gelmekten sakınmanız için oruç, sizden öncekilere farz kılındığı gibi, size de farz kılındı. Oruç, sayılı günlerdedir. Sizden kim hasta, ya da yolculukta olursa, tutamadığı günler sayısınca başka günlerde tutar. Oruca gücü yetmeyenler ise bir yoksul doyumu fidye verir. Bununla birlikte, gönülden kim bir iyilik yaparsa [mesela fidyeyi fazla verirse] o kendisi için daha hayırlıdır. Eğer bilirseniz oruç tutmanız sizin için daha hayırlıdır. [O sayılı günler], insanlar için bir hidayet rehberi, doğru yolun ve hak ile batılı birbirinden ayırmanın apaçık delilleri olarak Kur'an'ın kendisinde indirildiği Ramazan ayıdır. Öyle ise içinizden kim bu aya ulaşırsa onu oruçla geçirsin..." (Kur'an-ı Kerim, 2/183-185).; "… Bunlara imkân bulamayanın, Allah tarafından tövbesinin kabulü için iki ay art arda oruç tutması gerekir. Allah hakkıyla bilendir, hüküm ve hikmet sahibidir" (Kur'an-ı Kerim, 4/92).; "… yeminin kefareti, ailenize yedirdiğinizin orta hallisinden on yoksulu doyurmak, yahut onları giydirmek ya da bir köle azat etmektir. Kim [bu imkânı] bulamazsa onun kefareti üç gün oruç tutmaktır..." (Kur'an-ı Kerim, 5/89).; "Bunlar, tövbe edenler, ibâdet edenler, hamdedenler, oruç tutanlar, rükû' ve secde edenler, iyiliği emredip kötülükten alıkoyanlar ve Allah'ın koyduğu sınırları hakkıyla koruyanlardır. Mü'minleri müjdele" (Kur'an-ı Kerim, 9/112).; "Ye, iç, gözün aydın olsun. İnsanlardan birini görecek olursan, Şüphesiz ben Rahmân'a susmayı [oruç] adadım. Bugün hiçbir insan ile konuşmayacağım, de" (Kur'an-ı Kerim, 19/26).; "… Allah'a derinden saygı duyan erkekler, Allah'a derinden saygı duyan kadınlar, sadaka veren erkeklerle sadaka veren kadınlar, oruç tutan erkeklerle oruç tutan kadınlar…" (Kur'an-ı Kerim, 33/35).; "Eğer o sizi boşarsa Rabbi ona, sizden daha hayırlı, müslüman, inanan, sebatla itaat eden, tövbe eden, ibadet eden, oruç tutan, dul ve bakire eşler verebilir" (Kur'an-ı Kerim, 66/5).; "Şüphesiz, biz onu [Kur'an'ı] Kadir gecesinde indirdik. Kadir gecesinin ne olduğunu sen ne bileceksin! Kadir gecesi bin aydan daha hayırlıdır. Melekler ve Ruh [Cebrail] o gecede, Rabblerinin izniyle her türlü iş için iner de iner. O gece, tanyerinin ağarmasına kadar bir esenliktir" (Kur'an-ı Kerim, 97/1-5).
Hz. Peygamber'in, ramazan ayının önemli unsurları olan oruç, sahur, iftar, teravih, itikâf, Kadir Gecesi, fitre, sadaka ve *Kur'an-ı Kerim* okuma ile ilgili hadisleri vardır: "İslam, beş esas üzerine bina edilmiştir [kurulmuştur]. Allah'tan başka ilah olmadığına ve Muhammed'in O'nun kulu ve resulü olduğuna şehadet etmek, namaz kılmak, zekât vermek, beyti [Kâbe'yi] haccetmek ve ramazan orucunu tutmaktır" (Buhârî, İman 1; Müslim, İman 22; Nesâî, İman 13; Tirmizî, İman 3).; "Oruçlu için iki sevinç vardır: Biri, orucu açtığı zamanki sevincidir; diğeri de Rabbine kavuştuğu zamanki sevincidir" (Buhârî, Savm 2).; "Ramazan ayı girdiği zaman cennetin kapıları açılır, cehennemin kapıları kapanır ve şeytanlar da zincire vurulur" (Müslim, Sıyam 2).; "Ramazan girip çıktığı halde günahları affedilmemiş olan insanın burnu sürtülsün. Anne ve babasına veya bunlardan birine yetişip de onlar sayesinde cennete girmeyen kimsenin de burnu sürtülsün. Ben yanında zikredildiğim zaman bana salat okumayan kimsesinin de burnu sürtülsün!" (Tirmizî, Daavat 110).

sahip olduğu imkânlar sayesinde hayatı kuşatan bir sanat dalı olan edebiyatın (Yekbaş, 2012, s. 174) bir dönemini kapsayan divan edebiyatında birçok şairin şiirine konu olmuştur. Divan şairlerinin genelde ramazaniye başlığı altında ele aldıkları ramazan konulu şiirlerin ilki XIV. yüzyıl şairlerinden Yunus Emre'ye (ö. 1320) aittir (Ertan, 1995, s. 12). Hakan Yekbaş, *Ramazanı Divan Şiiri Metinlerinden Okumak* başlıklı makalesinde, titiz bir araştırma yaparak oluşturduğu yüzyıllara göre ramazaniyelerle ilgili tabloda ramazaniyelerin XV. yüzyıl şairlerinden Mesihî'yle (ö. 1512) başladığını belirtmiş, ayrıca bu tabloda bazılarının yazarı aynı olan 123 ramazaniyenin ait olduğu yüzyıl, yer aldığı divandaki başlığı, nazım şekli ve beyit sayısına yer vermiştir (2012, s. 186-191). Tabloya göre XV. yüzyılda 2, XVI. yüzyılda 6, XVII. yüzyılda 8, XVIII. yüzyılda 61, XIX. yüzyılda 34, XX. yüzyılda 12 adet ramazaniye yazılmıştır. Bu tasnife göre XVIII. yüzyılda yazılan ramazaniyelerde ciddi bir artış söz konusudur. XVIII. yüzyıl ramazaniyelerine, İzzet Osman'ın bu çalışmada ele alınan ramazaniyeleri eklendiğinde sayı 63'e çıkmaktadır.

Âmil Çelebioğlu ramazan konulu şiirleri ramazaniyeler, ramazan ilahileri, ramazan manileri ve ramazanla ilgili farklı nazım şekillerinde yazılmış şiirler şeklinde sınıflandırmıştır (1998, s. 691). Rıdvan Canım, bu tasnifteki ramazaniyeler başlığını hariç tutmuş; Çelebioğlu'nun tasnifini genişleterek mesnevi, kaside ve gazel nazım biçimiyle yazılanlar şeklinde eklemeler yapmış ve ramazan konulu şiirleri altı başlık altında sınıflandırmıştır (2014, s. 191-195). Mehmet Emin Ertan ise ramazaniyeleri şekil bakımından,

1. Manzumenin tamamı doğrudan doğruya ramazanı konu edinen,
2. Manzumenin teşbib veya nesib bölümünde ramazandan bahseden,
3. Tür gözetilmeksizin ve isim verilmeksizin yer yer ramazandan bahsedilen,
4. Şiirin bir bölümünde ramazan, oruç, Kadir Gecesi, Ramazan Bayramı, iftar, sahur, imsak vb. ramazanla ilgili motiflere yer verilenler (1995, s. 63)

olarak dört başlığa ayrılmıştır. Divan şiirinde ramazanla ilgili olarak en fazla işlenen tür ramazaniyelerdir. "Ramazan dolayısıyla şairlerin padişahlara, vezirlere veya devrin ileri gelen kişilerine yahut dostlarına yazdığı kaside tarzındaki" (Dursunoğlu, 2003, s. 13) şiirler olarak ifade edilen ramazaniyeler, sadece kaside nazım şekliyle yazılan şiirler değildir. Divan şairleri ramazaniyelerde kasidenin yanında gazel, murabba, terkîb-i bend, mesnevî, kıt'a, müseddes, muhammes, tahmis gibi nazım şekillerini de kullanmışlardır. Ramazaniyelerde en çok kullanılan nazım şekilleri bakımından yüzyıllara göre bir karşılaştırma yapıldığında XVIII. yüzyıl hariç dengeli bir dağılımın olduğu görülmektedir. XVIII. yüzyılda yazılan ramazaniyelerin çoğunda kaside nazım şekli kullanılmış olup ramazaniyelerin en çok bu yüzyılda yazılmasıyla ilgili çeşitli değerlendirmeler yapılmıştır. Çelebioğlu bu durumu "bunu da bir ihtimal olarak bu asırda merasimlerin, eğlence hayatının çoğaldığına bağlamak mümkündür" (1998, s. 704) şeklinde değerlendirmektedir. Yekbaş ise konuyla ilgili "ramazaniyelerin sayısının özellikle XVIII ve XIX. yüzyıllarda daha fazla olması ilgi çekicidir. Bunun en önemli sebebinin edebiyatımızdaki yerlileşme hareketi ve şairlerin sosyal konulara

daha fazla ilgi göstermesi olduğunu söyleyebiliriz" (2012, s. 191) şeklinde bir açıklama yapmaktadır. XVIII. yüzyılda Türk şiirinin İran şiir geleneğinin etkisinden sıyrılarak yerli ve millî unsurlara yöneldiği bilinmektedir. Söz konusu asırda sarayda düzenlenen helva ziyafet ve sohbetleri ile şölenlere şair, edip ve musikişinaslar davet edilmiş, devlet adamlarınca himaye edilen şairler de her fırsatta ramazâniyye, îdiyye, şitâiyye, bahâriyye ve kasriyye gibi türlerde şiirlerini yazmışlardır (Pala, 2003, s. 84). Bu ifadelerden XVIII. yüzyılda şairlerin hem devlet adamlarına daha rahat ulaştıkları hem de caize almak için kaside nazım şekliyle medih maksatlı ramazaniyeler yazmaya ağırlık verdikleri anlaşılmaktadır. Bu da XVIII. yüzyılda neden daha fazla ramazaniye yazıldığına açıklık getirmektedir.

Divan şairleri ramazaniyelerde ramazan vesilesiyle halkın dinî duygularını ortaya çıkarmayı, ibadetle ilgili vecibelerini yerine getirmelerine yardımcı olmayı ya da devlet büyüklerini methetmeyi amaçlamışlardır. Allah ve peygamber sevgisinden bahsedilen ramazaniyelerde, yüzyıllardır devam eden ve toplumu bir arada tutma vazifesi gören örf, adet, gelenek ve görenekler de anlatılarak bunların canlı tutulması hedeflenmiştir. Şairler ramazanı anlatmak ve sevdirmek için kaleme aldıkları ramazaniyelerde, Allah'ın lütfuna mazhar olmayı ve ramazan vesilesiyle bağışlanmayı da istemişlerdir.

Çelebioğlu bazı özellikleri dikkate alarak ramazanla ilgili eserleri dinî, tasavvufi ve edebî olarak üçe ayırmıştır. Süleyman Nahîfî'nin (ö. 1738) *Fazîlet-i Savm (Zuhrü'l-Âhire)* isimli 253 beyitlik eseri; Balıkesirli Devletoğlu Yusuf'un (ö. 1424'ten sonra) *Kitâbü'l-Beyân* isimli eserinin dördüncü babında bulunan takriben 200 beyitlik eseri; Mehmed Hatiboğlu'nun (ö. 1435'ten sonra) toplam 1359 beyitlik *Bahrü'l-Hakâik* isimli eserindeki oruçla ilgili ikinci bölümü dinî eserlere örnek olarak verilmiştir. Âşık mahlasıyla şiirleri olan İbrahim Tennûrî'nin (ö. 1482) 5140 beyitlik *Gülzâr-ı Manevî* isimli eserinin *Beyân-ı Savm-ı Manevî* başlıklı 100 beyitlik altıncı kısmını tasavvufi eserlere; Nâbî'nin (ö. 1712) *Hayriyye* isimli mesnevisindeki *Der-Beyân-ı Şeref-i Farz-ı Sıyâm* bölümünü de ahlaki öğütler içeren eserlere örnek olarak göstermiştir (1998, s. 691-692).

Türkler İslam'ı kabul ettikten sonra "ramazanı hem İslâmî kültürlerinin menbalarından aldıkları prensiplere uygun olarak bir ibadet ayı ve hem de kendi geçmişlerinde sahibi oldukları değerlerin, zaman içerisinde kazandırdığı bir kısım âdet ve geleneklere paralel biçimde zengin folklor unsurlarıyla birlikte yaşamış, yaşatmışlardır" (Yazıcı, 2003, s. 49-50). Ramazanla ilgili bu durum toplumun kültürel unsurlarından biri olan edebiyata da yansımıştır. Dolayısıyla bazı araştırmacılar ramazaniyeleri muhteva bakımından dinî ve folklorik/kültürel ramazaniyeler şeklinde tasnif etmiştir.

Dinî muhtevalı ramazaniyeler ramazanla ilgili nasihatler vermek ve ramazanın feyzinden istifade etmek amacıyla yazılan dinî-didaktik eserlerdir (Pekolcay, 2000, s. 241). Bu ramazaniyelerde Kadir Gecesi'nin bereketi; ramazanın ardından gelen bayramın mukaddes oluşu; iftar, sahur, imsak ve itikâf vakitlerinin iyi değerlendirilmesi; mümkün olduğu kadar hayır ve ibadet yapılması gerektiği; Allah'a bolca dua edilmesi; ramazanın bereket ve

bağışlanma ayı olduğu; teravih namazının ehemmiyeti; yardımlaşma ve dayanışmanın ihmal edilmemesi; hasta ve kimsesiz insanlar ile akrabaların ziyaret edilmesi; günahlardan dolayı tövbe edilmesi ve camilere gidilmesi gibi konular ayet ve hadislerden iktibaslar yapılarak kaleme alınmıştır. Gülşenî-i Saruhânî'nin (ö. 1483'ten sonra) *Der-Medh-i Ramazân*, Nazîm Yahyâ Çelebi'nin (ö. 1727) *Kasîde-i Ramazâniyye Berây-ı Selîm Girây Hân*, Edineli Kâmî'nin (ö. 1724) *Ramazâniyye Berây-ı Dâmâd Ali Paşa Rahmetu'llâhi Aleyhi*, İsmail Hakkı Bursevî'nin (ö. 1724) *Ramazâniyye*, Şeyh Gâlib'in (ö. 1799) *Şeyhü'l-İslâm Es'ad-zâde Şerîf Efendinin Mahdûmları Vasfında Olan Ramâzaniyye Kasîdesidir* isimli eserleri dinî muhtevalı ramazaniyelere örnektir.

Halkla ilgili zengin bir malzeme deposu olan folklorik/kültürel ramazaniyelerde ise ramazan hazırlıkları, cerre çıkma, diş kirası, iftar davetleri, mahya ve kandiller, ramazan topu, hilalin gözlenmesi (yevm-i şek), ramazan sofuları, ramazan eğlenceleri, meyhane gediklilerinin ve tiryakilerin durumu, ramazan zabıtası/bekçisi ve davulcusu, ramazana has ürünler, gece gezintileri ve gezinti yerleri, kahvehaneler, ramazan bayramı ve bayram hazırlıkları, bayram namazı ve hırka-i şerif ziyareti gibi konular ele alınmıştır. Nedîm'in (ö. 1730) *Ramazâniyye Der-Sitâyiş-i Sadr-ı a'zam İbrâhîm Paşa*, Bosnalı Alâeddin Sâbit'in (ö. 1712) *Ramazâniyye Berây-ı Baltacı Mehmed Pâşâ*, Sünbülzâde Vehbî'nin (ö. 1809) *Nazîre Be-Ramazâniyye-i Sâbit Der-Sitâyişkârî-i Müşârünileyh*, Enderunlu Vâsıf'ın (ö. 1824) *Ramazâniyye Der-Sitâyiş-i Hudâvendigâr-ı Esbâk Sultân Selîm Hân-ı Sâlis* ve Enderunlu Fâzıl'ın (ö. 1810) *Kasîde-i Ramazâniyye Be-Rikâb-ı Sultân Selîm Hân* başlıklı ramazaniyeleri folklorik ve kültürel muhtevalı ramazaniyelere örnektir.

Divan edebiyatında ramazanı çeşitli yönleriyle ele alan ve farklı nazım şekilleriyle yazılmış olan ramazaniyelere divanlar tarandıkça yenileri eklenmektedir. Bu ramazaniyelerden ikisi de XVIII. yüzyıl divan şairlerinden Sivaslı İzzet Osman'a aittir. Bu çalışmada İzzet Osman'ın ramazaniyelerinin çeşitli açılardan incelenmesi, tanıtılması ve ramazaniye ile ilgili çalışmalara katkı sağlanması amaçlanmıştır.

1. İzzet Osman'ın Hayatı, *Divan*'ı ve Edebî Kişiliği

1.1. Hayatı

Tezkirelerde ismi geçmeyen İzzet Osman'ın manzumeleriyle ilgili daha önce bazı çalışmalar yapılmıştır. Bunlardan ilki Cavid Baysun'un "*Boğaziçi İskelelerine Dair Bir Kaside: İzzet Efendi'nin Sahilnamesi*" isimli çalışmasıdır. Baysun bu çalışmada İzzet Osman'la ilgili bazı bilgiler vermiştir.[2] İzzet Osman'ın şiirlerini konu alan diğer çalışmalarda da verilen bilgiler

[2] İzzet Efendi XIX. asrın sonlarına kadar yaşamıştır. Zaralızâde Mehmed Paşa'ya intisap etmiş, daha sonra Koca Ragıp Paşa'nın himayesine girmiş ve İstanbul'a gitmiştir. Tıp ve musiki ıstılahları ile belde ve şair isimlerini içeren çeşitli kasideler yazmak suretiyle tahsil görmüş biri olduğunu ifade etmeye çalışmış, Sadrazam İvazzâde Halil Paşa'ya sunduğu bir manzumede bilgili

aynıdır.[3] Ali Niyazi Rashid'in 2019 yılında hazırlamış olduğu *Sivaslı İzzet Osman Divanı* isimli yüksek lisans çalışmasında vermiş olduğu bilgiler Cavid Baysun'un verdiği bilgilerle örtüşmektedir.[4] Buna göre doğum tarihi belli olmayan İzzet Osman, Sivaslı olup 1797-98'de vefat etmiştir. Zamanın devlet büyükleriyle irtibat kurmuş, onlara kasideler sunmuştur. Düşmüş olduğu tarihlerden III. Mustafa, I. Abdülhamit ve III. Selim devirlerini gördüğü anlaşılan İzzet Osman, maddi bakımdan rahat yaşayamamış ve beklentilerini uygun bir hami bularak karşılamak isteyen bir şair olmuştur. Mukattaat kısmındaki bazı şiirlerden anlaşıldığı üzere Kadirilik, Mevlevilik, Rufailik ve Nakşibendiliğe ilgi duymuştur. Ancak hangi tarikata mensup olduğu belli değildir.

1.2. *Divan*'ı

Elde edilen bilgiler ışığında *İzzet Osman Divanı*'nın iki nüshası olduğu anlaşılmaktadır. Cavid Baysun bir nüshasının kendi kütüphanesinde olduğunu belirtmiştir.[5] Ancak onun

bir kişi olduğunu sezdirmek istemiştir. Şairliğinin olgunluk döneminde bir kısmını Koca Ragıp Paşa'ya yazdığı 70 kadar kaside ve tarih manzumesi kaleme almıştır. İzzet Efendi Osmanlı padişahlarından III. Mustafa, I. Abdülhamid ve III. Selim'in devirlerini görmüştür. Sadrazam Silahdâr Mehmed Paşa'ya kasideler sunmuş, ondan yardım beklemiştir. Aynı şekilde III. Selim'e içinde bulunduğu durumu anlatan, onun lütuf ve keremini bekleyen kasideler kaleme almış, bunun karşılığını da görmüştür. Şiirlerinde padişah ile ilgili hadiseleri ele alması ve yazdıklarını padişaha ulaştırmasından dolayı sarayla bağlantısının kuvvetli olduğu tahmin edilen İzzet Efendi'nin, aynı zamanda Enderun'la da münasebeti vardır. Manzumelerinin büyük bir kısmını cüluslar, kılıç alayları, şehzade ve sultan doğumları ile düğün gibi vesilelerle yazmıştır. Divanının başında bulunan bir kıtadan 1212/1797-98 yılında vefat ettiği anlaşılmaktadır.

Dirîğâ gitti dehrin öyle bir merd-i suhan-dânı
Felek bin yıl ki devvâr eylese gelmez bu dünyâya
Çıkıp bir lafz Hâtif söyledi fevti için târih
Cihandan el çeküp İzzet Efendi vardı ukbâya (Baysun, 1950, s. 3-4)

[3] Öztoprak, N. (2004). Fennî ve İzzet Efendinin sahilnameleri ve bu sahilnamelerde Üsküdar. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 11, 111-148.; Kaplan, Y. (2021). 18. yüzyıl şairlerinden İzzet Efendi ve bilâdiyyesi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 31 (1), 115-134.

[4] Rashid, divanın başında bulunan "Sadr-ı Esbak Râgıb Mehmed Paşa Merhûmun Terbiye-Kerdelerinden Silahdâr Abdullâh Paşâ Hazîne-dârı İzzet Osmân Sivasî'nin Dîvân-ı Belâgat Unvânlarıdır" ifadesinden hareketle İzzet Osman'ın Sivaslı olduğunu ve Silahdâr Abdullah Paşa'nın hazinedarı olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca III. Selim için yazmış olduğu tarih ve kasidelerden anlaşıldığı kadarıyla XVIII. yüzyılda yaşadığını; I. Abdülhamid ve III. Selim'in tahta çıkışı ve İzzet Muhammed Paşa'nın vezirazam oluşuyla ilgili tarihlerin dikkat çektiğini; şiirlerinde İstanbul'un çok geçmesinden dolayı İstanbul'da ömür sürdüğünü; ithaf ettiği manzumelerden dolayı bir hami arayışında olduğunu ve bazı beyitlerden hareketle Kadirilik ve Mevleviliğe sempati duyduğunu belirtmiştir (2019, s. 1-3).

[5] Yunus Kaplan, İzzet Osman'ın bulunamayan divan nüshasıyla ilgili şunları ifade etmektedir: "*İzzet Dîvânı*'nın mezkûr nüshasına ulaşabilme amacıyla yapmış olduğumuz incelemeler neticesinde Cavid Baysun'un şahsi kütüphanesindeki eserlerin onun ölümünden sonra çeşitli

ölümünden sonra bu nüshaya ulaşılamamıştır. Diğer nüsha 2019 yılında Ali Niyazi Rashid tarafından yüksek lisans tezi olarak sunulmuştur. Bu nüsha Bağdat şehrinde Irak Müzesi Yazma Eserler Bölümü'nde 11858 numarayla kayıtlıdır. Yeşil renkli ve deri kapaklı olan nüsha 50.130x210 ebatındadır. Sarı renk kâğıt kullanılan nüshada 69 varak bulunmaktadır. Nesih yazısının kullanıldığı bu nüshanın müstensihi İbrahim Recâî'dir. Nüshanın ilk beyti,

"Zihî feyyâz-ı mutlâk zü'l-celâl u Hâlık u yektâ
Münezzeh zât-ı pâk-i kâdir u kayyûm bî-hemtâ";

son beyti ise,

"Nûş iden bâde-i hicrin o mehin derde düşer
Ayagı ser cerânun bir gün o bir derde düşer"

şeklindedir. Nüshanın bazı sayfalarındaki kelimeler siliktir. *İzzet Osman Divanı*'nda 14 kaside, 24 tarih, 153 gazel, 8 tahmis, 2 müstezat, 21 kıta ve 1 müfret olmak üzere toplamda 223 manzume bulunmaktadır (Rashid, 2019, s. 7). *Divan*'a naatlarla başlanmış olup sırasıyla tarihlere, muhtelif konularda kasidelere, tahmislere, müstezatlara, gazellere ve kıtalara yer verilmiştir. Ancak bu sıralamaya yüzde yüz uyulmamıştır.

1.3. Edebî Kişiliği

Tezkirelerde İzzet Osman'la ilgili bilgi bulunmadığı için eserlerinden hareketle bazı tespitler yapılmıştır. Buna göre İzzet Osman her şeyden önce devrinde olanı biteni takip eden bir şairdir. Tarih manzumelerinde bu durum açıkça görülmektedir. Cami, imaret, cülus, şarabın yasaklanması, kışla, tıp, Mevlevihane, şadırvan ve çeşme gibi konularla ilgili uzun tarihler yazması onun hem sosyal hayatta birçok konuya ilgi gösterdiğini hem de her fırsatta padişahlara ve devlet büyüklerine kasideler yazmaya çalıştığını ortaya koymaktadır. Özellikle III. Selim'in övgüsüne gazellerinde bile yer verdiği görülmektedir (G. 14/7, G. 15/7, G. 18/8, G. 22/6, G. 24/7, G. 30/6, G. 39/8, G. 44/7, G. 54/7, G. 69/7, G. 84/6, G. 102/7, G. 112/8, G. 120/7). İzzet Osman, kasidelerinde memduhlarını ideal ve çok özellikli kişiler olarak göstererek onları abartılı ifadelerle övmektedir:

Naẕīri yoḳ hünerde şi'r u inşā ṭab'ına mülhem
Kitāb-ı ẕātı 'ilm u faẓl-ile bir nüsḫa-i kübrā

Ḳılıçda tīr ile ṭob tüfenk atmaḳda māhirdür
Bedel olmaz aña eslāf-ı şāhān-ı hüner-pīrā (Rashid, 2019, s. 87)

kurum, kuruluş ve sahaflar tarafından satın alındığını ve bu kitaplar arasında içlerinde çok nadir olanların da olduğu yazma eserlerin önemli bir kısmının Yapı Kredi Sermet Çifter Kütüphanesi ve İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesine intikal ettiğini tespit ettik. Ancak her iki kütüphane kataloğunda yaptığımız taramalar neticesinde İzzet Dîvânı'na dair bir ize tesadüf edilememiştir" (2021, s. 119).

Divan edebiyatında birçok şair yazmış oldukları kasidelerle övülenin ihsanına nail olmayı amaçlamış, bunu bir geçim vasıtası hâline getirmiştir (Uzun, 1993, s. 28). İzzet Osman da farklı nazım şekilleriyle yazmış olduğu şiirlerinde din ve sosyal hayatla ilgili unsurları kullanarak direkt ya da dolaylı şekilde bu talebini ifade etmiştir:

Dergâhında nuṣret ü tevfīḳ olsun pās-bān
Luṭf u iḥsānından itsün bendegān her dem ümīd (Rashid, 2019, s. 83)

El virür ben ḳuluña her senede beş kīse
Bir ze'āmet yirine olsa 'aṭıyye iḥsān (Rashid, 2019, s. 121)

İzzet Osman, naatlarında klasik yaklaşımı benimsemiştir. Naatlarda diğer peygamberler, melekler, miraç, dört halife ve *Kur'an-ı Kerim*'den söz ederek Hz. Peygamber'i yüceltme çabası içerisine girmiş ve aczini ifade ederek ondan şefaat talebinde bulunmuştur. Naatlarda ağır bir dil kullanmıştır:

Ümīd-i luṭf iledir şā'irānın naẓm-ı güftārı
Şefā'atdür ümīdim senden ey şāh-ı kerem-baḫşā (Rashid, 2019, s. 76)

'İzzet ḳuluñı eyleme maḥrūm-ı şefā'at
Destiñde şefā'at ile hep ni'met-i 'uẓmâ (Rashid, 2019, s. 67)

"*Sitanbuluñ ṣafā vü erbāb ü ḫākinde hevāsında / Tecellī eylemiş bünyādına Ḥaḳḳ ibtidāsında*" (Rashid, 2019, s. 229) diyen İzzet Osman'ın İstanbul'u her yönüyle çok sevdiği, bundan dolayı İstanbul'u en güzel şekilde anlatmaya çalıştığı anlaşılmaktadır. Bazı beyitlerde genel olarak İstanbul'u, bazı beyitlerde de İstanbul'un semtlerini ya da mahallelerini methetmesi Nedîm'in İstanbul'u ele alış şekline benzemektedir. "*Kasîde-i Der-Vasf-ı İskele-i İstanbul*" başlıklı sahilnamesi ile "*Kasîde-i Esmâ-ı Büldân*" başlıklı biladiyesinde İstanbul'u ve İstanbul'un güzelliklerini ön plana çıkarmakta, İstanbul'a olan hayranlığını diğer şehirlerle İstanbul'u karşılaştırarak gözler önüne sermektedir:[6]

Bir yire gelse Ḥaleb Mıṣr ile Şām u Baġdād
Şehr-i Sitanbula hemtā olamaz bünyānı (Rashid, 2019, s. 129)

Ṭolmabaġçe ne güzel oldı maḳarr-ı şāhān
Bir ṭaraf ṣaḥn-ı çemen bir ṭarafı sāḥil-i āb (Rashid, 2019, s. 109)

[6] Yunus Kaplan ve Hasan Kaplan, İzzet Osman'ın *Bilâdiye*'si; Nihat Öztoprak da *Sâhilname*'si üzerine birer çalışma yayımlamıştır. Daha geniş bilgi için bkz.: Kaplan, H. (2020). Bir İstanbul methiyesi: İzzet'in bilâdiyesi. *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 5 (2), 442-487.; Kaplan, Y. (2021). 18. yüzyıl şairlerinden İzzet Efendi ve bilâdiyyesi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 31 (1), 115-134.; Öztoprak, N. (2004). Fennî ve İzzet Efendinin sahilnameleri ve bu sahilnamelerde Üsküdar. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi,* 11, 111-148.

İzzet Osman'ın yazmış olduğu bazı tahmisler onun XVIII. yüzyılın önemli şairlerinden Nedîm, Nâbî ve Koca Râgıb Paşa'dan (ö. 1763) etkilendiğini göstermektedir. Şeyh Gâlib'in bir gazelinde kullanmış olduğu "ister mi ister yâ" redifini kendi şiirinde kullanması onun diğer divan şairlerini takip ettiğini ortaya koymaktadır:

Gül-i ṣad-berg-i raʿnā bāġ-bān ister mi ister yā
Nihāl-i ġoncada bülbül fiġān ister mi ister yā (Rashid, 2019, s. 163)

Göñülde ʿaṣḳ-ı bī-pervā mekān ister mi ister yā
Hümā-yı evc-i himmet āṣiyān ister mi ister yā (Okçu, 1993, s. 206)

İzzet Osman'ın gazellerinde derinlik yoktur. Kaside ve tarihlerde daha ağır bir dil kullanan İzzet Osman gazellerde sadeliği tercih etmiştir. Mutasavvıf bir şair olmamasına rağmen gazellerinde az da olsa tasavvufi imge ve sembollere başvurmuş, bazı beyitlerde sevgilinin yüzüyle ilgili güzellik unsurlarını anlatırken Hurufi şairler gibi harflerden yararlanmıştır. Gazellerinde ele aldığı konuların çoğu sevgilinin güzelliği ve ona duyulan aşkla ilgilidir. "*Ḫalḳuñ ʿaybın arama merdum-ı cāsūs gibi / Hitrüñ ʿarż itme ṣaḳın perde-i nāmūs gibi*" (Rashid, 2019, s. 260) şeklindeki beyitlerinde didaktik yönünü ortaya koymuştur.

İzzet Osman şiirde sözün peş peşe aralarında bağlantı olmadan sıralanışının doğru olmadığını düşünür. Bu onun şiirde bir ahenk arayışı içinde olduğunu gösterir. Ona göre hem hakiki aşkın hem de beşerî aşkın terennümünde tasavvufi unsurların kullanılması gerekir:

Sözi şāʿirleriñ ʿİzzet dem-ā-dem bir sibāḳ olmaz
Ḥaḳīḳi geh mecāzī gāh taṣavvūf lāzım eşʿāre (Rashid, 2019, s. 242)

2. İzzet Osman'ın Ramazaniyeleri

İzzet Osman Divanı'nda biri 46, diğeri 78 beyitten oluşan iki adet ramazaniye bulunmaktadır.[7] Aynı başlığa sahip olan ramazaniyeler Sultan III. Selim'e sunulmuştur. Çalışmanın bu bölümünde İzzet Osman'ın ramazaniyeleri beyitler numaralandırılarak verilmiş, daha sonra şiirlerin şekil, muhteva, dil ve üslup özellikleri hakkında bilgiler aktarılmıştır. Ramazaniyelerde hangi unsurlara yer verildiği ve ramazaniyelerin devrin toplumsal yaşamını nasıl tanıttığıyla ilgili tespitler yapılmaya çalışılmıştır. Bu bölümde, metin içerisinde örnek olarak verilen beyitlerin hangi ramazaniyeye ait olduğunu belirtmek için önce beytin yer aldığı ramazaniyenin divandaki sıra numarası, sonra da beytin ramazaniye içindeki beyit numarası gösterilmiştir.

[7] 78 beyitlik ramazaniye Ali Niyazi Rashid'in tez çalışmasında 77 beyit olarak yer almıştır. Tez yazarı 49 numaralı beyti sehven yazmamıştır.

2.1. Ramazaniye Türündeki 28 Numaralı Şiir

Ḳaṣīde-i Ramażāniyye
Der-Sitāyiş-i Cenāb-ı Ḥażret-i Ḫāḳān-ı Cihān u Şehin-şāh-ı Devrān
Sulṭān Selīm Ḫān Ḫalleda'llahu Salṭanatuhu

fe'ilātün \ fe'ilātün \ fe'ilātün \ fe'ilün

1 'Āleme virdi żiyā' nūr-ı hilāl-i ramażān
Sa'd ide Ḥażret-i Sulṭān Selīme Yezdān

2 Yılda bir 'ālemi müstaġraḳ-ı in'ām eyler
Raḥmet ü maġfiret ü 'afv ü 'aṭā-yı Raḥmān

3 Evveli raḥmet-i Mevlā vasaṭı ġufrāndur
Mücrimüñ 'afvı içün āḫiri 'ıtḳ-ı nīrān

4 Māh-ı nev-menzil ile geldi şitāb eyleyerek
Mü'mine virmek içün müjde-i 'afv ü ġufrān

5 Bāb-ı cennet açılup neşr olup āb-ı raḥmet
Muntaẓır raḥmet-i Ḥaḳḳa ḳamu ehl-i īmān

6 Leyle-i Ḳadre ḫulūṣ ile müheyyā olalum
Ḳılalum pādişāha ḫayr-ı du'āyı o zaman

7 Sūre-i Mā'ideyi ezber idüp vā'iẓler
Vaḳt-i ifṭārda ḫā˘hiş-ile ider ḫalḳa beyān

8 Ṣūfīyān zümresinüñ geldi yine eyyāmı
Vā'iẓ ü şeyḫ ile erbāb-ı riyānuñ devrān

9 Ṣaf-be-ṣaf cāmi'e ṭoldı ramażān ṣūfīleri
Ṣaf-ı evvelde ne mümkün bulalar bir 'irfān

10 'Ābid ü zāhid ile cāmi' ü mescid memlū
Ayaṣofyada düşüp küp dibine hep rindān

11 ' İş u nūş ehli idüp cümlesi tevbe-i naṣūḥ
Oldılar vaḳt-i saḥūrda giceler temcīd-ḫān

12 Ehl-i keyf 'īd-i şerīfe o ḳadar ḥasret kim
'İd iderler ramażān evveli olsa imkān

13 Tāze cān bulur idi zümre-i tiryākīler
Bulsalar ḳahve vü ma'cūn ile bir (lūle-duḫān)[8]

14 Ḳanı meyḫāne-be-meyḫāne gezen bāde-perest
İ'tikāf içre 'ibādet idiyor rūz u şebān

15 Ayaġı çekdi uṣūl ile bezmden rindān
Bādeden yayıḳdı dest u dehenin mey-nūşān

16 Şīşeler ḳandīl-i māhiyeye tebdīl oldı
Ṣāḳīler şerbet-i iftār içün oldı pūyān

17 Naḥs idüp kevkeb-i iḳbāline eşḳıyānuñ
'Adl-i Sulṭān Selīm ile cihān emn ü emān

18 Bu da iḳbāl-i şehin-şāh-ı cihāndur ḥaḳḳā
Anuñ 'aṣrında ṣalāḥ üzredür ehl-i 'iṣyān

19 Devr-i 'adlinde bulunmaz hele çeşm-i nem-nāk
Dökmese ḳatre-i bārānını ebr-i nīsān

20 Fitne bir yer bulamaz 'aṣr-ı hümāyūnunda
Olmasa ġamze vü ebrū ile zülf-i ḫūbān

21 Alamaz kimse zamānında fużūlī bir şey
Almasa vaḳt-i seḥer şebnemi mihr-i raḫşān

22 Kimse feryād u fiġān eylemiyor devrinde
Yā meger 'āṣıḳ-ı nālān ola yā nāy u kemān

23 Ser çeker yoḳ dir idim devr-i hümāyūnunda
Bāġ-ı cūdında eger çekmese ser ser-i revān

24 Bir perīşān bulamam şevket-i eyyāmında
Sīm u zer olmasa dest-i kereminde her ān

25 Münḥarif meyl idemez kimse reh-i rāst üzre
Keştī-i baḥr olur ancaḳ olıcaḳ bād-ı vezān

26 Bāb-ı iclāline der-bān olalı cūd u 'aṭā
Ġayrısından göremez kimse keremle iḥsān

27 Luṭfına nisbet ile cümlesi bir şey'-i ḳalīl
Cūd u Ḥātem-ile seḫā vü kerem bir yegān

[8] Bu kısım nüshada silik olup tez yazarı tarafından "lûle-duhân" şeklinde okunmuştur.

28 Görseler şevketini Behmen ü Dārā Sührāb
Faḫr iderlerdi derinde olalardı der-bān

29 Gelmedi böyle suḫan-dān zamān-ı şāhānda
Şi'r ü 'irfānına taḥsīn ider anıñ Ḥassān

30 Vaṣf-ı şehin-şeh-i devrāna nihāyet yoḳdur
Kendi evṣāfumı da eyleyeyüm 'arż u beyān

31 Herkes aḥvālini ol pādişāha 'arż eyler
Derdini söylemeyen ḫasteye olmaz dermān

32 Kime 'arż eyleyeler ḥālini erbāb-ı niyāz
Var iken böyle şehin-şāh-ı kerīm u z̲ī-şān

33 Mālikāne ile tīmār u ze'āmet nā-yāb
Ḥişşeme düşdi ḳażāyıd ile şi'r u 'irfān

34 Herkese māh-ı ṣıyām içre 'āṭıyye virilür
Ben ḳuluñ da ḳaluram ḫā'ib ü ḫāsir ḥayrān

35 Defter-i cūd u 'aṭāya ki yazılsa ismüm
Luṭf-ı şāhānuñ ile kesb iderem ḳadr ile şān

36 Ḫalḳ 'aṭıyye ḳapıcaḳ ben daḫı mażmūn ḳaparum
Ḫalḳ mesrūr olıcaḳ ḥişşeme 'ā'id ḥırmān

37 Herkes iḥsān alıcaḳ ben alurum ḳarż aḳçe
Vech-i taḥrīre bile gāhī bulunmaz imkān

38 Ben de az istemege şerm iderüm luṭfuñdan
Baḥr-ı iḥsānıña yoḳdur hele ḥadd u pāyān

39 El virür ben ḳuluña her senede beş kīse
Bir ze'āmet yirine olsa 'aṭıyye iḥsān

40 Her sene baḫşına bir ḫaṭṭ-ı hümāyūn olsa
Bir çerāġuñ olurum sāye-i luṭfūñda hemān

41 Günde biñ kerre teşekkür iderüm Mevlāya
Vaḳtümi ṣarf iderüm medḥ ü senāña her ān

42 Biñ beyt yapmaġa ḳudret var iken vaṣfuñda
Köhne bir ev bulamam sākin olayum el-ān

43 ʻİzzetā ḫayr-ı duʻā böyle şehe vācibdür
Feyż-i ilhām u kerāmet ile ḳuṭb-ı devrān

44 Yümn ü tevfīḳ ile manṣūr u muẓaffer ide Ḥaḳḳ
Düşmenün eyleye maḳhūr Ḫudā-yı Mennān

45 Rubʻ-ı meskūne degin ʻālem ola maḥkūmı
Cūd u iḥsānı ile ḫurrem ola ḫalḳ-ı cihān

46 Şān u şevket ile taḫtında bula ʻömr-i ṭavīl
Her güni ʻīd ola her şebi Ḳadr-i Ramażān(Rashid, 2019, s. 118-121)

2.1.1. Şekil Özellikleri

İzzet Osman'ın 46 beyitten oluşan ramazaniye türündeki 28 numaralı şiiri kaside nazım şekliyle yazılmıştır. Bu ramazaniyeye ait varaklar Ali Niyazi Rashid'in tezinin 291 ile 292. sayfalarında yer almaktadır. Ramazaniyede aruzun remel bahrinin"feʻilātün\ feʻilātün\ feʻilātün\ feʻilün" kalıbı kullanılmış olup mısraların birçoğunun son tef'ilesi "faʻlün"e; ilk tef'ilesi de "fāʻilātün"e uydurulmuştur. Şair beyitlerde imale, zihaf, vasl ve med gibi aruz tasarruflarına başvurmuş olmasına rağmen aruzun beyitlere tatbik edilmesinde başarılıdır. Mısra sonlarında kafiye, revîden önce gelen "ridf-i elifî"nin kullanılması suretiyle oluşturulan ve kafiye-i mürekkebenin bir çeşidi olan kafiye-i müreddefe ile sağlanmıştır (رمضان – ramaz**â**n / یزدان – Yezd**â**n). Kasidede redif kullanılmamıştır.

İzzet Osman'ın ramazaniye türündeki 28 numaralı şiiri III. Selim için yazılmış olup kasidenin nazım türü ve kim için yazıldığı övgü dolu bir başlıkla belirtilmiştir. Kasidede sırasıyla nesib, methiye, fahriye ve dua bölümleri mevcuttur. Manzumenin 1 ile 16. beyitleri arasında nesib, 17 ile 29. beyitleri arasında methiye, 30 ile 42 beyitleri arasında fahriye, 43 ile 46. beyitleri arasında ise dua bölümüne yer verilmiştir.

2.1.2. Muhteva Özellikleri

Ramazaniye övgü ifadesi içeren bir başlıkla başlamıştır. İzzet Osman, III. Selim için başlıkta "cihan hakanının ve zamanın/dünyanın şahlarının şahının övgüsü" anlamına gelen *Der-Sitâyiş-i Cenâb-ı Hazret-i Hâkân-ı Cihân u Şehin-şâh-ı Devrân* şeklinde bir ifade kullanmış ve "Allah, Sultan Selim'in saltanatını daim ve baki kılsın" cümlesiyle ona dua etmiştir. Başlıkta "hakan" kelimesiyle birlikte "şehin-şâh" ifadesinin kullanılması manidardır. "Şâh" Fars hükümdarları için kullanılan bir tabirdir. "Şehin-şâh" ifadesiyle Sultan Selim'in Fars hükümdarlarının da üstünde olduğu vurgulanmaktadır. Kasidenin methiye bölümünde şairin III. Selim'i överken Farsların efsanevi hükümdarlarını zikrederek III. Selim'in onlardan daha üstün bir hükümdar olduğunu belirtmesi başlıktaki durumu desteklemektedir.

Nesib kısmının ilk beytinin birinci mısraında hilalin görünmesiyle ramazanın başladığı ifade edilir. Şair ikinci mısrada Allah'tan Sultan Selim'e saadet vermesi temennisinde bulunarak

dua eder. Ramazanın faziletlerinin anlatıldığı mısralarda Allah'ın merhamet ve bağışlayıcılığının yılda bir kez âlemi nimetlere boğduğu belirtilir. Ramazanın başının rahmet, ortasının mağfiret, sonunun ise cehennemden kurtuluş olduğu hatırlatılır ve ramazan, hilal görünür görünmez insanların affedildiği müjdesini vermek için çabucak gelen biri olarak gösterilir. "Cennet kapıları açılır, rahmet suyu her tarafa yayılır ve bütün ehl-i iman Allah'ın rahmetine kavuşmayı bekler." Şair 6. beyitte bir kez daha padişahı mevzubahis eder:

Leyle-i Ḳadre ḫulūṣ ile müheyyā olalum
Ḳılalum pādişāha ḫayr-ı duʿāyı o zamān (28/6)

diyerek Kadir Gecesi'nin temiz bir kalple karşılanması için hazır olunmasını ve bu şekilde padişaha dua edilmesini söyler. Şair, ardından toplumsal hayatta bazı kişilerin ramazan ayını nasıl yaşadığıyla ilgili bilgiler verir. Bu kişilerin başında "vaiz" gelir. Şair, vaizin ramazan yaşantısını anlatırken onu olumsuz bir şekilde eleştirir.[9] "Vaiz, kelime anlamı itibariyle sofra anlamına gelen Mâide suresini ezberleyerek iftar vaktinde bu sureyi iştahla halka okur." Ramazan sufileri, şeyhler ve riya ehli de şairin eleştirilerinden nasibini alır. "Ramazan sufileri ramazanda camileri doldurup en ön saflarda yer alırlar, ancak bunlar eşyanın hakikatine vakıf olma anlamına gelen irfandan yoksundurlar. Camiler rintler, abitler ve zahitlerle dolar. Zevk ehli olanlar güya nasuh tövbesi ederek sahur vaktinde temcîd-hân olurlar. Ehlikeyif bu insanlar bayrama o kadar hasret kalmışlardır ki imkân olsa ramazandan evvel bayram yaparlar. Tiryaki zümresi kahve, macun[10] ve tütün bulursa can bulacak gibidir. Daha önce meyhaneden meyhaneye gezen şarap düşkünleri ramazanda itikâfa girerek gece gündüz ibadet ederler." Şair, tevriye sanatını kullanarak rintlerin meclisleri terkettiğini (ayağı çekmek) söyleyip şarap şişelerinin artık sanki mahyaların kandili olduğunu ve sakilerin de iftar şerbeti için koşuşturduğunu dile getirir.

Methiye bölümü 17. beyitle başlar. Şair methiye bölümüne geçerken girizgâh kullanmaz:

Naḫs idüp kevkeb-i iḳbāline eşḳıyānuñ
ʿAdl-i Sulṭān Selīm ile cihān emn ü emān (28/17)

şeklinde başlanan bu bölümde Sultan Selim'in övgüsü farklı şekillerde gerçekleştirilir. Şair tabiat unsurlarından nisan yağmurunu kullanarak Sultan Selim'in adaleti sayesinde gözü yaşlı kimsenin bulunmadığını, damlacıkların yağmur damlalarından ibaret olduğunu söyler. "Onun devrinde sevgilinin gözleri ve saçları olmasa fitne hiç olmayacaktır. Var olan feryat ve figan sadece âşıkların inlemeleri ve çalgı seslerinden ibarettir. Ondan daha cömert kimse yoktur." Sultan Selim övülürken kullanılan bir diğer unsur da Arap ve Fars karakterlerdir.

[9] Vaizin divan şiirindeki görünümü için bkz.: Duru, N. F. (2016). Klasik Türk şiirinin dejenere tiplerinden vâiz. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 35, 197-234.

[10] Macun, afyonla karıştırılarak elde edilen bir çeşit uyuşturucudur.

"Behmen ve Rüstem'in oğlu Sührab onun yüceliğini görselerdi onun kapıcısı olmak isterlerdi. Ünlü şair Hassân b. Sâbit, Sultan Selim'in şiirini ve irfanını takdir ederdi."

Şair,

Vaṣf-ı şehin-şeh-i devrāna nihāyet yoḳdur
Kendi evṣāfumı da eyleyeyüm ʿarż u beyān (28/30)

beytiyle başladığı fahriye bölümünde kendi isteklerini sıralamaya başlar. Fahriye genelde kasidede şairin kendini övdüğü bölüm olarak bilinir. Ancak bu bölüm şairin felekten yakınması, arz-ı hâl etmesi, yardım dilemesi, kimi zaman yardım dilerken memduhunu övmesi konularını da içerebilir (Aydemir, 2002, s. 155). İzzet Osman da bu kasidenin fahriye bölümünde içinde bulunduğu durumu anlatmakta, padişahın yardımını dilemekte ve onu övmektedir. "Herkese malikâne, tımar ve zeamet düşmüşken şairin payına şiir ve irfan düşmüştür. İnsanlar ramazanda hediyeler alırken şair bundan mahrum kalmıştır." Şair bir yandan bunları dile getirip sitem ederken öbür yandan padişahın lütfuna razı olduğunu belirtir. Bu geçici tevekkülden sonra yine nasipsiz olduğunu söyler ve defterlere sığamayacak kadar borcu olduğunu ifade eder. Kurnaz bir şekilde padişahın ihsanının sınırı olmadığını söyleyerek, padişahtan az istemeye utandığını belirtip ondan daha fazla maddi ihsan almaya çalışır. Yabancıların ona senede beş kese akçe verdiğini ifade ederek padişahtan zeamet ve barınmak için bir ev beklediğini dile getirir.

Şair, isteklerinin gerçekleşmesi hâlinde padişaha müteşekkir olacağını ve padişah için devamlı Allah'a dua edeceğini belirttikten sonra,

ʿİzzetā ḫayr-ı duʿā böyle şehe vācibdür
Feyż-i ilhām u kerāmet ile ḳuṭb-ı devrān (28/43)

beytiyle dua bölümüne başlar. Padişahın muzaffer olması ve düşmanlarının kahrolması için Allah'a dua eder. Halkın onun cömertliğiyle ferah olmasını; padişahın, tahtında uzun bir ömür yaşamasını; her gününün bayrama ve her gecesinin de Kadir Gecesi'ne dönüşmesini Allah'tan talep eder.

2.1.3. Dil ve Üslup

Bu ramazaniyede ramazan ayı vesile kılınarak III. Selim'in övgüsü yapılmaktadır. Şair, Farsların ulusal kahramanlarının ve peygamber şairi Hassân b. Sâbit'in isimlerini vererek padişahı överken abartılı bir dil kullanmaktadır. Birkaç beyitte padişahı överken "gamze-i ebrû, zülf-i hûbân ve âşık-ı nâlân" gibi terkipleri kullanarak şiirine estetik bir özellik katmaktadır.

İzzet Osman, kasidede ramazana dair söz varlığını yeterince kullanmıştır. "Îd, itikâf, temcîd-hân, ramazân sûfîleri, nûr-ı hilâl-i ramazân, mâh-ı nev-menzil, Leyle-i Kadr, vakt-i iftâr, kandîl-i mahiye, şerbet-i iftâr, vakt-i sahûr, Kadr-i Ramazân, îd-ı şerîf, mâh-ı sıyâm"

kelime ve terkipleri bu söz varlığına ait unsurlardır. Ramazaniyelerde genel itibariyle karşımıza çıkan vaiz, ramazan sufileri, şeyh, erbâb-ı riyâ, ehl-i keyf ve tiryaki gibi tipleri anlatırken şairin kullandığı dil iğneleyicidir. Şair, şiirde tevriye (ayağı çekmek-15. beyit), teşbih (şişe/kandîl-i mahiye-16. beyit), tenasüp (cûd/Hatem/sehâ/kerem-27. beyit) ve telmih (Behmen/Sührâb/Hassân-28/29. beyitler) gibi sanatlar sayesinde anlamın derinleşmesini sağlamıştır.

Şair, ramazaniyede "hayır dua kılmak (6), ezber etmek (7), tövbe etmek (11), küpün dibine düşmek (10), îd (bayram) etmek (12), can bulmak (13), feryat etmek (22) ve ser (kafayı) çekmek (23)" deyimlerini kullanmıştır. Ancak kullanılan deyimler çok değildir. Bunun yanında arkaik kelimeler olarak "yayıkmak (15) ve kamu (5)" kelimelerine; atasözü olarak da "derdini söylemeyen hasteye olmaz dermân (31)" ifadesine yer vermiştir. Metinde ahengin sağlanması için aynı anlama gelen kelimelerin bir arada verilmesi esnasında atıf vavlarının kullanılmıştır.

2.2. Ramazaniye Türündeki 29 Numaralı Şiir

Ḳaṣīde-i Ramażāniyye
Der-Sitāyiş-i Cenāb-ı Ḥażret-i Ḫāḳān-ı Cihān u Şehin-şāh-ı Devrān
Sulṭān Selīm Ḫān Ḫalleda'llahu Salṭanatuhu

fe'ilātün \ fe'ilātün \ fe'ilātün \ fe'ilün

1 Bāreka'llāh zihī māh-ı mübārek-hengām
Geldi tevfīḳ-i şeref-baḫş ile eyyām-ı ṣıyām

2 Ġurresi müjde-i raḥmetle olup fetḥe delīl
Selḫi tevfīḳ ü ẓafer ile virür ḥüsn-i niẓām

3 Māh-ı nev-menzil ile geldi şitāb eyleyerek
Fetḥ ü nuṣretle vire pādişeh-i 'aṣra peyām

4 Şekli ebrū-yı bütān gibi hilāle dönmüş
Çenber-i çarḫ-ı felekden geçerek ṣubḥ ile şām

5 Böyle sür'āt ile teşrīfine ḥikmet bu imiş
Getürüp nuṣret-i Ḥaḳḳdan şeh-i devrāna selām

6 Varalum cāmi'e ṭā'ata ḳıyām eyleyelüm
Her zamān girmez ele böyle mübārek eyyām

7 Ṣaḥn-ı cāmi'ler olup gülşen-i firdevs ü na'īm
Neşr ider raḥmetini 'āleme Ḫallāḳ-ı enām

8 Fetḥ ü nuṣretle du'ā eyleyelüm ḫāḳāna
'Āleme 'adl u ṣalāḥ üzere ḥüsn-i niẓām

9 ‘Ömrin efzūn ide Sulṭān Selīmüñ Mevlā
Şevket ü şān ile dā’im ola tā rūz-ı ḳıyām

10 Sehm-i ġayb ile müdām ḳalb-i Selīmi mülhem
Her umūrunda Ḫudā ḫayr ile eyler ilhām

11 Ḫavf-ı şemşīrinüñ āṣārıdur ol ḫāḳānuñ
Eşḳıyā zümresinüñ yıldızı hep düşdi tamām

12 Eşḳıyānun ocaġı ṭarḥına incir dikdi
Devr-i ‘adlinde yasaġ oldı şarāb-ı gül-fām

13 Mest-i medhūş-ı ḫumār ile yıḳıldı gitdi
Devrini eyledi bezm içre tamām gerdiş-i cām

14 Mesfūk-ı devleti de defʿ olur inşāa’llāh
Ṣarṣar-ı ḳahr irişür leşkerine kendine sām

15 Çākına ot depilür büt gibi ḳalur ḫayrān
Şāh-ı zī-şāna virür Ḫaḳḳ bu sene nuṣret-i tām

16 Bu da iḳbāl-ı şehin-şāh-ı cihāndur ḫaḳḳā
Heybet-i tīġı ile düşmenine ḫˇāb ḥarām

17 Gice noḳṣānını ḫavf-ile tamām itmek içün
Māh-ı nev kendini mīzāna urur her aḫşām

18 Perde-i zühde girüp ṣaḳladı çengi nāhīd
Arıyor şimdi uṣūl ile (gine)[11] gizlü maḳām

19 Defter-i cūdını taḥrīre ‘uṭārid ṭālib
Lafẓını ‘add idemez cemʿine ḳoysun erḳām

20 Müşterī südde-i ‘ulyâsına eyler ḫāˇhiş
Saʿd ile ḫidmet ide ola derüñde ḫuddām

21 Delve gizlendi zuḥal naḥse uzatmaz destin
Tīġ-i cevrini hemān ḳoydı niyāma Behrām

22 Ṣevr ile şimdi ḥamel her şeb esed ile gezer
Ḥıfẓ ider tīr-i iḳbāli ḥimāyetle müdām

23 ‘Ayn-ı ṣevri çıḳarur baḳsa eger sünbüleye
Rāmiyü’l-ḳavs şihāb ile atar aña sihām

[11] Tez yazarı nüshadaki bu kelimenin silik olduğu için okunmadığını belirtmiştir. Kelimeyle ilgili metin tamiri yapılmış kelime tarafımızca “gine” şeklinde okunmuştur.

24 Ḫatm idüp kürsīde vā'iẓ de du'āsın ḳadeḥüñ
Ābit-i tevbe ile söyledi rindāne kelām

25 Ayaġı çekdi uṣūl ile bezmden rindān
Bādeden yayıḳdı dest ü dehenin mey-āṣām

26 Gūṣe-i ḫamda olan mu'tekif-i mey-ḫāne
Ṣaff-ı evvelde namāzda idiyor şimdi devām

27 Ṣāl-ı engūrī bile câme kesilmez rinde
Giymiyor reng-i şarābı ṣūfī ger olsa da ḫām

28 Nuḳl-ı mey sofra-i iftāra ricil oldı ḳamu
Yalıñız sükkere ṣaḳlandı cevizle bādām

29 Ḳanı ol mey-kedede mūsīḳī ta'līmin iden
Gice temcīde çıḳup eyledi tebdīl-i maḳām

30 İnkisār irdi bütün şīşe-i mey oldı şikest
Nefes-i şeyḫe mey uġradı 'aceb sāġar u câm

31 Ḳanı mey-ḫānede ol çille-i merdāne çeken
Ḥasbice oldı terāvīḥi edā içün imām

32 Bādenüñ ḫamlarına rūġan-ı zeytūn ṭoldı
Şīşe ḳandīl-i māhiye olur her aḫşām

33 Bāde destīsi Ḳışıḳlı Ṣuyına vaḳf oldı
Sadece ṣuya ḳanā'at idiyor mey-āṣām

34 Deyr-i 'İsāya varup rāhib olup pīr-i muġān
Ṣūfīler tekyesine sāḳīler oldı ḫuddām

35 Ḳanı ol neş'e viren bāde-i câm-ı Cemşīd
Zümre-i ehl-i riyā içün olup sirke-i ḫām

36 Rind-i mey-ḫāne taḥiyyāta oturdı cümle
Ayaġa ḳalḳdı riyā ehli ḳamu itdi ḳıyām

37 Ṣaṣdı şeyṭān-ı la'īn men'ine menhiyyātuñ
Bulamaz azduracaḳ kimseyi itsün īhām

38 Ḥamduli'llāh bu da iḳbāl-i şehin-şāhīdür
'Ālemüñ eyledi ışlāḥına sa'y u iḳdām

39 Bu ṣıyāmuñ bu da bir başḳaca ḫāṣṣiyyetidür

Herkes aḫşām olıcaḳ eyleyüp icrā-yı merām

40 Cümleden ḳaṭʿ-ı naẓar ḳahve duḫān-āşāma
ʿAnber ü ʿūd virür neş'e ile lezzet-i kām

41 Rūzesin neş'e ile açmaḳ içün rindānuñ
Şerbet-i laʿlini ifṭārda sunar sāḳī̄ (cām)[12]

42 Şeyḫ oḳur maʿnī̄-i Kevserle Duḫān sūresini
Āyet-i Mā'ide tefsīridür aḳṣā-yı merām

43 Cāmiʿe ṭoldı ṣıyām sūfīleri ehl-i riyā
Ḥasbi vāʿiẓler ise kimseye virmez ārām

44 Dāne-i subḥa gibi çekmege ḫalḳuñ malın
Muʿtekif-ḫāne deyü şeyḫ ḳurub cāmiʿe dām

45 Kürsīden uçmaġa vāʿiẓ bu şeb itmiş niyyet
Cenneti vaṣf iderek dūzaḫa geldi encām

46 Vaʿiẓā dūzaḫa ḫāʾhiş var ise teşrīf it
Bir alāy mü'mine sıḳlet virüp itme ibrām

47 Yedi dūzaḫ sevinür bārid-i enfāsuñdan
Bir nefes ile varursıñ oraya rūz-ı ḳıyām

48 Dūzaḫuñ rāhını erbāb-ı günāh bilmez mi
Vardur ümmīdi şefāʿat ider ol faḫr-i enām

49 Dūzaḫuñ babın açup ḫalḳı düşürme ḫavfa
Ḫāneñüñ babın açup ḫalḳa it iṭʿām-ı ṭaʿām

50 Maġfiret demleridür geldi zamān-ı ġufrān
Müjde-i raḥmet-i ġaffār ile vir ḫalḳa peyām

51 Ehl-i keyf elde ġıdāsını ṭutup ḥāżır iken
Berş ü afyonuna daḫl ile ider melḫ-i meşām

52 Virme dūzaḫla ḥarāret bu mübārek günde
Vāʿiẓā kendüñi imsāke çeküp vir ārām

53 Herkesi ḫāline ḳo sāye-i ḫāḳānide
Devr-i ʿadlinde ḳamu ḫalḳ ide āsāyiş-i tām

[12] Tez yazarı nüshadaki bu kelimenin silik olduğu için okunmadığını belirtmiştir. Kelimeyle ilgili metin tamiri yapılmış kelime tarafımızca "cām" şeklinde okunmuştur.

54 Vā'iẓā köhne bir eşkine fener it peydā
Cinn gibi git ramażān da'vetine her aḫşām

55 Sözümüz ehl-i riyā ḥasbi mużirr vā'iẓedür
'Ālim u fāżıla ḥāşā kim atar ḥarf-i kelām

56 Böyle eyyām-ı mübārek bulunur mı her dem
Bā-ḫuṣūṣ şehr-i Sitanbulda bu māh-ı ṣıyām

57 Ḳadrini şehr-i Sitanbulda bilürler ṣavmuñ
Ṭaşrada şānına şāyeste kim eyler ikrām

58 Böyle bir şehr-i ṣafā-baḫş-ı 'adīmü'l-miṣli
Görmedi çeşm-i felek devr ideli heft ecrām

59 Ehl-i 'ilmi fużalā 'ārif-i esrār-ı Ḫudā
Ṣā'irānı fuṣaḥā 'ilm-i belāġatda be-nām

60 Dilberi gül-beden ü ġonce-dehen serv-i ḫırām
Dil-i 'āşıḳda ḳomaz şīvesi ṣabr u ārām

61 Ḥaḳḳ budur maẓhar-ı elṭāf-ı Ḫudā olsa sezā
Sāye-endāz-ı 'ināyet ola şāh-ı İslām

62 Bā-ḫuṣūṣ Ḥaẓret-i Sulṭān Selīm Ḫān devri
İstirāḥatde zamānında anuñ ḫāṣṣ ile 'āmm

63 Ḫayli dem gelmedi bir böyle şehin-şāh-ı kerīm
Fāris ü tīr ü tüfeng atmada mümtāz-ı enām

64 Hem suḫan-dān-ı cihān menba'-ı fażl u 'irfān
Ṣāḥib-i seyf ü ḳalem ma'den-i cūd u in'ām

65 Ṣā'ire böyle şehüñ medḥ ü senāsı vācib
Ẕikr-i ḫayrı ḳala 'ālemde ilā-yevm-i ḳıyām

66 Gülşen-i vaṣfını bir ṣā'ir eger fikr itse
Būy-ı luṭfundan ider ṭab'ı anūñ istişmām

67 Ṣan'at-ı tīr ü tüfeng atmada tīġde māhir
Uramaz urdığı şemşīrini Rüstem ile Sām

68 Pādişāhlıḳ ne imiş şevketi seyr itsünler
Erdeşīr ile Ferīdūn Cem ü Dārā Behrām

69 'Ācemī zümresine şāh-ı 'Acem şāh olmuş

Şāh odur faḫr ide beytü'l-ḥarameyn ile müdām

70 Biñ beyt söyler isem vaṣf-ı hümāyūnunda
Yine evṣāf-ı hümāyūnuna gelmez encām

71 Günde biñ kerre du'ā az gelür ol ḫāḳāna
Ḫalḳ anuñ salṭanatında bulup āsāyiş-i tām

72 Maẓhar-ı himmet-i şāhānesi olsam bir kez
Ol-ḳadar vaṣf ideyüm irmeye fikr ü evhām

73 Vaṣf-ı şāhānesidür şevḳe getürdi ḳulını
Daḫı çoḳ söyler idüm olmasa taṭvīl-i kelām

74 Bir cihet ile zamānında çerāġı olsam
Ṣavmuñ evvelki gününde ben iderdüm bayrām

75 'İzzetā 'Īd-ı şerīfe gerek ilbās-ı du'ā
Anı 'arż itmedür ancaḳ bize aḳṣā-yı merām

76 'Ömr-ile şevketin efzūn ide Mevlā dā'im
Ġālib itsün anı 'adāsına Ḫallāḳ-ı enām

77 Salṭanatda ide manṣūr u muẓaffer anı Ḫaḳḳ
Rub'-ı meskūne ḳadar 'ālem ola emrine rām

78 Her güni 'Īd-i sa'īd her şebi ḳadr-i ḫurrem
Rūze-veş ḳadrine ta'ẓīm ideler ḫāṣṣ ile 'āmm(Rashid, 2019, s. 121-127)

2.2.1. Şekil Özellikleri

Bu ramazaniyeye ait varaklar Ali Niyazi Rashid'in tezinin 293 ile 295. sayfaları arasında yer almaktadır. *Divan*'da ramazaniye türündeki 29 numaralı şiirin şekilsel özellikleri 28 numaralı şiirinkiyle hemen hemen aynıdır. Remel bahrinin aynı aruz kalıbı kullanılmış olup ilk ve son tef'ilelerinde değişikliğe gidilmiştir. Bu ramazaniyede imale, zihaf, med ve vasl gibi aruz tasarrufları fazla uygulanmış olup aruza uyumun sağlanması için tahrîke de başvurulmuştur. Manzumenin 28. beytinde ricl (رجل) ve cevz (جوز) kelimelerine tahrîk uygulanmış, kelimeler vezin gereği ricil ve ceviz şeklinde okunmuştur. Bu ramazaniyede de revîden önce "ridf-i elifî"nin getirilmesi suretiyle oluşan kafiye-i müreddefe kullanılmıştır (هنكام- hengâm / صيام- sıyâm).

İzzet Osman'ın 78 beyitlik kasidesi nesib, methiye ve dua bölümlerinden oluşmaktadır. Şair bu kasidede içinde yer yer Sultan Selim'in övgüsünün yapıldığı ve içkinin yasaklanmasının anlatıldığı 59 beyitlik uzun bir nesib bölümünü kaleme almıştır. Kasidenin 60 ile 74. beyitleri arasındaki kısım methiye bölümüdür. 75 ile 78. beyitler arasında ise dua bölümüne yer verilmiştir.

2.2.2. Muhteva Özellikleri

Bu ramazaniyenin başlığı önceki ramazaniyenin başlığıyla aynıdır. Ramazaniyenin nesib bölümü, hayırlarla dolu ramazan ayının geldiğinin haber verilmesi ile başlamıştır. "Ramazanın başı rahmet müjdeleri, sonu ise güzelliklerle doludur. Yeni ay sanki Allah'ın yardımını ve ilhamını asrın padişahına aceleyle haber vermek için gelmiştir. Şekli, güzellerin kaşına benzeyen hilal, sabah akşam demeden feleğin çemberinden geçerek ulaşmıştır. Ramazan devrin padişahına Allah'tan selam getirmek hızlı bir şekilde gelmiştir. Böyle bir ay her zaman ele geçmez, onun için camilerde ibadet edilmelidir. Camiler Firdevs ve Naim cennetlerindeki gül bahçeleri gibidir."

Nesib bölümünde şairin padişaha dua ettiği görülür. Şair, "Allah bu ayda rahmetini âleme yayar. Adalet ve iyilikle şekillenen güzel bir düzen için padişaha dua edelim; Allah, Sultan Selim'in ömrünü uzun etsin ve onun şanı kıyamet gününe kadar devam etsin" anlamındaki,

> Feṭḥ ü nuṣretle du'ā eyleyelüm ḫāḳāna
> 'Āleme 'adl u ṣalāḥ üzere ḥüsn-i niẓām (29/8)
>
> 'Ömrin efzūn ide Sulṭān SelĪmüñ Mevlā
> Şevket ü şān ile dā'im ola tā rūz-ı ḳıyām (29/9)

beyitlerinden sonra Allah'ın, güzel işler yapması için devamlı Sultan Selim'e ilham vererek yardım ettiğini ifade eder. "Eşkıyanın yıldızının düşmesi[13] onun kılıcının korkusunun etkisiyledir." İzzet Osman 12. beyitte Sultan Selim'in içkiyi yasaklamasına[14] vurgu yapar ve bu yasağın eşkıyanın ocağına incir ağacı diktiğini söyler. Devletinin düşmanlarının kahrolmasını diler ve Allah'ın bunun için ona yardım ettiğini ifade eder. "Onun kılıcının heybeti düşmana uykuyu haram kılar, bu da cihan padişahı olmasındandır." Şair nesib bölümündeki,

> Gice noḳṣānını ḫavf-ile tamām itmek içün
> Māh-ı nev kendini mĪzāna urur her aḫṣām (29/17)

---

[13] Yıldızı düşmek deyimi "talihi ters dönmek, gözden düşmek, cazibesini yitirmek, itibar kaybetmek anlamlarına gelecek şekilde geçer. Beyitlerde deyimin ihtiva ettiği bu anlamlarla güneşin doğuşuyla ayın ve yıldızların kaybolması, yıldız kaymaları gibi doğa olayları kinaye yoluyla ilişkilendirilir ve yine hüsn-i talille sevgilinin tüm güzelliğiyle arz-ı endam etmesinin bütün bunlara neden olduğu gibi bir söz hüneri sergilenir" (Keklik, 2019, s. 505) şeklinde açıklanmaktadır.

[14] Tarık Sarıoğlu III. Selim'in içkiyi yasaklamasıyla ilgili, makalesinde şu ifadelere yer vermiştir: "20 Eylül 1789 tarihinde çıkarılan hatt-ı hümayunlarda bütün meyhanelerin kapatılması, Hristiyanlar için İstanbul'da iki, Galata'da bir olmak üzere sadece üç meyhaneye izin verilmesi, seferberlik zamanlarında ve askerlerin başıboş olduğu zamanlarda dahi meyhanelerin kapalı olması gibi kararlar alınmıştır" (2022, s. 155).

beytinden itibaren kozmik unsurları kullanarak padişahı yüceltir. "Yeni ay eksiğini tamamlamak için (dolunaya dönüşme) kendini korkudan akşamları mizana vurur. Zühre yıldızı zühd perdesi ardında çalgılarını saklar ve kendine gizli bir yer arar. Kâtip olan Utarit yıldızı cömertlik defterinde yazılı olanların fazlalığından dolayı defterde rakam kullanmalıdır. Müşteri yıldızı, kapısında mutlulukla hizmet etmek için onun yüce huzuruna kavuşmayı ister. Zuhal, elini uğursuzluğa uzatmamak için kendini kovaya saklarken Behram ise zulüm kılıcını kınına sokar. Boğa ve koç burcu her akşam aslan burcuyla gezerek talih okunu unutmamak için ezberlemeye çalışır. Boğa burcu eğer başağa bakacak olursa yay burcu ok atarak onun gözünü çıkarır."

Şair, yıldızlar ile burçları içeren kozmik unsurları kullanarak memduhu yücelttikten sonra, ramazanın diğer unsurlarını dile getirerek nesib bölümüne devam eder. Bundan sonraki beyitlerde içki yasağının kişiler ve toplum üzerinde olumlu etkiler meydana getirdiğini ifade ederek örnekler sıralamaya başlar. Bu kısma,

> Ḫatm idüp kürsīde vā'iẓ de du'āsın ḳadeḥüñ
> Ābit-i tevbe ile söyledi rindāne kelām (29/24)

beytiyle giriş yaparak vaizin kürsüde kadeh duasını[15] bitirdiğini, tövbenin tazeliğiyle rintçe sözler söylediğini ifade eder. "Rintler içkiyi ve içki meclislerini terk ederler. Meyhanelerden çıkmayanlar şimdi ön safta namaz kılarlar. Hatta bunlar artık şarap rengi elbiseler bile giymezler. Ceviz ve badem gibi şarap mezeleri sadece tatlı yapılmak üzere saklanır. Meyhanelerde şarkı söyleyenler ramazan geceleri ilahiler söylerler. Şarap şişelerinin hepsi kırılır. Devamlı meyhanelerde bulunanlar ramazanda teravih namazında imam olurlar. Şarap küpleri zeytinyağıyla doldurulur ve şarap şişeleri mahya kandilleri olur. Şarap testisi su testisine dönüşür ve şarap içenler artık sadece suya kanaat ederler. Sakiler tekkelerde hizmet ederler. Cem'in kadehindeki neşe veren şarap, riya ehli için artık olmamış sirkeden ibarettir. Rintlerin hepsi tahiyyata otururken riya ehli de namazda ayakta durur. Şeytan bile bu duruma şaşırıp kalır ve artık yoldan çıkaracak kimseyi bulamaz."

[15] Kadeh Duası toplum içerisinde "Kenzü'l-Arş" Duası olarak bilinmektedir. Ancak bu iki dua birbirinden ayrıdır. Kadeh Duası'yla ilgili özet bilgi şu şekildedir: "Hz. Muhammed, miraca çıktığında gökte asılı hâlde bir kadeh ve bu kadehin üzerinde yeşil hatla bir duanın yazılı olduğunu görür. Bu kadehin nuru bütün göklere ve yerlere saçılmıştır. Miraçta Allah Teâlâ, Hz. Muhammed'e miraca gelene kadar perdelerden ve göklerden geçtiğini, kendisine neyin hoş geldiğini sorar. Hz. Muhammed de en çok o kadehin kendisine hoş geldiğini söyler. Allah Teâlâ ise o kadehi Hz. Muhammed'in nurundan yarattığını, yerleri ve gökleri yaratmadan beş yüz yıl önce üzerinde yazılı olan o duayı yarattığını, bu duanın kuvvetiyle göklerin ve yerin durduğunu, Cebrâil'in inip çıktığını, İsrâfil'in sura üfürdüğünü, denizde balıkların karar tuttuğunu söyler" (Aksoy, 2022, s. 115).

Şairin yukarıda gerçekleşenlere şükrettiği ve bunların hepsinin Sultan Selim sayesinde meydana geldiğini ifade ettiği bir nesib içi geçişten sonra ramazanla ilgili uyarı ve eleştirilerini sıraladığı görülür. Orucun bir başka özelliğinin de akşamın gelmesiyle ortaya çıktığını,

Bu ṣıyāmuñ bu da bir başḳaca ḫāṣṣiyyetidür
Herkes aḫṣām olıcaḳ eyleyüp icrā-yı merām (29/39)

beytiyle belirten şair, amber ve udun kahve ve tütün içenlere neşeyle lezzet verdiğini söyler. Ardından sakilerin iftarda insanları neşelendirmek için kırmızı şerbet sunduğunu ifade eder. Ona göre şeyhlerin ramazanda, içinde yeme içmeyle ilgili ayetlerin olduğu Kevser ve Duhan surelerini okumasının sebebi yine yeme içmeyle ilgili ayetleri kapsayan ve sofra anlamına gelen Maide suresinin tefsirini yapmaktır. "Ramazan sufileri ve riya ehli camilere dolarken vaizler ise ara vermeden konuşurlar. Şeyhler camilerde kurulup tespih çeker gibi halkın malını çekerler. Vaiz, cenneti anlatırken kürsüden uçacak gibidir." Şair; vaizin, cehennemi anlatırken müminlerin canını sıkmamasını, istiyorsa kendisinin cehenneme teşrif edebileceğini belirtir. "Yedi kat cehennem onun nefesinin soğukluğuna sevinir ve mahşer günü bir nefeste oraya varılır. Günah işleyenler aslında cehennemi bilirler, ancak Hz. Peygamber'in onlara şefaat edeceğine dair ümitleri de vardır. Vaiz, cehennemin kapısını açıp halkı korkutmak yerine evinin kapısını açıp onlara ikramda bulunmalıdır. Ramazan Allah'ın rahmet ve mağfiretinin ortaya çıktığı zamanlardır. Vaizler bu mübarek günlerde cehennemden bahsederek insanlara sıkıntı vermemelidir. Herkes kendi hâline bırakılmalıdır, çünkü Sultan Selim devrinde halk tamamen asayiş içerisindedir. Vaiz, ramazan davetlerine cin gibi hızlı bir şekilde katıladursun. Bu eleştiriler riya ehli olanlara ve muzır vaizedir, âlim ve fazıl kişilere söylenecek kötü bir söz yoktur."

Şair 56. beyit ve sonraki birkaç beyitte ramazan bağlamında İstanbul'la ilgili düşüncelerini aktarır. Bu kısımda İstanbul'dan bahsedilmesi ilk etapta şaşırtıcıdır. Ancak *Bilâdiye*'sinden de anlaşılacağı üzere şairin, İstanbul'u çok sevdiği göz önünde bulundurulduğunda bu durum doğal bir hâle bürünür. Şair her şeyin İstanbul sayesinde hoş bir hâl aldığı düşüncesindedir.

Böyle eyyām-ı mübārek bulunur mı her dem
Bā-ḫuṣūṣ şehr-i Sitanbulda bu māh-ı ṣıyām (29/56)

beytinde ramazanın mübarek bir ay olduğunu ve özellikle İstanbul'da daha iyi yaşandığını belirten Sivaslı şair, sonraki beyitte ramazanın kadrinin İstanbul'da bilindiğini, taşrada kimsenin ramazanın şanına layık bir ikramda bulunamayacağını ifade eder. "Felek bu kadar safa sahibi olan benzersiz bir şehri daha görmemiştir. İlim ehli olanlar hem fazıl hem de Allah'ın sırlarına vakıfken şairleri de belagat ilminde şöhret sahibi insanlardır. Güzelleri gül bedenli, gonca ağızlı ve güzel boylu olup tavırları âşıktaki sabrı tüketir."

Methiye bölümü 60. beyitte başlar. Şair, Sultan Selim'in Allah'ın lütfuna mazhar olmasının ona yaraştığını ve onun Allah'ın yardımının gölgesinde olmasını istediğini ifade eder. "Havas

ve avam onun devrinde istirahattedir. At binmede, ok atmada ve tüfek kullanmada yetenekli olan böyle bir hükümdar hayli zamandır gelmemiştir. Hükümdar fazilet ve irfan sahibi, güzel söz söyleyen, hem kılıcı hem de kalemi iyi kullanan, cömertlik ve nimet kaynağı biridir. Kıyamete kadar hayrının anlatılması için şairin böyle bir hükümdarı övmesi vaciptir. Eğer bir şair sultanın gül bahçesi gibi olan vasfından bahsetse lütfunun kokusu gelir. Ok atmada ve tüfek kullanmada çok mahirdir, Rüstem ve Sâm onun kadar iyi kılıç kullanamaz. Erdeşîr, Feridûn, Cem, Dârâ ve Behrâm onun kadar şevketli değildir. Acem şahının, Acem zümresine şah olması bir anlam taşımaz, şahlık beytü'l-harameyne devamlı hizmetle övünmektir. Bin tane beyit söylense de Sultan Selim'in saltanatını anlatmaya yetmez. Halk onun saltanatında güvende yaşadığı için günde bin kere dua etse yine de azdır. Onun vasfı şairi şevke getirir ki söz uzamasa şair daha çok şey söyleyebilir. Şair için onun çerağı olmak bayram etmektir."

Şair 74. beyitten 78. beyte kadar dua bölümüne yer verir. Bayram için dua edilmesi gerektiğini belirterek hükümdarın ömrünün uzun olmasını ve düşmanlarına galip gelmesini Allah'tan ister. Dünyanın dörtte birinin onun emri altında olmasını ve Allah'ın, saltanatında onu muzaffer kılmasını talep eder. Son beyitte hükümdarın her gününün mutlu bir bayram, her gecesinin Kadir Gecesi gibi olmasını; havas ve avamın orucun kıymetini bilmesi gibi hükümdarın da kıymetini bilmesini temenni eder.

2.2.3. Dil ve Üslup

Şair, ramazaniye türündeki 29 numaralı şiirin nesib kısmından itibaren Sultan Selim'in övgüsüne yer vermektedir. "Sultan, şân, şevket, şeh, pâdişâh, ve devlet" gibi saltanata dair kelimeleri kullanarak Sultan Selim'i ön plana çıkarmaktadır. Şairin Sultan Selim'i övmek için kozmik unsurları kullandığı beyitler süslü hayallerle doludur. Bu beyitlerde sanatkârane bir üslup görülmektedir. Şair, hüsn-i talîl sanatını kullanarak ayın, noksanını gidermek için her akşam kendini mizana vurduğunu güzel bir anlatımla ifade etmektedir:

> Gice noḳṣānını ḫavf-ile tamām itmek içün
> Māh-ı nev kendini mīzāna urur her aḫşām (29/17)

Şair bir önceki ramazaniyede olduğu gibi İran'ın efsanevi hükümdarlarını (Erdeşîr, Sâm, Ferîdûn, Cem, Dâra, Behrâm, Rüstem) kullanarak Sultan Selim'i yüceltirken abartılı bir dil kullanmaktadır. Bu ramazaniyede şairin ramazan kişileriyle ilgili olumlu ve olumsuz eleştiriye dair iki yönü de görülmektedir. "*Giymiyor reng-i şarābı ṣūfī ger olsa da ḫām*" gibi olumlu eleştirilerde yumuşak bir üslup kullanırken "*Vaʿiẓā dūzaḫa ḫāʾhiş var ise teşrīf it*" gibi beyitlerde ramazanda ortaya çıkan tipleri (vaiz, şeyh, ehl-i riya) sert bir dille eleştirmektedir.

Kasidede "hilâl, temcîd, terâvih, sıyâm, rûze, iftâr, mutekif-hâne, imsâk, ramazân, savm, bayrâm" kelimeleri ile "mâh-ı mübârek, eyyâm-ı sıyâm, müjde-i rahmet, mâh-ı nev, mâh-ı nev-menzil, sofra-i iftâr, eyyâm-ı mübârek, mâh-ı sıyâm, îd-i şerîf, îd-i saîd, Kadr-i hurrem" terkipleri ramazanın söz varlığına dair unsurlardır.

Şair, ramazaniyede "feleğin çemberinden geçmek (4), ele geçmek (6), yıldızı düşmek (11), ocağına incir ağacı dikmek (12), çanına ot tıkamak (15), hizmet etmek (20), talim etmek (29), çile çekmek (31), oruç/rûze açmak (41), kendi hâline bırakmak (53), kadrini bilmek (57), tüfek atmak (63), şevke gelmek (72), bayram etmek (74)" deyimleri ile "yayıkmak (25), kamu (28), kanı (29)" şeklindeki arkaik kelimeleri kullanmıştır.

3. Ramazaniyelerin Karşılaştırılması

İzzet Osman'ın biri 46, diğeri 78 beyitten oluşan ramazaniyeleri aruzun "fe'ilâtün \ fe'ilâtün \ fe'ilâtün \ fe'ilün" kalıbı kullanılarak yazılmıştır. Revîden önce "ridf-i elifî"nin getirilmesi suretiyle oluşturulan kafiye-i müreddefenin kullanıldığı ramazaniyelerde imale, zihaf, med ve vasl şeklinde aruz tasarruflarına gidilmiştir. İlaveten 78 beyitlik ramazaniyede aruzun tahrîk unsuru da uygulanmıştır. Aruz uygulanırken her iki ramazaniyede de aruz kalıbının ilk ve son tef'ilelerinde sık sık değişiklikler yapılmıştır.

Ramazaniyelerde konuların ele alınış sıralamasında farklılıklar bulunmaktadır. Ramazaniye türündeki 28 numaralı şiirde ramazanın gelmesiyle ilgili bir giriş yapıldıktan sonra olumsuz tipler üzerinden eleştirilerin sıralandığı görülmekte, daha sonra Sultan Selim'in övgüsüne geçilmektedir. Sultan Selim övülürken özellikle devlet yönetimindeki özellikleriyle ön plana çıkmaktadır. Ramazaniye türündeki 29 numaralı şiirde ise ramazanla ilgili girişten sonra Sultan Selim'i öven beyitlere yer verilmektedir. Bu ramazaniyede Sultan Selim'i övmek için farklı konular kullanılmaktadır. Bunlar içki yasağı sonrasında ortaya çıkan sosyal ortamın güzelliği ile kozmolojik unsurlardır. Şair, Sultan Selim'in övgüsünden sonra ramazanın olumsuz tipleriyle ilgili eleştirilerini sıralamakta ve sonrasında tekrar Sultan Selim'i övmeye devam etmektedir.

İzzet Osman'ın ramazaniyelerinde kasidenin bütün bölümlerine yer verilmemiştir. Ramazaniye türündeki 28 numaralı kasidede tegazzül; 29 numaralı kasidede ise tegazzül ve fahriye bölümleri mevcut değildir. Şairin ramazaniyelerdeki temel amacı Sultan Selim'i övmek olduğu için ramazana dair klasik konuları ele alırken bile sözü döndürüp dolaştırıp Sultan Selim'in övgüsüne getirmiştir. Şair bir ramazaniyesinde fahriye bölümüne yer vermeyip genel gidişattan memnun olduğunu belirterek padişaha dua etmekteyken diğer ramazaniyenin fahriye bölümünde kendini ve sanatını övmeyi bir kenara bırakmış, bu bölümü arz-ı hâl şeklinde kaleme almıştır. İçinde bulunduğu durumu anlatarak Sultan Selim'in ihsan sahibi ve cömert biri olduğunu vurgulayıp onu yüceltmeye çalışmıştır.

Şairin ramazaniyelerde bazı beyitlerde tekrara düştüğü görülmektedir. Söz konusu beyitler şunlardır:

28 Numaralı Şiir	29 Numaralı Şiir
Māh-ı nev-menzil ile geldi şitāb eyleyerek Mü'mine virmek içün müjde-i 'afv u ġufrān (4)	Māh-ı nev-menzil ile geldi şitāb eyleyerek Feṭḥ ü nuṣretle vire pādişeh-i 'aṣra peyām (3)
Ayaġı çekdi uṣūl ile bezmden rindān Bādeden yayıḳtı dest u dehenin mey-nūşān (15)	Ayaġı çekdi uṣūl ile bezmden rindān Bādeden yayıḳdı dest ü dehenin mey-āşām (25)

Sonuç

Din ve edebiyat tarih boyunca birlikteliğini korumuş iki önemli alandır. Özellikle dinî konuların anlatılmasında zaman zaman manzum şekillerin tercih edilmesi din ile edebiyatın iç içe olmasını sağlamıştır. Divan edebiyatı ürünleri içerisinde ele alınan dinî konulardan biri de ramazandır. Ramazan ayı ve onunla ilgili unsurlar XIV. yüzyıldan itibaren kaleme alınan ramazaniyelerde karşımıza çıkmış, XX. yüzyıla kadar divan şairlerince şiirlere konu edilmiştir. Ramazaniyeler yazılma oranları bakımından yüzyıllara göre farklılık göstermiş, araştırmacılar tarafından şekil ve muhteva özelliklerine göre sınıflandırılmıştır.

Ramazaniye türünün şairlerinden biri de XVIII. yüzyıl divan şairlerinden İzzet Osman'dır. *Divan*'ında toplamda 223 adet manzumeye yer vermiş olan İzzet Osman'ın şiirlerinden ikisi kaside nazım şekliyle yazılmış ramazaniyelerdir. Ramazaniyelerle ilgili olarak, *Divan*'ın elde bulunan Bağdat nüshası üzerine 2019 yılında yüksek lisans tezi hazırlamış olan Ali Niyazi Rashid'in çalışmasından yararlanılmıştır. Eksiklikler görülmesinden dolayı ramazaniyeler, mevcut nüshadan hareketle yeni baştan okunmuş ve transkribe edilmiştir. Ayrıca silik kısımlar görülmüş olup bu kısımlarda metin tamiri yapılmıştır. Daha sonra ramazaniyeler çeşitli açılardan incelenmiş ve değerlendirilmiştir.

Biri 46, diğeri 78 beyitten oluşan ramazaniyeler Sultan III. Selim'e ithafen yazılmıştır. Bundan dolayı ramazaniyelerde ağırlıklı olarak Sultan Selim'in övgüsüne yer verilmiştir. Kasidelerin methiye bölümünün dışında kalan bölümlerde bile şairin çeşitli unsurları ön plana çıkararak Sultan Selim'i methetmesi dikkat çekicidir. Şairin bu anlamda kullandığı unsurlardan biri de sosyal hayatı düzenlemek üzere bir nizamnameyle çıkarılan içki yasağı uygulamasıdır. Şair içki yasağından dolayı eşkıya diye nitelendirdiği kişilerin rahatsız olduğunu ifade etmiş, bu yasağı kendi açısında olumlu bulmuştur. İçki yasağıyla birlikte camilerin dolduğunu, meyhanedeki insanların namaza durduğunu, halkın asayiş içinde yaşadığını, şeytanın artık azdıracak ve düzeni bozacak hiç kimseyi bulamadığını dile getirmiştir.

İzzet Osman'ın, İstanbul'u çok sevdiği *Divan*'ındaki bazı şiirlerinden anlaşılmaktadır. Bu durumu ramazaniyelerine de yansıtmıştır. Şair, taşralı olmasına rağmen bütün hayatını İstanbul'a göre şekillendirmiş, İstanbul'la ilgili olan her şeye aşırı bir değer katmıştır. İstanbul'un âlimlerinin, şairlerinin ve güzellerinin daha nitelikli olduğunu, İstanbul'da

ramazan ve orucun kıymetinin daha fazla bilindiğini ve ramazana dair ikramların İstanbul'da daha fazla olduğunu ifade etmiştir.

İzzet Osman'ın ramazan ayında ortaya çıkan olumsuz tiplere tahammülü yoktur. Şair onlar için sert bir üslup kullanır. Bir ramazaniyesinde vaiz için "*Vaʿiẓā dūzaḫa ḫāʾhiş var ise teşrīf it*" (29/46) mısraını kullanırken diğerinde ise ehl-i keyfin durumunu " *ʿĪd iderler ramażān evveli olsa imkân*" (28/12) şeklinde iğneleyici bir tarzda ifade eder. Ancak onlara nasihat etmekten de geri kalmaz. "*Dūzaḫuñ babın açup ḫalḳa düşürme ḫavfa / Ḫāneñüñ babın açup ḫalḳa it iṭʿām-ı ṭaʿām*" (29/49) diyerek onlara açık bir kapı bırakır.

Bu çalışma hem Sivaslı İzzet Osman ve *Divan*'ı açısından bilgiler vermesi hem de ramazaniye türüyle ilgili metin çalışmalarına kaynak teşkil etmesi bakımından önem arz etmektedir. Şairin sosyal olaylar ve ortamlarla ilgili düşünceleri, kişilere bakış açısı ve bunları şiirinde nasıl ele aldığı ramazaniyelerden elde edilen önemli bilgilerdir.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Aksoy, E. (2022). "Kadeh duası" çevresinde gelişen inanışların sanal dünyadaki yansımaları. Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 12 (1), 113-127.

Anthony, C. Y. (2004). Edebiyat ve din (çev. Adem Çalışkan). Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi, 1, 227-251.

Aydemir, Y. (2002). Türk edebiyatında kaside. Bilig, 22, 133-168.

Baysun, C. (1950). Boğaziçi İskelelerine Dair Bir Kaside: İzzet Efendi'nin Sahilnamesi. Sevenler Grubu Neşriyat. https://9lib.net/document/6zk43rpq-bo%C4%9Fazi%C3%A7i-iskelelerine-dair-bir-kaside-i%CC%87zzet-efendi-sahilnamesi.html

Buhârî, Ebû Abdillâh Muhammed b. İsmâîl b. İbrâhîm el-Cu'fî (1422/2001). el-Câmi'u's-sahîh (nşr. Muhammed Züheyr b. Nasr). Dâru Tavki'n-Necât.

Canım, R. (2014). Divan edebiyatında türler (4. Baskı). Grafiker Yayınları.

Çelebioğlu, Â. (1998). Eski Türk edebiyatı araştırmaları. MEB Yayınları.

Demir, Z. (2018). Sosyolojik açıdan edebiyat ve din. Nosyon: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi, 1, 13-30.

Dindi, E. (2017). Cahiliye Araplarında ramazan ayı, itikâf ve oruç. Yakın Doğu Üniversitesi İslam Tetkikleri Merkezi Dergisi, 3 (2), 27-55.

Dursunoğlu, H. (2003). Klasik Türk edebiyatında ramazan konulu şiirler. Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 22, 9-29.

Duru, N. F. (2016). Klasik Türk şiirinin dejenere tiplerinden vâiz. Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 35, 197-234.

Ertan, M. E. (1995). Divan edebiyatında ramazaniyeler üzerine incelemeler. Yayımlanmamış doktora tezi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Günay, H. M. (2007). Ramazan. Diyanet İslâm Ansiklopedisi (34. cilt, s. 433-435). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

İspir, M. (2017). Divan şiirinin oluşumunda dini düşüncenin şairler üzerindeki etkisi. Asos Journal, 5 (42), 102-108.

Kaplan, H. (2020). Bir İstanbul methiyesi: İzzet'in bilâdiyesi. Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi, 5 (2), 442-487.

Kaplan, Y. (2021). 18. yüzyıl şairlerinden İzzet Efendi ve bilâdiyyesi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 31 (1), 115-134.

Keklik, M. (2019). Klasik Türk şiirinde yıldızlarla ilgili deyimler. Aslan, Ü. - Taş, H. (Ed.). Vakıf İnsan Prof. Dr. Hikmet Özdemir Armağanı (1. Baskı: 496-521), Kriter Yayınları.

Korkmaz, Z. (2007). Dil Nedir? (1-46). Türk dili ve kompozisyon. Ekin Yayınları.

Köprülü, F. (2005). Türk edebiyatı tarihi. Akçağ Yayınları.

Kur'an-ı Kerim (2022). Diyanet İşleri Başkanlığı. https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf/kuran-meal.

Müslim, , Ebü'l-Hüseyn Müslim b. el-Haccâc (ts). el-Câmiu's-Sahih (nşr. Muhammed Fuad Abdülbâkî). Dâru İhyâ't-Türâsî'l-Arabiyyi.

Nalcıoğlu, A. (2016). Edebiyat ve kültür üzerine. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 20 (2), 701-710.

Nesâî, Ebû Abdurrahman Ahmed b. Şuayb (1986). Sünenü'n-Nesâî, (I-IX, thk. Abdulfettâh Ebû Gudde). Mektebetu'l-Matbûâti'l-İslâmiyye.

Okçu, N. (1993). Şeyh Gâlib dîvânı. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Öztoprak, N. (2004). Fennî ve İzzet Efendinin sahilnameleri ve bu sahilnamelerde Üsküdar. Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi, 11, 111-148.

Pala, İ. (2002). Kün. Diyanet İslâm Ansiklopedisi (26. cilt, s. 552-553). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Pala, İ. (2003). Lâle devri. Diyanet İslam Ansiklopedisi (27. cilt, s. 84-85). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Pekolcay, N. vd. (2000). İslâmî Türk edebiyatında şekil ve nev'îlere giriş. Kitabevi Yayınları.

Rashid, A. N. (2019). Sivaslı İzzet Osman divanı. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Sarıoğlu, T. (2022). Müskirat nizamnameleri'ne göre meyhanelerin kapatılması ve II. meşrutiyet döneminde Edirne uygulamaları . Anadolu ve Balkan Araştırmaları Dergisi, 5 (9), 149-178.

Tirmizî, Ebû İsa Muhammed b. İsa (1975). es-Sünen (thk. Ahmed Muhammed). Mektebetü'l-Halebî.

Uzun, M. İ. (1993). Câize. Diyanet İslâm Ansiklopedisi (7. cilt, s. 28-29). Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi .

Yazıcı, N. (2003). Maarif dergisi penceresinden Osmanlı başkentinde 1892 ramazanına bir bakış. İstem, 1, 49-60.

Yekbaş, H. (2012). Ramazanı divan şiiri metinlerinden okumak. Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, 6, 173-230.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Arzu ATİK

Doç. Dr., İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi
arzuuatik@gmail.com

https://orcid.org/ 0000-0003-0181-2492

19. Yüzyıldan Tematik Bir Şiir Mecmuası (Milli Kütüphane 06 Mil Yz C 20)

A Thematic Poetry Collection from the 19th Century (The National Library 06 Mil Yz C 20)

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 13.11.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 20.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Atik, A. (2022). 19. Yüzyıldan Tematik Bir Şiir Mecmuası (Milli Kütüphane 06 Mil Yz C 20). *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1841-1864. https://doi.org/10.34083/akaded.1203673

Atik, A. (2022). A Thematic Poetry Collection from the 19th Century (The National Library 06 Mil Yz C 20). *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1841-1864. https://doi.org/10.34083/akaded.1203673

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

Milli Kütüphane 06 Mil Yz C 20 numarada bulunan mecmua, 19. yüzyılın ortalarında Hacı Bayram-ı Veli soyundan Ankaralı Müderriszade Sadullah İzzet tarafından tertip edilen, huruf-ı hecaya göre sıralanan konu başlıkları altında Farsça, Türkçe ve Arapça şiirleri toplayan tematik bir şiir mecmuasıdır. Yaklaşık 660 konu altında daha çok 17 ve 18. yüzyıl Türk ve Fars şairlerinin beyitlerini içeren mecmuada, kendisi de divan sahibi bir şair olan Müderriszade Sadullah İzzet hem kendi hem de dedesi Mustafa Şeyhî'nin şiirlerinden örnekleri de mecmuasına almıştır. Mecmua, konu başlıklarından sonra "müşkül ve gizli nükteler" içeren Farsça-Türkçe beyitler ve sadece Hezec bahrinden örneklerin verildiği bir bölüm de içerir.

Makalenin giriş bölümünde tematik mecmualara kısaca değinildikten sonra mürettip Sadullah İzzet hakkında bilgi verilip, mecmuanın şekil ve içerik özellikleri üzerinde durulacaktır. Ardından en çok örnek alınan şairlerin yaklaşık beyit sayıları ve mecmuadaki şairlerin tümü alfabetik olarak verilecektir. Ayrıca Sadullah İzzet'in ve dedesi Mustafa Şeyhî'nin mecmuadaki şiirleri üzerinde durulacak ve mecmua değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: tematik şiir mecmuası, Sadullah İzzet, Mustafa Şeyhî

Abstract

The poetry collection is recorded with the number of 06 Mil Yz C 20 in The National Library. It consists Persian, Turkish and Arabic poems according to the subject headings given in alphabetical order, organized by the Müderriszade Sadullah Izzet from Ankara, a descendant of Hacı Bayram-ı Veli, in the middle of the 19th century. Müderriszade Sadullah Izzet, who is also a poet, has included examples of both his own and his grandfather Mustafa Şeyhî's poems in the poetry collection, which contains mostly the couplets of 17th and 18th century Turkish and Persian poets under approximately 660 subjects. After this section, it also includes Persian-Turkish couplets containing "difficult and hidden subtle" and a section in which only examples from Hezej metres are given.

In the introduction part of the article, the thematic poetry collections are briefly mentioned. Then compiler of the poetry collection, Sadullah Izzet, will be introduced. Presenting the physical description and content of the poetry collection, the poets of this collection will be mentioned. In addition, the poems of Sadullah Izzet and his grandfather Mustafa Şeyhî in this collection will be emphasized and the poetry collection evaluated.

Keywords: *thematic poetry collection, Sadullah Izzet, Mustafa Şeyhî*

Giriş

Mecmualar, genelde bir veya birden çok yazar yahut şaire ait çeşitli şekil ve hacimde dinî, din dışı manzum veya mensur metinlerden oluşan derlemelerdir (Uzun, 2003, s. 265) şeklinde genel bir tanımını yapabilecek eserler olsalar da birçoğu tanımlamalara sığmayan, "gelenek içerisinde üretilen, en belirgin özelliği ve ortak noktası 'derleme' faaliyetiyle oluşturulmuş" (Gürbüz, 2012, s. 101) metinlerdir. Mecmualar hakkında Agâh Sırrı Levend'in ve sonrasında Günay Kut'un tasnifleri bu konudaki çalışmalara yol gösterici olmuş ve Mehmet Gürbüz (2012) daha önceki tasnifleri de değerlendirdiği bir makale yazmıştır. Bu makalede "Şiirlerin konularına göre oluşturulan (tematik) şiir mecmûaları" başlığı altında son madde olarak verdiği "Farklı konularda yazılmış şiirleri içeren mecmualar"a düşülen 28. dipnotta mürettip tarafından seçilen farklı konular etrafında oluşturulmuş şiirleri derleyen mecmualar için bu başlığın geçerli bir öneri olduğunu söylenir (Gürbüz, 2012, s. 109-110). Gürbüz, kendi çalışmış olduğu Kabilî'nin *Sultân-ı Hûbâna Münâsib Eş'âr* adlı mecmuasının ve sonrasında benzer konularda mecmuaların farklı yüzyıllarda tertip edilmeye devam edildiğini, ilk başta sevgiliye ait unsurları içeren beyitler toplanırken, sonrasında farklı başlıklarla başka konulara da yer veren mecmuaların oluşturulduğunu belirtir (s. 109, 26. dipnot). Ayrıca Milli Kütüphane 06 Mil Yz Fb 402'de kayıtlı mürettibi belli olmayan 19. yüzyılda tertip edilmiş tematik bir mecmuanın (Kaplan & Akpınar 2021) olması da bu derlemelerin 19. yüzyılda da devam ettiğini gösterir.

Bu çalışmada 19. yüzyılın ortalarında tematik olarak tertip edilen Türkçe, Farsça ve Arapça şiirleri ihtiva eden "Mecmū'a-i Ebyāt"ın mürettibi Sadullah İzzet hakkında bilgi verilecek ve mecmuanın sonunda Ahmet Talat Onay'ın mecmua hakkındaki çıkarımlarından bahsedilecektir. Ardından mecmuanın fiziksel özellikleri, içeriği ve bu hacimli mecmuadaki şairlerin adları alfabetik olarak verilecektir. Sonrasında Sadullah İzzet'in mecmuadaki şiirlerinin dökümü yapılıp divanında olmayan şiirleri ve dedesi Mustafa Şeyhî'ye ait şiirler verilip mecmuanın değerlendirilmesi yapılacaktır.

Mürettibin Kimliği

Mecmuanın mürettibinin, kütüphane kaydında da belirtildiği gibi, Müderrizade Sadullah İzzet (ö. 1855) olduğu söylenebilir. 1792'de Ankara'da doğan Sadullah İzzet'in dedesi, bu mecmuada da şiirleri bulunan, Mustafa Şeyhî (ö. ?), babası Abdülkerim Efendi'dir (ö. 1813). 1823'e kadar Ankara ve civarında naib ve nakiblik yapan Sadullah İzzet, 1823'te İstanbul'a naib olarak atanır; burada hendese ve ilm-i nücum eğitimi alır ve 1825'te Ankara'ya döner. 1846'ya kadar Ankara ve civarında çeşitli görevlerde bulunan Sadullah İzzet, 1847'de İstanbul'a tekrar gider ama istediği mansıba ulaşamaz. 1849'da Ankara'ya geri döner ve 1855'te Ankara'da vefat eder (Atik, 2016, s. 17). Divanı (Atik 2016), Millet Yazma Eser Kütüphanesi AESRY 111'de

kayıtlı bir mecmuası[1], yine Millet Yazma Eser Kütüphanesi AEMNZ 732 kayıtlı amcası Ârif Bey'den (ö. 1829) ona intikal eden bir şarkı mecmuası ve ayrıca büyük çoğunluğu Kandilli Rasathanesi Kütüphanesi'nde bulunan astronomi ve astroloji ile ilgili eserleri vardır (Atik, 2016, s. 25-27)

Mecmuada Sadullah İzzet'in şiirlerinden ilk örnekler 1a'da ilk bölümde "li-muḥarririhi" başlığıyla 1'i divanda olmayan 4 kıtayla (Atik 2016, s. 528, Divanda 28-29-30. kıtalar) gelir. Sonrasında da örnek beyitlerde kendi şiirleri için "li-muḥarririhi, li-mürettibihi, li-mürettibihi Saʿdullāh-ı Anḳaravī, li-muḥarririhi Saʿdullāh-ı Anḳaravī" ve sadece bir beyitte "li-mürettibihi Saʿdullāh İzzet" başlıklarını kullanır. Bazı şiirlerde ise sadece "Saʿdā, Saʿdullāh, Saʿdullāh-ı Anḳaravī" başlıkları vardır.[2] Sadullah İzzet'in kendi şiirlerinde hem mürettib, hem muharrir, hem de sadece mahlaslarını vermesi, hatta 11b'de "Tāc u külāh" bölümünde ise "1252'de muḳaddem pūşīde olunan ʿaẓīmü'l-heykel ḳavuḳlara yasaġ olduḳda Anḳaravī Saʿdullāh'ıñ inşād eyledigi ḳıṭʿadır" başlığıyla başka bir kişiden bahsediyormuşçasına alması mecmuanın mürettibi konusunda soru işareti uyandırır. Nitekim mecmuanın sonundaki koruyucu yaprakta Ahmet Talat Onay'ın bir sayfalık değerlendirmesinde bu mecmuanın Ankaralı Sadullah İzzet Efendi tarafından hazırlanmış olduğunu, sonradan Müderriszadelerden şair Şeyhî Mustafa Efendi hafidlerinden İzzet Efendi tarafından ilaveler yapılarak istinsah edilmiş veya büyük ihtimalle ettirilmiş olduğunu, beyitlerin üzerindeki ifadelerden mürettibin Sadullah, müstensihin de İzzet Efendi olabileceğini, kendisi de şair olan İzzet'in imla ve vezin hatası yapmasının kabul edilemez olduğundan muhtemelen bir hattata istinsah ettirildiğini söyleyerek Sadullah ve İzzet'in ayrı kişiler olduğu sonucuna varır. Sonrasında *Osmanlı Müellifleri*'nden Sadullah İzzet'le ilgili kısmı alıntılar. Bu kısımda Bursalı Mehmet Tahir bu mecmua ve Millet Yazma Eser Kütüphanesi, AESRY 111'deki mecmuayla ilgili ayrıntılı olarak şunları söyler:

Hurûf-ı hecâ tertîbi üzere müretteb iki büyük cildi hâvî mecmûa-i müntehabâtı vardır ki hatt-ı destiyle muharrer yegâne nüshası hafîdleri Gâlib Bey'de mahfûz olup cild-i evveli Osmânlı ve Fars şuarâsının eşârını câmidir (3/272).

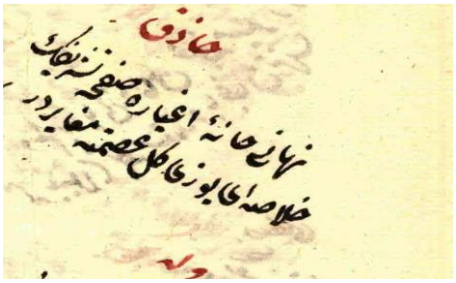
Bursalı Mehmed Tahir, devamında ikinci cildin içeriğinden de bölüm başlıklarını verecek şekilde ayrıntılı bahsettiğine göre bu eserleri görmüş olmalıdır. Fuat Bayramoğlu'nun (1983) tahminine göre Bursalı Mehmet Tahir Ankara'da Galib Bey (ö. 1914) ile rastlaşmış ve bu bilgileri ondan almıştır (s. 118). Bursalı Mehmet Tahir'in bahsettiği "huruf-ı heca tertibi üzere müretteb" Osmanlı ve Fars şairlerinin şiirlerinin olduğu mecmuanın birinci cildinin bu olduğunu söylemek yanlış olmaz kanaatindeyiz. Ahmet Talat Onay bu defterin Sadullah İzzet'in hatt-ı destiyle olmadığını, mecmuanın

[1] Bu mecmua tarafımızca ayrı bir makalede incelenecektir.
[2] Divanda bu mahlasların dışında Saʿd, ʿİzzet ve Farsça bir gazelinde Saʿdullāh ʿİzzet mahlasını da kullanır (Atik, 2016, s. 73).

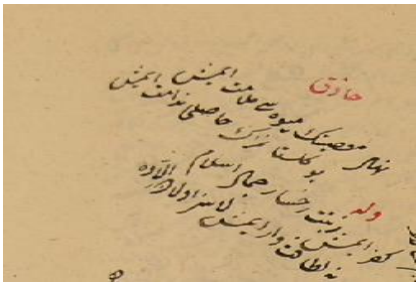
birinci cildi değil, ondan istinsah edilmiş bir nüsha olduğu düşüncesindedir. Ayrıca mecmuanın istinsah tarihi hakkında da şöyle bir fikir yürütür: "Bu defterin 55-60 sene kadar evvel istinsah edildiğini meşhur şair Nef'î-i sânî Üsküdarlı Hakkı Bey'in de bir beyti bulunmasından istidlal ediyorum."

Notun altındaki tarihten 22.10.1942'de yazıldığı bilinen bu değerlendirmeden 60 sene öncesi 1880'lere denk gelir. 1823 doğumlu olan Hakkı Bey'in (ö. 1895) 20'li yaşlarda şiir yazabileceği düşünülürse Sadullah İzzet, İstanbul'da bulunduğu 1847-1849 yıllarında Hakkı Bey'le tanışmış veya şiirlerini görmüş, bu mecmuaya almış olabilir.[3] Böylece mecmuanın 1855 öncesi, Bursalı Mehmed Tahir'in bahsettiği gibi Sadullah İzzet hayattayken onun tarafından tertip ve istinsah edildiği söylenebilir.

Ayrıca Millet Yazma Eser Kütüphanesi AESRY 111 numaradaki mecmuanın Sadullah İzzet tarafından istinsah edildiğini düşündüğümüzden iki yazı karşılaştırıldığında aralarında benzerlikler bulunmakla birlikte bazı farklılıklar da göze çarpar. Bu mecmuada diğer mecmuaya göre daha kalın bir kalem kullanılmasının bu farklılıklara neden olduğu düşünülebilirse de başka bir elden çıkmış olabileceği de ihtimal dâhilindedir. Uzmanlık alanımız olmadığından her iki mecmuadan örnek vermekle yetiniyoruz:



68b



AESRY111 237a

Mecmuanın Fiziksel Özellikleri

Mecmua, Milli Kütüphane 06 Mil Yz C 20 numarada "Mecmua-i Ebyat" adıyla kayıtlıdır. Kütüphane kaydına göre siyah pandizot kaplı mukavva ciltli, 360x240 - 290x160 mm. ölçülerinde 135 yapraktan oluşan mecmua "Sadullah İzzet Efendi Ankaralı" adına kayıtlıdır. İlk varaklarda satır ve sütunlarda düzensizlik hakimdir, 11a'dan itibaren dört sütun halinde değişen satır sayısıyla beyitler yazılır. Yer yer sütun aralarında da beyitler vardır. Konu ve şiir başlıkları kırmızı mürekkeple, beyitler siyah mürekkeple rika özellikleri taşıyan bir hatla yazılır. Bazı şiirlerde bazen kırmızı bazen siyah mürekkeple "mükerrer" kaydı düşülmüştür. Sonrasında ise kurşunkalemle bazı

[3] Bu beyit mecmuada 104b'de "Vaḥşet" bölümündedir.

beyitler işaretlenmiş, konu başlıkları 10b'ye kadar numaralandırılmış, şiirlerde bazı düzeltmeler yapılmıştır. 1a'da kütüphane numarası olan Yz C20 kurşunkalemle yazılmıştır. Aynı numara baştaki koruyucu yaprağın b yüzünde de yazılıdır, ayrıca burada muhtemelen dolmakalemle rika hatla "Bu defter hakkındaki mutalaat son sahifelerdedir" ibaresi vardır. 1b'de Latin harfleriyle kurşunkalemle "15.X.1963" tarihi ve sahafın adı "Sat.: Ali Özsoy" şeklinde mühürle basılıp çıkmayan yerler kurşunkalemle yazılmıştır. Eser 1a'da başlayıp 135a'da sona erer. 135b'de Sâib'den siyah mürekkeple, ince bir kalemle yazılmış Farsça beyit, kurşunkalemle "Üsküdar Vildan Efendi" ve bir dükkânın tahliyesiyle ilgili 3 kere yazılmaya çalışılmış ibare, kırmızı mürekkepli bir mühürle basılı düz ve ters 27 Ocak 1964 tarihi, sayfanın cilde yakın kenarında yine kurşunkalemle "Fi: 75.00 TL" ibaresi yazılıdır. Arkadaki koruyucu yaprağın b yüzünde baştaki koruyucu yaprakta belirtilen defter hakkında malumat ibaresiyle aynı hatla yazılmış "22-10-942 Çankırılı Giresun Mebusu Talat Onay" imzasıyla mecmua hakkında bir değerlendirme bulunur.

Mecmua muhtemelen tekrar ciltlenmiş ve ciltlenirken de bazı yapraklar hem başta hem de sonda karıştırılıp yanlış ciltlenmiştir. 1b'de başlaması beklenen mecmuanın 1a'da başlaması ciltlenirken sahibiyet ve benzeri kayıtların olduğu yaprak/ların da çıkarılmış olduğu düşüncesini akla getirir. Mecmua 1a'da şöyle başlar:

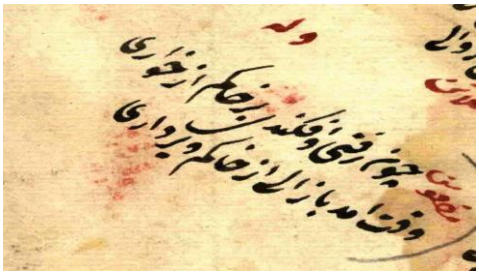
Evṣāf-ı Şerīf-i Ḥażret-i ẕü'l-Celāl ve Münācāt u Tevḥīd ü Taḥmīd

Ḥāletī

Varup bir bāba mensūb oldı herkes ey gönül sen de
Der-i devlet-me'āb-ı luṭf-ı Ḥaḳḳa intisāb eyle

Kilīd-i ḳufl-i ümmīdüm ḳoma destinde maḥlūḳuñ
İlāhī kendi dest-i ḳudretüñle feṭḥ-i bāb eyle

135a'da Müştak-ı Isfahanî'den (ö. 1757 [?]) Farsça bir beyitle biter:



Mecmuanın İçeriği

Mecmua konuya göre tasnif edilmiş bir mecmuadır. Yaklaşık 660 konu başlığı altında yaklaşık 470 şairin 13.000'den fazla beytini içerir. Huruf-ı hecaya göre sıralanan konu

başlıkları genellikle Farsçadır. "Evṣāf-ı evliyā'ullāh ve ehl-i Ḥaḳ", "'Iyş u 'işret", "Leḥv ü lu'āb", "Vüzerā vü vükelā", "Vuḥūş u ṭuyūr" başlıkları dışında her konunun altında örnek beyitler verilmiştir. Farsça ve Türkçe beyitlerin yoğunlukta olduğu örneklerde yer yer Arapça şiirler de bulunur.

Konu başlıkları 1a'da "Evṣāf-ı Şerīf-i Ḥażret-i ẕü'l-Celāl ve Münācāt u Tevḥīd ü Taḥmīd" ile başlar, ardından "Evṣāf-ı Şerīf-i Ḥażret-i Ḥabīb-i Ḫudā ṣalla'llāhu 'aleyhi ve sellem ve enbiyā'-i i'ẓām 'aleyhimü'ṣ-ṣalavātü ve's-selām" başlığı gelir. Sonrasında dört halifenin, imamların(1b), mezheb imamlarının(1b) işlendiği konu başlarına "evṣāf" getirilerek başa alınır. Böylece mürettibin tematik mecmuasını klasik tertibe uygun bir eser gibi hamdele, salvale, dört halifenin övgüsüyle başlattığı söylenebilir. Bunlardan farklı olarak 1b'de kitaplarla ilgili bölüm "Evṣāf-ı kütüb ve esāmī-i kütüb" başlığıyla gelir ve bu bölümde sadece Mustafa Şeyhî'nin 19 beyti alınır. 2a'dan itibaren "Īmān u İslām u küfr ü dīn", "İdrāk u āgāhī", "Ebr ü āfitāb u māh" gibi elif harfiyle konu başlıkları altında örnek beyitler verilmeye başlanır ama 3a'da muhtemelen yanlış ciltlemeden dolayı "pīrehen"le ilgili beyitler gelir ve sayfanın başına farklı bir hatla muhtemelen mecmuayı inceleyen Talat Onay tarafından iki çizgi arasında "pīrehen" yazılmıştır. Bu beyitler 10b'nin sonunda "Beden ü pīrehen" başlığından sonra gelmelidir. 4a'da konular elif harfiyle devam etse de karışıklık 9a'ya kadar sürer.

Mecmuada bazı şiirlerin/beyitlerin başında şair ismi yerine sadece "Lā" yazılıdır ama bu ibare şiirlerin söyleyeninin belli olmadığı anlamına gelmez. "Lā" başlıklı bu şiirlerin bir kısmına sonradan şair isimleri kurşunkalemle yazılmıştır. Muhtemelen bu ibare mürettibin şiirlerin şairlerini bilmediğini veya emin olmadığını, aldığı kaynakta da yazmadığını gösteriyor denilebilir. Mecmuada şairi belli olmayan şiirler için gelenekteki "Lā-edrī" başlığının da kullanıldığını görülür.

Mecmuada şiir örnekleri çoğunlukla beyit şeklinde olsa da kıta, murabba, rubai, mesnevi, kaside ve az da olsa mısraların olduğu görülür. Ayrıca bazı alıntılarda hangi eserden alındığı veya ne hakkında olduğu başlıkta belirtilir. Örneğin "ez-Bostān, Hümāyūn-nāme, Timur-nāme-i Hātifī, Rüşdī Efendi der-ḥaḳḳ-ı Keṯḫüdā Emīn Aġa, Şāh Şücā' der-vaṣf-ı beng, ez-Ḫusrev ü Şīrīn-i Sālim, ez-ḳaṣīde-i Ḫākānī" gibi.

110b'de "Yekfī" başlıklı bölümde Riyâzî, Vehbî ve Âgâh'dan alınan şu üç beyitle konu başlıkları biter:

Riyāżī
Nice bir ey dil-i gümrāh-ı tebāhī nice bir
Nice bir itmeyesin ẕikr-i İlāhī nice bir

Vehbī
Yetişür pend ise de lāf ise ġavġā ise de
Bu ḳadar ġulġule-i hūy-ı süḫan hāy-ı süḫan

Āgāh
Şeyḫ-i şehrüñ ḫānḳāh-ı ḫuşkına ḥasret miyüz
Bāġ-ı cennet gibi bir mey-ḫānemüz vardur yeter

111a'da mecmuanın yapısı değişir. Birinci sütunda ilk olarak "Kemālpaşazāde, Veysī, Nihālī, Lā" başlıklı beyit ve "mıṣraʿ-ı Şāhidī" başlıklı içinde "iñen" geçen şiirler alınır.

Er iseñ pīre-zen-i dehre iñen aldanma
Āteş-i ḫīlesine key ṣaḳın anuñ yanma

Kemalpaşazade'den olduğu söylenen bu beytin yanına şöyle bir not düşülür:

"İñen lafẓı Türkīdir ammā fī zamāninā lisānımızda mustaʿmel olmayıp metrūk olmuş bir lüġat-i Türkī olmaġla Türkī lüġati olan Abuşḳa nām kitābda daḫı bulamayıp ve gördügüm ebyātda daḫı sibāḳ u siyāḳ ḳarīnesiyle fehm idemedigimden maʿnāsı bulunmaḳ içün bu beytleri yazdım."

Şâhidî'den alınan mısranın altına düşülen notta "Şāhidī şerḥlerine daḫı baḳdım ne maʿnāya olduġunı yazmamışlar." der.

"Lā" başlıklı son beyit olan aşağıdaki beytin altına "İmdi iñen lafẓında ʿṣaḳın yaʿnī el-ḥaẕer' maʿnāsı münfehim oluyor" yazılmıştır.

Çün ṣubḥ[4] *olınca bellü olur yüzi ḳarası*
Germ olmasun o ḥüsn-ile ey māh iñende şemʿ

İkinci sütunda ise "Her māddeye ve her eşyāya münāsib ve maḥṣūṣ olup üzerine yazılan beytler ve ebyāt-ı müteferriḳadır" denerek "Ḥarfü'l-elif" başlığı atılmış, tamamı Sadullah İzzet'in divanda da olan "Ḳapı, Hinto Araba, yüz yasdığı, perde beytidir" başlıklarıyla 4 ve "li-muḥarririhi" başlıklı 2 beyit, "Ẓahr-ı kitāb, mürekkeb beytidir" başlıklı Farsça 2 beyit, "Yelpāze" ve "Keẕālik" başlıklarıyla 2 beyit alınmıştır.

111b ve sonrasında bu örnekler devam etmez, sadece "Ḥarfü'l-bā, ḥarfü't-tā, ḥarfü'ṣ-ṣā, ḥarfü'l-cīm" gibi başlıklar yazılmıştır. Arada boş sayfalar da vardır (112a-113b, 115a-121b boş).

122a'da farklı olarak elif yerine "Ḥarfü'l-bā" "Ḥarfü't-tā" başlığı ile "be ve te" kafiyesinden yanlarında kırmızı mürekkeple çoğunlukla 3 ve 2 noktalı Farsça beyitler vardır. Bu bölümün 128a'da Farsça "Dīvān-ı ebyāt-ı müşkile-i Fārsī çünān ki sī noḳṭa-i surḫ dāred ān beyt müşkil est ve ān beyt ki dü noḳṭa dāred der-ān beyt nükte-i ḫafiyye hest" başlığıyla "Ḥarfü'l-elif"le başladığı görülür. Bu bölümün ciltleme esnasında karışan varaklarının doğru sıralaması şu şekilde olmalıdır: 128, 122, 123, 124, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 125, 133, 134, 135. Bu bölümde bazı harflerin altı boştur, sadece

[4] Mecmuada kelime muhtemelen dalgınlıkla "ṣabāḥ" şeklinde yazılmıştır.

başlıklar vardır (131b-133b). "Müşkil" olarak işaretlenen bazı beyitlerin yanına bazen bir kelime bazen daha uzun açıklamaların yapıldığı görülür. 125a'da "kāf" kafiyesiyle birlikte Farsça beyitlerin yanı sıra Türkçeler de alınır. 125b'de "vāv" kafiyesi boştur, "hā" ve "yā" kafiyesinde sadece Türkçe örnekler vardır.

Bu bölüm de 133b'de "ḥarfü'l-vāv, ḥarfü'l-hā, ḥarfü'l-yā" başlıkları ile biter, ardından "leff [ü] neşr-i müretteb ve leff [ü] neşr-i müşevveş" başlığı altında Tâbi'â-yı Kûmî[?]'den 2, Necîbâ'dan 1 Farsça ve Hâmid'den 1 Türkçe beyit örnek olarak verilmiştir.

134a'da "Ebyāt-ı müteferriḳa ez-evzān-ı müteferriḳa" başlığı altında "Baḥr-i hezec"ten Nâbî, İsmetî, Nâilî, Mezâkî, Lâ, Lâ-edrî başlıklı Türkçe beyitler, 134b'de Seyyid Vehbî, Sünbülzâde Vehbî, Nazîm, Nâilî, Rüşdî, Sâbit'ten Türkçe, Hâfız'dan kenarlarında vezinleri yazılı 9 Farsça beyit, üstten oldukça yıpranmış ve su lekeleri olan 135a'da yine kenarlarında vezinleri yazılı Hâfız'dan 4, "Lā" başlıklı 1 ve Müştâk'dan 3 Farsça beyitle mecmua sona erer.

Mecmuadaki Şairler

Mecmuanın en dikkat çekici yanlarından biri birçok Türk ve Fars şairi bir arada bulundurmasıdır. 11. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar geniş bir yelpazede yaklaşık 470 şairin 13.000'den fazla beytini içeren mecmuada özellikle hem Türkçe hem Farsça şiir örneklerinde 17 ve 18. yüzyıl şairlerinin yoğunlukta olduğu görülür. Mecmuada Hâfız, Sadî, Fuzûlî, Bâkî gibi klasik şairlerden örnekler olsa da sebk-i Hindî ve hikemî şiirin temsilcisi şairler ön plandadır. Sâib-i Tebrîzî[5] (ö. 1676) 400'e yakın, Kelîm-i Kâşânî (ö. 1651) 300 civarı ve Nâbî (ö. 1712) 350 civarı beyitle mecmuada en çok şiiri bulunan şairlerin başında gelir. Diğer Farsça yazan şairlerden Nazîrî'den (ö. 1612) 150 civarı, Muhlis'den (ö. ?) 120 civarı, Hâfız'dan (ö. 1390) 120 civarı, Şevket'ten (ö. 1700) 100 civarı, Selâm-i Tahranî'den (ö. 1647) 70 civarı, Tâlib-i Âmulî'den (ö. 1626) 70, Neş'e mahlaslı Abdürrezzak'tan (ö. 1745 [?]) 50 civarı, Şâpûr'dan (ö. ?) 40, Firdevsî'den (ö. 1020) 40 civarı, Sadî-i Şirâzî'den (ö. 1292) 30 civarı beyit örneği vardır.[6]

Türk şairlerden Nâbî'den sonra en çok örnek beyit alınan şairler ve yaklaşık beyit sayıları şöyledir: Âgâh (ö. 1728) 180, Râşid (ö. ?) 150, Râgıb Paşa (ö. 1763) 150, Belîg (ö. 1760-61) 110, Nevres (ö. 1762) 100, Hâzık (ö. 1763) 90, Âtıf (ö. 1742) 90, Nâilî (ö. 1666) 60, Hâmî (ö. 1747) 60, Kâmî (ö. 1724) 40, Arpaeminizâde Sâmî (ö. 1734) 40, Nedîm (ö. 1730) 30, Sâbit (ö. 1712) 30.

[5] Mecmuada sürekli "Sāyib" şeklinde yazılır.

[6] Mecmuada Farsça örnek beyitleri bulunan şairlerin birçoğunun Ziya Paşa'nın *Harabat*'ında da bulunması bu şairlerin 19. yüzyıl Osmanlı şairleri tarafından bilinen ve okunan şairler olduğunu gösterir diyebiliriz. *Harabat*'taki şairlerin listesi için bk. Şadi Aydın (2015), Ziya Paşa'nın Harâbât'ında Fars şiiri ve Farsça söyleyen şairler, *Nüsha* (41), 162-165.

Mecmuada adları geçen şairler aşağıda alfabe sırasına göre verilmiştir. İsimleri/mahlasları verilen şairlerin yanına parantez içinde mecmuada geçen beyitlerin dilini belirtmek üzere Türkçe için T, Farsça için F, Arapça için A kısaltması kullanılmıştır.

Abdal (F), Abdullah Halî (F), Abdülkerim Sâmi'î (T), Abdülmevla (F), Abdülvehhab (F), Abdüssamed (F), Adlî, Sultan Bayezid (F), Âfitabî (T), Âgâh (T), Ahdî (F), Âhî (T), Ahmed Paşa (T), Ahmed Süheylî (F), Ahmedî (T), Ahmed-i Âmidî (T), Aka Rıza (F), Âlî (T), Ali Kâşî (F), Ali Nâkî (F), Ali Sabit (F), Ali Saniî (F), Ali Şir Nevayî (F), Alican (F), Ankâ (T), Ammî (F), Ârif Süleyman Bey (T), Ârifî (F), Ahmed-i Buharî (F), Molla Cafer (F), Âsafî (F), Âsım, Çelebizade (T), Asîl (F), Assâr (F), Âşık Paşa (T), Atayî (T), Âtıf (T), Attar (F), Âzerî (F), Âzim (T), Azîmâ (F), Azîz (T), Azlî (F), Azmî (F-T), Baba Vâsıh (F), Bahayî (T), Bahrî (T), Bâkî (T), Basirî (T), Behcet (T), Belîg (T), Benayî (F), Berkî (T), Besim (T-F), Beyanî (T), Bezmî (F-T), Bîdil (F), Bîhod (F), Cafer (T), Câmî (F), Câmî (T), Câzim (T), Celal (F), Celaleddin Devvanî (F), Cem'î (T), Cemalî (T), Cenâbî (T), Cevherî (F), Cevrî (T), Cihan Hatun (F), Cinanî (F), Dâniş (F), Derviş Dehekî (F), Derviş Sayyâd (T), Derviş Yusuf (F), Dervişî (T), Dürrî (T), Ebu İshak (A), Ebu Nüvas (A), Ebu Türab (F), Edayî (F), Edîb (T), Edîbî (T), Efdal (F), Ehlî-i Şirâzî (F), Emîn (T), Emînî (F), Emîr (F), Emîr Vâlihî (F), Emîrî (T), Enverî (F), Erdebilî (F), Esad (T), Eser (F), Esîr (F), Eşref (F), Fahr-ı Râzî (F), Fâik (T), Fâiz (T), Fakîrî (F), Fânî (F), Fasîh Dede (T), Fâyizî (T), Fâzıl (T), Fehîm (T), Fennî (T), Feth Ali (F), Fethî (T), Fethullah (F), Fettâhî (F), Fevrî (T), Feyyâz-ı Lâhîcî (F), Feyzî (F), Feyzî (T), Fursat (F), Fıtnat Hanım (T), Figânî (F), Fikrî (T), Firdevsî (F), Fürkatî (F), Fuzûlî (T), Gâlib, Defterdar (T), Gâlib, Şeyh (T), Gânî-i Keşmîrî (F), Gayret (F), Gayretî (F), Gazâlî (F), Gıyaseddin Kemâl (F), Gubârî (T), Hâcû-yı Kirmânî (F), Hâdî (F), Hâdim (F), Hâfız-i Şirâzî (F), Hâkânî (T), Hâkânî-i Şirvânî (F), Hakîm (F), Hakkî, İsmailpaşazade (T), Hâletî, Azmîzâde (T-F), Hâlî (T), Halîlî (T), Halîm (T), Hamdî (T), Hâmî (T), Hanîf (T), Hasan (F), Hasan Çelebi (T), Hasan Han (F), Hasret (F), Hâşim (T), Haşmet (T), Hâtemî (T), Hâtem-i Kâşî (F), Hâtifî (F), Hatmî (T), Hayâlî (F), Hayâlî (T), Hayâtî (T), Haydar (F), Haylî (T), Hayret (T), Hayretî (T), Hayyâm (F), Hâzık (T), Hazîn (F), Hemedânî (F), Hevâyî (T), Hıred (F), Hidâyet (F), Hilâlî (F), Hilâlî (T), Hilmî (T), Himmetzâde (T), Humâyûn (F), Husrev (F), Hüccet Han (F), Hüdâyî (T), Hüseyn-i Vâiz (F), Itrî (T), İbrâhîm-i Irâkî (F), Îcâz (F), İhsân (F), Îmâ (F), İmâm Şâfi'î (A), İmâmî (F), İnâyet Han (F), İshak (T), İsmet (F), İsmetî (T), İsmetullah (F), İzzet Ali Paşa (T), İzzetî (T), İzzetî, Vişnezâde (T), Kadı Abdülvehhab (F), Kadı İnâyet (F), Kadrî (T), Kâkâ-yı Kazvînî (F), Kalender (F), Kâmî (T), Kânî (T), Kâsım Bey, Afşar (F), Kâsım-ı Envâr (F), Kâsım-ı Meşhedî (F), Kâsımî (F), Kassâb (F), Kâşif (F), Kâtibî (F), Kavsî (F-T), Kâzım (F), Kelîm (F), Kelîm-i Eyyûbî (T), Kemâl-i Hocendî (F), Kevserî (F), Kısmî (F), Kirmânî (F), Kudsî (F-T), Kudsîzâde (T), Kurbî (F), Lâyıh (T), Lem'î (F), Lisânî (F), Mahmûd Agazâde (T), Makâlî (T), Meczûb (F), Medîhî (T), Mehdî Han (F), Mehmed Efendi (T), Melik Şâhruh (F), Melik-i Kûmî (F),

Mesihâ-yı Kâşî (F), Mesûd (F), Mevlana Celaleddin-i Rûmî (F), Mevlâ (F), Mezâkî (T), Mihrî (F), Mîr Abdullah (F), Mîr Fedâyî (F), Mîr Huzûrî (F), Mîr Kıvâmeddin (F), Mîr Muhammed (F), Mîr Necât (F), Mîr Nureddin (F), Mîr Sadreddin (F), Mîr Takî (F), Mîrzâ Mahmûd (F), Mîrzâ Mugiz[?] (F), Mîrzâ Remzî (F), Mîrzâ Bâkır (F), Mîrzâ Bâkî (F), Mîrzâ Davud (F), Mîrzâ Fasîhî (F), Mîrzâ İbrâhîm (F), Mîrzâ Ulug[?] (F), Molla Mahmûd (F), Mûcib (T), Muhammed Gilânî (F), Muhammed Hüseyn Sultan (F), Muhibbî (T), Muhlis (F), Muhsin Mîrzâ (F), Muhteşem-i Kâşî (F), Muhyiddin Seyyidî (A), Muîneddin (F), Muînî (T), Mukîmî (F), Musaib (F), Mustafa Bey (T), Mülhimî (F), Münîb (T), Münîf (T-F), Müstakimzâde (T), Müşfikî (F), Müştâk-ı Isfahânî (F), Müştâk (T), Nâbî (T-F), Nâdim (F), Nâfî (T), Nâfiz (T), Nâhifî (T), Nâilî (T), Naîm (F), Naîmâ (T), Nakî-i Kemreî (F), Nâmî (T), Nâmî-i Buhârî (F), Nasır Ali (F), Nâsih (F), Nâşid (T), Nazîm (T), Nazîrî (F), Nazmî (T), Nebâtî (F), Necâtî (T), Necîb (T), Necîbâ (F), Necmeddin (F), Nedîm (T), Nef'î (T-F), Nergîsî (F), Nesîb-i Mevlevî (T), Neş'e, Abdürrezzak (F-T), Neş'et (T-F), Nev'î (T), Nev'î (F), Nevâ (F), Nevres (T-F), Neylî (T-F), Nihâlî (T), Nisârî (F), Nizâm, Şeyh (F), Nizâmî (F), Nizâmî (T), Nizârî (F), Nûrî (T), Nüzhet (T-F), Okçızâde (T), Osmân Necîb (T), Ömer Ârif Efendi (T), Örfî (F), Pîrî Paşa (T), Râbıt (F), Râgıb Paşa (T), Rahîmî (T), Rahmî (T), Râkım (F-T), Râsih (T), Râsim (F-T), Râşid (T), Râtib (T), Râzî (F), Refî' (F), Refîk (F), Remzî (T), Rızâ (F), Rızâyî (T), Rifat (F), Rûdegî (F), Rûhî (T), Rüşdî (T), Sabâ-yı Isfahânî (F), Sâbit (T), Sabrî (T), Sabûrî (F), Sâdık (F), Sadî (F), Sadullah İzzet (T-F), Safî (T), Safî Kuli Han (F), Sâib (F-T), Saîd (T), Saîd-i Eşref (F), Sâkıb (T), Kemâlpaşazâde (T), Salîh-i Tebrîzî (F), Sâlik Dede (F), Sâlim (T), Sâlim-i Semerkandî (F), Sâmî, Arpaeminizâde (T), Sâmit (F), Saydî, Mîr (F), Selîm-i Tahranî (F), Selmân (F), Senâyî (F), Sermed (T), Servet (T), Setrî (T), Seyfî (F), Seyyid La'lî (A), Seyyid Vehbî (T), Sırrî (T), Sipâhî (T), Sudî (F), Sultan Ali (F), Sultan Bâyezîd (T), Sultan Saîd (F), Sultan Selîm (T-F), Hasîb (T), Sultan Selîm (3. Selim) (T), Sultan Veled (F), Sultan Murâd (T), Sûret (F), Sünbülzâde Vehbî (T), Sürûrî (T-F), Şah İbret (F), Şah İsmâîl (F), Şah Şücâ (F), Şâhidî (T), Şah Tahmasb (F), Şâkir (T), Şâkir-i Tahranî (F), Şâmî (T), Şânî (F), Şâpûr (F), Şebîhî (F), Şefî (F), Şefiâ (F), Şehdî (T), Şehîdâ (F), Şehrî (T), Şehzade Korkut (F), Şemseddin el-Beyhakî (F), Şerîf (F), Şevket (F), Şeydâ (F), Şeyhî Mustafa (T), Şifâyî (F), Şinâsî (T), Şuhûd (F), Şuûrî (F), Şükûhî (F), Tâbi'â-yı Kûmî [?] (F), Tab'î (T), Tâcî (T), Tâhir (F), Tahûrî (F), Tâlib-i Âmulî (F), Tâlib-i Brusevî (T), Tarzî (T-F), Taybî (T), Tebrîz-i Zülfî [?] (F), Tecellî (F), Tesîr-i Tebrîzî (F), Teslîm (F), Tıflî (T), Tûtî (F), Ubeyd Han-ı Özbek (F), Ubeyd-i Zâkânî (F), Ulvî (T), Unsûrî (F), Unvân (F), Ümîdî (T-F), Vahîd (F), Vahîd (T), Vahşî (F), Vâkıf (T), Vâlî-i Âmidî (T), Vâsık (F), Vassâf (F-A), Vecdî (T), Vechî (T), Velî Rüşdî (T), Veysî (T), Vilâyetî (F), Yahyâ (T), Yesârî (F), Yûsuf (F), Yümnî (T), Yüsrî (T), Zahîr-i Fâryâbî (F), Zâtî (T), Zekî-i Hemedânî (F), Zemahşerî (A), Ziyâ-yı Tebrîzî (T), Zuhûrî (F).

Sadullah İzzet'in ve Mustafa Şeyhî'nin Mecmuadaki Şiirleri

Bu bölümde kendisi de şair olan, mecmuanın mürettibi Sadullah İzzet'in şiirlerinin hangi bölümlerde, hangi başlıkla ve divanında nerede olduğu verilmiştir. Buraya divanda olmayan şiirleri ve müşkül-nükteli beyitleri alınmıştır.

Sadullah İzzet'in şiirlerinden ilk örnekler 1a'da ilk bölümde "li-muḥarririhi" başlığıyla biri divanda olmayan 4 kıtayla (Divanda 28-29-30. kıtalar) gelir. Divanda olmayan kıta şöyledir:

Ẕātıñı şenā ẕātıña ḫās yā Allāh
Ḳādir degiliz şükrüñ edāya billāh
Biz etmiş iken bunca ḫaṭā vü ʿiṣyān
Bulduḳ diyecek nuṭḳı da ḥamdü lillāh

2b'de "Āh" başlığı altında "Saʿdā" başlıklı divanda 32. müfret olan beyit, 3b'de "Berf bārān u kaḥṭ-ı bārān u ebr"de "Saʿdullāh" başlıklı, divanda 43. ve 11. müfretler olan 2 beyit, 6b'de "Eṣer" bölümünde "Saʿdā" başlıklı, divanda 34. müfret ve aynı zamanda G 218/7'deki beyit ve 33. müfret olan 2 beyit ufak değişiklikle alınmıştır. 11a'da "Te'essüf" başlıklı bölümde bu sefer "Saʿdullāh" başlıklı divanda 44. müfret ve G 302/2 olan beyit gelir. 11b'de "Tāc u külāh" bölümünde ise "1252'de muḳaddem pūşīde olunan ʿaẓīmü'l-heykel ḳavuḳlara yasaġ olduḳda Anḳaravī Saʿdullāh'ıñ inşād eylediği ḳıṭʿadır" başlığıyla divanda da 5. kıta olan şiir alınmıştır. 12a'da "Taḥsīn ü taḳbīḥ" bölümünde ise "Saʿdullāh-ı Anḳaravī" başlığı ile divanda 45. müfret olan beyit gelir. 13a'da "Tesāvī vü teḳābül" bölümünde "Saʿdullāh" başlıklı beyit, divanda 41. müfret ve G 159/3. beyittir. 16a'da "Cemʿiyyet der-beyt" bölümünde "Rubāʿī-i Saʿdullāh-ı Anḳaravī" başlıklı divanda "Mukataat ve Rübai" altında 6. şiir, 23b'de "Ḥumḳ u belāhet" bölümünde "Saʿdullāh-ı Anḳaravī" başlığıyla, divandaki 46. müfret, aynı sayfada "Ḥınnā"da ise aynı adla, divandaki 47. müfret, 24a'da "Ḥadāṣet-i sinn ü ṭıflī" bölümünde yine aynı başlıkla, divandaki 48. müfret ve G 280/8. beyit, aynı sayfada "Ḥamle vü hücūm" bölümünde yine aynı adla divandaki 49. müfret, 27a'da "Ḫulūṣ"da divandaki 50. müfret ve G 329/6. beyit, 27b'de " Ḫulḳ u ḫūy-ı nīk ü bed" bölümünde divandaki 51. müfret, yine aynı sayfada "Ḫande-i maḥbūb"da "li-muḥarririhi" başlığıyla divandaki 52. müfret ve G 200/2. beyti, 30b'de "Dānisten-i āḫir-i kār ez-evvel" yine "li-muḥarririhi" adıyla divandaki 53. müfret ve 326. gazelin 4. beyti, 31b'de "Duʿā" bölümünde aynı başlıkla ufak değişikliklerle divandaki 54. müfret, 34a'da "Dünyā vü şuġl-i dünyā" bölümünde "Saʿdullāh-ı Anḳaravī" başlığıyla divandaki 55. müfret ve G 134/5. beyit alınmış ve arada altına "Bunuñ mefād-ı maʿnevīsi sebḳat eylediginden taḥarrī olundı" yazılmıştır. 35a'da "Riyāset"te aynı başlıkla divandaki 57. müfret ve G 365/5. beyti, 35b'de "Raḳīb" bölümünde divandaki 58. müfret, 37b'de "Reftār u ḫırām" başlıklı bölümde divandaki 56. müfret vardır. Aynı sayfadaki "Rüşvet" bölümünde "li-muḥarririhi" başlığıyla verilen beyit hem divandaki 59. müfret, G 327/6. beyti ve hem de Millet Yazma Eser Kütüphanesi AESRY 111'deki

mecmuada "li-muharririhi'l-fakîr İzzet" (29a) başlığı ile mevcuttur. 39a'da "Rāstī vü kecī" bölümünde ise "Saʿdullāh-ı Anḳaravī" başlığıyla divandaki 60. müfret, 43a'da "Sāde-levḥī" bölümünde divandaki 61. müfret, 47a-b'de "Sevdā vü cünūn u dīvānegī" bölümünde divandaki 62 ve 63. müfret, 48b'de "Sāḳī vü sāġar u mey ü cām"da divandaki 64. müfret, 50b'de "Ṣādī vü endūh" bölümünde "li-mürettibihi Saʿdullāh-ı Anḳaravī" başlıklı divandaki 65. müfret, yine aynı sayfada "Ṣitā vü ḫazān" bölümünde aynı başlıkla divandaki 66. müfret, yine aynı başlıkla 52b'de "Şemʿ ü pervāne" bölümünde divandaki 67. müfret, 54a'da "Ṣūret ü taṣvīr" bölümünde "li-muḥarririhi" başlığıyla divandaki 68. müfret ve "li-muḥarririhi Saʿdullāh-ı Anḳaravī" başlığıyla divandaki 69. müfret, 54b'de "Ṣıḥḥat u maraż" bölümünde "li-mürettibihi Saʿdullāh-ı Anḳaravī" başlıklı, divandaki 70. müfret ve 322. gazelin matla beyti, 55a'da "Ṣadaḳa vü zekāt"ta yine aynı başlıkla divandaki 71. müfret, 55b'de "Şiʿr" bölümünde aynı başlıkla divandaki 72. müfret ve 19. kasidenin 10. beyti, 56a'da "Ṣayf u temmūz" bölümünde divandaki 73. müfret, 58b'de "Ṭannāzī vü şūḫī" bölümünde "li-muḥarririhi" başlığıyla divandaki 74. müfret ve G 133/1, yine aynı sayfada "Ṭaleb-i emr" bölümünde "li-mürettibihi Saʿdullāh-ı Anḳaravī" başlıklı divandaki 75. müfret, 63b'de "ʿArż-ı ḥāl" başlıklı bölümde "li-mürettibihi Saʿdullāh İzzzet" başlıklı, divandaki 76. müfret ve G 208/5, 65a'da "ʿUzlet"te "li-muḥarririhi" başlıklı, divandaki 77. müfret, 70b'de "Ġaflet" bölümünde "li-mürettibihi Saʿdullāh-ı Anḳaravī" başlıklı, divandaki 78. müfret, 75a'da "Firīb ḫorden ü āverden" bölümünde "li-muḥarririhi" başlıklı, divandaki 83. müfret ve 148. gazelin 2. beyti alınmıştır. 75b'de "Feryād u fiġān u āh u nāle" bölümünde "li-mürettibihi Saʿdullāh" başlıklı beyit sadece 139. gazelin 4. beytidir. 77b'de "Ḳahve vü duḫān tenbākū vü enfiyye vü berş ü afyon" bölümünde daha önce "Duʿā" alınan kahve narhını arttıranlara beddua edilen 54. müfret alınır ama üstüne mükerrer yazılır. 76a'da "Ẕemm-i feres"te "li-mürettibihi Saʿdullāh" başlıklı beyit divanda da "Der-ẕemm-i feres" başlığıyla 94. müfret olarak bulunur ve 22. kasidenin 6. beytidir. 89a'da "Mürüvvet"te "li-muḥarririhi" başlıklı, divanda 79. müfret ve G 327/2'dir. 92b'de "Müft ü meccān"da daha önce "Sevdā vü cünūn u dīvānegī" bölümünde alınan 63. müfret alınmış ama mükerrer olduğu bu sefer belirtilmemiştir. 94a'da "Minnet ü imtinān" bölümünde "li-muḥarririhi" başlıklı beyit, divanda 84. müfrettir. 95b'de "Muġbeçe vü duḫter-i tersā" bölümünde "li-mürettibihi Saʿdullāh" başlıklı, divanda olmayan şu beyit vardır:

Dem-i vuṣlatda açar sāḳını kim ḳat ḳat iliñ
Şöyle ṭur şīvede deyr-i Rūma da ṣūḫ ḳatılıñ[?]

Sonrasında bu beyite benzer divanda da 93. müfret olarak bulunan aşağıdaki beyit "li-mürettibihi" başlığıyla alınır.

Getirip meclise bir dil-ber-i Rūm bir ḳatılıñ
Luṭf et ey pīr-i muġān nuḳl-i şarāba ḳat iliñ

100a'da "Nāzik-dilī vü nāzik-mizācī"de "li-mürettibihi" başlıklı divanda olmayan şu beyit vardır:

Nezm-i rū-ṣāf-ı derūnuz bir alay mevc-āsā
Ḳaṭre düşse ṭaġıdır ḥalḳa-i cemʿiyyetimiz

Yine aynı sayfada "Nāzikī vü nezāket nāzik-tenī" bölümünde "li-muḥarririhi" başlıklı divanda 80. müfret, 102a'da "Nev-heves ü bü'l-heves" bölümünde "Saʿdullāh" başlıklı, divanda 81. müfret, 104a'da "Vecd ü semāʿ ü ḥālet" bölümünde "li-muḥarririhi" başlığıyla divandaki 82. müfret ve G 387/3, 105b'de "Herkes be-ḳadr-i ḫᵛiyeş giriftār-ı miḥnet-est" başlıklı bölümde "Saʿdullāh-ı Anḳaravī" başlıklı divanda 87. müfret, 107a'da "Vużūḥ-ı emr" bölümünde "li-muḥarririhi" başlıklı, divanda 86. müfret olan beyit vardır.

Konular bölümündeki Farsça beyitler ise ilk olarak 12b'de "Taḥḳīr ü teẕlīl ü taʿẓīm ü tevḳīr"de "Saʿdullāh-ı Anḳaravī" başlığıyla divanda nun kafiyesindeki Farsça gazelden (Atik, 2016, s. 584) bir beyit ve yine aynı bölümde "Saʿdā" başlıklı "güstāh" redifli divanda olmayan başka bir beyit vardır. Ardından 53b'de "Ṣūret ü taṣvīr" bölümünde "li-mürettibihi Saʿdullāh-ı Anḳaravī" başlıklı ve 69b'de "ʿĀşıḳ" bölümünde "li-mürettibihi" başlıklı her ikisi de divanda Farsça müfretlerde bulunan (Atik, 2016, s. 585) beyitler alınmıştır.

Konular bittikten sonraki ilk bölüm olan "Her mādde ve eşyāya münāsib ve maḫṣūṣ" beyitlerde de sadece ikisinde "li-muḥarirrihi" (divanda 99 ve 98. müfretler) başlığı kullanılsa da beyitlerin hepsi divanda mevcuttur. "Ḳapı beytidir" denilerek divanda 100. müfret, ardından "Hinto Araba beytidir" başlıklı yine divanda "Arabaya" başlıklı 25. müfret, "Yüz yasdığı beytidir" denilerek divanda 96. müfret, "Perde beytidir" başlığıyla divanda "Kapı perdesine" başlıklı 97. müfret, ardından "Ẓahr-ı kitāb beytidir" ve "Mürekkeb beytidir" başlıklı divanda yine aynı başlıklarla olan (Atik, 2016, s. 585) Farsça 2 beyit, "Yelpāze" ve "Keẕālik" başlıklarıyla divanda 101. ve 102. müfretler alınır.

Müşkül ve gizli bir nüktesi olan beyitlerde de Sadullah İzzet, kendi 5 beytini örnek olarak verir. İlki 125a'da "Saʿdullāh" başlıklı, divanda 90. müfret iki nokta yani nükteli beyit olarak verilir:

Dü engüşt ile bir sūzen ṭutup aġyār-ı bed-fercām
İşāret eyledi te'dīb-i yāra dāġ-dār oldum

125b'de "Saʿdullāh" başlıklı divanda 92. müfret olan şu beyit üç noktalı olarak verilir:

Yūsuf-ı zerrīn-resen geldi dikerken cāmemi
Yūsufum gördüm o dem üç kerre ḳırdım yū sufı

Bu beytin çok benzeri olan ve sadece divanın ikinci nüshası olan mecmuada bulunan 91. müfredin altında muhtemelen Sadullah İzzet, bu beytin müşkülünü "suf: ibrīşim

maʿnāsına" "yū: vāḥid yaʿnī yek demekdir" "Yūsufum" kelimesinin altında da "maḥbūbdan kināye" şeklinde açıklar (Atik, 2016, s. 549, 848. dipnot).

129a'da "li-muḥarririhi" başlıklı üç noktalı, divanda 85. müfret olan şu beyit gelir:

Sīnesin pençeleyip ʿāşıḳı çāk etse sezā
Ruḳabāya o perī göstericek Keff-i ḫa[ż]īb

130a'da 3 üç noktalı, divanda 88 ve 89. müfretler olan şu beyitler gelir:

Ṣāf olur āzādegānıñ pāyına rū-māl eden
Rūd pāy-ı serve yüz sürmekle vechin gösterir

Sirişk-i dīde eder naḳş-ı ḫāṭırı iẓhār
Nühüfte-ḫaṭ ṣuya düşdükde pek ʿayān oḳunur

Sadullah İzzet, mecmuaya toplamda 5 kıta (1'i divanda yok), 1 rubai, 6'sı Farsça 75 beytini (3'ü divanda yok) almıştır.

Mecmuada şiirleri bulunan Sadullah İzzet'in dedesi Mustafa Şeyhî hakkında şunlar söylenebilir: Âlim ve şair bir zat olan Mustafa Şeyhî, özellikle ilm-i nücuma meraklıdır ve kendisi de astrolojiye meraklı olan dönemin padişahı III. Mustafa tarafından İstanbul'a çağrılmış ve Üsküdar'da vefat etmiştir (Aktaran Atik, 2016, s. 16). Ârif Hikmet tezkiresinde küçük oğlu Ârif Efendi bahsinde verilen bu bilgiler dışında Fuat Bayramoğlu (1983), Hacı Bayram sülalesinden Saime Hatun'un Müderriszade Ahmed b. Abdurrahman b. Mehmed'le evliliğinden doğan 2 oğlundan biri (s. 114) ve Hacı Bayram sülalesinde Müderriszadeler kolunun kurucuları olduğunu, Mustafa Şeyhî'nin Abdülkerim ve Ârif Efendi adında 2 oğlu olup Ârif Efendi'nin babasının III. Mustafa ile münasebeti dolasıyla Enderun'a alındığını belirtir ve Millet Yazma Eser Kütüphanesi'nde bulunan mecmuada bulunan bir gazelini de örnek olarak alır (s. 115-116).

Bu mecmuaya Mustafa Şeyhî'den örnek olarak alınan şiirlerin ilki 1a'daki ilk bölümde "emcednā Şeyḫī" başlığıyla şu beyittir:

Beni tāb-ı temūz-ı deşt-i ʿişyān ḳıldı leb-teşne
Zülāl-i feyżüñi ḳıl maḥż-ı luṭfuñdan ʿaṭā yā Rab

Sonrasında ise 1b'de "Evṣāf-ı kütüb ve esāmī-i kütüb" bölümünde "li-ceddinā Şeyḫī el-meşhūr be-Müderriszāde" başlığıyla şu 19 beyit alınır:

Ve lehu
Fenn-i mīzānda olan şübheleri bir miḳdār
Kesmese idi Ḥüsām Kāşī olardı düşvār
Ve lehu
İtmede feyż-i ḥayāt ṭālib-i taḥḳīḳe yaḳīn

Gūyiyā āb-ı ḥayāt menbaʿıdır Muḥyiddīn
Ve lehu
Şeb-i tārīk-i taḥayyürde ḳalır mı dil-gīr
Ol ki destinde Fenārī gibi var şemʿ-i münīr
Ve lehu
Ṣol kim evhām-ı şükūke bende-i nāṣād olur
Saʿy iderse feyż-i Ḳul Aḥmed ile āzād olur
Ve lehu
Ḫidmet-i taḥrīre meşġūl nüktesin ḥall itmede
Hep fuḥūl ʿabd-i mekātib gūyiyā Ḳul Aḥmede
Ve lehu
Nice raḥmetle duʿā ḳılmazsın
Böyle teʾlīfi olan üstāda
Ve lehu
Fenn-i baḥṣ içre bütün eşkālin
Ṣaçaġın kesdi Ṣaçaḳlızāde
Ve lehu
Taḥḳīḳde ādābıñ uṣūliyle fürūʿın
Aṣḥāb-ı naẓar içre imāmdır Ḥanefiyye
Ve lehu
Ḥanefiyye ki münāʿatde çü ḥıṣn-ı muḥkem
Ceyş-i taḥḳīḳ-ile fetḥ eyledi mīr-i efhem
Ve lehu
Ṭarīḳ-i Kaʿbe-i ʿilm ü kemāle ṣol ki ʿāzimdir
O rehde ẓıll-i rāḥat aña bir Şemsiyye lāzımdır
Ve lehu
Taṣavvurāne bedel bir müfīd nüsḫa-i ḫayāl[7]
Zihī taṣavvur-ı bāṭıl zihī ḫayāl-i muḫāl
Ve lehu
Semt-i maḳṣūda selāmetle olunmazdı güẕer
Cūy-ı baḥṣ üzre binā olmasa Ṭaşköpri eger
Ve lehu
Baḥṣde olmamaḳ isterse nuḫūset-ālūd
Ki gerek ṭālibe hem-dem [ola] şerḥ-i Mesʿūd
Ve lehu
Bu risāle ile Mevlānā Ḥüseyn-i pür-kemāl
Kerbelā-yı baḥṣe icrā eylemiş āb-ı zülāl
Ve lehu
Ḥüseyniyye ki bir maʿḳūd lüġazdır dürr-i güftārī

[7] Vezin son tefilede aksar.

Güzel ḥall eylemiş Ferdī be-ferdāniyyet-i Bārī
Ve lehu
Bir muʿammādır Ḥüseyniyye kim ehli söylemiş
Ḥaḳ bu kim ḥall itmede Ferdī teferrüd eylemiş
Ve lehu
Şeb-i taḥṣīlde tenvīr-sār genc-i ezhāna
Behā yetmez Fenārī gibi bir şemʿ-i dıraḥṣāna
Ve lehu
Şuġl iden kesb ider aʿlā derecāt
Süllem-i ʿarş-ı uṣūldür meraḳāt
Ve lehu
Ḫaṭ-āver olalıdan görmemişdim rūy-ı cānānı
Muḥaşşā nüsḫa-i mirʾāt ṣandım göricek anı

32a'da "Düşnām-ı yār" bölümünde "emcednā Şeyḫī" başlığıyla şu beyit alınır:

Ḳılmış duʿā bu mürde-i şemşīr ʿaşḳına
Sögmiş o şūḫ-ı dil-keş ü şīrīn-kelām bāña

66a'da "ʿAḳl u cünūn u ḥikmet" bölümünde "li-ceddinā Şeyḫī" başlığıyla şu beyti vardır:

Görüp cām-ı hilāl-i ʿıydı ʿālem gerçi ʿişretde
Benim ammā ki ʿıydım ol hilāl-ebrūyı rüʾyetde

72a'da "Ġurūr u kibr" bölümünde "emcednā Şeyḫī Muṣṭafā Efendi" başlığıyla şu beyit gelir:

Ġurūr u cāh u iḳbāl ile tebrīd eyleyen ḫalḳı
Erir mānend-i berf elbette tāb-ı ḳahr-ı Yezdāndan

Konular bittikten sonra müşkül ve gizli bir nüktesi olan beyitlerde 130a'da "Muṣṭafā Şeyḫī" başlığıyla üç noktalı, yani müşkül, şu beyit vardır:

İʿtimād eyleme nücūma ṣaḳın
Kim dimişler anıñ vebāli var

Mecmuada Şeyhî'den toplamda 24 beyit alındığı görülür.

Mecmuanın Değerlendirilmesi

Birçok başlıktan oluşan bu mecmuada mürettibin örnek aldığı şiirler yakından incelendiğinde mürettibin şair seçimi ve sıralamasının en dikkat çekici olduğu bölümün 1a-b'deki dört halifenin ve sair ashab-ı kiramın evsafı bölümü olduğu söylenebilir. 1a'da Arapça Hz. Ali'ye ait 3 beyit vardır ve 1b'de "Şāh İsmāʿīl, Şāh Ṭahmasb ve Sulṭān Selīm-i Ġāzī" başlıklı "yā ʿAlī meded" redifli 3 Farsça beyit arka

arkaya gelir. Mecmuada sonraki bölümlerde Yavuz Sultan Selîm'den bir Farsça ve bir Türkçe beyit alınır. 16a'da "Sulṭān Selīm" başlığıyla "Cemʿiyyet der-beyt" bölümünde yanına kurşunkalemle x işareti konmuş Türkçe beyit şöyledir:

İki gözüm Meriç Ṭunca gibi her yaña meyl itme
Ḳolıñı boynuma arda ṣava yanıñdan aġyārı

Yavuz Sultan Selîm'in Türkçe divanı olmadığı için perakende olarak tezkireler, mecmualar ve benzeri kaynaklarda bulunan Türkçe şiirlerinin tespiti zordur. Yukarıdaki beyite benzer, kaynaklarda Yavuz Sultan Selîm'e atfedilen beyitler şu şekildedir:

İki gözüm Meriç ü Tunca gibi her yana akma
Kolunı boynuma ur da yeter salındun ellerle

Meric u Tuncaveş akar ayagına gözüm y[aşı]
Kolunu boynuma ur da onulsun bagrım[ın başı] *(Köksal, 2022, s. 87-88)*

Bunların dışında Mesîhî'nin mecmuadaki beyitle nerdeyse tamamen aynı olan beyti de divanında şu şekilde geçer:

İki gözüm Meriç ü Ṭunca gibi her yaña aḳma
Ḳoluñı boynuma Arda yeter ṣalınduñ ellerle *(G 232/2)*

Sâbit'in aşağıdaki beytinde de Mesihî'de olduğu kadar olmasa da benzerlik devam eder:

İki gözüm Meriç Ṭunca gibi bir yaña meyl itme
Ḳoluñı boynuma arda ṣava aġyārı yanuñdan *(Müfret 55)*

Mecmuada Vahîd/Mahtûmî'nin (ö. 1732-33) önce kırmızı kalemle "serheng" başlığıyla ve yanına siyah mürekkeple "Vaḥīd" başlığı eklenerek 2a'da "Emīr ümerā vü pādişāh u vüzerā" bölümünde 2 beyti alınır. Burada da ilk olarak "serheng" başlığı atılan, Belig'in *Nuhbetü'l-asar*'ında geçen serheng, yani çavuş olduğu dışında bilgi verilmeyen Vahid'in de Vahîd/Mahtûmî olduğu söylenebilir (Kahraman, 1995, s. 27).

Vahīd, serheng
Vezīr ismini yād itme vezr olur ḥāṣıl
Ne ehl-i devleti endīşe ḳıl ne ḳāle getür *(G39/6)*
Ve lehu
Rāḥat ricāl-i devleti hīç bilmemekdür
Devlet ricāli rāḥatı hīç bilmemekdür *(G66/1)*

Mecmuada 11b'de "Tecellī" bölümünde kaynaklarda bulamadığımız "ʿĀṣıḳ Paşa" başlığıyla şu beyit alınır:

Ṭururken bunca evhām-ı ḫayālāt
Tecellī ide mi ḥaḳ nūr heyhāt

47a'da "Sevdā vü cünūn u dīvānegī" bölümünde "Deli Birāder" -Birader siyah ince kalemle eklenmiş- başlıklı, Âşık Çelebi'ye göre Gazalî'nin (ö. 942/1535 [?]) Deli Birader lakabını almasına sebep olan (Aktaran Gökyay, 1994, s. 135) şu beyit alınır:

Mecnūn belā deştini geşt itdi ser-ā-ser
Ġam-ḫāneme geldi didi ḥālüñ ne birāder

73b'de "Fāl" bölümünde iki Türkçe beyit dikkati çeker. İlk beyit "Żiyā-yı Tebrīzī" başlıklı kaynaklarda bulamadığımız şu beyittir:

Biliñ ḳoçmaġa itdim istiḫāre
ʿAzīzim fālimiz geldi miyāna

Arkasından "Sā'ib" başlıklı, Ziyâ-yı Tebrîzî'nin hemen ardından geldiği için Sâib-i Tebrîzî'ye ait olabileceğini düşündüğümüz şu beyit vardır:

Geh ḫayāl-i ḳadd geh zülf-i siyeh-fām gelür
Ḳalmaz muṣḥaf-ı ḥüsninde elif lām gelür

Sâib-i Tebrîzî'nin yayımlanan Türkçe şiirlerinde (Kartal, 2002) olmayan bu beytin, kaynaklarda geçen Sâib mahlaslı, Sâatî-zâde Sâib (ö. 1600) (Aksoyak 2015), 18. yüzyıl şairlerinden Sâib Yahya Efendi (Ekinci, 2014) ve divan kâtibi Sâib'den (Kesik 2015) birine ait olma olasılığı da vardır.

Mecmuada örnekler sadece şair adı verilerek değil bazen de eser ve şair adı belirtilerek alınır. En fazla örnek beyit alınan eser, Sâlim'in 1215/1801'de 3. Selim'e sunduğu *Husrev u Şirin*'idir (Ayan Nizam 2013). 52a-b'de "Şemʿ ü pervāne" bölümünde "ez-Ḫusrev ü Şīrīn-i Sālim" başlığıyla 7 beyit, yine aynı başlıkla 67b'de "ʿAcūz u ʿavrat" bölümünde ise 16 beyitle mesneviden toplamda 23 beyit alınır.

İkinci eser ise Hâtifî'nin Yezdî'nin *Zafer-name*'si başta olmak üzere Timur'un hayatı anlatan kaynaklardan yararlanarak yazdığı (Öztürk, 1997, s. 468) "tarihî" *Timur-name*'sidir. Eserden "Timur-nāme-i Hātifī" başlığıyla 36a'da "Raḳīb" bölümünde 18 beyit, 38b'de "Rezm ü ceng" bölümünde 1 beyit olmak üzere 19 beyit vardır.

Müellifi belirtilmeden sadece eser ismi verilen alıntılara örnek ise Ali Çelebi'nin (ö. 1543-44) *Hümayun-name*'sidir. Eserden, "Hümāyūn-nāme" başlığıyla 15a'da "Temkīn" bölümünde Farsça bir beyit (Ali Çelebi, 2017, s. 320), 26a'da "Ḫısset" bölümünde Farsça bir beyit (Ali Çelebi, 2017, s. 297) ve 53a'da "Şükūfe" bölümünde Türkçe bir beyit (Ali Çelebi, 2017, s. 305) olmak üzere 3 beyit alınır. Türkçe beyit şöyledir:

Oturmışlar reyāḥīn dest-ber-dest
Külāhın egri giymiş lāle-i mest

Mecmuada en çok örnek beyit verilen bölümlere bakıldığında ilk başta "Raḳīb" gelir. 35b-36b arasında Türkçe ve Farsça 66 beyit alınan bölümde, Hatifî'nin *Timur-name*'sinden, Firdevsî'nin *Şeh-name*'sinden beyitler ve "Ġazel-i Ṣabrī" başlığıyla 4 beyit vardır. Sabrî (ö. 1645) divanında da "Gazel-i nakıs" başlığıyla 4 beyit olan (Çeçen, 2010, s. 458-459) gazelin 36a'daki matlaı mecmuada şöyledir:

Cilve-rīz oldı livālar naḫl-i dil-cūlar gibi
Aḳdı leşker deştden deşte aḳan ṣular gibi

İkinci bölüm ise 77a-78a'da 4 kıta ve 2'si mükerrer 42 beyit alınan "Ḳahve vü duḫān tenbākū vü enfiyye vü berş ü afyon" başlığıdır. Bu konu altında ilginç şiirlerden biri 77a'da I. Ahmed zamanında Nasuh Paşa (ö. 1614) tarafından kahvehanelerin kapatılmasına (Bostan, 2001, s. 204) işaretle "Naṣūḥ Paşa ḳahve yasaġ etdikde dimişler ḳıṭ'a" başlıklı kahvelerin neden kapatıldığına dair bilgi de veren şu kıtadır:

Dirilüp bir yere geldi ẓürefā
Didiler ḳahvemüz fütūḥ olsun

Bir daḫı ẕemm ü ġıybet itmeyelüm
Tevbemüz tevbe-i Naṣūḥ olsun

Hemen ardından kahve ve Yemen bağlamında "Meḥmed Efendi" başlıklı şu 2 beyit alınır:

Nefesüñden senüñ ey ḳahve meşām-ı cāna
Būy-ı Raḥmān irişür belki Yemenden geldüñ

Āşinālıḳ ḳoḳusı geldi Üveysīsin sen
Yaʿlemallāh sezerem semt-i Yemenden geldüñ

Birinci beytin altına muhtemelen aynı hatla "'İnnī ecidü nefesi'r-Raḥmānu min ḳıbeli'l-Yemen' ḥadīṯ-i şerīfinden iḳtibās" ibaresi yazılmıştır. Kaynaklarda "Rahmanın nefesini Yemen'den alıyorum" hadisiyle Peygamberin Veyse'l-Karanî'yi kastettiğini ve onun Peygamber'i görmeden ondan manen feyz aldığını söylediği aktarılır. Bu olaydan sonra bu şekilde görmeden rüya yoluyla manevi eğitim alanlara Üveysî denmiştir (Tosun, 2013, s. 74). Attar'ın *Tezkiretü'l-Evliya*'sında da ve sonraki menkıbelerde de bu hadis tekrarlanır.

Bölüm başlığında çay olmamasına rağmen, 77b'de "Neş'e" başlıklı çayla ilgili şöyle bir beyit vardır:

Ger müsāfir gele mihmān iderüz çay-ile biz
Telḫ-kām eylemezüz kimseyi deryā-ile biz

Eğer başlıkta bir hata yoksa kaynaklarda, Neş'e mahlaslı başka bir şaire rastlayamadığımızdan bu beyit, mecmuada Farsça şiirleri de bulunan Türkçe şiirler de yazmış Tebrizli Abdürrezzak'a (ö. 1745 [?]) ait olabilir mi sorusunu akla getirir. Çayın

Türk ve Fars coğrafyasında tam olarak yaygınlaşması 19. yüzyılı bulmuşsa da 17. yüzyılın ikinci yarısında çayın kullanıldığına dair bilgiler vardır. Seyyah A. Oleriya, Isfahan'da 1630'da çay ile karşılaştığını ve çayın Özbek Tatarları tarafından Çin'den Pers ülkesine de getirildiğini anlatır (Abaşin, 2020, s. 172). Abdürrezzak'ın 1745 civarında öldüğü düşünülürse çay henüz yaygınlaşmasa da misafirleri ağırlamak için değerli bir ikram olarak beyitte yerini almış olabilir.

Mecmuadaki şair ve şiirlere kısaca göz attıktan sonra bazı beyitlerin yanındaki "mim" işareti, tekrar alınan beyitlerin "mükerrer" ibaresiyle çoğunlukla belirtilmesi ve bazı beyitlerin kenarlarındaki düzeltmeler, istinsah edildikten sonra mecmuanın kontrol edildiğini gösterir. Örneğin 33b'de Nâilî'den alınan beyitte "iḳbāli" kelimesi düzeltilerek "iḳbāl" yazılır ve kenarda "ṣaḥīḥ böyledir" notu düşülür. Ayrıca bazı beyitlerde bir kısmı kurşunkalemle, muhtemelen Ahmet Talat Onay tarafından yapılan, düzeltmeler de vardır.

Bunlar dışında hatalı yazılan bazı şiirlerin, muhtemelen istinsah edilirken fark edilip karalamamak için hemen altında "te'kīd" denilerek tekrar yazıldığı da vakidir. 67b'de Nâbî'nin, 73b'de Husrev ve İzzet Ali Paşa'nın, 72b'de Tâlib'in, 75a'da Sâib'in, 88a'da Kelîm'in, 96a'da Tâlib-i Brusevî'nin, 108a'da Vahîd'in beyti hemen altında "te'kīd" başlığıyla tekrar yazılmıştır.

Bu kontrollere ve düzeltmelere rağmen, her mecmuada rastlanabilecek bazı şiirlerde başlıkta verilen şairin hatalı olduğu görülür. Örneğin 24b'de "Ḫāne vü kūy-ı yār" bölümünde "Bāḳī" başlıklı beyit Bâkî'ye ait değildir. Bu beyit, Âşık Çelebi'de İlahî mahlaslı Selman adında Vardar Yeniceli bir şaire (Âşık Çelebi, 2018, s. 146), Beyanî'de ise bu sefer İlahî mahlasından bahsedilmeden Vardarlı Selman'a ait örnekler arasında verilir (Beyani, 2017, s. 95). Beyit şöyledir:

Sırrumı fāş eyledi ol noḳṭa noḳṭa ḥāller
Ḳumda oynasun begüm şimdengirü remmāller

Mecmuada şairi verilmemiş 900'den fazla "Lā" başlıklı şiir bulunur. Bunların büyük çoğunluğu Farsça ve Türkçedir. 30'a yakını ise Arapçadır. Birkaçına muhtemelen Talat Onay tarafından şairleri yazılmışsa da büyük çoğunluğunun şairi belli değildir. Bunların tespiti, bazı veri tabanları olsa da mecmua çalışılırken en zor ve problemli kısım olacaktır.

Mecmuanın değerlendirilmesi hakkında son sözleri Ahmet Talat Onay'a bırakacak olursak ona göre bu mecmua "bir lugat kitabı yazacak" ve "müntehabat mecmua"sı tertip edecek gayretli biri için güzel bir başlangıç olabilir, "fakat Türkçe ve Farsça şiirleri kontrol ve 'Lâ' işaretli beyitlerin sahiplerini kain şartıyla."

Sonuç

19. yüzyılda yaşamış, şiire meraklı, divan sahibi ve astrolojiye dair eserleri olan Sadullah İzzet, bu mecmuada harf sırasına göre belirlediği konular altında Türk ve Fars şairlerinden örnek beyitlerle oldukça zengin ve emek mahsulü bir "eser" ortaya koymuştur. Mecmuada Sadullah İzzet'in çoğunluğu divanında bulunan şiirleri bazen muharrir, bazen mürettip başlıklarıyla bazen de mahlaslarıyla karşımıza çıkar. Ayrıca dedesi Mustafa Şeyhî'nin kaynaklarda bulunmayan şiirlerini de mecmuaya kaydederek günümüze ulaşmasını sağlamıştır.

19. yüzyılda Sadullah İzzet tarafından derlenen bu tematik mecmua, Osmanlı'nın son döneminde naiblik ve benzeri görevlerde bulunan merkezden -İstanbul'dan- uzakta bir şairin kimleri ve neleri okuduğunu/kaydettiğini göstermesi açısından önemlidir. Farsça örnek beyitlerde en çok örneğin sebk-i Hindi şairi Sâib-i Tebrîzî'den ve Türkçelerde hikemi şiirin üstadı Nâbî'den olması Sadullah İzzet'in şiir zevkini de ortaya koyar. 460'dan fazla şairin olduğu mecmuada özellikle "Lâ" başlıklı beyitlerin hangi şairlere ait olduğu belirlenirse bu sayının daha da artacağı muhakkaktır. Ayrıca mecmuanın hem Farsça hem de Türkçe şiir yazan Sâib, Neş'e, Vahîd gibi şairlerden örnekler bulundurması Anadolu ve Doğu sahasının edebî iletişiminin 19. yüzyıla kadar kopmadığını göstermesi bakımından da değerlidir. Özellikle tematik mecmuaların güzel bir örneği olan bu emek mahsulü mecmuanın daha ayrıntılı bir çalışmayla incelenip değeri tam olarak ortaya konulmalıdır.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Abaşin, S. (2020). Orta Asya'da çay: XVIII-XIX. yüzyıllarda bir içeceğin tarihi. (M. Önder Duran, Çev.). *Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi / Journal of Turkish History Researches*, 5/2, 170-205.

Aksoyak, İ. H. (2014). Sâib, Saatî-zâde Ali Çelebi. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü.*

http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/saib-saatizade-ali-celebi

Ali Çelebi, Filibeli Alâaddîn (2017). *Hümâyûn-nâme*. (Tuncay Bülbül, Haz.). TUBA.

Âşık Çelebi (2018). *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*. (Filiz Kılıç, Haz.). Kültür Bakanlığı.

Atik, A. (Haz.) (2016). *Müderrizade Sadullah İzzet divanı*. Simurg.

Ayan Nizam, E. (2013). Sâlim, Seyyid Mustafa Sâlim Efendi. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü.*

http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/salim-seyyid-mustafa-salim-efendi

Aydın, Ş. (2015). Ziya Paşa'nın Harâbât'ında Fars şiiri ve Farsça söyleyen şairler. *Nüsha* (41), 159-170.

Bayramoğlu, F. (1983). *Hacı Bayram-ı Veli: yaşamı-soyu-vakfı*. TTK.

Beyani (2017). *Tezkiretü'ş-şu'arâ.* (Aysun Sungurhan, Haz.). Kültür Bakanlığı.

Bostan, İ. (2001). Kahve. *TDV İslâm Ansiklopedisi* c. 24. TDV Yayınları, 202-204.

Çeçen, M. K. (2010). Sabrî Mehmed Şerîf: Hayatı, sanatı, divanının tenkitli metni ve tahlili. (Tez No. 253985) [Doktora tezi, Fırat Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/ UlusalTezMerkezi/giriş.jsp

Ekinci, R. (2014). Sâib, Hasan Fâzıl-zâde Yahyâ Efendi. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü.*

http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/saib-hasan-fazilzade-yahya-efendi

Gökyay, O. Ş. (1994). Deli Birader. *TDV İslâm Ansiklopedisi* c. 9. TDV Yayınları, 134-135.

Gürbüz, M. (2012). Şiir mecmûaları üzerine bir tasnif denemesi. *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları VII, Mecmua: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı*, (Hatice Aynur, Müjgan Çakır, Hanife Koncu, Selim S. Kuru, Ali Emre Özyıldırım, Haz.). Turkuaz Yayınları, 97-113.

Kahraman, B. (1995). Vahîd Mahtûmî: Hayatı, eserleri, edebî kişiliği ve eserlerinin tenkitli metni, cilt 1-2. (Tez No. 42412) [Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/ UlusalTezMerkezi/giriş.jsp

Kaplan, M. & Akpınar, Ş. (2021). Millî kütüphane 06 Mil Yz Fb 402'de kayıtlı bir şiir mecmuası. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 7/4, 821-846. https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1786313

Kartal, A. (2002). Sâ'ib-i Tebrîzî ve Türkçe şiirleri. *Türk Kültürü İncelemeleri* (7), 209-238.

Kesik, B. (2015). Sâ'ib, Sâ'ib-i Kâtib. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü.*

http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/saib-saibi-katib

Köksal, M.F. (2022). *Savaşta Yavuz şiirde Selim: Yavuz Sultan Selim ve şiirleri*. Muhit Kitap.

Öztürk, M. (1997). Hâtifî. *TDV İslâm Ansiklopedisi* c. 16. TDV Yayınları, 468.

Sadullah İzzet. *Mecmua-i ebyat*. Milli Kütüphane 06 Mil Yz C 20.

Sadullah İzzet. *Mecmua*. Millet Yazma Eser Kütüphanesi AESRY 111.

Uzun, M. (2003). Mecmua. *TDV İslâm Ansiklopedisi* c. 28. TDV Yayınları, 265-268.

Tosun, N. (2013). Veysel Karanî. *TDV İslâm Ansiklopedisi* c. 43. TDV Yayınları, 74-75.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Ebru Özlem YILMAZ

Dr. Öğr. Üyesi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi
eincekar@adu.edu.tr

https://orcid.org/0000-0002-7347-3285

Ayfer Tunç'un "Doğru" Başlıklı Hikâyesinde Sözün ve Düşüncenin Temsili

Representation of Speech and Thought in Ayfer Tunç's Story Entitled "Doğru"

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 13.11.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 21.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Yılmaz, E. Ö. (2022). Ayfer Tunç'un "Doğru" Başlıklı Hikâyesinde Sözün ve Düşüncenin Temsili. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1865-1884. https://doi.org/10.34083/akaded.1203676

Yılmaz, E. Ö. (2022). Representation of Speech and Thought in Ayfer Tunç's Story Entitled "Doğru". *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1865-1884. https://doi.org/10.34083/akaded.1203676

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Bu makale, "Kurmaca Anlatıda Sözün ve Düşüncenin Temsili" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

Anlatıda sözün ve düşüncenin temsili konusunun kökleri Platon ve Aristo'nun mimesis (taklit) ve diegesis (anlatma) kavramlarına kadar uzanır. Anlatı terimi günümüzde disiplinler arası ve çok boyutlu bir anlam kazanmıştır. Bu çalışma kapsamında ise anlatı "karakterin söylemi ile anlatıcının söyleminin bir bütünü" olarak ele alınmıştır. Anlatıda "söz" ve "düşünce", genel olarak "söylem" kapsayıcı terimi ile karşılanabilmektedir. Karakterin otoritesi altında bulunan söylem kategorileri (serbest dolaysız söz, serbest dolaysız düşünce, dolaysız söz, dolaysız düşünce) kurmaca anlatıda en mimetik kategoriler olarak kabul görürken, anlatıcı otoritesi altında bulunanlar (dolaylı söz, dolaylı düşünce, söz edimlerinin anlatısal aktarımı, düşünce edimlerinin anlatısal aktarımı, eylemin anlatısal aktarımı) en diegetik kategoriler olarak kabul edilir. Bu makalede Ayfer Tunç'un "Doğru" başlıklı hikâyesi sözün ve düşüncenin temsili açısından incelenmiştir. Homodiegetik (öykü-içi) bir anlatıcının yer aldığı hikâyede, anlatı durumu, sözün ve düşüncenin temsil edilme biçimlerine yön vermektedir. Birinci şahıs anlatısına örnek olan metinde anlatıcının aynı zamanda anlattığı öyküde bir karakter olarak yer alması, ağırlıklı olarak söz kategorilerinin kullanılmasına ortam hazırlamıştır. Fazla "doğru" bir hayat yaşamaktan sıkılan eşi (erkek karakter) tarafından terk edilen anlatıcının (kadın karakter) anlatı boyunca mekanik bir dil ve otoriter bir üslup kullandığı görülür. Anlatıcı, yalanın ve kurgunun cazibesine kapılarak ayrılma kararı alan eşine, evliliklerinin aslında büyük bir yalan üzerine kurulu olduğunu anlatının sonunda itiraf eder. Böylece hem "terk edilen" olmanın pasifliğinden sıyrılarak intikamını alır hem de eşini kendi silahıyla vurarak onunla giriştiği güç mücadelesini kazanmış olur. Bu noktada anlatıya yön veren yalan ve doğru kavramlarının sınırları belirsizleşir. Söz konusu süreçte anlatıcının diegetik söylem kategorilerini yoğun biçimde kullandığı, en mimetik söylem kategorilerinde bile kendi varlığını hissettirdiği fark edilir.

Anahtar Kelimeler: anlatı, mimesis, diegesis, söylem, sözün temsili, düşüncenin temsili

Abstract

The roots of the representation of speech and thought in narrative stretch back to mimesis (imitation) and diegesis (narration) concepts of Plato and Aristotle. The term of narrative has gained an interdisciplinary and multi-dimensional meaning these days. In the framework of this study, narrative is addressed as "the whole of character's discourse and narrator's discourse". "Speech" and "thought" in narrative can be substituted with the umbrella term "discourse". While the discourse categories under the authority of character (free direct speech, free direct thought, direct speech, direct thought) are accepted the most mimetic categories, the ones under the authority of narrator (indirect speech, indirect thought, narrative report of speech act, narrative report of thought acts, narrative report of action) are admitted the most diegetic categories. In this article, Ayfer Tunç's story titled "Doğru" has been analyzed in terms of the representation of the speech and thought. In the story in which a homodiegetic narrator takes place, the narrative situation guides the representation of speech and thought.

The fact that the narrator is also a character in the story, which is an example of first person narrative, has enabled the use of predominantly speech categories in the narrative. It is seen that the narrator (female character), who is left by her husband (male character) who is bored of living a very "true" life, uses a mechanical language and an authoritarian style throughout the narrative. At the end of the narrative, the narrator confesses to her husband, who decided to leave after being tempted by lies and fiction, that their marriage was actually based on a big lie. Thus, she not only takes her revenge by getting rid of the passivity of being "abandoned", but also wins the power struggle she started with him by shooting her husband with his own gun. At this point, the boundaries of the guiding concepts of lie and truth become unclear. In the process in question, it is noticed that the narrator uses diegetic discourse categories intensively and makes her presence felt even in the most mimetic discourse categories.

Keywords: *narrative, mimesis, diegesis, discourse, representation of speech, representation of thought*

Giriş

Anlatıda sözün ve düşüncenin temsili, kökleri oldukça eskiye uzanan bir konudur. Platon ve Aristo'nun mimesis ve diegesis ayrımı sözün ve düşüncenin temsilinde bir çıkış noktası olarak kabul edilmektedir. Yunanca kökenli birer terim olan diegesis (anlatma) ve mimesis (taklit) ilk kez Platon'un *Devlet*'inde bir arada kullanılmıştır (Halliwell, 2013, pr. 1, [Akt, Yılmaz, 2018, s. 18]). *Devlet*'in üçüncü cildinde mimesis ve diegesis adı altında "ozanın/yazarın kendi sesiyle konuştuğu" şiir türleriyle "anlatıcının söylemi ve karakterin söyleminin birbirine karıştığı" epik tür birbirinden ayrılmıştır. Türsel ayrımlara sebebiyet vermesinin dışında mimesis ve diegesis, karakterlerin sözlerinin aracısız/dolaysız söylemle (mimesis) sunulmasına, bunların bir anlatıcının diegetik söylemi içinde temsil edilmesine olanak tanır (Herman & Vervaeck, 2005, s. 14 [Akt, Yılmaz, 2018, s. 18]).

Lubomir Dolezel'e (1973) göre anlatı, "karakter söylemi ile anlatıcı söyleminin değişimli olarak birbirinin yerini almasıyla" (Akt. Neumann & Nünning, 2008, s. 107) vücuda gelmektedir. Bu tanımda geçen "karakterin söylemi" ile "anlatıcının söylemi" terimleri "anlatıda sözün ve düşüncenin temsili" konusu ile doğrudan ilişkilidir. Çünkü "karakterin söylemi" ile kastedilen, bir anlatıda karaktere ait olan bütün söz ve düşüncelerdir. "Anlatıcının söylemi" ise anlatıcının anlatı içindeki sözleri ve düşünceleridir (Neumann & Nünning, 2008, s. 107-108, [Akt, Yılmaz, 2018]). "Söz" terimi, anlatı içinde karakterlere ve anlatıcılara ait olan bütün konuşmalara karşılık gelir. "Düşünce" terimi ise yine karakterlerin ve anlatıcının zihinlerinden geçen söz, cümle ve ifadelerin bütününü kapsar. Anlatı evreni içinde sözün ve düşüncenin sunumu çeşitli şekillerde yapılabilir. Örneğin bir karakterin düşünceleri doğrudan onun zihninin yansıtılması yoluyla aktarılabilir ya da bir anlatıcı, karakterlerin

konuşmalarını onların ağzından aktarmak yerine kendisi özetleyebilir. Kısaca, karakterlere ve anlatıcılara ait sözün ve düşüncenin anlatı içinde sunulma şekilleri "sözün ve düşüncenin temsili" olarak tarif edilebilir (Yılmaz, 2018, s. 13).

Anlatıda sözün ve düşüncenin temsilinde kullanılan kategorilerin çeşitliliği ve çok sayıda olması, anlatı için bir zenginlik olarak değerlendirilebilir. Öte yandan, çalışmanın teorik kısmında özellikleriyle birlikte tek tek ele alınan kategoriler, anlatı içinde bütünleşik hâlde bulunduğundan, inceleme esnasında birbirinden ayırt edilmesi güç hâle gelebilmektedir. Bu kapsamda Brian McHale (1978, s. 249-287) ve Shlomith Rimmon-Kenan (2002 [1983], s. 110-111) gibi bazı anlatıbilimciler söz ve düşünce kategorilerini de söylem başlığında birleştirerek (örneğin dolaysız söz ve dolaysız düşünceyi dolaysız söylem şeklinde bütün hâlde ele alarak) kategorilerin sayıca çoğaltıldığı daha ayrıntılı tasnifler yapmışlardır. Birgit Neumann ve Ansgar Nünning [2008, s. 107-118] ile Alan Palmer [2008, s. 602-607] gibi bazı isimler ise ayrıntılı tasnifler yerine daha genel bir yol izlemiş ve dolaysız söylem, dolaylı söylem (bazı anlatıbilimciler bu kategori için Dorrit Cohn'un [2008 (1978)] psiko-anlatma terimini kullanır), serbest dolaylı söylem şeklinde üç ana kategori benimsemişlerdir (Yılmaz, 2018, s. 14-15). Bu çalışmada söz ve düşünce kategorilerini ayrı ayrı tasnif eden Leech ve Short'un (2007 [1981], s. 260) *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose* adlı ortak çalışmalarındaki tasnif esas alınmıştır. Çalışmada Leech ve Short'un tasnifinin (2007 [1981]) esas alınmasının sebebi düşünce kategorileri ile söz kategorilerinin yarattığı söylem etkisinin birbirinden farklı olduğuna yaptıkları vurgudur. Zira şeklî özellikler ve kuruluş özellikleri bakımından söz kategorileri ile düşünce kategorileri birbirine benzese de anlatıda yarattıkları etkiler birbirinden farklıdır. Çünkü sözün temsilinde, tıpkı gerçek hayattaki gibi, karakterlerin konuşmasına doğrudan şahit olunur. Oysa düşüncenin temsili, gerçek hayatta olanın aksine karakterlerin zihnine erişimi mümkün kıldığından, her şeyi bilen bir anlatıcının varlığını da gerekli kılar (Leech & Short, 2007, s. 274 [Akt. Yılmaz, 2017, s. 170]). Dolayısıyla "söz" ve "düşünce" terimleri incelemede "söylem" başlığı altında genelleştirilse bile bu farklılığın göz önünde bulundurulduğu bir tasnif daha yerinde tespitler yapılabilmesine ortam hazırlar. Leech ve Short'un tasnifine göre söz kategorileri serbest dolaysız söz, dolaysız söz, dolaylı söz, serbest dolaylı söz, söz edimlerinin anlatısal aktarımı ve eylemin anlatısal aktarımı olmak üzere altı tanedir. Düşünce kategorileri ise toplamda beş kategori olup serbest dolaysız düşünce, dolaysız düşünce, dolaylı düşünce, serbest dolaylı düşünce ve düşünce edimlerinin anlatısal aktarımı olarak sıralanmıştır. Michael Toolan'ın (2006, s. 698-710) tasnifi de bu çalışmada benimsenen tasnif ile neredeyse bire bir uygunluk göstermektedir. Dolayısıyla Leech ve Short'un görüşleriyle birlikte Toolan'ın görüşleri bu çalışmada esas alınan temel kaynaklardandır (Yılmaz, 2018, s. 14-15).

1.Kurmaca Anlatıda Sözün ve Düşüncenin Temsilinde Kullanılan Kategoriler

1.1.Sözün Temsilinde Kullanılan Kategoriler

Kurmaca bir anlatıda "anlatıcının" ve "karakterin" söylemleri bir bütün hâlinde bulunur. Bunlardan birinin ağırlıklı olarak kullanılması diğerinin anlatıdaki varlığını ters oranda etkiler (Leech & Short, 2007, s. 260 [Akt. Yılmaz, 2018, s. 38-39]). Aşağıda, Leech ve Short'un "Aktarımda Müdahale Ölçüsü" başlıklı tablosundan hareketle, sözün temsilinde kullanılan kategoriler tasnif edilmiştir:

<table>
<tr><th colspan="6">SÖZ KATEGORİLERİ</th></tr>
<tr><td>Eylemin anlatısal aktarımı (Anlatısal aktarım)</td><td>Söz edimlerinin anlatısal aktarımı</td><td>Dolaylı söz</td><td>Serbest dolaylı söz</td><td>Dolaysız söz</td><td>Serbest Dolaysız Söz</td></tr>
<tr><td colspan="2">Anlatımda yalnızca anlatıcı etkindir.</td><td colspan="3">Anlatımda hem anlatıcı hem karakter etkindir.</td><td>Anlatımda yalnızca karakter etkindir.</td></tr>
</table>

Tablo 1: Söz Kategorileri[1]

Anlatıcı söyleminin karşı kutbunda karakter söyleminin anlatıdaki temsili olan "saf mimesis" yer alır. Anlatıcının kendi sesiyle konuşup yorumlarda bulunduğu kutupta ise "saf diegesis" vardır (Chatman, 2008, s. 155-156, [Akt, Yılmaz, 2018, s. 37-38]). Kısaca, soldan sağa doğru gidildiğinde anlatıcının otoritesi (diegetik nitelik) azalırken karakterin otoritesi (mimetik nitelik) artmaktadır.

Aşağıda sözün temsilinde kullanılan kategoriler ve bunların özellikleri örnekler üzerinden gösterilmiştir[2]:

Örnek 1: Ali, "Bu akşam seninle yemek yiyeceğim." dedi. (Dolaysız Söz)

Örnek 2: Ali o akşam onunla yemek yiyeceğini söyledi. (Dolaylı Söz)

Örnek 3: Bu akşam seninle yemek yiyeceğim. (Serbest Dolaysız Söz)

[1] Bu tablo Leech ve Short'un (2007, s. 260) "Aktarımda Müdahale Ölçüsü" başlıklı tablosundan uyarlanmıştır (Yılmaz, 2018, s. 38).

[2] Bu çalışmanın teorik kısmındaki bütün örnekler Geoffrey Leech ve Mick Short'un (2007, s. 255-281) Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose adlı çalışmasından uyarlanmıştır (Yılmaz, 2018, s. 40).

Örnek 4: Ali bu akşam onunla yemek yiyecekti. (Serbest Dolaylı Söz)

Örnek 5: Ali onunla yemek yemeyi vaat etti. (Söz Edimlerinin Anlatısal Aktarımı)

Yukarıda Örnek 1'de verilen cümle dolaysız söz örneğidir. Dolaysız söz genel olarak konuşan bir öznenin sözlerinin başkası tarafından alıntılanması ile oluşturulan bir söz kategorisidir. Dolaysız sözde, bir "söz eklentisi (speech tag)"[3] (ya da aktarma cümlesi) ile "aktarılan cümle (reported clause)" bulunmaktadır. Söz eklentisinde (ya da aktarma cümlesinde), aktarılan cümledeki konuşmacının kim olduğu belirtilir ve bu konuşmacı iletişimdeki fiilin öznesi olarak görev alır. Aktarılan cümlede ise konuşmacının mesajı iletilir (Toolan, 2006, s. 669).[4]

Örnek 2'ye bakıldığında bir dolaylı söz örneği ile karşılaşılır. Dolaysız sözde konuşmacının sözleri aktarılırken içeriğe asla müdahale edilmez. Dolaylı söz ise *"(…) söylenenlerin içeriği, özü bozulmadan açımlanmasıyla sunulur. (…) Toolan'ın dolaysız sözdeki, söz eklentisi (aktarma cümlesi) ve aktarılan cümle ayrımı Türkçede temel cümle-yan cümle ilişkisine karşılık gelir. Türkçede dolaysız söz, "iç içe birleşik cümle"*

[3] "Anlatıda karakterlerin söz ve düşünceleri genellikle bir anlatıcıya ait olan 'üçüncü şahıs aktarım ifadeleri (inquit phrases)' ile çerçevelenir. '…dedi, …söyledi, …düşündü, …anlattı, …hissetti vs.' gibi aktarım ifadelerine 'söz eklentileri (speech tags)' de denir. 'Üçüncü şahıs aktarım ifadeleri' ya da 'söz eklentileri', okuyucuya kelimelerin nasıl ifade edildiğinin (O fısıldadı, bağırdı…) ipucunu verirken genellikle bir 'sahne yönetimi' hizmeti sunar. Bu tip yapılar, karakterleri zamanda ve mekânda konumlandırmak için ('…odayı gezerken bağırdı') ve karakterin sözünü veya düşüncesini değerlendirirken ('…dedi, büyük bir korku içinde') de önemlidir. 'Üçüncü şahıs aktarım ifadeleri'nin sözdizimsel olarak iki ana türü vardır: 1.Giriş niteliğindeki eklenti: Başlangıç konumundaki eklentidir ('Ayşe dedi ki…') 2. Ara eklenti: İfadelerin arasında veya sonunda yer alan eklentilerdir ('Bu, dedi, o adamdı.' ya da 'Bu o adamdı, dedi'). Anlamsal/anlambilimsel olarak 'üçüncü şahıs aktarım ifadeleri', söz fiilleri (*verba dicendi*) üzerinde temellenmiş ve söz edimi ile ilgili olan bütün fiilleri (O söyledi, sordu, cevapladı, fısıldadı, itiraf etti, iddia etti, belirtti…) içeren yapılardır. Söz fiilleri (*verba dicendi*), bazen düşünce fiileri (*verba cogitandi*) ve algı fiillerinden (*verba percipiendi*) ayrılır. Düşünce fiilleri bilişsellikle (O düşündü, fark etti, kafa yordu…) ilgiliyken algı fiilleri (O gördü, duydu, hissetti…) duyularla ilgilidir (Neuman & Nünning, 2008, s. 106-107. [Akt., Yılmaz, 2017, s.165]) Bu makalede "söz eklentisi" terimi tercih edilmiştir.

[4] Tırnak işaretleri ve söz eklentisine ek olarak, "gösterimlilik işaretleri (expressive markers)" ve karakterlere ait "gösterimsel unsurlar (deictics)" da dolaysız sözün belirlenmesinde önemli rol oynar. Gösterimsel unsurlar(deictics) karaktere ait olan mekân ve zaman ifadelerini (buraya, şurası, orada; şimdi, bugün, bu akşam…), çeşitli zamirleri (işaret [bu, şu, o…], şahıs (ben, sen, o...]) vb. ifade ederek bunların anlatı içinde konumlandırılmalarını sağlamaktadır. Gösterimlilik işaretleri ise karakter söylemine özgü olduklarından ayırt edici bir özellik taşırlar. Ünlemler (hey, ah, ya! …), ünlem niteliğindeki cümleler (Lanet olsun!), eklentili soru ifadeleri (… değil mi?), sorular, gösterimliliğin sözcüksel işaretleri (harika, sevimli, güzel…) en öne çıkan gösterimlilik işaretleridir (Neumann & Nünning, 2008, s. 109, [Akt, Yılmaz, 2018, s. 41-42]).

yapısındadır. Dolaylı söz ise içinde eylemsi bulunan bir basit cümle[5] *yapısındadır.*" (Toolan, 2006, s. 669, [Akt, Yılmaz, 2018, s. 43]).

Örnek 3'teki serbest dolaysız sözü de dolaysız söz örneği üzerinden açıklamak bu kategoriyi anlamayı kolaylaştıracaktır. Tablo 1'e bakıldığında bu kategorinin diğerleri arasındaki en mimetik kategori olduğu görülür. Leech ve Short (2007, s. 256), dolaysız söz kategorisi için anlatıcının varlığını işaret eden iki unsur belirler: "*(1) tırnak/ alıntılama işareti (konuşma çizgisi de kullanılabilir) (2) söz eklentileri (…dedi, söyledi vb.). Buna bağlı olarak, bu iki unsurdan birinin ya da her ikisinin ortadan kaldırılması daha serbest bir formun oluşmasına ortam hazırlar. Karakterlerin anlatıcıya neredeyse hiç ihtiyaç duymadan doğrudan konuştuğu bu tarza serbest dolaysız söz denir*" (Akt. Yılmaz, 2017, s. 167). Nitekim Örnek 3'te de bu tarzın özelliği açıkça görülmektedir.[6]

Örnek 4'te bir serbest dolaylı söz örneği ile karşılaşılır. Serbest dolaylı söz,

> "Hem karakterin ifadelerine dayalı olan dolaysız sözün hem de anlatıcının ifadelerinden oluşan dolaylı sözün özelliklerini taşır. Hem dolaylı sözdeki fiil zamanını, zamirleri, hem de dolaysız sözdeki karaktere has söz dizimini muhafaza eder. Karaktere has söz diziminin kullanımı en çok soru, ünlem ve emir cümlelerinde kendini belli eder. Serbest dolaylı sözde karaktere ait gösterimsel unsurlar (zaman/mekân), açıklayıcı dil ve karaktere has fiil kipleri gibi unsurlar bütünleyici olarak cümlelere uygulanır." (Toolan, 2006, s. 702, [Akt, Yılmaz, 2018, s. 55-56]).

Leech ve Short'a (2007, s. 256) göre, bu kategorinin en tipik özelliği şöyledir: Cümledeki söz eklentileri (…dedi, …söyledi) kaldırılırken zaman ve zamirler dolaylı sözdeki gibi düzenlenir. Dolaysız sözde karaktere ait olan ve tırnak içinde sunulan sözler de serbest dolaylı sözde temel cümlenin imkânlarından faydalanır (Akt. Yılmaz, 2017, s. 167). Nitekim Örnek 4'te de öncelikle söz eklentisinin (…dedi) kaldırılmış olduğu görülür. Örnek 1'deki birinci (ben) ve ikinci şahıs (sen) zamirleri Örnek 2'deki gibi üçüncü şahsa (Ali, o) aktarılmıştır. Gösterimsel unsurlardan (deictics) "bu akşam" ifadesi karakterin üslubuna has bir kullanım olarak dikkat çekmektedir.

Örnek 5'te söz edimlerinin anlatısal aktarımına örnek bir cümle ile karşılaşılır. Sözün temsilindeki kategorilerin en dolaylı olanlarından biri söz edimlerinin anlatısal aktarımıdır. Söz edimlerinin anlatısal aktarımı, "*içeriğin keskin bir biçimde özetlendiği*

[5] İçinde eylemsi bulunan cümleler bazı kaynaklarda basit, bazılarında ise birleşik cümle olarak kabul edilmektedir. Bu çalışmada Leyla Karahan'ın (1994, s. 19-23) kabulü esas alınmıştır.

[6] Bu cümlede konuşan doğrudan karakterin kendisidir ve anlatıcının/aktarıcının izine rastlanmaz. Öte yandan Leech ve Short'un (2007, s. 256) tarifine göre şu cümleler de serbest dolaysız söze örnek teşkil eder (Akt., Yılmaz, 2018, s. 49):
"Bu akşam seninle yemek yiyeceğim."
Ali, bu akşam seninle yemek yiyeceğim dedi.

söz aktarımlarını kapsar" (Toolan, 2006, s. 702, [Akt, Yılmaz, 2018, s. 62]). Tablo 1'de de görüldüğü gibi anlatıcı otoritesi altında olan kategoriler arasında bulunmaktadır. Dolaylı sözden daha "dolaylı" olup, diegetik niteliğin ağır bastığı bir kategoridir.

Tablo 1'de de gösterildiği gibi, sözün temsilinde altıncı bir kategori daha vardır: Eylemin anlatısal aktarımı adını taşıyan bu kategori tamamen anlatıcının güdümündedir. Burada, düşünce ve söz fiillerinin dışında kalan ve anlatıcı söylemi içinde yer alan eylemlerin aktarımı söz konusudur (Yılmaz, 2018, s. 62-63). Bunun dışında, anlatılarda yer alan isim cümlelerini ve tasvir ifadelerini belirtmede genel olarak anlatısal aktarım (narrative report) (Leech & Short, 2007, s. 279, [Akt, Yılmaz, 2018, s.63]) terimi tercih edilmiştir. Çünkü bu tür ifadeler herhangi bir eylemi (söz ve düşünce eylemleri de dâhil olmak üzere) ifade etmese de anlatıcının "anlatısal aktarım" sınırları içindedir.

1.2.Düşüncenin Temsilinde Kullanılan Kategoriler

Anlatıda düşüncenin temsili, karakterlerin düşüncesini ya da "iç dünyasını"[7] yansıtmak için kullanılan tekniklerin sunumuna karşılık gelir. Anlatıda karakterlerin düşüncesinin temsilini analiz ederken düşüncelerinin yanında duygularının, algılarının ve anılarının anlatıdaki aktarılış yolları da önem kazanır. Kurgusal anlatılar karakterlerin düşüncelerinin (hatta bilinçlerinin ve bilinçaltının) sunumunda geniş bir teknik yelpazesi kullanır. Bu konuda kurgusal zihinlerin nasıl çalıştığı, bir karakterin etrafındaki dünyayı nasıl algıladığı ve bu tür iç gözlemlerin anlatı kurgusunda nasıl sunulduğu soruları önem kazanır (Neumann & Nünning, 2008, s. 114, [Akt, Yılmaz, 2018, s. 67]).

> "Sözün temsilindeki kategorilerin, başkalarından duyulanı nakletmek yoluyla vücuda gelmesine zıt olarak düşüncenin temsili daha çeşitli yollarla sağlanır. Bu durum bir fırsat olduğu kadar çeşitli zorlukları da bünyesinde barındırır. Düşünce, görünürde birtakım zihinsel aktivitelerinin yalnızca bir kısmını dilin imkânları ile ifade eden kapsayıcı bir terimdir. Bu yönüyle biçimi olmayan bir varlık özelliği sergiler; sunumu için standart bir format bulunmaz. Çoğu araştırmacı, sözün kopyalandığı gibi düşüncenin birebir kopyalanamayacağını, düşüncelerin tıpkı fiziksel hareketler gibi en fazla tarif edileceğini iddia eder. Bir diğer önemli ayrım da kullanım türleriyle ilgilidir: Sözün temsili her ne kadar bir dizi insan faaliyetinin merkezi olsa da düşüncenin temsili büyük ölçüde kurgusal edebiyat alanlarıyla (…) sınırlı kalmaktadır. [Çünkü] (…) kurgu dışında, (henüz) bir başkasının zihninden geçeni ya da bilincini erişilebilir

[7] Anlatıda "düşüncenin" temsili konusunda bir noktayı aydınlatmak gerekir: Birçok araştırmacı anlatıda düşünceyi yansıtma teknikleri konusuna eğilirken kendi yaklaşımlarına uygun terminolojileri kullanmayı tercih etmiştir. Bu durum aynı konudan bahsedilirken "düşünce, bilinç/bilinçdışı, zihin" gibi bir çeşitliliğe de ortam hazırlamaktadır. Bu çalışmada bütünlüğü sağlamak açısından "düşünce" terimi tercih edilmiştir.

kılacak kadar güçlü bir başka araç yoktur" (Toolan, 2006, s. 706, [Akt, Yılmaz, 2018, s. 67-68]).

Aşağıdaki tabloda sağdan sola doğru ilerledikçe birbirine karşıt olarak bağlı iki eğilimle karşılaşılır:

DÜŞÜNCE KATEGORİLERİ				
Düşünce edimlerinin anlatısal aktarımı	Dolaylı düşünce	Serbest dolaylı düşünce	Dolaysız Düşünce	Serbest Dolaysız Düşünce
Anlatımda yalnızca anlatıcı etkindir.	Anlatımda hem anlatıcı hem karakter etkindir.			Anlatımda yalnızca karakter etkindir.

Tablo 2: Düşünce Kategorileri[8]

Tablonun bir tarafında anlatıcı kontrolü ağır basarken diğer tarafında karakter otoritesi hâkimdir. Karakterin baskın olduğu tarafa (sağa doğru) gidildikçe mimetik nitelik, anlatıcının baskın olduğu tarafa (sola doğru) gidildikçe diegetik nitelik artar. Buna uygun olarak aşağıdaki örnekleri inceleyelim (Leech & Short, 2007, s. 270 [Akt. Yılmaz, 2017, s. 171]):

Örnek 6: Ali bana hâlâ kırgın mı? (Serbest dolaysız düşünce)[9]

Örnek 7: "Ali bana hâlâ kırgın mı?" diye düşündü. (Dolaysız düşünce)

Örnek 8: Ali ona hâlâ kırgın mıydı? (Serbest dolaylı düşünce)

Örnek 9: Ali'nin ona hâlâ kırgın olup olmadığını düşündü. (Dolaylı düşünce)

Örnek 10: Ali'nin kırgınlığını düşündü. (Düşünce edimlerinin anlatısal aktarımı)

Örnek 6'daki serbest dolaysız düşünce cümlesinde doğrudan karakterin zihnine girildiği izlenimi yaratılmıştır ve burada anlatıcının varlığına dair bir işaret yoktur.

[8] Bu tablo Jahn ve Nünning'in "Söz ve Düşünce Kategorileri" tablosu (Neumann & Nünning, 2008, s. 107-108) ile Leech ve Short'un (2008, s. 260) "Aktarımda Müdahale Ölçüsü" başlıklı tablosundan uyarlanmıştır.

[9] Burada serbest dolaysız söz kategorisini belirleyen şeklî özellikleri hatırlamak gerekir. Anlatıcının varlığına işaret eden tırnak işareti (veya konuşma çizgisi) ve söz eklentisinden herhangi birinin kullanılmadığı örnekler de serbest dolaysız düşünce kategorisinde değerlendirilir. Yani anlatıda karaktere ait olan cümlelerden yalnızca tırnak işareti kullanılan veya yalnızca söz eklentisi kullanılan düşünce kategorisi örnekleri serbest dolaysız düşünce kapsamında değerlendirilir.

Örnek 7'deki dolaysız düşünce cümlesinde hem karakterin sözlerinin tırnak içinde verilmesi hem de "… diye düşündü." şeklindeki söz eklentisi, bir anlatıcının varlığına işaret eder. Örnek 9'da anlatıcının varlığı belirgin bir şekilde hissedilir; çünkü karakterin düşüncesini aktaran odur. Serbest dolaysız düşüncede ve dolaysız düşüncede yer alan birinci şahıs zamirinin burada üçüncü şahıs zamirine çevrilmesi ve söz eklentisinin (… diye düşündü.) korunması dolaylı düşüncenin belirleyici özelliğidir. Örnek 8'de yer alan serbest dolaylı düşünce ise dolaysız düşünce ile dolaylı düşünce arasında bir yerde bulunur. Karakter söylemine has cümle yapısının ve cümledeki soru şeklinin korunması bu örneği dolaysız düşünceye yakın kılar. Ayrıca, birinci şahıs zamirinin üçüncü şahsa çevrilmesi ve fiil zamanının söz eklentisininki ile aynı olması bu cümleyi dolaylı düşünceye yaklaştırır. Diğer yandan, bir düşünce edimlerinin anlatısal aktarımı cümlesi olan Örnek 10'da ise dolaysız düşüncedeki cümlenin minimal bir raporu/özeti vardır (Leech & Short, 2007, s. 270 [Akt. Yılmaz, 2017, s. 169-170]).

2."Doğru"[10] Başlıklı Hikâye Hakkında

Türk edebiyatında daha çok romancı kimliğiyle öne çıkan Ayfer Tunç (d. 1964), *Saklı* (Tunç, 1989) adlı ilk kitabındaki hikâyeleri[11] kurgusal açıdan değiştirerek *Evvel Otel*'de (2013 [2004]) yeniden kaleme almıştır (İnci, 2014, s. 245). "Doğru" başlıklı hikâye de *Saklı*'da yer alan "Mozart'ın Son Zartı" adlı hikâyenin yeniden kaleme alınmış hâlidir (Tunç, 2013, s. 125-127, 213-221).

"Doğru" hikâyesinde aynı zamanda anlatıcı da olan kadın karakterin eşi, evi terk etmeye karar vermiştir ve valizini toplamaktadır; "Yalanlarıyla hayatımı güzelleştirdi," dediği bir genç kız için evden ayrılmaktadır. Anlatıcı, eşinin valizini toplamasını izlerken birkaç ay öncesini, bu genç kızın hayatlarına girişini hatırlar: Eşi, bir gün iş yerinde çalışan ve ölümcül bir hastalığa yakalandığını söyleyen bu genç kız için üzülmüş ve "Ölmek için çok fazla genç," diyerek bu üzüntüsünü o akşam anlatıcıyla paylaşmıştır. Birkaç hafta sonra da kızın aslında yalan söylediğini ve hasta olmadığını öğrendiğini söylemiş ve genç kızın işine son vermiştir. Bundan dolayı da o akşam eve öfkeli gelmiştir. Bir süre sonra anlatıcı, eşinin davranışlarında birtakım aldatma işaretleri fark etmesine rağmen bunları görmezden gelir. Birkaç ay içinde de "sınır aşılır" ve eşi evi terk etmeye karar verir. Nihayet evden ayrılırken "hayatlarının çok doğru ve bir o kadar sıkıcı" olduğunu dile getiren eşi, bu genç kızın yalanlarına inanmaktan ve bunların yalan olduğunu keşfetmekten büyük bir haz aldığını, yalanın aslında güzel bir şey olduğunu belirtir. Bunun üzerine anlatıcı eşine hak verir: Yalanın

[10] Bu çalışmada incelenen "Doğru" başlıklı hikâye Ayfer Tunç'un *Evvel Otel- Saklı* (2013[2004], s. 125-127) adlı kitabında yer almaktadır.

[11] Bu çalışmada "hikâye" terimi bir kurmaca anlatı türünün adı olarak kullanılırken, "öykü dünyası" terimi "içinde kurmaca olayların geçtiği evren" olarak ele alınmaktadır.

hakkını yediklerini, bu evlilikte eşinin mutlu olmasında yalanın rolü olduğunu söyler ve oğlunun babasının aslında "o" olmadığını eşine itiraf eder.

3. "Doğru" Başlıklı Hikâyede Sözün ve Düşüncenin Temsili

Bir anlatıda sözün ve düşüncenin temsilinde kullanılan söylem kategorileri, metindeki anlatı durumlarıyla yakın bir ilişki içindedir. Birinci şahıs anlatısına örnek olan "Doğru" başlıklı hikâye, öykü-içi bir anlatıcı tarafından aktarılmaktadır. Yani bu anlatı, şahsî bir tecrübenin öyküsüdür. Anlatıcı konumundaki şahıs (anlatan ben) aynı zamanda eylem düzeyinde bir karakterdir (tecrübe eden ben) (Jahn, 2012, s. 72). Bu tip bir anlatıda bütün olan biten anlatıcının söyleminden aktarılacağı için diegetik söylem kategorilerinin ağır basması normaldir. Öte yandan anlatıdaki diğer karakterlerin söz ve düşüncelerinin sunulma teknikleri bu diegetiklik derecesini etkiler.

"Doğru" başlıklı hikâyede anlatıcı- kadın karakterin, yaşadığı aldatılma ve terk edilme olayını büyük bir soğukkanlılıkla aktarması dikkat çeker. Anlatıcının eşinin (erkek karakterin) iş yerinde bir genç kız, kendi kurguladığı olayları gerçekmiş gibi aktararak yani yalan söyleyerek bir tür oyun oynar. İlk başta bu oyunlardan birine kandığı için öfkelenen erkek karakter sonradan bu genç kıza âşık olarak onun oyunlarına dahil olmaya başlar. Üstelik genç kızla tanışana kadar yaşadığı hayatın fazla "doğru" ve heyecansız olduğunu fark etmiştir artık. Bunun yerine yalanlarla örülü ancak heyecan dolu bir yaşama adım atmak ister. Burada doğrularla dolu bir hayatın sıkıcılığı vurgulanırken kurgu olana duyulan hayranlık ve bunun muhatabında yaratacağı haz duygusuna da gönderme yapılır. Öte yandan erkek karakterin "doğru" ile özdeşleştirdiği kişi eşidir, yani metnin anlatıcısı olan kadın karakterdir ve anlatıcı, "doğru(cu) oluşu" yüzünden terk edilmektedir.

İncelenen hikâye aşağıda yer alan alıntı ile başlar.

> (1) "Yalanlarıyla hayatımı güzelleştirdi dedi, evet yalan söylüyor ama doğruyu yaşamaktan bıktım artık.
>
> Eşyalarını topluyordu kocam, en yeni giysilerini koyuyordu valize.
>
> Birkaç ay önce bu kız için nasıl da üzüldüğümü hatırladım." (Tunç, 2013, s.125)

Yukarıdaki alıntıda ilk cümlenin en mimetik söylem kategorilerinden olan serbest dolaysız söze örnek teşkil ettiği görülmektedir. Kadın anlatıcı, eşinin kendisini terk etme gerekçesini onun ifadesiyle aktarmaktadır. Ancak eşinin cümlelerini aktarırken tırnak işareti kullanmadığı gibi kendisinin (anlatıcının) varlığına vurgu yapan söz eklentisine (…dedi) yer vermiştir. Diğer karakterlerin dolaysız söylemlerini aktarırken anlatıcının burada olduğu gibi metin boyunca tırnak işareti kullanmadığı görülür. Yukarıdaki ilk cümle, anlatıcının anlatı boyunca ipleri elinde bulunduracağının ilk işaretini verir.

İkinci cümle ise bir sıralı cümle olup, herhangi bir söz veya düşünce eylemi içermediğinden, en diegetik kategori sayılan eylemin anlatısal aktarımına örnektir. Yukarıdaki son cümleye bakıldığında, cümlenin yükleminin (hatırlamak fiili) düşünsel süreçleri işaret ettiği görülür. İncelemenin bu kısmında, düşüncenin temsil edilme şekillerinin anlatı durumlarıyla yakın bir ilişki içinde olduğunu dikkate almak gerekir. Daha önce de belirtildiği gibi birinci şahıs anlatı durumunda; anlatan ben ile tecrübe eden ben'in içsel süreçleri, duygu ve düşünceleri birbiriyle ilişki hâlindedir (Neumann & Nünning, 2008, s. 114). Bu anlatı durumunda, birinci şahıs zamirinin hem anlatıcıya (anlatan ben) hem de öyküdeki karaktere (tecrübe eden ben) atıfta bulunduğu görülür. Odaklanma süreci açısından birinci şahıs bir anlatı, ya anlatan ben'in geçmişte olanlarla ilgili aklında kalanlardan ya da tecrübe eden ben'in nispeten daha sınırlı algısından hareketle vücuda getirilir. Ayrıca burada anlatan ben ile tecrübe eden ben arasında zamansal ve psikolojik mesafeyi de göz önünde bulundurmak gerekir (Jahn, 2012, s. 72-73). Yukarıda geçen "Birkaç ay önce bu kız için nasıl da üzüldüğümü hatırladım." cümlesinde "hatırlama" fiiliyle işaret edilen zihinsel sürecin minimal bir özet hâlinde aktarıldığı görülür. Dolayısıyla bu cümlenin en diegetik kategorilerden biri olan düşünce edimlerinin anlatısal aktarımına örnek teşkil ettiği söylenebilir. Bu cümle ile anlatıcı, anlatan ben olarak tecrübe eden ben'in başından geçeni anlatmaya başlar; yani birkaç ay önce yaşadıklarını şimdiki birikimiyle ve deneyimiyle değerlendirir. Anlatıcı bir taraftan eşinin şimdiki sözlerini ve davranışlarını aktarırken diğer taraftan eşinin kendisine tercih ettiği genç kızın hayatlarına giriş sürecini hatırlar. Bu genç kızın hayatlarına girmesine yönelik geriye dönüş, geçmişe dönük anlatımdaki en uç noktadır. Zira öykünün şimdisinde yaşanan ayrılık olayının temelleri, anlatıcının eşinin genç kız ile tanışması üzerine atılmış olur. Anlatan ben'in, birkaç ay öncesine gitmesi ve tecrübe eden ben'in üzüldüğünü aktarması zamansal mesafenin (anlatı mesafesinin) altını çizmektedir. Zira anlatan ben (anlatıcı), aradan geçen süreçte ve eşiyle hâlihazırda yaşadıkları ayrılık neticesinde, tecrübe eden ben'in geçmişte yaşadığı üzüntünün gereksizliğini idrak etmiştir. Hatırlamak gerekir ki, birinci şahıs anlatmanın etkin olduğu bir anlatıda, anlatıcının "kendisine (ya da anlatan ben'e)" ait zihinsel süreçlerin ve değerlendirmelerin ağırlıklı olarak kullanılması kaçınılmazdır. Çünkü anlatıcının, yani yetkili yazar anlatılarındaki gibi diğer karakterlerin zihinlerini ve içsel süreçlerini kesin olarak aktarabilme gibi sınırsız yetkileri yoktur (Jahn, 2012, s. 72-73).

Anlatıda anlatma zamanı da söylemi etkileyen hususlardandır. Geriye dönük anlatmanın hâkim olduğu aşağıdaki alıntıda, birkaç ay öncesini hatırlayan anlatıcı, eşinin o zamanlar kendisine anlattıklarını aktarır. Burada fiil zamanı da duyulan geçmiş zamana kayar:

> (2) "Asansörde karşılaşmışlar. Ağlıyormuş kız. On altı kat boyunca yüzünü kocamdan saklamaya çalışarak ağlamaya devam etmiş. Bir sorun mu var? diye sormuş kocam, cevap alamamış. Sonra öğle yemeğinde lokantada görmüş kızı,

> tek başına oturuyormuş, gözleri kıpkırmızıymış. Akşamüstü odasına çağırtmış. Niye ağlıyorsun diye sormuş, bir derdin mi var? Kız kanser kelimesini hiç kullanmadan hasta olduğunu söylemiş, öleceğini.
>
> Kız için çok genç demişti o gece, ölmek için çok fazla genç." (…) (Tunç, 2013, s. 125)

Yukarıdaki alıntı ağırlıklı olarak anlatıcı güdümündeki eylem cümlelerinden oluşur. Ayrıca burada sözün temsiline örnek teşkil eden birkaç cümle de vardır. Burada her ne kadar düşünce süreçlerini ileten bir aktarım olmasa da aktarılanlar anlatıcının zihinsel süreçlerine dayanır. Yani anlatıcı, eşinin ona birkaç ay önce anlattıklarını hatırlar ve bunları aktarır. Dolayısıyla zamansal geriye dönüşler, geçmişteki söz ve eylemlerin sonradan anlatıcı tarafından hatırlanması ve anlatıcının hatırladıklarını aktarması yoluyla anlatıdaki söz ve düşünce kategorileri arasında katmanlı bir yapı oluşturur. Yukarıda geçen "Bir sorun mu var? diye sormuş kocam, cevap alamamış." sıralı cümlesinin virgüle kadar olan kısmı –cümlede tırnak işareti kullanılmadığı ve yalnızca söz eklentisi (…diye sormuş) kullanıldığı için- serbest dolaysız söze örnek teşkil eder. Cümlenin "… cevap alamamış" kısmı ise rapor niteliğinde genel bir söz fiili içerdiği için söz edimlerinin anlatısal aktarımına örnektir. Yine "Niye ağlıyorsun diye sormuş, bir derdin mi var?" cümlesi ile "Kız için çok genç demişti o gece, ölmek için çok fazla genç." cümleleri de yalnızca söz eklentisi ("…diye sormuş", "…demişti") içermeleri ve cümlelerde tırnak işareti kullanılmaması sebebiyle serbest dolaysız söze örnektir.

"Kız kanser kelimesini hiç kullanmadan hasta olduğunu söylemiş, öleceğini." cümlesinde genç kız karakterinin kurduğu varsayılan bir cümlenin anlatıcı tarafından aktarımı söz konusudur. Söz konusu karaktere ait cümledeki gösterimsel unsurlar (deictics), gösterimlilik unsurları (expressive markers) anlatıcının yorum süzgecinden geçer. Çalışmanın teorik kısmında belirtildiği gibi, anlatı içinde dolaylı sözün tespiti için öncelikle cümlenin yükleminin bir söz fiili olup olmadığına dikkat edilir. Türkçede dolaylı sözler, genellikle içinde belirtili nesne görevinde bir eylemsi grubu içeren basit yapılı cümlelerdir. Dolaylı söze örnek teşkil eden bir cümlede söz konusu eylemsi grubu, karakterin alıntılanan sözlerinin anlatıcı söylemiyle aktarıldığı kısımdır. Yukarıdaki alıntıda yer alan diğer cümleler birer fiil cümlesidir ve bu fiiller söz ve düşünce (ve algı) dışındaki eylemleri içerirler. Dolayısıyla "Sonra öğle yemeğinde lokantada görmüş kızı, tek başına oturuyormuş, gözleri kıpkırmızıymış." sıralı cümlesindeki "…gözleri kıpkırmızıymış." kısmı dışında kalan cümlelerin hepsi eylemin anlatısal aktarımına örnektir. "… gözleri kıpkırmızıymış" cümlesi bir isim cümlesidir ve anlatısal aktarıma örnek teşkil eder. Kısaca metnin bu kısmında da anlatıcının diegetik söylemi ağır basmaktadır

Metnin devamında anlatıcı geçmişe dönük anlatıma devam eder. Eşinin, genç kızla tanışmasının üstünden birkaç hafta geçmiştir. Hasta olduğunu, öleceğini

söyleyen genç kızın yalan söylediği ortaya çıkmıştır. Bunun üzerine anlatıcının eşi öfkelidir:

> (3) "(…) Birkaç hafta sonra kocam eve çok öfkeli geldi. Kızın yalan söylediği ortaya çıkmış, kanser falan değilmiş. Hemen işine son vermiş. Canı çok sıkkındı, yemek yemedi, erkenden yattı, hatta televizyondaki maçı bile izlemedi, ki oğlumla kocam maçları hiç kaçırmazlar." (Tunç, 2013, s. 125-126)

Yukarıdaki alıntıda yer alan "…kanser falan değilmiş." cümlesi dışındaki bütün cümleler birer fiil cümlesidir ve buradaki fiiller söz ya da düşünce kategorisi dışındaki fiillerdir. Öyleyse bu cümlelerin eylemin anlatısal aktarımına örnek teşkil ettiği söylenebilir. "…kanser falan değilmiş." cümlesi ise bu paragraftaki diğer cümleler gibi anlatıcı güdümündedir ancak fiil değil isim cümlesidir. Dolayısıyla bunun, bir anlatısal aktarım cümlesi olduğunu belirtmek gerekir. Birbiri ardına sıralanmış eylem cümleleri genellikle özetlemelerde kullanılarak anlatıya zamansal açıdan ivme kazandırmaktadır. Aslında anlatıcı (1) ve (2) numaralı alıntılardan itibaren birkaç haftalık zaman dilimine yayılan olayları kendi söylem sınırları içinde (diegetik söylem kategorileriyle) hızlıca özetlemektedir.

Bu alıntıda ayrıca, anlatıcı ve eşinin ortak noktasına, yani oğullarına ilk kez değinilmektedir. Hikâyenin sonunda anlaşıldığı gibi, anlatının temel çatışmasını oluşturan "doğru-yalan" karşıtlığının merkezinde "oğul" vardır. Ancak bu anlatıda "oğul" sözleri, düşünceleri ya da eylemleriyle aktif değildir, anlatıcının kendisine değindiği kadar anlatıda var olur. Buradaki kullanımından sonra da anlatının sonuna kadar kendisinden bahsedilmez. Anlatıcının "oğlum" tabiri ("oğlumuz" değil), anlatının sonunda yer verilen ve bütün doğruları bir anda tersine/yalana çevirecek olan itirafa zemin hazırlamaktadır. Anlatının sonuna kadar oğul figürüne yalnızca bir kez değinilmiş olması, sondaki itirafın etkisini ve yaratılan şaşkınlığın dozunu artırmaktadır.

> (4) "Kocamın bu öfkeli hâlinde abartılı bir şeyler hissettim, sanki bir parça bana yönelikti öfkesi. Ama teselli ettim yine de; o genç kızın böyle büyük yalanlar üstüne hayatını kurmaya kalkıyorsa, çok acı dersler alacağını filan söyledim." (Tunç, 2013, s. 126)

Yukarıdaki alıntının ilk cümlesinde anlatıcının algısı, hissiyatı ön plana çıkar. Eşinin öfkesindeki abartıyı hisseden anlatıcı, bu abartılı öfkeden kendisine de pay çıkarır. Aslında anlatıcının geçmişteki hissiyatı öykünün şimdisinde yaşanan ayrılığın ilk işaretlerini verir. Anlatıcı, şimdiki tecrübesiyle (yani anlatan ben olarak) geçmişteki tutumunu ve hissiyatını (tecrübe eden ben'in tutumunu ve hissiyatını) değerlendirir. Tecrübe eden ben, o dönemde eşinin öfkesindeki abartıdan şüphelenerek öykünün şimdisinde yaşanan ayrılığın ilk işaretlerini görebilmiştir; ancak buradaki "sanki" ifadesi anlatı mesafesinin altını bir kez daha çizer. Çünkü tecrübe eden ben geçmişte eşinde birtakım değişiklikler sezinlese de bundan o dönemde emin değildir. Öykünün

şimdisini temsil etmekte olan anlatan ben ise anlattığı öyküyle ilgili daha detaylı bilgiye sahiptir. O dönem eşinde hissettiği değişiklik işaretlerine rağmen onu teselli edebilmiştir. Yukarıdaki alıntının devamında yine bir sıralı cümle yer almaktadır. Buradaki "Ama teselli ettim yine de; o genç kızın böyle büyük yalanlar üstüne hayatını kurmaya kalkıyorsa, çok acı dersler alacağını filan söyledim." cümleleri anlatıcı güdümündeki diegetik söz kategorilerine örnektir. Anlatıcının eşini teselli ederken o genç kız için kurduğu cümleler onun eşi için "doğruyu" temsil eden niteliğinin altını çizer. Öte yandan, ironik bir biçimde, kendisi de -anlatının sonunda ifşa ettiği gibi- hayatını (evliliğini) en başta büyük bir yalan üzerine kurmuştur. İlişkilerinde ilk aldatan anlatıcının kendisidir, çocuğunun babası bir başkası olmasına rağmen bunu yıllarca ustalıkla saklamış, belki de bu büyük yalanı saklamak için yalanın karşı kutbuna (doğruya) çok fazla sığınmış ve nihayet yaşadıkları "fazla doğru" hayattan sıkılan eşinin gözünde artık istenmeyen konuma düşmüştür. "Terk edilen" ve "artık istenmeyen" konumda olmasına rağmen aktarımdaki diegetik kategoriler hem söylemde hem de yaşamlarında anlatıcının (kadın karakterin) baskın olduğunun ve kontrolü elinde bulundurma çabasının göstergesidir.

Anlatının devamında, genç kızın yalanının ortaya çıkmasının üzerinden birkaç ay geçer. Anlatıcı bu süreçte eşinin kendisini aldattığına dair işaretleri daha net gözlemler. Nihayet "sınır aşılır" ve anlatıcının eşi evi terk etmeye karar verir (Tunç, 2013, s. 126). Buradan itibaren anlatıcı geçmişe dönük anlatmayı bırakıp öykünün şimdisine geçiş yapar. Aşağıda anlatıcı, eşinin kendisinden ayrılma gerekçesini ve söylediklerini aktarır:

> (5) "Hayatımız çok doğru ve bir o kadar da sıkıcıymış, artık böyle yaşamak istemiyormuş. Yalanın güzelleştirme gücü var dedi, her defasında inanıyorum ona, ama sonra anlattıklarının yalan olduğunu keşfetmekten büyük bir haz alıyorum." (Tunç, 2013, s. 126)

Yukarıdaki ikinci cümlede anlatıcı, karakterin (eşinin) cümlesini doğrudan alıntılarken yalnızca söz eklentisi (… dedi) kullanmış, ancak tırnak işaretine yer vermemiştir. Öyleyse bu bir serbest dolaysız söz örneğidir. Yukarıdaki alıntının ilk cümlesinde yer alan görüşlerin karaktere (anlatıcının eşine) ait olduğu açıkça görülmektedir. Hayatlarının "çok doğru ve bir o kadar sıkıcı" olması ve "böyle" yaşamak istememesi görüşü karaktere (anlatıcının eşine) ait gösterimsel unsurları yansıtmaktadır. Karakterin şu serbest dolaysız söz cümlesini kurmuş olması muhtemeldir: "Hayatımız çok doğru ve bir o kadar sıkıcı, artık böyle yaşamak istemiyorum." Anlatıcı ise onun söz dizimini ve ifadesini bozmadan kendi söylemi içerisinde bunu aktarmıştır. Hem karakterin hem anlatıcının söyleminden izler taşıyan bu cümle serbest dolaylı söze örnektir. Anlatıcının –katılmadığı hâlde- eşinin sözlerini değiştirmeden aktarmasına hizmet eden serbest dolaylı söylem kategorisi burada ironik bir etki yaratılmasını sağlar. Buradaki ironik etki, anlatıcının kendisinin bildiği ancak henüz eşine söylemediği büyük yalan sayesinde daha da kuvvetlenir.

Anlatının devamında anlatıcı eşinin görüşlerini aktarmaya devam etmektedir:

> (6) "Kızın annesi de müthiş bir yalancıymış, her tanıştığı kişiye farklı bir hayat hikâyesi uydururmuş. Kocam kızın annesinin anlattıklarının hangisinin doğru olduğunu keşfedememiş hâlâ. O kadar ki, annenin adının Şebnem olduğundan bile emin değilmiş, Neriman olabilirmiş mesela. Kız annesi için, uydurduklarını yazmaya üşenmeseydi yazar olabilirdi diyormuş. Kocam bunları anlatırken bile haz alıyordu." (Tunç, 2013, s. 126)

Yukarıda yer alan ilk üç cümle karakterin görüşlerinin anlatıcı söylemi içinde sunulmasından dolayı serbest dolaylı söze örnektir. "Kız annesi için, uydurduklarını yazmaya üşenmeseydi yazar olabilirdi diyormuş." cümlesinde tırnak işaretine yer verilmeyip yalnızca söz eklentisine (…diyormuş) yer verildiğinden dolayı serbest dolaysız söze örnektir. Tamamen anlatıcı güdümündeki son cümle ise –fiil soylu bir yüklem içerdiğinden dolayı- eylemin anlatısal aktarımına örnek teşkil eder ve anlatıcının gözlemini yansıtır. Anlatı boyunca, anlatıcının doğrudan muhatap olduğu tek karakter eşidir. Yukarıda da görüldüğü gibi, anlatıcı, genç kız ile doğrudan muhatap olmaz, eşinin onun hakkında söylediklerini aktarır. Burada doğrudan muhatap olunmayan ama kendisinden bahsedilen diğer öykü kişisi, genç kızın annesidir. Bu alıntıda dikkati çeken bir başka husus da fiil zamanıdır. Duyulan geçmiş zamanda aktarılan yukarıdaki cümleler söz kategorileri açısından katmanlı bir yapıya sahiptir: Yani genç kızın eşine söylediklerini eşi de anlatıcıya aktarmaktadır. Aktarılan sözün yine dolaylı olarak aktarımı vardır. Anlatıcı, terk edilen kişi olmasına rağmen anlatının başından beri duygusallıktan uzak ve neredeyse nesnel bir dil kullanmaktadır. Onun nesnelliğe yakın bu tutumu, anlatıdaki diğer karakterlerin sözlerini aktarırken onlara ait gösterimlilik unsurlarının daha net hissedilmesini sağlamakta, bu da anlatıcının dilindeki ironinin belirginleşmesine ortam hazırlamaktadır. Çünkü anlatıcı -anlatıda hiç doğrudan dile getirmese de- aslında terk edilen kişi olarak eşine tepkilidir. Aralarındaki uzun geçmişe rağmen eşinin henüz birkaç aydır tanıdığı bir genç kıza yönelişi, onu ve hatta annesini ayrılık konuşması sürecinde dahi dilinden düşürmeyişi, erkek karakteri en çok etkileyen şeyin genç kızın (ve annesinin) "yalan söyleme yeteneği" olması anlatıcıyı daha çok öfkelendirir. Belki de anlatıcı, öteki kadının söylediği "yalanın cazibesi" yüzünden terk edilmemiş olsa eşini aldattığını ona itiraf etmeyecektir. Burada anlatıcının yalnızca eşine değil onun hayatındaki diğer kadınlara (genç kıza ve annesine) karşı da bir otorite mücadelesine girdiği sezilir.

Anlatıcının eşi, artık valizini toplamış ve evden ayrılmaktadır:

> (7) "(…) Kocam valizini kapattı. Tişört giymiş olduğu dikkatimi çekti, blucin; yeni bir saat almış kendine. Yüzünde fazla mutlu bir gülümseme vardı. Gözlerime bakarak, yalan güzel bir şeydir dedi, hakkını yiyorlar yalanın. Alyansını gördüm, konsolun üstünde." (Tunç, 2013, s. 126)

Yukarıdaki ilk cümle –söz ya da düşünce fiilleri dışında bir fiili yüklem edindiği için- eylemin anlatısal aktarımına örnektir. "Gözlerime bakarak, yalan güzel bir şeydir dedi, hakkını yiyorlar yalanın." cümlesi ise yine bir serbest dolaysız söz örneğidir (Cümlede tırnak işareti kullanılmamış, yalnızca söz eklentisi […dedi] kullanılmıştır). Bunun dışında yukarıdaki alıntıda yer alan cümleler anlatıcının eşine dair gözlemlerini/algısını yansıtmaktadır. Yani anlatının bu kısmında da anlatıcı otoritesi ağır basmaktadır. Yalanlarla kurulu heyecan dolu bir dünyanın eşiğinde duran ve söz konusu bilinmezliğe adım atacağından dolayı mutluluk duyan erkek karakter bu mutluluğunu eşinin gözlerine bakarak dile getirir. Zira aşırı doğrucu bir hayat yaşamanın baskısına yıllarca maruz kalmasından -örtük olarak- karısını (anlatıcıyı) sorumlu tutar. "Doğruyu" temsil eden karısını terk ederken "yalanı" övmesi de onun karısından intikam alma biçimidir. Burada alyansını çıkarıp yeni giysilerini kuşanarak yeni hayatına doğru yola çıkmaya hazırlanan erkek karakter karısına (anlatıcıya) karşı üstünlük sağlamış görünür. Bu durum anlatıcıyı bir anda harekete geçirir ve o, bundan sonraki kısımda ipleri tamamen eline alır. Birkaç diegetik eylem cümlesi dışında bu bölüm tamamen diyalogdan oluşur:

> (8) "Tam evden çıkıyordu, kapının önüne geçtim. Hiç mi mutlu olmadın dedim, bu on beş yıl içinde hiç mi mutlu olmadın?
>
> Oldum dedi, uzun bir zaman mutluydum, ama artık değilim.
>
> Gülümsedim; haklıymışsın dedim, yalan güzel bir şey gerçekten, hakkını yiyorlar, sen de mutlu olmuşsun bak.
>
> Küçümser bir ifadeyle yüzüme baktı: (…)
>
> Oğlumuzun senin oğlun olduğunu mu sanıyorsun? dedim.
>
> Çok kötü bir yalancısın dedi.
>
> Ben iyi bir yalancıyım dedim, kapıyı ardına kadar açtım.
>
> Gözlerimde yaş görmek üzere bana baktı, sesim titremiyordu oysa.
>
> Birden doğruyu söylediğimi anladı." (Tunç, 2013, s. 126-127)

Görüldüğü gibi, "yalanın güzel bir şey olduğunu" düşünen eşinin "çok doğru bulduğu hayatlarını" terk etmesi üzerine anlatıcı bir konuda doğruyu söylemeye karar verir: Eşinin, aslında oğlunun babası olmadığını itiraf eder. Eşi başta buna inanmaz ancak anlatıcının yüzüne bakınca onun doğruyu söylediğini idrak eder. Erkek karakterin "kötü bir yalancı" olarak nitelediği ve "fazla doğru" yaşamasının sebebi olarak gördüğü karısı ona en büyük yalanı söylemiştir. Bu noktada anlatıdaki temel çatışmayı oluşturan doğru-yalan karşıtlığı son bulur. "Doğru" ve "yalan", sınırları belirsizleşen ve birbirinin yerine geçebilen iki kavram hâline gelir.

Anlatıcı, en mimetik söz kategorisinde bile, "dedi, dedim…" gibi söz eklentileriyle kendi varlığının altını çizmektedir. Yaşadığı aldatılma sürecini objektiflik sınırlarında dolanan mekanik bir sesle aktarır. Söylemi en mimetik durumlarda bile o yönlendirir ve ne yaptığının farkındadır. Anlatı boyunca erkek tarafından "terk edilen, geride bırakılan, tercih edilmeyen" durumdayken (yani pasif konumdayken) bile üstünlüğü elinden bırakmaz. Aslında anlatıcı, anlatı boyunca eşiyle bir tür hesaplaşma hâlindedir. Genç kızın hayatlarına girmesinden ayrılık aşamasına gelene kadar geçen süreçte "ideal eş" ölçütlerine uygun davranıp eşine makul yorumlar yapsa da sonunda bir başkası uğruna terk edilen o olmuştur. Bunun intikamını almak için saldırıya geçtiği aşamada en mimetik söz kategorilerinin (diyalogun) kullanılması söz konusu saldırının şiddetini belirginleştirir ve gerilimi zirveye taşıyan itirafın yarattığı şaşkınlığın dozunu artırır. Zira, başlamakta olduğu yeni hayatın heyecanını ve mutluluğunu saklama gereği duymayan erkek karakter bir önceki sahnede anlatıcıya karşı üstünlük sağladığını sanırken bu kısımda kendi silahıyla vurulmuş ve alt edilmiş olur.

Sonuç

Sözün ve düşüncenin temsil edilme biçimleri ile anlatı durumları arasında yakın bir ilişki vardır. Birinci şahıs anlatı durumunun kullanıldığı "Doğru" başlıklı hikâyede söz konusu ilişkinin etkileri hissedilmektedir. Tecrübe eden ben'in geçmişte yaşadıklarını, anlatan ben'in öykünün şimdisinde hatırlayarak sunması (öykünün geçmişindeki söz kategorilerinin öykünün şimdisinde "hatırlanarak" söze dökülmesi yoluyla) söz ve düşünce kategorileri arasında katmanlılık yaratmaktadır. Söz konusu katmanlılık, anlatıdaki fiil zamanına da yansımaktadır. Anlatıda anlatan ben, tecrübe eden ben'in geçmişte yaşadıklarını hatırlamaya başladığı anda öykünün geçmişine gidilmekte ve cümlelerde kullanılan zaman kipleri değişmektedir. "Doğru" başlıklı hikâyenin bütününde ağırlıklı olarak söz kategorileri kullanılmış, düşünce kategorilerine ise toplamda birkaç kez başvurulmuştur. Bunun temel sebebi birinci şahıs anlatı durumunun doğasından kaynaklanan kısıtlılıktır. Çünkü birinci şahıs bir anlatıcı (eğer özel/olağanüstü bir yeteneği yoksa) yetkili yazar anlatı durumunda ya da figüral anlatmada olduğu gibi diğer karakterlerin zihinlerine girip onların ne düşündüklerini aktaramaz. Ya olaylarla ilgili kendi düşüncelerini aktarabilir ya da diğer karakterlerin ne düşündüğünü genel manada özetleyebilir. Nitekim incelenen anlatı boyunca, karakterlerin ya da anlatıcının düşüncelerinin genel bir özet ya da minimal bir rapor hüviyetinde sunulduğu "düşünce edimlerinin anlatısal aktarımı kategorisi" birkaç kez kullanılmıştır. Bunun dışında, düşünceyi temsil kategorilerine çok fazla başvurulmamıştır. Düşünde edimlerinin anlatısal aktarımının da, düşünceyi temsil kategorileri içindeki en diegetik söylem kategorisi olduğunu vurgulamak gerekir.

Söz kategorileri içinde en çok başvurulan kategori, en diegetik söylem kategorisi olan eylemin anlatısal aktarımıdır. Eylemin anlatısal aktarımı, özellikle anlatıdaki zamansal

geriye dönüşlerde kullanılır. Bu söz kategorisinin kullanımıyla uzun bir sürece yayılan olaylar kısaca özetlenirken anlatıma bir ivme kazandırılmış olur. Öte yandan anlatının sonunda yer alan diyalogda, eylemin anlatısal aktarımı, en mimetik söz kategorisi olan serbest dolaysız söz ile münavebeli olarak kullanılmıştır. Ayrıca anlatıda eylemin anlatısal aktarımından sonra en çok kullanılan söylem kategorisinin serbest dolaysız söz olduğunu da belirtmek gerekir. Anlatı boyunca kullanılan serbest dolaysız söz cümlelerinin hiçbiri tırnak işaretiyle belirtilmez ancak hepsinde söz eklentisi (…dedi, …dedim) korunur. Bilindiği gibi söz eklentileri anlatıcının varlığını hissettiren diegetik işaretlerdir. Hem anlatının sonundaki diyalogda hem de anlatının bütününde en diegetik söz kategorisinin en mimetik söz kategorisi ile bir arada kullanılması, en mimetik kategorilerde bile anlatıcıya dair işaretlerin bulunması anlatıcının (kadın karakterin) metin boyunca otoriteyi elinde bulundurduğunun altını çizer. Anlatıda aynı zamanda eşi tarafından terk edilen bir karakter olan anlatıcının dili, yaşadığı bu duruma rağmen metin boyunca duygusallıktan uzaktır ve metnin sonunda yer alan diyaloga kadar eşinin kararını sorgulamadan kabullenmiş görünür. Terk edilmesini bir haksızlık olarak değerlendirmesine rağmen –ki bu değerlendirme metnin sonundaki itirafıyla eşini cezalandırmasından net bir şekilde anlaşılır- bunu anlatıda hiç doğrudan dile getirmez. Ancak eşini haksız bulduğunu, anlatının bazı yerlerinde ironiye başvurarak sezdirir. Söz konusu ironi, ilgili yerlerde serbest dolaylı söz kategorisinin kullanılmasıyla yapılır. Söz edimlerinin anlatısal aktarımı ve dolaylı söz gibi anlatıcı güdümündeki söylem kategorileri, geriye dönük anlatmanın etkin olduğu yerlerde kullanılmıştır. Bu kategoriler, en diegetik söz kategorisi olan eylemin anlatısal aktarımı ile birlikte, anlatıcının geçmişe dair özetlemelerinde ve dolayısıyla anlatıma ivme kazandırılmasında rol oynamıştır. Anlatı boyunca diegetik söylem ağır basarken anlatının sonundaki itirafın diyalog içinde sunulması, itiraf edilen çarpıcı "doğru"nun karakter (anlatıcının eşi) üzerindeki etkisine doğrudan şahit olunmasına ve dolayısıyla anlatıda yaratılan gerilimin en üst noktaya taşınmasına ortam hazırlar.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynakça

Chatman, Seymour (2008). *Öykü ve Söylem.* (Özgür, Yaren Çev.). De Ki Yayınları.

Cohn, Dorrit (2008 [1978]). *Şeffaf Zihinler.* (Ferit Burak, Aydar Çev.). Metis Yayınları.

Dolezel, Lubomir (1973). *Modes in Czech Literature.* University of Toronto Press.

Halliwell, Stephen (2013). Diegesis-Mimesis. *Living Handbook of Narratology.* Hamburg University. Erişim Tarihi Temmuz 30, 2021, http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/diegesis-%E2%80%93-mimesis

Herman, Luc ve Vervaeck, Bart (2005). *Handbook of Narrative Analysis*. University of Nebraska Press.

İnci, Handan (2014). *Ayfer Tunç'la Karanlıkta Kelimeler.* Can Yayınları.

Jahn, Manfred (2012). *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı.* (Bahar, Dervişcemaloğlu Çev.). Dergâh Yayınları.

Karahan, Leyla (1994). Türkçede Birleşik Cümle Problemi, *Türk Dili*, 505. 19-23.

Leech, Geoffrey & Short, Mick (2007). *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Longman.

McHale, Brian (1978). Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts. *Poetics of Theory of Literature*. 3. 249-287.

Neumann, Birgit & Nünning, Ansgar (2008). *An Introduction to the Study of Narrative Fiction*. Klett Lerntraining GmbH.

Palmer, Alan (2008). Thought and Consciousness Representation (Literature). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory.* 602-607.

Rımmon-Kenan, Schlomith (2002). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*,. Routledge.

Toolan, Michael (2006). Speech and Thought: Representation of, *Encyclopedia of Language & Linguistics.* 698-710.

Tunç,yfer (2013 [2004]). *Evvel Otel- Saklı*. Can Yayınları.

Tunç, Ayfer (1989). *Saklı.* Cem Yayınları.

Yılmaz, Ebru Özlem (2017). Yusuf Atılgan'ın 'Çıkılmayan' Adlı Hikâyesinde Karakterin Söylemi. *Yeni Türk Edebiyatı*. 16. 161-186.

Yılmaz, Ebru Özlem (2018). Kurmaca Anlatıda Sözün ve Düşüncenin Temsili (Tez no. 512467) [Doktora tezi, Ege Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Yılmaz EVAT

Dr. Öğr. Üyesi, Aksaray Üniversitesi
yilmazevat@hotmail.com

https://orcid.org/0000-0002-1347-2053

Kırk Oda'da Ritmik Unsurlar

Rhythmıc Elements in the "Kırk Oda"

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 12.11.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 22.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Evat, Y. (2022). Kırk Oda'da Ritmik Unsurlar. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1885-1916. https://doi.org/10.34083/akaded.1203412

Evat, Y. (2022). Rhythmıc Elements in the "Kırk Oda". *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1885-1916. https://doi.org/10.34083/akaded.1203412

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

* Bu makale 12-14 Ekim 2016 tarihleri arasında Konya'da düzenlenen "VI. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi"nde sunulan bildirinin genişletilmiş özetidir.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

Evrenin yapısında düzen, uyum mevcuttur. İnsan ruhunda da düzen duygusu vardır. İnsan ruhu düzenden, süreklilikten doğan ritmi arzular. Ruh kendini ritimle daha güzel ifade eder. Müzik bir sanat dalı olarak ritmik yapısıyla insan ruhunu çabucak etkiler. Müziğin ritminde aletler, ses, melodi rol oynar. Edebiyatın malzemesi herkesin kullandığı kelimelerdir. Sanatçı bu kelimelerle eserini müziğin imkânlarına ulaştırmaya çalışır.

Şiirleri, hikâyeleri, romanları, oyunları, senaryoları, denemeleri ve seçki kitapları ile tanınmış bir yazar olan Murathan Mungan eserlerinde tıpkı müzikte olduğu gibi melodi, ritim üretmek için çok büyük çaba sarf etmektedir. Mungan eserlerinde müzikal atmosfer sağlayabilmek için Türkçenin bütün ifade imkânlarını araştırır. Yazar bunun için geçmişten bugüne Türkçeye kafa yorar. Müziğin yaşayan Türkçede olduğuna inanan Mungan günümüz Türkiye Türkçesindeki her kelimenin hangi kelimelerle birlikte kullanılacağına çok çalışır. Sanatçının *Kırk Oda* isimli öykü kitabı bu bağlamda tipik bir örnektir.

Bu makalede Murathan Mungan'ın *Kırk Oda* isimli hikâye kitabı doküman inceleme yöntemi kullanılarak incelenecek ve yazarın ritmi nasıl ürettiği araştırılarak edebiyat müzik ilişkisine dikkat çekilecektir.

Anahtar Kelimeler: Murathan Mungan, *Kırk Oda*, edebiyat, müzik, ritim.

Abstract

There is order and harmony in the structure of the universe. There is also a sense of order in the human soul. The human soul desires the rhythm born of order, of continuity. The soul expresses itself better with rhythm. Music, as a branch of art, quickly affects the human spirit with its rhythmic structure. Instruments, sound and melody play a role in the rhythm of music. The material of literature is the words that everyone uses. With these words, the writer tries to convey his work to the possibilities of music.

Murathan Mungan, a well-known writer with his poems, stories, novels, plays, screenplays, essays and selection books, makes great efforts to produce melody and rhythm in his works, just like in music. Mungan explores all the expression possibilities of Turkish in order to provide a musical atmosphere in his works. For this, the author contemplates Turkish from past to present. Believing that music is in living Turkish, Mungan works hard to use every word in today's Turkey Turkish with which words. The writer's story book Kırk Oda is a typical example in this context.

In this article, Murathan Mungan's story book "Kırk Oda" will be examined using the document analysis method, and the relationship between literature and music will be pointed by investigating how the author produces the rhythm.

Keywords: *Murathan Mungan, "Forty Room", literature, music, rhythm.*

Giriş

Bu makalede edebiyat ve müzik ilişkisi bağlamında Murathan Mungan'ın *Kırk Oda* kitabındaki ritmik unsurlar araştırılıp tespit edilerek literatüre katkı sağlamak amaçlanmıştır.

İnsan ruhî yönü çok kuvvetli bir varlıktır. Müzik insanın ruh dünyasını doğrudan, derinden etkileyen, büyüleyen, coşturan bir sanattır. Leyla Pamir, *Müzik ve Edebiyat* kitabında müziğin insanların kendinde bulunan şeyleri sözgelimi matem, üzüntü, huzur, öfke ve neşenin soyutlanmış özlerine kavuşturduğunu doğrudan ruhsal dünyasını etkilediğini söyler: "Müzik insanlığa ilişkindir ve onun tinsel dünyasının kendini oluşturur." (1997, s. 89). Ataol Behramoğlu'nun "İnsan bütün güzel müzikleri dinlemeli alabildiğine / Hem de tüm benliği seslerle, ezgilerle dolarcasına" (1999, s. 26) dizeleri müziğin insan ruhuna tesir gücünü gösterir. Cemal Süreya'nın şu ifadeleri de müziğin insan ruhuna nüfuzunu içerir: "Her türkü değiştirir beni. O an bulunduğum konumu perçinler ya da ondan sıyırır beni." (2016, s. 297). Musikiyi duaya benzeterek mucize diye niteleyen Ahmet Hamdi Tanpınar, musikinin insanı değiştirdiğini ona ayrı zamanlar oluşturduğunu söyler: "Ve sesler birbirini kovaladıkça, mucize tamamlanır… Muhayyelenin bile sustuğu bu anda, insan ruhu sonsuzluğun bir çalkanışı olur." (2006, s. 371). Baudelaire de *Müzik* şiirinde "Müzik beni deniz gibi kavrar çoğu kez!" (2020, s. 59) diyerek müziğin insanın iç âlemine tesirini vurgular.

Müziğin insana tesirinde sahip olduğu imkânların rolü vardır. Sözgelimi müziğin alet, ses, söz, ezgi, ahenk, ritim, melodi… özellikleri birer avantajdır. Edebiyat da insanın iç evrenine hitap eden bir sanat dalı olarak müziğin atmosferine ulaşmaya çalışır. Yahya Kemal Beyatlı'nın Itri için söylediği "O ki bir ihtişamlı dünyaya / Ses ve tel kudretiyle hâkimdi" (1992, s. 13) dizelerindeki ses ve tel kelimeleri müziğin edebiyata göre bazı avantajlarını açıklar. Igor Stravinsky de duyulabilen seslerin genişleme niteliğinin müzik sanatının en temel vasfı ve avantajı olduğunu söyler (2000, s. 31). Franco Moretti de müziğin edebiyatçıya yol göstereceğini söyler: "Müzik'in denizine korkusuzca dal; elin elimdeyken, her insanın kolayca elinin altında tuttuğu şeyden mahrum kalmaktan korkma; benimle ayakların Dramatik Eylem'in toprağında… Cesurca uzat melodini… çünkü benim elim sana yol gösterecek." (2005, s. 136). Paul Verlaine de *Şiir Sanatı* şiirinde edebiyatın müziğin peşinde oluşunu şu dizelerle ifade eder: "Hep musiki, biraz daha musiki; / Havalanan bir şey olmalı mısra /…Üst tarafı edebiyat bu işin" (Akt., Kanık, 1956, s. 55). Şair Paul Valery'nin şiir sanatına yönelik tespitleri edebiyatın müziğin imkânlarının peşinde olduğunu gösterir. Valery, şiirsel kâinatı müzikal bir evren olarak tanımlar. Şiire giren her şey adeta müziğin bileşenlerindendir: "Bundan dolayı da iyi bilinen nesneler ve varlıkların değerleri bu şekilde değiştirilmiş olur. Sıradan koşullara nazaran farklı şekillerde birbirlerine cevap verip birleşirler. Bunlar –tabiri caizse- müzikalite olur ve böylece bir şekilde birbirlerine yankılanarak ölçekdeş olurlar." (2020, s. 202). Walter H. Pater de bu

meyanda "Bütün sanatlar mütemadiyen müziğin durumunu arzularlar." (2006, s. 143) demiştir.

Margaret Atwood, hikâyede ses, müzikalite kavramlarını "hikâyenin sesi" ifadesiyle kavramlaştırır. Sanatkâr yazıda müziğin sesine ulaşmaya çalışır:

> *Konuşan, tıpkı müzikte olduğu gibi şarkı söyleyen birinin sesine benzer bir sesti anlatmak istediğim… Yazıya dökülmüş her hikâye, son çözümlemede, notaya dökülmüş seslere benzer. Sayfalardaki o küçük, siyah işaretlerin yeniden sese çevrilmediği sürece hiçbir anlamı yoktur. Bir şeyi içimizden okurken bile, okuduğumuz şey bir banka cüzdanı değilse eğer, kulağımızla okuyoruzdur aslında.* (Akt., Aksoy, 2009, s. 28).

Öykücü Necip Tosun düzyazıda sese, müziğe ulaşma arzusunun yazılı kültürle ortaya çıktığını söyler. Sözlü kültür anlatımdan ve sesten gelişir. Bundan dolayı anlatıcı konuşurken dili güzelleştirmek için adeta çırpınır. Hâliyle hikâye anlatıcısının en önemli silahı sesidir. Necip Tosun, yazılı kültürde büyüleyici bir özelliğe sahip olan sesten mahrum olan yazarın sese ulaşmak için tek malzemesinin sesi çıkmayan kelimeler olduğunu söyler. Yazarı bulunmayan sesi metne yedirmekle görevli sayan Tosun'a göre kelimelerin ses değerine önem verilerek ritim, akıcılık ve şiirsellikle ses üretilir. Böylelikle dil, müziğin sese dayalı gücüne yaklaştırılır (2014, s. 317-320).

Paul Valery, şairle müzisyeni karşılaştırarak müzisyenin avantajlarından söz eder. Bu avantajın başında ise müzisyenin hazır bulduğu ses gelir:

> *Neşeli müzisyen! Sanatının evrimi ona imtiyazlı bir konum vermiştir. Onun imkânları iyi tanımlanmış olmakla beraber kompozisyonu bütün incelikleriyle önünde durur. Sırf balıyla meşgul olan arıya benzetebiliriz onu. Düzenli petek ve balmumundan hücreler önünde hazır durmaktadır. Görevi sadece elinden gelenin en iyisiyle sınırlıdır. Bestecinin işi de böyledir. Müziğin önceden var olup onu beklediğini söyleyebiliriz.* (2020, s. 205).

Valery'e göre edebiyatçının ise müzikal bir atmosfer oluşturmak için sadece kelimeleri vardır: "Valery müzik ustası bestekârların günlük yaşamda duyulan seslerden farklı seslerle çalışabilirken şairin böyle bir ayrıcalığının olmadığını söyler, şair herkesin kullandığı kelimeleri kullanmak zorundadır." (Akt., Frye, 2008, s. 93). Valery'e göre şair çok çeşitli olumsuzluklarla mücadele eder. Sözgelimi dil toplumda genelde bilinçsizce kullanılır. Buna rağmen şair dilin müzikal evrenini geliştirmeye çalışır (2020, s. 204).

Müziğin insanı aşırı etkilemesinde ritmik, melodik yapısı rol oynar. Seslerin birbirine düzenli, hesap içinde bağlanmaları, alçalma ve yükselme özellikleri melodiyi (ezgi), ritmi, nağmeyi üretir. Ritim, melodi, nağmeden mürekkep sesler insan ruhunu çabucak sarar. Hölderlin bu durumu "Ruh, kendini ancak ritmik bir biçimde dile getirebilir." (Akt. Tosun, 2014, s. 142) sözüyle anlatır. Tanpınar ritme dair "Ritm de

alkol gibi. İnsan damarlarına bir lahzada yayılıyor." (2018, s. 148) demiştir. İnsanı derinden etkileyen bu ritim edebiyat için elzemdir. Osip Brik, "Ritim ve Sözdizim" yazısında "Ritmik hareket dizeden önce gelir." (Akt., Todorov, 2005, s. 136) diyerek yazı sanatında ritmin başlangıç noktası olduğunu vurgular. *Dalgalar*'da kelimelerle dalga sesini yakalamaya çalışan Virginia Woolf ise ritmin yardımıyla birliği, bütünlüğü yakaladığını söyler: "Bana gerekli olan, tahminen birlik… Diyelim ki bütün sahneleri daha çok bir araya getirdim? Ritmin yardımıyla, başlıca." (2013, s. 199-200).

Romanda güzelliğin sadece ritimle sağlanacağını savunan E. M. Forster'e göre bir roman, insan üzerinde Beethoven'in *Beşinci Senfoni*'nin bütün bileşenleriyle oluşturduğu havayı sağladığında başarılı olacağını düşünerek şöyle ekler: "…roman belki de kendisine en yakın koşutlukları müzikte bulabilecektir." (2014, s. 215). Salâh Birsel de Flaubert'in eserlerinde müziğe yaklaşabilmek için haykırışar (bağırılacak yer) kelimesini uydurup adını verdiği yerde yazdıklarını yüksek sesle okuduğunu aktarır: "Orada, yazdığı tümceleri yüksek sesle okur, ahenklerini tınılarını denermiş." (1995, s. 91).

Edebî metinler bir dil âlemidir. Sanatçı içindeki duyguları, düşünceleri dilin süzgecinden geçirir. Bu süreçte dille çok çetin bir mücadele yaşanır. Sanatçının dille çok çetin mücadele yaşamasının sebeplerinden biri müzikal evren üretmek zorunluluğundandır. Edip de müziğin tesir gücüne ulaşmak için eserini tıpkı müzikteki gibi içten içe melodiyle, armoniyle mükemmel bir uyumla örerek akustik bir atmosfer oluşturmaya çalışır. Bu meyanda edip, müzikteki devam eden uyumu, zinciri eserinde sağlamalıdır. Sanatçı bundan dolayı kelimelerle ses çıkarmak için bütün maharetiyle çırpınır. Edebî eserde de sesin, ritmin müzik eserindeki gibi alçalıp yükselmesi, metindeki temponun hızlanması ve yavaşlaması elzemdir. Yahya Kemal'in şiir için söylediği "Derûnî ahenk ile ifade edilmişse şiirdir… Şiir bir nağmedir." (1997, s. 47) ifadeleri aslında kurmaca metinler için de geçerlidir. Yahya Kemal'in şiiri nağmeye benzetmesi önemlidir. Sanat eserinin en büyük amacı güzelliğe ulaşmaktır. Bunun gerçekleşmesinde müziğin, dolayısıyla ritmin rolü çok büyüktür. Edebiyatçı ritmi, nağmeyi, ahengi oluşturabilmek için kelimeleri adeta matematiksel bir düzenle dizmelidir. Eserinde baştan sona hesap, uyum, birlik, bütünlük bulunmalıdır. Poe'nin edebiyat, kompozisyon, matematik bağlamında kurduğu şu ifade edebiyat ve müzik ilişkisini kapsamaktadır: "En çok bilindiği için 'Kuzgun'u' seçiyorum. Onun kompozisyonunda hiçbir noktanın raslantı ya da sezgiyle açıklanamayacağını, yapıtın, bir matematik probleminin kesinliği ya da yanılmazlığıyla adım adım son aşamasına yaklaştığını göstermek istiyorum." (Akt., May, 2010, s. 157). Şair Nedîm de edebiyatın matematik işi olduğunu şöyle söyler: "Lâf derlerse eğer işte kalem işte devât / Her sözüm isbât mümkün hendesî davâ gibi" (Akt., Macit, 2016, s. 87). Mehmet Kaplan'ın şu ifadeleri aynı minvaldedir: "Eski Yunanlılar musikiyi felsefe ve matematik ile bir tutarlarmış ve onlar arasında ilişki kurarlarmış." (2007, s. 26).

Bir edip, ritmin gücüne ulaşıp müzikal bir atmosfer oluşturabilmesi için kelimelere hükmetmelidir. Yazar hangi kelimenin hangi kelimeyle uyum oluşturacağını bilmelidir. Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*'nin ön sözünde sanatçının kelimelerin kaç çeşit kafiyesi olduğunu bildiği zaman müziğe ve matematiğe ulaşabileceğini söyler: "Her bir sözcüğün kaç uyağı olduğunu tamı tamına bilmeyen her ozan, herhangi bir düşünceyi dile getirmekte neden yeteneksizdir…" (2020). Cemil Meriç'in "Gerçek sanat adamı kelimelerin imparatorudur." (Meriç, 1998, s. 173) sözü de bu meyanda kıymetlidir. "Dil, ancak onu bilenlerin kendisiyle oynamasına izin verir. Ancak onların ellerinde bir edebi güç gösterisi hâline gelir." (Mungan, 2010, s. 69) diyen Mungan, kanaatimizce kelimelere hükmederek ritim oluşturmada mahir bir yazardır.

Murathan Mungan, öykülerinde ses, müzikalite, matematik ilişkilerini çok önemseyen bir yazardır. "Evreni açıklayacak iki şey vardır, demişti: Matematik ve sevgi." (2011, s. 74) diyen yazar, öykülerinde ses için ritim oluşturmakta öykülerini adeta bir müzik eseri gibi dokumakta, kelimeleri matematiksel bir düzenle seçmektedir. Mungan'a göre evrenin yapısında görülemeyen bir matematik vardır. Yazara göre kaliteli sanatçılar görülemeyen bu matematiğe ulaşma arzusundadırlar: "Görülmezliğin kesinliğidir matematik. İyi şairlerin yakından bildiği gibi şiir, matematiğin evrendeki görülmezliğine ne denli yaklaşabilirse o kadar iyi şiir olur." (Mungan, 2011, s. 488). Mungan'ın "Melodi sevgisi" yazısı edebiyat, müzik ve matematik arasındaki sıkı ilişkiyi açıklar. Yazarın bu cümleleri eserlerini niçin müziğe yaklaştırdığını da izah eder. Yazara göre melodiler çok güçlü matematiksel düzenle üretilirler: "…hafızaya kazınan, zamanla tekrarlama arzusu duyulanlar öncelikle melodik yapısı ve matematiği sağlam bu kulak çağıran şarkılar oluyor." (2010, s. 193).

Mungan'a göre her dilin kendine özgü yapısı, düzeni vardır: "İlkin dilin yapısı, kurgusu, işleyiş biçimi yükleniyor." (2017, s. 89). Yazara göre bu yapı, dilin matematiğini ve müziğini üretmektedir: "Dilin kendi mantığı, aritmetiği yerleştiriliyor." (2017, s. 89). Mungan'a göre edip, kendi dilinin matematiğini hâliyle müziğini araştıran, geliştiren insandır.

1. Metnin İncelenmesi

Murathan Mungan'ın eserlerinde edebiyat ve müzik ilişkisi belirgindir. *Kırk Oda* adlı eseri de bu bağlamda daha dikkat çekici ve yazarın dil matematiğinin daha açık olduğu bir eserdir. Mungan'ın edebiyat, müzik ve matematik ilgisini kurmadaki bu yeteneğini belirlemek için bu makalede *Kırk Oda* adlı eseri doküman inceleme yöntemi kullanılarak ele alınmıştır. Bu incelemeyle eserde ritmi sağlayan belli başlı unsurlar yirmi dört alt başlıkta çözümlenmiştir.

1. 1. Zıt anlamlı ifadelerle ritim oluşturulması

Murathan Mungan eserini müziğin imkânlarına ulaştırabilmek için dilin bütün imkânlarını araştırır. Yazara göre bu imkânlardan biri zıtlık sağlayan, olumlu ve olumsuzluk anlamı oluşturan ifadelerle ritim üretilmesidir. Kelimelerin zıt anlamlarıyla birlikte kullanılması kelimenin metindeki önemini vurgularken aynı zamanda metnin anlam ve ses imkânlarına katkı sağlar. Sözgelimi bir fahişenin yalnızlığının anlatıldığı *Tutkunun Veronica Voss'u* isimli öyküde kalabalık ve yalnızlık kelimeleri birlikte kullanılır: "Kalabalık yalnızlığından başka nedir ki orospuluk?" (Mungan, 2014, s. 151). Yazar, Veronica Voss'un zaman algısını anlatırken de zıtlıkla ritim oluşturur: "Gece için ileri, benim için erken bir saat henüz." (2014, s. 151-152). Keza aynı şekilde Veronica Voss'un erkeklerle ilişkisi zıtlık oluşturan ifadelerle anlatılır: "Erkekler bana niye gelirler? niye yaklaşırlar biliyor musun? Ben Veronica Voss olduğum için. Sonra da Veronica Voss olduğum için terk ederler beni. Adımın büyüsüne kapılıp ardımdan gelenler, kısa bir süre sonra adımın ağırlığı altında ezilip kaçarlar benden." (2014, s. 163). *Zamanımızın Bir Külkedisi* isimli öyküde yazar zıtlık oluşturan ifadelerle ritim üretir: "Çok yoksullu zengin ülkelerin birinde Külkedisi diye bir kızcağız yaşarmış." (2014, s. 37). Aynı öyküdeki şu cümle de benzer yapıdadır: "…halkının mutlu, kralının mutsuz olduğu bir ülke." (2014, s. 37). *Makas*'taki şu ifade de aynı bağlamda dikkat çekicidir: "Giderken, ya da gelmişken, ama eşikteyken." (2014, s. 52). Yazar yine bu öyküde hayat kavramını irdelerken zıt anlamlı kelimelerin ritminden istifade eder: "…küçük taşraların, büyük taşraların küçüklü büyüklü hayatlarını düşündü." (2014, s. 64). Öyküdeki zıt anlamlı şu ifadelerle de ritim üretilmiştir: "Bütün hayatı tutmak isteriz, hepsi kaçar avucumuzdan… Hayata en yakın ölüme en uzak olmak mıdır tüm bu çırpınmalar." (2014, s. 65); "Cücelerle dev, devlerle cüce bir yaşam sürüyordu." (2014, s. 67). Yazar, *Yüzyıllık Uyuyan Güzel*'de de benzer usulle ritim üretir: "Bu öpücükle onu kazandım, onu yitirdim…" (2014, s. 126). *Tutkunun Veronica Voss'u*'ndaki şu cümle de aynı minvaldedir: "Sevgimiz de, sevgisizliğimiz de sahte." (2014, s. 163). *Hedda Gabler Diye Bir Kadın* öyküsünde de zıtlıkların, olumlu ve olumsuz ifadelerin birlikteliğinden oluşan ritminden yararlanılır:

"Götürdükleriyle geldi.

Getirdikleriyle geldi.

O güne dek bütün yaşadıklarıyla geldi.

Yaşamadıklarıyla (bölük pörçük) geldi.

Hiç yaşayamadıklarıyla geldi." (2014, s. 88).

Şu ifadeler de zıtlığın şiirselliğidir: "Tüm bunları bilmek hiçbir işe yaramıyor, biliyor musun? diyorum.

Bilmemek de yaramıyor, diyor." (2014, s. 159).

Yazar, ritim üretirken anlamca çelişecek olumlu ve olumsuz ifadeleri aynı cümlede kullanır. Sözgelimi Veronica Voss'un aşka bakışı şöyle ifade edilir: "Çok âşık oldum. Çok sevdim ben. Artık âşık olmadan âşık olabilmeyi öğrendim." (2014, s. 163).

1. 2. Yakın anlamlı kelimelerle ritim üretilmesi

Yazar Mungan, edebiyat ve müzik ilişkisi bağlamında yakın anlamlı kelimelere çok kafa yormaktadır. Mungan nispeten yakın anlamlı kelimeleri cümle içinde birlikte kullanarak ritim üretir: "Yorgun, hasta, mustarip bir görünüşü vardı." (2014, s. 32-33). *Zamanımızın Bir Külkedisi*'nde de Külkedisi'nin duygusal hâlini anlatmak için yakın anlamlı kelimelerden yararlanılır: "Tıkandı, yutkundu, dokunsalar ağlayacaktı." (2014, s. 42). *Makas*'taki şu kelimelerle de aynı şekilde ritim üretilmiştir: "Gördüklerinin de bir düş, bir özlem, bir hayal, dahası bir sanrı olmadığına. İri gözlerinde şaşkınlık, ürkeklik, korkaklık… görüyorum. Gözlüyorum. Gözetliyorum. Beni hep başkalarının gözüyle. Kendi gözlerim oldu mu benim." (2014, s. 51). Yine *Makas*'ta hayatın darlığı anlatılırken yakın anlamlı kelimelerle ritim üretilir: "Ufuksuzduk. Sınırlıydık. Sığdık." (2014, s. 68). Aynı öyküdeki şu cümleler de benzer bir işlev görür: "Bir yerden bir yere gitmekteki gurbet tadı. Sıla tadı. Özlem." (2014, s. 77). *Tutkunun Veronica Voss'u*'nda gece anlatılırken de yakın anlamlı kelimeler kullanılır: "Gecenin her şeyi örten, gizleyen, koyultan; karanlığını, gizini, gizemini seviyorum." (2014, s. 152).

1. 3. Kelimelerin yerlerinin değiştirilmesiyle ritim oluşturulması

Türkçenin müziğini araştıran yazarın ritim oluşturma usullerinden birisi kelimelerin yerlerini değiştirerek tekrarlamaktır: "…kendimi geceye çok yakıştırıyorum, geceyi kendime çok yakıştırıyorum." (2014, s. 152). Şu ifadeler de bu çerçevededir:

"Eskisinden daha çok içiyor.

Daha çok içiyor eskisinden." (2014, s. 138).

Tutkunun Veronica Voss'u'nda 'Sevdasız bir ölüm istemiyordu' (2014, s. 89); 'Hedda Gabler, ölümsüz sevda istemiyordu.' (2014, s. 89) cümleleri ritim için kelimelerin yerleri değiştirilerek tekrarlanır. Bu tekrarlar ayrıca öyküdeki sevda teminin güçlenmesine katkı sağlar.

1. 4. Aynı kelimenin tekrarlanmasıyla oluşturulan ritim

Yazarın ritim üretme teknikleri içinde aynı kelimenin peşpeşe gelen cümleler içinde tekrarlanması vardır. Sözgelimi şu cümlelerde 'kendimi' kelimesi tekrarlanarak hem kahraman Veronica Voss'un kimlik bunalımı vurgulanır hem ritim üretilir:

"bakmaktan kendimi

alamıyorum.

Bakmaya ilişkin her şeyden kendimi alamıyorum.

Kendimi gözetliyorum, kendimi seyrediyorum, kendimi sergiliyorum. Peki ben, kendim neyim? Bir / türlü olamadığım kendim?" (2014, s. 152).

Bazen ritim üretmek için ise aynı kelime peyderpey tekrarlanır. Sözgelimi Veronica Voss'un sevme arzusuna dikkat çekilirken ben de ifadesi altı kez tekrarlanır:

"Seni seviyorum, diyor.

Ben de, demek istiyorum… Ben de, ben de, ben de, ben de, ben de,

demek istiyorum." (2014, s. 161).

Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare öyküsünde modern çağda aşkın ölümü anlatılırken "o, fark etmez, değil" kelimeleri tekrarlanarak hem temaya hem de ritme katkı sağlanır: "O olmazsa öteki, o olmazsa bu, o olmazsa şu… FARK ETMEZ FARK ETMEZ. İlle de o. Yalnızca o. Sonsuza dek o. O. O. O. O diyen kalmadı.

Kimse kimsenin O'su değil.

Artık değil." (2014, s. 143).

Zamanımızın Bir Külkedisi isimli öyküde de ülke kelimesinin kullanımı da benzer biçimdedir: "Bu ülke bütün masal ülkeleri gibi uzak bir ülkeymiş. Her yere uzak bir ülke. …kralının mutsuz olduğu bir ülke." (2014, s. 37). Mungan, aynı fiilimsileri tekrarlayarak da ritim üretir: "Gitmek, gitmek, gitmek istiyorum." (2014, s. 92).

Yazar, ritim üretmek için bazen aynı kelimeleri alt alta getirerek cümlelere başlar. Sözgelimi *Zamanımızın Bir Külkedisi*'nde dört cümle bütün kelimesiyle başlar ve bu cümleler alt alta dizilerek ritim üretilmiştir:

"Bütün ülke,

Bütün genç kızlar

Bütün umutlar, bohçalar, sandıklar, cevizler,

Bütün begonyalar ve gelincikler uykuya daldı." (2014, s. 47).

Yine aynı öyküde on dokuz satır alt alta getirilmiş Külkedisi ile başlar. Bütün cümleler emir kipi 2. tekil şahısla bitirilerek ahenk üretilir. Bu cümleler ayrıca iki kez yıka; iki kez dik; dört kez topla fiilleriyle bitirilerek ahenk iyice sağlamlaştırılır:

-Külkedisi bulaşıkları yıka.

-Külkedisi çamaşırları yıka.

-Külkedisi yemek yap.

-Külkedisi yerleri temizle.

-Külkedisi saçlarımı tara.

-Külkedisi elbiselerimi giydir.

-Külkedisi sökükleri dik.

-Külkedisi dikikleri dik.

-Külkedisi muslukları onar.

-Külkedisi çöpleri dök.

-Külkedisi dökleri çöp.

-Külkedisi çiçekleri sula.

-Külkedisi taşlığı yıka.

-Külkedisi üst katı topla.

-Külkedisi alt katı topla.

-Külkedisi hem üst katı, hem alt katı topla.

-Külkedisi kendini topla.

-Külkedisi allah belanı versin!

-Külkedisi her şeye karşın en güzeldi. (2014, s. 40-41).

Valery, bir metnin müzikalitesi sağlanırken kelimelerin beklenmedik bağlantıları yoluyla oluşturulan ruhî sürprizlerin katkı sağladığını söyler (2020, s. 211-212). Mungan yukarıdaki metinde geçen "-Külkedisi dikikleri dik…/ -Külkedisi dökleri çöp…" (2014, 40-41) ifadeleriyle hem okura psikolojik sürpriz yapmış hem de metnin müziğini geliştirmiştir. Mungan'ın bu ifadeleri metnin bağlamı da düşünüldüğünde dille başarılı bir şekilde oynadığı dilin müzik, ahenk, ritim imkânlarını geliştirdiği görülür. Yazarın bu ifadeleri sanatçı, dil, müzik ilişkileri bağlamında Yahya Kemal'in şu dizelerini akla getirir:

"Üstâd elinde se-te-ser âhenk olur lisan

Mızrâba ses verir kelimâtıyla tel gibi

Elhan duyulmadıkça belâgat giran gelür
Lâf ü güzâftan mütehassıl kesel gibi" (1974, s. 39).

1. 5. Aynı kelimelere farklı ekler getirilip tekrarlanmasıyla ritim oluşturulması

Mungan, *Makas*'ta insanların yalnızlığını vurgularken aynı kelimeye çeşitli ekler getirip tekrarlayarak ritim üretir: "Zaten kimsesi yoktu. Kimse kimsenin kimsesi değildi." (2014, s. 58). Şu ifade de aynı çerçevededir: "Kurumuş, kurutulmuş hayatlarını." (2014, s. 64). Benzer bir ritim üretme usulü *Yüzyıllık Uyuyan Güzel*'de de

görülür: "Kim kimin kimsesi olabiliyor ki…" (2014, s. 127). Yine *Makas*'ta yol kelimesinin kullanımları aynı kelimeye türlü ekler getirilerek ritim üretilmesine örnektir: "Bildiğim tek şey: Her yolun dışında bir yol ararken, kendimi Anadolu'nun bir kasabasına atmakta bulmuştum çıkar yolu.

Yolsa..." (2014, s. 75).

Yazar aynı fiil kökünden üç farklı kelime üreterek ritim oluşturur. Sözgelimi altı kelimelik cümlenin yarısı sevmek fiilinden türetilmiş, hâliyle ses benzerliklerinden yararlanılarak ritim oluşturulmuştur: "Seven, sevebilen ve sevilebilen bir insan." (2014, s. 99). Yazarın aynı fiil kökünü kullanıp benzer sesli başka kelimeler üretme tavrı yaşamak kelimesinde de görülür: "O zamanlar gene de hayatın öldüremediği bir sevdayı yaşıyorduk. Yaşayabiliyorduk. Ya da yaşayabildiğimize inanıyorduk." (2014, s. 101). Mungan konmak kelimesiyle de benzer biçimde oynayarak ritim üretir: "…kondulların konduğu…" (2014, s. 132). Yazar insanların hem takıntıyla yaşamalarını anlatmak hem de ritim üretmek için takmak fiilinden üreyen kelimeleri birlikte kullanır: "…mahallenin delikanlılarının takıldığı, yani herkesin birbirine takılıp hayatını yaşadığı "Takıntı"ya takılıp…" (2014, s. 134).

Mungan, *Makas*'taki şu cümlelerde karanlık ve saklamak kelimesiyle benzer biçimde ses üretmek için oynar: "Demin, yani az önce 'ruhumun karanlıkları' dedim kendim hakkımda. Ruh, karanlık mıdır gerçekten? Yoksa karartılmış mıdır? Saklanmış mıdır? Saklatılmış mıdır? Kendimize mi saklatılmıştır?" (2014, s. 54). Aynı öyküde şu cümlede de şaşmak filiyle oynanır: "Herkesin şaşkınlığına çok şaşıyordum." (2014, s. 72).

T. S. Eliot'a göre her dilin müziği vardır ve bu müziğin yakalanabilmesi için konuşulan dil takip edilmelidir. Yazara göre çağdaş ediplerin okuyucuları geçmiş ediplere göre daha çok heyecanlandırmalarının sırrı buradadır. Eliot, okur veya dinleyicinin ben şiir dili kullansaydım mutlaka bu şekilde anlatırdım demesini şart görür: "Öyleyse şiirde musiki konuşulan dilin gizlediği musikiyle aynıdır." (2007, s. 128). Şu ifade de aynı minvaldedir: "Şair ne ölçüde musikiyle ilişki içinde olursa olsun, konuşma dilinden uzaklaşmaması bir mecburiyettir." (2007, s. 128). Pamir de *Müzik ve Edebiyat* kitabındaki amacının konuşma dilinin kelimelerinin müziğe nasıl dönüştüğünü araştırmak olarak açıklamıştır (1997, s. 7). Bu meyanda Mungan, dilini müziğin imkânlarına kavuşturmak için günlük hayatta konuşulan Türkçeyi ciddiyetle takip eden bir yazardır. Sözgelimi yazarın aynı kelimelere farklı ekler getirerek tekrarladığı "kimse, yol, sevmek, yaşamak, konmak, şaşmak, takılmak, karanlık, saklamak" kelimelerini kullanma biçimlerinde konuşma dilinden hareket ettiği görülmektedir.

1. 6. Aynı kelimelerin farklı anlamlara gelecek şekilde kullanılmasıyla ritim oluşturulması

Öykülerinde müzikaliteyi önemseyen Mungan, kelimeleri kendi zevkine göre kurgular. Valery, edebiyatın malzemesi olan kelimelerin aklın her türlü icadına,

kurgusuna ve zevkine boyun eğdirileceğini söyler (2020, s. 113). Dille oynamada başarılı bir yazar olan Mungan, sözgelimi gece, kadınlık ve fahişeliği irdelediği şu cümlede aynı kelimeleri farklı anlamlar üretecek biçimde tekrarlar: "Gecenin, ve kadınlığın, ve gece kadınlığının puzzle'ındaki eksikleri gözden geçiriyorum." (2014, s. 153). *Hedda Gabler Diye Bir Kadın*'da mekân olan lokanta anlatılırken de benzer usulle ritim üretilir. İsmi Cumhuriyet Yıldızı olan lokantadan bahsedilirken cumhuriyet ve yıldız kelimelerine de ayrıca dikkat çekilir:

"Cumhuriyet, Yıldızı iç içe geçmiş

iki lokanta gibi" (2014, s. 90);

"Cumhuriyet Yıldızı iç içe geçmiş iki lokanta… gibi" (2014, s. 90);

"Cumhuriyet Yıldızı iç içe geçmiş iki lokanta gibi." (2014, s. 90) biçiminde yazımlarla aynı kelimelerden farklı anlamlar sağlanır ve bu kelimeler bir sayfada aralıklarla üç kez yazılarak ritim üretilir ve mekâna dikkat çekilir. Ayrıca buradaki ritim

"İç içe geçmiş iki yıldız gibi Cumhuriyet

İç içe geçmiş iki insan gibi Hedda Gabler" (2014, s. 90) ifadeleriyle güçlendirilmiştir.

Hedda Gabler'in ruhî durumu anlatılırken oyun kelimesiyle benzer biçimde oynanır:

> *Belki de Hedda Gabler bu yüzden geldi buraya. Aynalı çağsamalar içerisinde zaman ve ölümle oynamak için. Artık hiçbir oyun onu ikna etmiyor. Hiçbir oyunu oynamak, hiçbir oyuna katılmak istemiyor. Her oyunu bozmak istiyor. Herkesin oyununu. Bütün oyunlar kurumlaşmış, hepsinin gizi çözülmüş ve çoktandır sahte bir gösteriye dönüşmüş hepsi.* (2014, s. 90-91).

Mungan, hayat, erken ve atılmak kelimelerini de aynı cümle içinde farklı anlamlarda kullanarak ritim üretir: "Kısacası hayata erken atılmış bütün delikanlılar gibi hayattan erken atılmıştır." (2014, s. 133).

1. 7. Uzun paragrafların benzer ifadelerle bitirilmesiyle oluşan ritim

Kırk Oda'da *Hedda Gabler Diye Bir Kadın* öyküsü düzen, birlik, uyum sonucu oluşan ritmik unsurlar bakımından zengindir. Yazar hem ritim oluşturmak hem de Hedda Gabler'in ruhî kıvrımlarını yansıtmak için oldukça uzun paragrafları matematiksel bir düzenle benzer ifadelerle bitirir. Sözgelimi ilk paragrafın sonu "…bu mümtaz şahsiyetli adama hakaret etmek, ağız dolusu sövmek, suratının ortasına tükürmek istedi." (2014, s. 85); ikinci paragrafın son kısmı da benzer şekilde "…ağız dolusu küfretmek, sövmek, yumruklamak, tükürmek istedi." (2014, s. 86) biçiminde bitirilmiştir. Bu ifadeler öyküde hem asaletten yoksun insanların eleştirilmesini hem de ritim oluşturulmasını sağlamıştır. Öyküde bundan sonraki beş paragraf da "…yanından ayrıldığı adamın yanından geldi (2014, s. 86), …o yüzlerce genç katilden

birinin yanından diyelim (2014, s. 86), …o bozkır sarışını çocuğun yanından geldi (2014, s. 86), …yanından ayrıldığı çocuğun yanından geldi (2014, s. 87), …ve bir tek glayöl götürmekten geldi (2014, s. 88) ifadeleriyle biter. Adeta matematiksel bir düzenle oluşturulan bu ifadelerle bir yandan ritim sağlanırken bir yandan da Hedda Gabler tanıtılarak öykünün temasına hizmet edilir. Yazar bundan sonraki birer cümleden oluşan beş paragrafı da 'geldi' yüklemi ile bitirerek hem Hedda Gabler'in anlaşılmasına yardım eder hem de ritmi çoğaltarak öyküyü sürdürür. Mungan, bundan sonraki ilk paragrafı '…geçerek geldi' (2014, s. 89); ikinci paragrafı ise '…geçerek, …geldi' (2014, s. 89) biçiminde bitirerek ritim üretir. Yazar bundan sonra çoğu peşpeşe sekiz paragrafı daha matematiksel uyumla 'geldi' yüklemiyle bitirerek ritmi sağlamlaştırır.

Öyküde Hedda Gabler'in Aleko'yu sevme arzusu ifade edilirken 92 ve 93. sayfalarda çoğu peşpeşe olmak üzere on üç kez istiyorum yüklemi ve on üç kez de sevmek fiilinden türemiş kelimelerin yüklem olarak kullanılması matematiksel düzenle oluşturulan ritmin bir başka örneğidir.

Yazar, *Tutkunun Veronica Voss'u* isimli öyküde de bir paragrafta kadın kelimesini on altı kez yüklem yaparak imge kelimesini altı kez cümlenin son kelimesi yaparak da ritim üretmiştir (2014, s. 154).

1. 8. Benzer sesli kelimelerle ritim oluşturulması

Yazar, benzer seslerden oluşan kelimeleri ritim oluşturacak biçimde sıralı cümlelerle kullanır: "İnsanlar mutlu, gelecekten umutlu." (2014, s. 24). Bu hususta Nurullah Çetin'in de bahsettiği gibi ses tekrarları ünsüz ve ünlü ahengi olarak ikiye ayrılır. Ünsüz tekrarları belli bir yerde tekrarlanarak ritim sağlanır. Bu ünsüzler kelime başlarında değilse ahenk (consonnance) olarak isimlendirilir. Çınlama, tınlama tesirleri ve müzikal hassasiyetler için belli oranlarda kullanılmaları faydalıdır Assonans da denilen ünlü ahengi birbirine benzer iki heceden oluşur (2019, s. 245-246). Mungan bir cümle içinde benzer ünsüzlerden ve ünlülerden oluşan kelimeleri ritim üretecek biçimde kullanır. Sözgelimi peyderpey kullanılan kelimelerdeki 'ç, k, l' ünsüzleri ile 'a ve e' ünlüleri ses oluşturmuştur: "…alçak ökçeli ve yüksek topuklu tokalı ayakkabısı ve de yüzünü basmış çil çil lekelerle Başkent'te umutlarını aramaya gidiyor." (2014, s. 25). *Zamanımızın Bir Külkedisi*'ndeki şu cümlede 'u' seslerinin çokluğu ve düzeni ritim oluşturur: "Duyurum, buyruğumdur." (2014, s. 47). Şu ifade de "i ve a" ünlülerinin düzeninden doğan ritim vardır: "Nişan ile nikâh arasını…"(2014, s. 144). *Tutkunun Veronica Voss'u*'nda ise "a, r, k" ünsüzlerinin çokluğuyla ritim güçlendirilmiştir: "Arka sokaklar. Ara sokaklar. Ayrı sokaklar." (2014, s. 153).

1. 9. Ara sözlü ifadelerle ritim oluşturulması

Mungan'ın ritim üretmek için başvurduğu yollardan biri ara sözlü cümleler kullanmaktır. Arasözlü ifadeler öykülerin anlamını ve ritmini desteklemektedir. Sözgelimi Veronica Voss'un kendinden memnun olmayan hâli vurgulanırken yazar ara cümle kullanır: "Güzelliğim bana yetmese de –zaten hiçbir şey bana yetmiyor- beni yaşatıyor ya, önemli olan da bu." (2014, s. 151). Şu cümleler de aynı bağlamdadır: "Ben geç kalmış bir yarasayım. (Neye erken kaldım ki hayatta?)" (2014, s. 152). *Stelyanus Hrisopulos Gemisi*'nde geminin yol alışı ifade edilirken de parantez içindeki cümle işlevseldir: "Gemi ilerleyen gecenin içinde ışıklı bir gemi gibi yol alıyordu. (Ya ne gibi alacaktı?)" (2014, s. 30). *Makas*'ta da yalnızlık, bunalım anlatılırken benzer bir kullanım vardır: "(Herkes taşraya mı kaçıyor.) (2014, s. 76). Yazar tam yaşanmayan hayatları vurgularken parantez içi ifadelerle metnin ritmini destekler: "(Niçin kaçsınlar? Herkesin kaçacak nesi oldu ki?)" (2014, s. 76).

1. 10. Leitmotivlerle ritim üretilmesi

Leitmotiv edebiyata müzikten geçmiştir. Müzikte düzenli aralıklarla tekrarlanan seslerle hem ritim hem süreklilik üretilerek dinleyicilerde güzel bir tesir oluşturulur. Kurmaca metin sahipleri de müziğin bu imkânından yararlanmak istemişlerdir (Tekin, 2012, s. 273). Her tekrar leitmotiv sayılmamaktadır. Leitmotivler temanın özüne ve kurmacadaki kişilerin açıklanmasına katkı sağlamalıdır (Sazyek, 2013, s. 217). Leitmotiv tekniğiyle temaları geliştiren, kurmaca kişiliklerini açan Mungan aynı zamanda metnin müzikal seviyesini yükseltir. *Kırk Oda*'da sevgi, hayat çok önemli temalardır. Sözgelimi *Hedda Gabler Diye Bir Kadın*'da sevmek, mucizevî bir durum olarak nitelendirilip 'mucize' kelimesi; sevgisiz bir hayat, ölüm olarak değerlendirilerek 'ölüm' kelimesi ve ölüm aracı olarak da 'piştov' kelimesi ritim oluşturabilecek şekilde öykü boyunca sıkça tekrarlanmıştır. Bu tekrarlar öykünün sevda ve ölümle örülü genel havasına hizmet etmiştir. *Makas* isimli öyküde de 'Tren ilerliyor ve Buffalo'ya Beş Dakika', "İyi değilim doktor", "Otuz sekiz (dokuz) yaşındayım.", "Genç kızken ağırbaşlı şiirler yazardım." ifadeleri leitmotivdir. Öyküde leitmotiv olan bu ritmik unsurlar ayrıca kahramanın hayat boyu gerçekleştiremediği arzularını ifade ettiği için de öykünün temasına katkı sağlamıştır.

1. 11. Sıfat tamlamalarının benzerliğiyle oluşturulan ritim

Yazar, cümle içinde benzer biçimde kurulan sıfat tamlamalarının ritminden yararlanır: "Mutsuzlara özgü o yapay neşe, o sanrılı coşku, o hırçın duyarlıklar, saplantılı incelikler… özel söylemler, genel suskunluklar, her şeyi bulamamanın getirdiği öfkeler…" (2014, s. 95). Yazar peşpeşe dokuz kez 'çok' kelimesini bir cümle içinde sıfat türünde kullanarak metnin müziğini geliştirir: "12 Mart romanlarındaki gibi çok yakışıklı, çok esmer, çok yeşil gözlü, çok bilinçli, çok uzun boylu, çok atletik yapılı, çok devrimci yapılı, çok tok ve çok güzel sesli yiğit bir delikanlı onu bilinçlendirsin istiyor." (2014, s. 96).

1. 12. Birleşik kelimelerle oluşan ritim

Mungan, aynı kelimenin başına ve sonuna farklı kelime ekleme yoluyla birleşik kelime türetir ve bu birleşik kelimeleri birlikte kullanarak ritmi yükseltir. Sözgelimi kara kelimesinden birleşik kelimeler türetilmiştir: "…karayollarının karasularına indirildi." (2014, s. 132). Yazar cinsel kelimesinden de ritim için farklı birleşik kelimeler üretir: "…mutsuz ve yaşlı eşcinsellerin ve çokcinsellerin…" (2014, s. 86). Mungan, *Zamanımızın Bir Külkedisi*'nde yüz kelimesinden "yeryüzü ve masalyüzü" birleşik kelimelerini üreterek metnin temasına da katkı sağlayan ritim üretir: "…yeryüzü ve masalyüzündeki misyonunu anımsattı." (2014, s. 44).

1. 13. Farklı tekrar gruplarının aynı yükleme bağlanmasıyla oluşturulan ritim

Mungan, bir cümle içinde farklı tekrar gruplarını aynı yüklemle tekrar ederek ritim üretir: "Namlunun karşısında oturan Apulos amcanın oğlu Aleko'ya baktı. Uzun uzun baktı, ince ince baktı, derin derin baktı." (2014, s. 92).

1. 14. Aynı eklerle oluşturulan ritim

Mungan aynı eki farklı kelimelerde peşi sıra tekrarlayarak ses üretir. Sözgelimi –lan ekinin kullanımı gibi: "Adamlar huzursuzlandılar. Sabırsızlandılar." (2014, s. 19).

1. 15. Dil sapmaları ile üretilen ritim

Edebî metinlerde dil sapmaları görülür. Doğan Aksan, sapmayı kelimelerin ses ve biçim özelliklerinde, dilin söz diziminde kasıtlı değişiklikler yapmak, yeni kelime ve anlatım şekillerini kullanmak olarak ifade eder (2006, s. 166). Edipler yazılarının anlamını kuvvetlendirmek için sapmalara başvururlar. Murathan Mungan, noktalama işaretlerinde sapmalar yaparak metnin ritmine hâliyle anlamına katkı sağlar. Veronica Voss'un geceye bakışı vurgulanırken kesme işareti lüzumlu olmayan bir yerde işlevsel kullanılır: "Tam bana göre bir şey gece. Tam bize göre. Bize'nin göreceliğine göre." (2014, s. 152).

Mungan'da noktalama işaretleri gibi imlaya dair sapmalar görülür. Sözgelimi bazı kelimelerin ilk harfi küçük yazılması gerekirken büyük; büyük yazılması gerekirken küçük yazılmıştır. Bunu bir ses, ritim üretme biçimi olarak kullanan yazar, böylece önemli gördüğü yerleri vurgulamış olur. Bu bağlamda anıları yazmanın öneminin vurgulandığı şu cümleler örnektir: "Daha şimdiden günlüğüme yazacaklarımı hesaplıyorum: yaşantı olsun diye… yaşantı olsun diye… Ölümün Elinden Kurtardıklarımızdır… Yaşadığımı İtiraf Ediyorum, demek içindir." (2014, s. 160). Yazar, *Boyacıköy'de Kanlı Bir Aşk Cinayeti*'nde öykünün geçtiği önemli mekânlardan olan durağın ilk harfini büyük; cümleyi ise paragraf biçiminde yazar: "Boyacıköy Durağı." (2014, s. 13). Ayrıca *Stelyanus Hrisopulos Gemisi*'nde de bazı kavramlara dikkat çekmek için cins bir isme özel isim muamelesi yapılır. Sözgelimi devlet, başkent

bu kelimelerdendir. Öyküde önemli bir mekan olan başkentin ilk harfi devamlı büyük yazılır: "Bu şenlikler Başkent'te her yıl düzenli olarak yapılırdı." (2014, s. 23). Yine devlet kelimesinin ilk harfi büyük yazılır: "Genellikle ilkbahar ve sonbahar aylarında yapılan bu şenlikleri Devlet kendi eliyle düzenler…" (2014, s. 23). Mungan; kahramanlık, çökmek ve düşmek kavramlarını vurgulamak için de benzer uygulamayı yapar: "Niye bütün Kahramanlar sonunda böyle salya sümük oluyorlar? Çöküşler ve Düşüşler niye bir kahramanlık yazgısı oluyor." (2014, s. 25-26). *Stelyanus Hrisopulos Gemisi*'nde genç kızlık hayallerine dikkat çekilirken bazı kelimelerin ilk harfi büyük yazılır: "Genç Kızlık Hayalleri Beyaz Atlı Şehzadelerin nalları altında çiğneniyordu şimdi." (2014, s. 30). *Zamanımızın Bir Külkedisi*'nde Külkedisi'ne yardım eden kahramanın adı da devamlı benzer tarzda yazılır: "Yabanmersini ormanındaki İyilik Perisi uyandı." (2014, s. 42). Mungan öykülerinde bazen cümle içinde bazı kelimelerin bütün harflerini büyük yazarak ritme katkı sağlar: "Ulus'taki CUMHURİYET YILDIZI LOKANTASI'NA HEDDA GABLER geldi." (2014, s. 89). Mungan çağın sahteliğini vurgulamak için cümle içinde bazı kelimeleri büyük yazar: "…insanlığını yaşadığı YALAN-YANLIŞ içerisinde…" (2014, s. 89).

Yazar biçimsel uygulamalarla ses üretir. Ünsal Özünlü'nün görsel öncelemeler dediği bu yazımlarla farklı biçimlerle metnin anlamına katkı sağlanır (2001, s. 94). Mungan, *Hedda Gabler Diye Bir Kadın*'da hayatın yapaylığını eleştirdiği kısımda aynı ifadeyi sonlara doğru hem iki kez tekrarlar hem de ikinci yazımı biçim olarak müstakil ve dikkat çekecek şekilde yazar: "…ölüm de sahici bir şey değilse ben ne yapabilirdim Hâkim Bey.

ölüm de sahici değilse…" (2014, s. 103).

Stelyanus Hrisopulos Gemisi'nde deniz sevgisini vurgulamak için benzer bir biçimsel uygulama yapılır: "Adalılardandı; denizin kuşattığı insanlardan,

mavisevda çekenlerden." (2014, s. 21).

Zamanımızın Bir Külkedisi'nin ilk cümlelerinde biçimsel uygulamalarla ritim üretilir:

"Kadınlığın en eski masallarından biridir Külkedisi
İşitmişsinizdir.
Yaşamışsınızdır.
Yaşatılmıştır.
Bilirsiniz.

Burjuvazinin yükselme çağında,
…..
Bilirsiniz.

Yazar, *Kırk Oda*'da *Makas* öyküsü hariç diğer öykülerin ilk cümlesinin tamamını veya birkaç kelimesini büyük harflerle yazarak imla sapmasıyla ses üretir: "BİR VARMIŞ

BİR YOKMUŞ" (2014, s. 9); "DENİZLERE İNEN SOKAKLARIN…" (2014, s. 13); "STELYANUS HRİSOPULOS…" (2014, s. 21); "KADINLĞIN…" (2014, s. 37); "CUMHURİYET BULVARLARINDAN…"; (2014, s. 85); "BİR VARMIŞ BİR YOKMUŞ," (2014, s. 111); "EFKÂR'IN SÜRÜCÜLÜK BELGESİNDEKİ…" (2014, s. 131); "ASLINDA…" (2014, s. 51).

1. 16. *Kırk Oda*'da correspandances (uyuşumlar) fikriyle ritim oluşturulması

Kelimeler insan zihninde ses, renk ve kokuya dair çağrışımlar uyandırmaktadır. Sözgelimi "demir, pamuk, ipek" kelimeleri ses, renk, dokunma bağlamında farklılık arz ederler. Kelimelerin renk, ses ve koku uyumunu Baudelaire "Correspandances-Uyuşumlar" ifadesiyle kavramlaştırır. *Uyuşumlar*'ın bazı dizeleri şöyledir:

"Kokular, renkler, sesler uyuşur birbiriyle.
Kokular vardır, çocuk tenleri gibi taze
Fülütler gibi tatlı, çayırlar gibi yeşil,
Kokular vardır azgın, zengin ve gürül gürül
Sonsuz şeylercesine genişleyip yayılan
Misk ve amber, aselbent, buhur gibi kokular,
Duyu ve düşüncenin coşkusunu şakıyan" (Akt., Kolcu, 2011, s. 88).

Şiiri yorumlayan Ali İhsan Kolcu, Baudelaire'e göre tabiatta koku, ses ve renkler arasında çok derin bir bağ ve uyum olduğunu söyler. Şiirde çocuk teninin tazeliği koku algısıyla; flüt sesleri de damak zevkinin ölçüsü "tatlı" ile belirtilmiştir. Kolcu, Wagner'in şiirde müziğin üretilmesi görüşünün arkasında da tabiattaki müziğin sanatlar arasındaki geçişlerle yakalanabileceği fikrinden kaynaklandığını belirtir: "Hiçbir sanat türünün doğadaki bu harikulade cümbüşü ifade etmeye yetmeyeceğini düşünerek disiplinler arası bir eşduyum ve iletişimin varolmasını ileri sürmüştü." (2011, s. 89). Kolcu, Baudelaire'in ses, renk ve koku uyumu ile algılar dünyasını kastettiğini buna görselliğin de katıldığında doğa ile insan arasındaki uyumun oluştuğunu söyler: "Bu 'küçük tabiat' (insan) ile 'büyük tabiat'ın (evren) uyuşumudur." (2011, s. 89). Bedri Rahmi Eyüboğlu da şu dizeleriyle renk, ses, koku düzeninden söz ederek Baudelaire'in "büyük uyum" fikrine katılır: "Her kelimenin içinde bir tutam koku / Bir tutam renk / Bir tutam ses" (2018, s. 300).

Murathan Mungan, *Kırk Oda* kitabında müzikal bir evren oluşturmak için Baudelaire'in Correspandances (Uyuşumlar) fikrini önemser. Yazar kelimelerin renk, ses, koku çağrışımlarıyla metnin ses gücünü yükseltir. Sözgelimi *Boyacıköy'de Kanlı Bir Aşk Cinayeti* isimli öyküde bir nesne olan "telefon kulübesi" iletişimsizliğin, yalnızlığın, bunalımın sesini yansıtan bir eşya konumundadır: "Kimse kimseye dilini öğretemez o telefonda. Üşüyerek, elleri ceplere saklayarak, titrek seslerle konuşulur." (2014, s. 14). Yine aynı öyküde geçen karasevda kelimesi renk-ses ilişkisini örnekler. Mungan bu ifadeyi kullanarak metnin sesini güçlendirir: "Kim bilir belki de kapkara

bir balıkçı sevdasına tutulmuştur." (2014, s. 14). Yazar bu öyküde cinayet silahını çağrıştırmak için kullandığı "metalin kara soğuğu" ifadesiyle renk, ses, koku, dokunma uyumu sağlayarak metnin müzikal seviyesini yükseltir: "Elleri zaman zaman metalin kara soğuğuna değiyor, ürperiyordu." (2014, s. 15). Yazar "metalin kara soğuğu, kara bir nagant tabanca" ifadelerini hem bu öyküde hem de kitaptaki başka öykülerde de aynı maksatla zaman zaman tekrarlar. Mungan "kara" kelimesi gibi "siyah" kelimesini de "renk, ses" uyumu bağlamında kullanarak metnin ritmine katkı sağlar. Yazara göre siyah kelimesi sevgisizliğin, mutsuzluğun sesini, rengini yansıtır. Öyküde Gelin, tüller içinde olmasına rağmen yüzünde siyah renk hakimdir: "Tüller içerisindeki Gelin'e şöyle bir göz attı Genç Adam; bir siyahlık ve kırmızılık çarptı gözüne. O kadar. Bütün yüzü o kadardı sanki." (2014, s. 16). Öyküdeki damadın da mutsuzluğu, sevgisizliği, neşesizliği "karalar" kelimesiyle "renk, ses" uyumu sağlanarak anlatılır: "…karalar içinde bir damat." (2014, s. 16). Mungan öyküdeki gelin ve damada refakat eden iki erkeği de "siyah" kelimesiyle anlatarak renk, ses bütünlüğü kurar, metnin aurasını tamamlar ve ritmi çoğaltır: "İkisi de siyah giysiliydi adamların. Asık suratlıydılar. Parayla tutulmuş gibiydiler. Sevinçsizdiler, her şey gibi. Sanki iş konuşmaya gelmişlerdi. Bakışları duygusuzdu. Kimse kimseye ilişmiyordu." (2014, s. 16).

Kelimelerin sesi, rengi, kokusunun uyumu bağlamında Mungan'ın kullandığı "boşluk, pus, nem, bulut, sonbahar…" kelimeleri yazarda kederin, mutsuzluğun, neşesizliğin sesini çıkaran kelimelerdir. Metindeki Gelin mutsuzdur. Yazar "bulutlanma" kelimesiyle öykünün sesini ve rengini uyum içinde anlatır: "Gelinin yüzü bir kez daha bulutlandı." (2014, s. 18). Öyküdeki Genç Adam ise âşık olunca içindeki boşluk kapanır: "İçindeki o sızılı boşluğun taştığını duyumsuyordu Genç Adam. O boşluk kendini yok ederek doluyordu." (2014, s. 17).

1. 17. Görüntülerle ritim oluşturulması

Boyacıköy'de Kanlı Bir Aşk Cinayeti öyküsünde yazar görüntülerle ritim üretir. Metinde olay örgüsüyle doğrudan ilişkili olmadığı hâlde düzenli aralıklarla eczane, telefon kulübesi, berber dükkânı, devamlı denize bakan inzibat erinin görüntüleri vardır. Müziğin en büyük özelliklerinden biri seslerin alçalıp yükselebilmesidir. Alman felsefeci Hegel, müzikteki ifade özünün kapsadığı armoni ve ezgilerin iniş çıkışlarındaki yüksek anlamdan kaynaklandığını söyler (Akt., Pamir, 1981, s. 49). Mungan bu görüntülerle metnin temposunu, sesini düşürerek ritme katkı sağlamıştır. T. S. Eliot'a göre metinde müziği üreten duygu dalgalanmalarını ve müzikal atmosferi yansıtmak için metindeki güçlü duygular ile güçlü olmayan duygular arasında uygun geçişler olmalıdır (2007, s. 128). Mungan'ın öyküsünde güçlü duygular Gelin ile Genç Adam arasında geçer. Yazar bu görüntüler ile metnin güçlü duyguları ile nispeten güçsüz duyguları arasında uygun geçişler oluşturmuştur. Böylece metnin müzikal temposu ayarlanmıştır. Mungan bu görüntüleri hayatın tekdüzeliğine dikkat çekmek için de kullanmıştır.

Mungan, *Makas* öyküsünde de hayatın monotonluğunu, sıkıcılığını, verimsiz geçirildiğini anlatırken olay örgüsüyle doğrudan alakalı olmayan görüntüler kullanır. Bu görüntüler de hem ritim üretilir hem metnin temposu düşürülür:

"Gazete okuyan bir adam. Herhangi bir adam
Tren ilerliyor
Uyuklayan bir kadın. Herhangi bir kadın.
Tren ilerliyor.
Doğu'ya sürülmüş bir aile. Herhangi bir aile.
Tren ilerliyor." (2014, s. 79).

Mungan, *Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses* öyküsünde görüntüleri ritim için kullanır. Öyküde Pamuk Prenses'in idealleri için mücadeleye başlamasından önceki kalitesiz hayatı pencere kenarındaki üç görüntüyle anlatılır: "O pencerenin kıyısında solmuş durmuş." (2014, s. 10). Kurgularında müzikalite için matematiğe, oranlamaya, dengeye, düzene dikkat eden Mungan görüntülerle metninde ritim için boşluklar oluşturur. Yazar bu görüntülerin sağladığı boşlukla metnine hem soluk aldırır hem de okura metni anlama payı bırakmaktadır: "Ustalıkla kurulan bir dengenin orantıladığı 'boşluk', okurun yazılanları anlama, alımlama, anlamlandırma, yorumlama payıdır. Metninse soluk alma payı." (2014, s. 18).

1. 18. Yoğunlaştırma ile ritim oluşturulması

İnsanı çok derinden sarsan, etkileyen müzikte yoğunlaştırmanın rolü çok büyüktür. Bu bağlamda Moretti de "Yoğunlaştır ve basitleştir." (2005, s. 125) der. Müziğin imkânlarına ulaşmaya çalışan sanatkâr, metnini yoğunlaştırmaya çalışır. Sözgelimi Valery şiirle sağlanan yoğunluğun insanın bütün ruhuna yayılarak sözel kapasitesini özgürleştirdiğini, onun davranışlarına erdem kattığını ayrıca insan derinliğini düzene koyup insandaki birliği ve uyumu yeniden tazelediğini söyler: "İnsan hiçbir gücünü zayıflatmayan yoğun bir duyguya kapıldığı zaman olağanüstü bir birlik sergilenir." (2020, s. 214).

Stravinsky, *Müzik Fenomeni* yazısında ses ve zamanın müziğin en temel iki unsuru olduğunu söyleyerek şöyle ekler: "Müzikse zamansal sıralanışa dayanır ve belleğin tetikte olmasını gerektirir. Sonuç olarak, resmin mekânsal bir sanat olması gibi, müzik de zamansal bir sanattır. Müzik başka her şeyden önce, zaman içinde belli bir düzenlemeyi yani –yeni bir sözcük kullanmama izin verirseniz- bir 'kronomi'yi varsayar." (2000, s. 27). Benzer görüşleri Tanpınar da söyler. Yazara göre kısa bir tür olan hikâye sanatında ritim zamana hükmedilerek üretilir. Hikâyenin belirli bir kaidesi olan tür olduğunu söyleyen yazar, onun şiir, hitabe, tiyatro gibi kısa ve çok ölçülü bir zamanda ilerlemesini elzem görür:

> Kısa ve kesif olmak, zamana hususî surette tasarruf ister. Hikâyenin zamanı – tabir caizse- son derece enfüsî olmalı, vakalar ve cümleler müstakil birer 'duree'

> haline gelmelidir. Hikâyede ritim dediğimiz şey budur. Zaten ritimden her bahsedilen yerde zaman üzerinde bir ameliye, ona istihale edercesine kudretli bir tasarruf vardır. (1992, s. 431).

Mungan, *Boyacıköy'de Kanlı Bir Aşk Cinayeti*'nde zamana tasarruf ederek müzikal bir atmosfer oluşturmuştur. Öykünün vaka zamanı durakta otobüs bekleme zamanı olup kısa bir zaman dilimidir. Yazar bu kısa zaman diliminde Gelin ile Genç Adam'ın birbirlerine âşık olmalarını sağlar. Yazar bu kısa zaman dilimine aşksız, renksiz, sevgisiz, kalitesiz geçen ömürlerin muhasebesini sığdırır. Mungan, *Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses* öyküsünde kendisini uzun süre gerçekleştiremeyen sonra ideallerini gerçekleştirmek için çalışan prensesin doksan yıllık hayatını özetleyerek, yoğunlaştırarak anlatır. Yazar, *Hedda Gabler Diye Bir Kadın* öyküsünde de zaman üzerinde yoğunlaştırma yapar. Hedda Gabler'in mutsuz, neşesiz, sevgisiz, renksiz, anısız, mücadelesiz, saçma hayatının çoğu bir gece vaktinde geçecek biçimde yoğunlaştırılarak anlatılır.

1. 19. Metinlerarası ilişkilerle ritim üretilmesi

Metinlerarasılık her metnin öncekilerden beslendiğini savunur. Kubilay Aktulum bu kavramı bir edibin başka edibin metnindeki bazı parçaları yeni bir bağlamda kullanması olarak açıklar (2011, s. 452). Metinlerarası ilişkiler daha önceki metinlerle bağlarından dolayı metnin birliğine, bütünlüğüne, düzenine katkı sağlayarak ritim oluşturmaktadır. Müzik eserlerinin ürettiği melodinin, ritmin insanda devam edip gitmesi gibi metinlerarası ilişkiler de uyuma, düzene, sürekliliğe katkı sağlamaktadır. Mungan, *Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses* öyküsünü aslından farklı kurgulayıp yeniden yazması bu bağlamda bir ritim oluşturmakta ve öykünün ses gücüne yardım etmektedir. Öyküde ayrıca üvey anne asıl metnin aksine merhametli biridir.

Boyacıköy'de Kanlı Bir Aşk Cinayeti öyküsündeki metinlerarası ilişkiler metnin müzikal evrenine katkı sağlar. Sözgelimi denizin olumsuz olarak imlendiği metinde şu soru Orhan Veli'nin dizesini hatırlatarak metnin ritmine katkı sağlar: "Gemliğe doğru deniz de böyle miydi." (Mungan, 2014, s. 16). Bir şarkıdan alıntı olan "Gel ey denizin nazlı kızı ve laterna" (Mungan, 2014, s. 11) ifadesi de benzer bir ritim üretir. Mungan insanların hayatlarındaki mutsuzluğu anlatmak için kullandığı "*Mesut İnsanlar Fotoğafhanesi*'ni arıyorlardı belki de." (2014, s. 16) cümlesi Ziya Osman Saba'nın öyküsünün adı olduğu için benzer bir ritmi sağlamıştır. Yazarın aşksız hayatlara dikkat çekmek için kullandığı "Aşkımız bir günahtı." (2014, s. 19) ifadesi de ritmik açıdan önemli bir metinlerarası ilişkidir. Bu ifade ayrıca başka bir öyküde tekrarlanır: "AŞKIMIZ BİR GÜNAHTI." (2014, s. 147). Öyküde yine aynı şekilde Erzurumlu ya da Karslı olduğu söylenen inzibat erinin denizi hiç görmemiş gibi devamlı denize bakması Kemalettin Kamu'nun "Daha deniz görmemiş bir çoban çocuğuyum." (Akt, Kaplan, 2000, s. 35) dizesinden mülhem olması metnin ritmine katkıdır.

Mungan, "*Stelyanus Hrisopulos Gemisi*'nde metinlerarası ilişkilerle metnin ritmik havasını artırır. Sözgelimi hayatı boyunca aradığı aşkı bulamayan Antigon'un gemide bir gece çatlarcasına aşkını beklerken, ararken yaşadığı duygusal hâlin anlatımında Behçet Necatigil'in *Sevgilerde* şiirinden "Kalbinizi dolduran duygular / Kalbinizde kaldı" (2000, s. 113) dizeleri "Kalbini dolduran duygular kalbinde mi kalacaktı?" (Mungan, 2014, s. 24) şeklinde söylenmiştir.

Murathan Mungan'ın *Makas*'ta kullandığı "Kendini Dostoyevski'nin Ecinnilerinden biri diye tanıştırmıştı bana." (2014, s. 66) cümlesi kendini aşma bağlamında metinlerarası bir ilişkidir. Yine aynı metinde kullanılan "O da bir Gulliver'di." (2014, s. 67) cümlesi hayatın darlığını işaret eden metinlerarası bir göndermedir. Yazar, *Makas*'taki "Ecel atı bu…" (2014, s. 77) ifadesiyle Sait Faik'in *Ecel Atı* öyküsüyle ilişki kurar. Yazar bu metinlerarası ilişkiyle hem hayat ve ölüm kavramlarını vurgular hem de metnin ses gücünü yükseltir. *Yüzyıllık Uyuyan Güzel* isimli öyküde prensesin yalnızlığı anlatılırken "Yaşadığı yüzyıllık yalnızlıktan daha yoğun bir yalnızlık olabilir bu." (2014, s. 122) cümlesiyle Gabrial Garcia Marquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık* kitabıyla metinlerarası ilişki kurmuştur. Yazar bu ilgiyle hem yalnızlık temasına katkıda bulunmuş hem de metnin ses gücünü yükseltmiştir.

1. 20. İmgelerle ritim oluşturulması

Mungan'da hayatın yaşanması, gerçekleştirilmesi, çok güzel anılarla, aşklarla doldurulması temel bir fikirdir. Yazar hayatın anlatılacak kadar olduğuna inanır. Mungan'a göre modern insan hayatını yaşayamamaktadır. Hayatlar sıkıcı, neşesiz, idealsiz ve donuktur. Mungan bu duygularını *Boyacıköy'de Kanlı Bir Aşk Cinayeti* öyküsünde deniz imgesiyle anlatır. Öyküde deniz de hayatlar gibi donuk, kapalı, pusludur. Yazar, denize dair olumsuz ifadeleri öyküde ritmik bir biçimde tekrarlayarak öyküsünü müziğin imkânlarına kavuşturur. Sözgelimi devamlı puslu olan ve çalkalanan deniz insanda hüzün hatta intihar hissi uyandırır: "İntihar karası bir efkâr duman duman gezinir denizin üstünde." (2014, s. 14). Yazar, öyküde denizi düzenli olarak olumsuz bir şekilde anlatarak hayatın sıkıcılığına, neşesizliğine, monotonluğuna gönderme yapar. Mesela deniz yol kesen bir Bizans eşkıyasıdır: "Deniz, yol kesen bir Bizans eşkıyası gibi çıkar önlerine." (2014, s. 15). Öyküde deniz imgesi insana hüzün verecek şekildedir. Yazarın denize dair olumsuz algısı metnin geneline ritmik olarak yayılarak temaya hizmet etmesinin yanı sıra hikâyenin müzikal bir ses oluşturması sağlanır: "Karşısında kalın mavi bir çizgi olarak duruyordu. Dalgalanarak duruyordu. Bütün deniz benzetmeleri tüketilmişti… Herkes denizlerini tüketmişti." (2014, s. 15). Öyküde deniz olumsuz anlamda ödeşilen, yüzleşilen, unutulan mahiyettedir.

Murathan Mungan, *Makas* öyküsünde pencere imgesiyle hayatı yaşamamayı anlatır. Öyküdeki yazarın hayatı olmadığı için yazdıkları niteliksizdir: "Pencerenin

kıyısındaydı. Bütün pencerelerin kıyısında yaşamış biriydi." (2014, s. 57). Öyküdeki bütün pencere kelimeleri bu imge bağlamında kullanılır: "Yerim pencere kenarı…" (2014, s. 58). Yazar pencere imgesini ritmik biçimde kullanarak yazarın yaşayamadığı hayatı vurgular hem de ritim üretir: "…bütün hayatım boyunca bana en çok güven veren yer pencere kenarı olmuştur… pencerenin kenarı hayatın içi gibi olan dışıdır, korunaklı ve güvenli bir seyircilik sağlar insana." (2014, s. 59). Mungan'ın şu ifadesi de aynı çerçevededir: "Her pencereden sarkan nice tanıdık… Açık bir pencereden dökülüyordu aryalar… Açık pencerelerden birinden dökülen aryalar." (2014, s. 60). Şu ifade de aynı minvaldedir: "Kompartımanın penceresi tüm bir yaşama ekranı oluyor şimdi." (2014, s. 64). Mungan yine *Makas*'ın ikinci kısmında hayat bağlamında pencere imgesini kullanmaya devam eder. Öyküdeki kahraman hayatında önemli bir değişikliği başarırken pencereyi sıkıştığı yerden açmayı başarır: "Asılıyor pencerenin kollarına ve pencereyi açabiliyor nihayet, sıkışıp kaldığı yerden kurtuluyor pencere, sonuna dek açıyor… Pencere açılıyor, gücünün artık yettiğini duyumsuyor." (2014, s. 80). Mungan'ın bu bağlamda pencere imgesi *Hedda Gabler Diye Bir Kadın* öyküsünde de vardır. Hedda Gabler'in hayatını yapamaması pencere imgesiyle anlatılır: "Her şeyle aramda o sabah penceresi." (2014, s. 98).

Mungan, *Makas*'ta tren kelimesini yeni bir hayata başlamanın imgesi olarak kullanır: "Bu tren beni kurtaracaktı biliyordum. Sınırın ötesine geçirecekti. Geçmişimden kurtaracaktı." (2014, s. 69). Yazar tren imgesiyle metni örerek ritmi güçlendirir: "Müthiş bir trendi.

Hiçbir yerde durmayacak.

Hiçbir yere gitmeyecekti.

Beni geçmişimden, yanılgılarımdan, beklentilerimden kurtaracak, yeniden yaratmasa bile iptal edecek bu tren." (2014: s. 70).

1. 21. Temalar arasındaki bütünlükle ritim oluşturulması

Kırk Oda'daki öykülerde temalar arasında bütünlük vardır. Bu bütünlük kitabın geneline yönelik ritim sağlamaktadır. Eliot da tekrarlanan temaların müzikteki gibi ritim oluşturacağını söyler (2007, s. 137).

Kitapta *Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses* öyküsü ve *Boyacıköy'de Kanlı Bir Aşk Cinayeti* öyküleri arasında tematik bütünlük vardır. Sözgelimi her iki öyküde de hayatlar neşesiz, tatsız ve masalsızdır. Prenses öyküde kendi hayatını, masalını kurmaya çalışır. Aynı düşünce *Boyacıköy'de Kanlı Bir Aşk Cinayeti*'ndeki Genç Adam'da da vardır. O da yangın yerine dönmüş dünyadan ilk kurtarılacak şeyi yani hayatını kurtarmaya çalışır: "Dünyda çok büyük bir yangın çıkmıştı ve bu yangında ilk kurtarılacak olan kendi hayatıydı." (2014, s. 15).

Hayat, masal kavramı *Stelyanos Hrisopulos Gemisi*'nde hayatlarını, hayallerini, masallarını gerçekleştiremeyen Prenses Gradisca ile Antigone üzerinden tartışılmaya devam edilir. Yazara göre insan kendi hayatını, masalını yaşamalıyken başkalarının hayatlarını, masallarını yaşamaya çalıştıkları için sıkıntı çekmektedirler:

> Çağını şaşırmış masallar vardır. Kimi zaman da insanlar yüklenemeyecekleri ya da sürdüremeyecekleri masalları yaşamaya kalkışırlar. Masalların kadrosu sanıldığı kadar kalabalık değildir. Orada ancak birkaç kişiye yer vardır… Örneğin sen de kendi masalını terk ettin. İnsanların imrendikleri başkaldıran bir kadın kahraman olabilecekken, bunları tepip başka bir şey olmak istedin. Başka hayatların masalını teneffüs etmek, o iklimlerde yaşamak kolay değildir. Sen kendini kendi masalından sürgün ettikten sonra, hiçbir masalı yurt tutmazsın… Masallar da sahiciliğini yitirmeye başladı, yapaylaştı, sahteleşti… Sentetik masallar yaşıyoruz artık. (2014, s. 34).

Mungan masal, hayat temasını *Zamanımızın Bir Külkedisi* hikâyesinde önemser: "Bütün hayatının bu ocak başında geçeceğini düşünerek uzun uzun ağladı." (2014, s. 42). Metindeki İyilik Perisi'nin mutsuzluğunun sebebi de hayatına dairdir: "Hayatla kendisi arasındaki zamanlamayı kuramamış mutsuzlardandı. Hayat bir peri için bile çok acımasızdı." (2014, s. 44). Külkedisi'ne dair kurulan şu cümlede de hayat kavramı baskındır: "…hayatının en büyük dönemecine adım atıyordu." (2014, s. 48).

Hayat, *Makas* hikâyesinde temel bir temadır: "O telaşlı koşuşturmalarda, başka bir yere gitmek kadar hayata yetişmek duygusu da vardır." (2014, s. 50). Şu cümle de aynı çerçevededir: "Yaşamımı kurutan şey bu bile bilelik oldu her zaman." (2014, s. 51); "Gerçekten yaşamayan, gerçeği yaşamayan insanların binlerce kuruntusu işte." (2014, s. 55); "Az sonra bir yönetmen 'motor' diyecek. Herkes rolüne, rolünün başına, kendi yaşamına dönecek." (2014, s. 56). Hayat teması *Yüzyıllık Uyuyan Güzel* öyküsünde de görülür: "Ne kadar cansıkıcı bir yaşam!" (2014, s. 111). Öyküdeki prens de masalının kahramanı olmaya olmaya çalışır. Mungan hayat temasını *Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare* öyküsünde de işler: "Beylik hayatımızın ortasında ansızın bir mucize ışıyıveriyor." (2014, s. 138). Yazar, *Tutkunun Veronica Voss'u*'nda da hayat teması işlenerek metinlerdeki ortak ritim sürdürülür: "(PARMAKUÇLARINDA YAŞADIĞIMIZ HAYAT)" (2014, s. 152). Şu ifade de aynı bağlamdadır: "Ey bizim sandığımız hayatlar!" (2014, s. 155).

Murathan Mungan, temalar arasında birliği, bütünlüğü, ritmi sağlamak için bazı ifadeleri kitap boyunca matematiksel bir düzenle tekrarlar. Moretti'nin "Yinelemeler kaleydoskop işlevi görür." (2005, s. 136) sözü de bu meyanda değerlidir. Sözgelimi *Yedi Cücesi Olmayan Bir Pamuk Prenses* öyküsünde prenses pencere kenarında beklerken hayatını üretememiştir. Yazar bu meyanda gerçekleştirilemeyen hayat için "geçkin bir kız", "çirkin bir kız kurusu", "yaşlanmış", "Yaşamımın da kendisi gibi kuruduğunu görmüş." ifadelerini matematiksel bir düzenle tekrarlayarak metnin birliğini,

bütünlüğünü oluşturarak eserde müzikal evreni sağlamıştır. *Kırk Oda*'da temalar arasında düzeni, uyumu sağlamak için benzer cümleler şöyle tekrarlanır: "Bu birkaç kişiden biri, bir kızkurusuydu." (2014, s. 16); "Ben, Prensle evlenmek yerine, bütün umutları içinde çürümüş bir kızkurusu olarak orada…" (2014, s. 34); "…geçkin bir kıza çıkarabilir…"(2014, s. 72); "Sonra ablam Pervin'i (evde kalmış o kızkurusunu da) İsveç'e gelin gönderdik." (2014, s. 146).

Sanatkâr Mungan, yaşanan hayatların idealsiz olduğuna inanır: "Artık kimsenin ideallere hürmeti kalmamıştı." (2014, s. 11). Yazar bu düşünceyi "ideal, hayat, masal, kahraman, serüven, mucize" kelimelerini periyodik olarak kullanmak suretiyle öyküsünde sese yani müziğe ulaşır: "Oysa bütün masallar sonsuz bir kış uykusuna yatmışlardı." (2014, s. 11). Pamuk Prenses ise bir masalı/ideali/ hayatı gerçekleştirmeye çalışır. Yazara göre bu durum kahraman olmaktır: "Pamuk Prenses ise kendini idealleri uğruna feda etti. Ölürken kendini –eksik de olsa- bir kahraman gibi hissediyordu. Bir masalı bir başına yaşamaya kalkışmıştı." (2014, s. 11). Yazar, serüven kelimesini de aynı bağlamda kullanır: "…başka serüvenlere dağılırlar." (2014, s. 52); "Kitabın o sayfası önümde engin bir deniz gibi –bütün serüvenlere- açık duruyor." (2014, s. 52); "Oynamayı seviyordu) Serüven yorgunu bir yürek taşıyordu." (2014, s. 66). Yazar, *Kırk Oda*'da mucize kelimesini zaman zaman tekrarlayarak metnine yedirir. Böylece metnin ses gücü çoğaltılır. Yazara göre hayat, mucize bekleme yeri değildir: "MUCİZELER ÇAĞIYDI. Herkes bir mucizeye inanıyordu. Ansızın bir mucizenin kahramanı olabileceğini düşünüyordu." (2014, s. 47). Şu ifade de *Tutkunun Veronica Voss'u*'nda geçer: "Mucize'den yana hayli yoksul olan şu küçük, küçücük hayatımız…" (2014, s. 156).

Murathan Mungan, sevgi kavramına çok değer verir. Yazara göre sevmek hayatın yaşanması anlamına gelir. *Kırk Oda* kitabında sevgi temasına dair bütünsellik vardır. Yazar sözgelimi "Seni seviyorum. Ben de seni seviyorum." diyalogları ile öyküleri içten içe örerek metinlerine müzikal bir atmosfer oluşturur. Mungan'a göre insanlar bu sevgi sözünü duymak için yaşar: "Bütün hayatımı bu sözü duymak için yaşadım ben." (2014, s. 18). Yazarın bu duyguları kahramanlarına geç yaşatması dolayısıyla da öyküler arasında birlik, uyum, düzen hâliyle ritim vardır. *Makas*'taki kadınla adamın diyaloğu bu şekildedir: "Yüzyılların bütün yükünü taşıyor üzerinde bu iki sözcük. Seni seviyorum. Ben de ben de seni seviyorum." (Mungan, 2014, s. 81). Diyaloğun bir benzeri aynı gecikmeyle *Boyacıköy'de Kanlı Bir Aşk Cinayeti*'nde de yaşanır: "Gitme, seni seviyorum, dedi… Seni seviyorum dedi, Gelin." (2014, s. 18). *Yüzyıllık Uyuyan Güzel* öyküsünde de sevgi temasına temasına devam edilir: "Benim prensim sen misin? Neden bu kadar beklettin beni? dedi." (2014: 111). Şu ifade de aynı çerçevededir: "Beni bekleyen ilk şey, belki de tek şey sevgi." (2014: 112). Bu öykünün kahramanı da diğer öykülerin kahramanı gibi sevme ve sevilme arzusunu çok derinden yaşar. *Tutku'nun Veronica Voss'u*'nda da sevgi işlenir: "…neden kimse, kimseyi sevmiyor…" (2014, s. 66).

1. 22. Çağrışımlarla ritim oluşturulması

Edebiyatta müzik için kelimelerin çağrışım gücü önemsenir. Ali Nihad Tarlan, kelimelerin basit anlamları yanında asırlarca biriken düşünceler, hisler, hayaller taşıdığını belirtir. Tarlan'a göre sanatçılar bu kelimeleri çağrışım oluşturacak şekillerde kullanarak okurları etkilerler (1990, s. 93). T. S. Eliot da müzikalite için kelimelerin çağrışım gücünden yararlanıldığını söyler. Yazara göre anlam ve çağrışım yönünden eşit olmayan kelimeleri harmanlamak sanatçının görevidir (2007, s. 129). Çağrışımlar metnin müzikalitesine de katkı sağlar. Mungan kelimelerin çağrışım ve anlam gücü zengin olanlarla olmayanları metinde karıştırarak metnin ritmine katkı sağlar. Yazar, Sözgelimi *Stelyanus Hrisopulos Gemisi*'nde "adalılardan, denizin kuşattığı insanlar ve mavisevda çekme" ifadeleriyle çağrışım sağlamak için başka kelimelerle birlikte kullanarak metnini müziğe yakınlaştırmıştır: "Adalılardandı; denizin kuşattığı insanlardan,

mavisevda çekenlerden." (2014: s. 21).

Mungan'ın *Makas*'taki "buzlu cam", "buğulu cam" ifadeleri insanın hayatını kendi eliyle yaşamadığına dair çağrışım oluşturmak başka kelimelerle karıştırılır (2014, s. 54). Mungan öyküde "yurtsama" kelimesini de hayatın kalitesizliği bağlamında çağrışım oluşturmak için kullanır: "Büyük bir yurtsamayla bakıyorum, yaşamım boyunca bu hep böyle oldu." (2014, s. 67). Yazarın yine bu öyküdeki "buzul güzellik" ifadesi de çağrışıma örnektir: "Buzul güzelliğinin ardına sığınmış Cumhuriyetin ilk yıllarının ölümsüz kadınlarına benzemeye çalışıyordum…" (2014, s. 69). Yazar bu kelimeyi soğuk çağrışımı vermek için de kullanır: "Olabildiğince buzul davranarak…" (2014, s. 158). Yazar öyküde "dışarlıklı" kelimesini "yaban, yabancı, şehre yeni gelen, erkek, hoyrat, tekinsiz" anlamlarını verecek biçimde çağrışıma uygun kullanarak metnin müzikal seviyesini yükseltir: "Belli dışarlıklı." (2014: s. 83). *Hedda Gabler Diye Bir Kadın* öyküsünde de Mungan "naylon" kelimesini sahtelik, yapaylık, kimliksizlik anlamları oluşturmak için kullanmıştır (2014, s. 89). *Aşkın Gözyaşları ya da Rapunzel ile Avare* öyküsünde de okyanus kelimesi sevgi kavramına çağrışım yapmak için kullanılır: "…okyanusun sonuna gelmişlerdi…"(2014, s. 147). Mungan, *Tutkunun Veronica Voss'u*'nda da "bozkır" kelimesini bunalım, yabancılaşma… anlamları verecek biçimde çağrışım oluşturarak kullanır: "İçimde git git bitmeyen uzun bir bozkır." (2014, s. 161).

1. 23. Mizah ile ritim oluşturulması

Murathan Mungan metinlerini mizah unsurlarıyla örerek ritim üretmiştir. Öykülerde ana tema akıp giderken belli aralıklarla mizaha başvurulur: "Şimdi hazır yeri gelmişken, bir flash-back yapılıp, bu kızın geçmişine, onu buraya getiren hayatın acı şartlarına geri dönmek de vardı işin içinde ama Allahtan biz her türlü flash-back'e, play-back'e ve slow-motion'a karşıyız." (2014, s. 23). Şu ifadeler de aynı bağlamdadır:

"Konfetiyi Kör Fethi diye anlayan köylüye gene herkes gülüyor." (2014, s. 27); "Bu büyük balo ünlü bir İtalyan Prensiyle onun zarif eşi –nedense bu 'eş'ler hep zarif olurlar." (2014, s. 27); "Gemi ilerleyen gecenin içinde ışıklı bir gemi gibi yol alıyordu. (Ya ne gibi alacaktı?) (2014, s. 30).

Makas'ta da benzer usulle mizah üretilir: "Oysa eskiden 'nasılsınız?' diye sorduklarında 'iyiyim'i bile zor derdim. (O kadar değil, abartma!) Sonra sürekli baş ağrıları, yürek çarpıntıları, ağzımdaki kuruluk da cabası (Bak bu doğru!)" (2014, s. 61). Yazar bu tip mizahı metne adeta matematiksel bir düzenle yayarak ritmi artırır: "Cesaretmi? (mi ayrı yazılacak… Her davranışım değerini ve anlamını yitirdi gözümde. (Hangi gözümde? Saçmalama canım, kaç tane gözün var senin?) (2014, s. 61). Yazar bazen parentez içi sorulara yine parentez içinde cevaplar vererek mizahla ritim sağlar: "Keşke, ah keşke Katolik olsaydım. O zaman hiç olmazsa mezhep değiştirir protestan olurdum. O zaman da her şey başka türlü olurdu (Nasıl olurdu yani?) Protestan olsaydım da, o zaman da katolik olurdum. (İyi olurdu.)" (2014, s. 61). *Yüzyıllık Uyuyan Güzel*'de de benzer biçimde mizahla ritim üretilmeye devam edilir: "…çünkü hepsi önünde sonunda gelip gelip Âdem ile kaburga kemiği –yoksa k'lar büyük harf mi olmalıydı?- arasındaki ilişkiye dayanıyor." (2014, s. 112). Öyküdeki şu cümle de mizahidir: "Yüzyıllık uyuyan güzel epistemolojik bir kopuş içinde." (2014, s. 112).

Hedda Gabler Diye Bir Kadın isimli öyküde de yazar "aynı zamanda" kelimesi mizah oluşturacak biçimde 85. sayfada 10 kez tekrarlanır. Bu mizahi tekrarlar metnin ses gücünü yükseltir: "Aynı zamanda pipo içen, aynı zamanda platin bir künyeyi bileğinde adıyla birlikte taşıyan… aynı zamanda bütün keçilerini sakalında gezdiren, aynı zamanda küçük tikleri olan…"(2014, s. 85). Bu öyküde ve bağlacı da hem mizaha hem ritme katkı sağlayacak şekilde düzenli olarak tekrarlanır: "…aynı zamanda karısı ve metresi ve tahvilleri ve senetleri olan…"(2014, s. 85). Ve bağlacının şu kullanımları da benzer yapıdadır: "…ve İngilizce ve Fransızca ve Almanca bilir ve Türkçe bilmez cahilliklerine, karılarına ve metreslerine ve bunlarla birlikte gittikleri eğlence yerlerine… ve cüzdanlarına… sekreterlerinin gözlüklü ve gözlüksüz olanlarına…" (2014, s. 85). Yazar bu şekilde değer yargıları aşınmış zenginleri ritmik bir mizahla eleştirmiştir.

Mungan, *Hedda Gabler Diye Bir Kadın* öyküsünde ritmi yükseltmek için aynı ifadeleri benzer biçimde yineleyerek mizah üretir: "…ne yapacağını bilmeyen, daha sona ne yapacağını daha da bilmeyen, en sonra ne yapacağını daha da bilmeyen; çünkü okumamış olan, çünkü sevilmemiş olan, çünkü istenmemiş olan, çünkü işsiz olan…"(2014, s. 87).

1. 24. Aforizmalarla ritim oluşturulması

Hayata dair kapsamı geniş, özlü, etkileyici, insanın ruhunu, aklını açan aforizmalar etkileyiciliği ile metnin sesini, ritmini geliştirmektedir. Mungan, aforizmalarla metnin

müzikal seviyesini yükseltir. Bu aforizmalar çoğunlukla kitaptaki temalar hayatı gerçekleştirmeye, sevgiye dair olduğu için metnin bütünlüğüne, hâliyle müziğine katkı sağlamaktadır:

"İnsan sahiden sevebilir." (2014, s. 34).

"Hayatın öldüremediği bir şey vardı onda." (2014, s. 41).

"Periler için bile çocuklukları yitik bir cennetse, insanlar ne yapsındı." (2014, s. 43).

"Tüm bir hayat herkesin sılası olacaktır." (2014, s. 50).

"Kendisinden büyüklerin karşısında köpek, kendinden küçük olanların karşısında zorba olan, olabilen insanları." (2014, s. 53).

"Neden herkes dünyayı değiştirmeyi düşünüyor da kendini değiştirmeyi düşünmüyor?" (2014, s. 54).

"Kendi yaşamını hep kamera arkasından seyreden bir mutsuz aranızdan ayrılıyor." (2014, s. 56).

"Oysa insan eğer tüm yaşamını kuruntu üzerine kurmuşsa –ki birçok kişinin yaşama ilkeleri dediği şey birer kuruntudan ibarettir-…" (2014, s. 57).

"Anısızlığın öcüyle çıkıyor yola." (2014, s. 51).

"Kimse, kimseye hayatını anlatmıyor ki." (2014, s. 55).

"Ümit etmenin de bir bedeli vardır." (2014, s. 59).

"Aslında hiçbir şey aslında değildir." (Mungan, 2014, s. 59).

"Hayrettir kendimi tanımıyordum." (2014, s. 60).

"Beni sonsuza dek takip edecek birini bekledim hep. Hiç kimse beni sonsuza dek takip etmedi." (2014, s. 63).

"Hepiniz öylesiniz, hiçbir şey yapmadan, hiçbir şey vermeden her şeye sahip olmak istiyorsunuz." (2014, s. 66).

"Herkes başka türlü yaşıyor, başka türlü düşünüyordu." (2014, s. 68).

"Kimsenin düşüncesi yaşamıyla çakışmıyordu." (2014, s. 67).

"Yaşama korkağı olmuştum." (2014, s. 69).

"Hiçbir zaman yaşamayı göze alamamıştım, hiçbir bedeli ödemeye yanaşmamıştım." (2014, s. 71).

"Anlamak yorgunuydum." (2014, s. 73).

"Eşit olmayan bütün ilişkiler çürüme ve nefret kokuyor." (2014, s. 74).

"Şu yoksul düpedüz hayatımızın en büyük düşü: Mucize." (2014, s. 80).

"İmgelemimizin şiiriyle güzelleştiremeyeceğimiz kadar acı bir hayat yaşıyoruz." (2014, s. 112).

"…İNSAN, DÜŞÜNEBİLEN, KONUŞABİLEN AMA BİLEMEYEN BİR VARLIKTIR." (2014, s. 114).

"CENNET İNSANOĞLUNUN EN UZUN DÜŞÜDÜR." (2014, s. 114).

"BİZ KÜÇÜK HATALARIMIZIN ESERİYDİK." (2014, s. 117).

"Sevmek yalnızlıktır." (2014, s. 124).

"Sevmek imkânsızlıktı." (2014, s. 125).

"Her şey 'tamamlanmak' içindir." (2014, s. 125).

"Bütün duygularımız şiddetini yitirmiştir." (2014, s. 133).

"Hayatımızı da taksit taksit yaşıyorduk." (2014, s. 144).

"İnsanlar ancak yürekleri kadar yaşarlar…"(2014, s. 146).

"Bir beraberliği kurmak, bir devleti kurmaya benzer…" (2014, s. 159).

"Sevecek yerlerimi yok etmişler…" (2014, s. 162).

"Bütün hayatımız bize öğretilenleri yaşamaktan ibaret." (2014, s. 162-163).

"Sevmek tek başına bir şey değildir ki, insanlar topluca sevebilirlerse gerçekleşebilecek bir şeydir sevgi." (2014, s. 163).

"Herkesin ahlakı serveti kadardır Antigone; tez elden servet yapmaya bak." (2014, s. 35).

"Siz kandırmadınız, ben kandırıldım." (2014, s. 33).

Sonuç

Murathan Mungan, *Kırk Oda*'da edebiyat ve müzik ilişkisini çok önemsemektedir. Her dilin matematiği, müziği olduğuna inanan Mungan'a göre yazar kendi dilinin müziğini araştıran insandır. Mungan dildeki müziğin konuşulan Türkçede olduğuna inanır. Yazar müzik için *Kırk Oda*'da yaşayan, konuşulan dilden hareket etmiştir. Mungan metnini müziğin imkânlarına kavuşturmak için çok çalışır. Sözgelimi kelimelerin bütün uyak imkânlarını araştırır. Sanatçı *Kırk Oda*'da ritmi sağlamak için dille gerilim yaşar, dille oynar.

Yazar Mungan ritim için aynı kelimelere farklı ekler getirip cümle içinde tekrarlar. Müzikalite için cümle içinde kelimelerin yerleri değiştirilerek yinelenir, aynı kelimler de ritim sağlamak için cümle içinde tekrar edilir. Yazar bazen aynı kelimeleri alt alta

getirip cümlelere başlamıştır. Mungan ayrıca bir kelimeyi cümle içinde dokuz kez sıfat türünde kullanarak ve aynı yerdeki birçok cümleyi aynı kiple (emir kipi 2. tekil şahısla) bitirerek de ritmi sağlamıştır.

Mungan aynı kelimeyi farklı anlamlara gelecek şekilde hem aynı cümle içinde hem de birbirini takip eden cümleler içinde yineleyerek ritim üreten bir yazardır. Dilin kendi aritmetiği olduğuna inanan yazar matematiksel bir düzenle çok uzun paragrafları da benzer ifadelerle bitirir.

Sanatkâr dildeki müzikalite için kelimelerin anlamlarına kafa yorar ve kelimeleri anlamlarına göre gruplar. Bu bağlamda Mungan zıtlık, olumluluk-olumsuzluk anlamı verecek kelimeleri bazen bir cümle içinde bazen de birbirini takip eden cümlelerde kullanır. Yazar yakın anlamlı kelimeleri de birlikte kullanarak ritmi sağlar.

Ritim üretmek için *Kırk Oda*'da dil sapmalarına başvurulur. Metnin sesini sağlamlaştırmak müziğin insan ruhundaki tesir gücüne ulaşmak için noktalama, imla ve görsel sapmalardan yararlanılır. Sözgelimi öykülerin ilk cümlesinin tamamına veya birkaç kelimesine büyük harflerle başlayarak dikkat çeken yazar, cümle içinde bazı cins isimlerin de ilk harfini büyük harflerle yazarak dildeki normal kullanımın dışına çıkar.

Müzikalite için leitmotiv tekniğini önemseyen, arasözlü ifadeleri işlevsel kullanan yazar, ünlü ve ünsüz tekrarlarından da faydalanır. Yazar bu meyanda aynı eki farklı kelimelerde de kullanır ve bir kelimeden farklı birleşik kelimeler oluşturur.

Hikâyelerinde müziğin imkânlarını oluşturmaya çalışan Mungan, bir cümle içinde farklı tekrar gruplarını aynı yüklemle yineleyerek sese, ritme ulaşmaya çalışır. *Kırk Oda*'da ayrıca aynı cümlede bir fiil kökünden üç farklı kelime üretilir, fiilimsiler yinelenir; cümle içinde benzer biçimde kurulan sıfat tamlamaları kullanılır ve cümleler de ortak yüklemle bitirilerek ritme katkı sağlanmıştır.

Murathan Mungan dil ve müzik ilişkisi bağlamında kelimelerin renk, ses, koku uyumundan istifade eder. *Kırk Oda*'da sevgisizlik ve mutsuzluk kavramları anlatılırken "metalin kara soğuğu, kara bir nagant tabanca", "karalar içinde bir damat, siyah giysili adamlar" ifadeleriyle renk, ses, koku uyumu sağlanır. Mungan neşesizliği, kederi, duygusuzluğu ve mutsuzluğu anlatırken de "boşluk, pus, nem, bulut, sonbahar" kelimelerini renk, ses, koku bütünlüğü sağlayacak şekilde kullanır.

Kırk Oda'da görüntülerle ritim oluşturulur. Görüntüler aynı zamanda metnin temposunun ayarlanmasına yardım eder. Mungan, bir zaman sanatı olan müzikteki yoğunlaştırmaları öykülerinde kullanır.

Bir edebi eserde müziğin sağlanabilmesi için sesler arasında uyum, devamlılık ve bütünsellik gerekir. Mungan da eserinde gerek mizahi unsurlarla gerek metinlerarası ilişkilerle devam zincirini oluşturur. Yazar, *Kırk Oda*'da temalar arasında da bütünsellik kurarak ritmi güçlendirir.

Mungan imgelerle ritim üretir. *Boyacıköy'de Kanlı Bir Aşk Cinayeti*'nde yaşanan hayatların sıkıcılığı, idealsizliği deniz imgesiyle; *Makas* öyküsünde de hayatın yaşanamaması pencere imgesiyle anlatılırken yine aynı öyküde tren kelimesi de yeni bir hayata başlamanın imgesidir.

Kırk Oda'da müzik için kelimelerin çağrışımları kullanılır. Yazar çağrışım gücü yüksek olan kelimelerle çağrışım gücü zayıf kelimeleri bilinçli olarak beraber kullanmıştır. Yazar ayrıca aforizmalarla da müzikaliteyi geliştirmiştir.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Aksan, D. (2006). *Şiir dili ve Türk şiir dili*, Engin Yayınevi.

Aksoy, B. (2009). *Hikâye sanatı üstüne yazılar,* 1. Baskı, Pan Yayınları.

Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık // göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları.

Baudelaire, C. (2020). *Kötülük çiçekleri* (Sait, Maden Çev.), İş Bankası Yayınları.

Behramoğlu, A. (1999). *Seçme şiirler*, Adam Yayınları.

Beyatlı, Y. K. (1997). *Edebiyata dair*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

Beyatlı, Y. K. (1974). *Eski şiirin rüzgârıyla*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

Birsel, S. (1995). *Papağanname*, Adam Yayınları.

Çetin, N. (2019). *Şiir çözümleme yöntemi,* Akçağ Yayınları.

Eliot, T. S. (2007). *Edebiyat üzerine düşünceler,* (Sevim, Kantarcıoğlu Çev.), Paradigma Yayınları.

Eyüboğlu, B. R. (2018). *Dol karabakır dol,* İş Bankası Yayınları.

Forster, E. M. (2014). *Roman sanatı,* (Ünal, Aytür Çev.), Milenyum Yayınları.

Frye, N. (2008). *Kudretli kelimeler*, (Selma Aygül, Baş Çev.), İz Yayıncılık.

Kanık, O. V. (1963). *Fransız şiiri antolojisi,* Varlık Yayınları.

Kaplan, M. (2000). *Şiir tahlilleri 2*, Dergâh Yayınları.

Kaplan, M. (2007). *Edebiyatımızın bahçesinde dolaşırken*, Dergâh Yayınları.

Kolcu, A. İ. (2011*). Albatros'un gölgesi Baudelaire'nin Türk şiirine tesiri üzerine bir inceleme*, Salkımsöğüt Yayınları.

Macit, M. (2016). *Nedîm dîvânı,* Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

May, C. E. (2010). *Edgar Allan Poe öykü üzerine bir inceleme,* (Hivren, Demir Atay Çev.) Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Moretti, F. (2005). *Modern epik*, (Nurçin, İleri. Mehmet Murat, Şahin Çev.) Agora Kitaplığı.

Mungan, M. (2014). *Kırk oda*, Metis Yayınları.

Mungan, M. (2010). *227 sayfa*, Metis Yayınları.

Mungan, M. (2015). *Şairin romanı*, Metis Yayınları.

Mungan, M. (2017). *Üç aynalı kırk oda,* Metis Yayınları.

Mungan, M. (2017). *Dokuz anahtarlı kırk oda*, Metis Yayınları.

Mungan, M. (2014). *189 sayfa*, Metis Yayınları.

Necatigil, B. (2000). *Sevgilerde*, Can Yayınları.

Nıetzche, F. (2020). *Müziğin ruhundan tragedyanın doğuşu*, (İsmet Zeki, Eyüboğlu Çev.) Say Yayınları.

Özünlü, Ü. (2001). *Edebiyatta dil kullanımları*, Multılıngual Yayınları.

Pater, H. W. (2006). *Rönesans* (Ahmet, Aydoğan Çev.), İz Yayıcılık.

Sazyek, H. (2013). *Roman terimleri sözlüğü*, Hece Yayınları.

Süreya, C. (2016). *Günler*, Yapı Kredi Yayınları.

Stravinsky, I. (2000). *Müziğin poetikası*, (Cem, Taylan Çev.), Pan Yayıncılık.

Tanpınar, A. H. (2006). *Yaşadığım gibi*, Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (1992). *Edebiyat üzerine makaleler*, Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2018). *Aydaki kadın*, Dergâh Yayınları.

Tarlan, A. N. (1990). *Prf. Dr. Ali Nihad Tarlan'ın Makalelerinden Seçmeler*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Tekin, M. (2012). *Roman sanatı,* Ötüken Yayınları.

Todorov, T. (2005). *Yazın kuramı*, (Mehmet, Rifat. Sema, Rifat Çev.), Yapı Kredi Yayınları.

Tosun, N. (2014). *Modern öykü kuramı*, Hece Yayınları.

Valery, P. (2020). *Şiir sanatı*, (Ahmet, Ölmez Çev.), Ketebe Yayınları.

Woolf, V. (2013). *Bir yazarın güncesi* (Fatih, Özgüven Çev.), İletişim Yayınları.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Belde AKA KİYAĞA

Dr. Öğr. Üyesi, Çağ Üniversitesi
beldeaka@cag.edu.tr

https://orcid.org/0000-0002-0452-5889

Padişah Şairde Saltanat Alametlerinin Kullanım Alanları: Muhibbî Divanı Örneği

The Areas of Sultanate Symbols' Use in The Sultan Poet: The Case of Muhibbî's Divan

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 12.11.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 20.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Aka Kiyağa, B. (2022). Padişah Şairde Saltanat Alametlerinin Kullanım Alanları: Muhibbî Divanı Örneği. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1917-1952. https://doi.org/10.34083/akaded.1203313

Aka Kiyağa, B. (2022). The Areas of Sultanate Symbols' Use in The Sultan Poet: The Case of Muhibbî's Divan . *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1917-1952. https://doi.org/10.34083/akaded.1203313

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

Divan şiiri, Osmanlı Devleti'nin siyasi ve sosyal hayatına dair pek çok unsur barındırır. Divan şairleri ait oldukları toplumun yapısı, gelenek ve görenekleri, inançları, yaşam tarzları gibi niteliklerini farklı ilgilerle şiirlerinde söz konusu etmişlerdir. Bu bağlamda şiir dilinde saltanat ve unsurlarına dair kelimelerin çokluğu dikkat çekici niteliktedir.

Osmanlı padişahlarının çoğu Fatih Sultan Mehmed'den itibaren divan oluşturmuş ve edebiyat tarihlerinde şair kimlikleriyle de adlarından söz ettirmişlerdir. Yazdıkları şiirlerde Divan şiirinin teşrifatına uyan padişah şairler; aşk, sevgili, sevgilinin güzellik unsurları gibi temleri âşıklık rolüne girerek şiirlerinde işlemişlerdir. Muhibbî mahlasını kullanan Kanunî Sultan Süleyman, yazdığı çok sayıda gazelle ön plana çıkan bir padişah şairdir. Hacimli divanında yer alan şiirlerinde, Divan şiirinin klasik konularıyla birlikte saltanat ve saltanat alametlerine de sıklıkla rastlanır.

Çalışmanın giriş bölümünde ilk Türk devletlerinden itibaren hükümdarlık alametlerine değinilmiş; devamında Muhibbî'nin divanında tespit edilen saltanat sembollerinin örnek beyitler yoluyla incelemesi yapılmıştır. İnceleme sonucunda, bu unsurların Divan şairi rolüne uygun olarak yer aldığı beyitler yanında şairin sultanlığına dair izler taşıyan kimi kullanımlarının da olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca saltanat alametlerinin bulunduğu beyitlerin, Osmanlı saray ve toplum yaşantısına dair bazı usul ve merasimleri yansıttığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Divan şiiri, Muhibbî, saltanat alametleri.

Abstract

Divan poetry contains many elements of the political and social life of the Ottoman Empire. Divan poets have mentioned the characteristics of the society they belong to, such as their traditions and customs, beliefs and lifestyles in their poems with different interests. In this context, the abundance of words about the sultanate and its elements in the language of poetry is remarkable.

Many of the Ottoman sultans formed a divan starting from Mehmed the Conqueror, and they were also mentioned as poets in the history of literature. Sultan poets who obeyed the rules of Divan poetry in their poems; themes such as love, lover, and the elements of beauty of the lover, by entering the role of lover, they have treated in their poems. Süleyman the Magnificent, who used the pseudonym Muhibbi, is a sultan poet who came to the forefront with his many ghazals. In his poems in his voluminous divan, along with the classical subjects of Divan poetry, the sultanate and the signs of the reign are frequently encountered.

In the introductory part of the study, the symbols of reign from the first Turkish states were mentioned; afterwards, the sultanate symbols identified in Muhibbî's divan were examined through sample couplets. As a result of the examination, it has been determined that besides

the couplets in which these elements take place in accordance with the role of the Divan poet, there are also some uses that bear traces of the poet's sultanate. In addition, it has been seen that the couplets with the symbols of the sultanate reflect some traditions and ceremonies about the Ottoman palace and social life.

Keywords: *Divan poetry, Muhibbî, sultanate symbols.*

Giriş

Siyasi tarihe bakıldığında Türklerin ilk kurdukları devletlerden itibaren türlü unvanlar ve hükümdarlık alametleri kullandıkları görülmektedir. İslamiyet öncesindeki Türk devletlerinde hükümdarlar "chanyu, Tanrı kut, kağan, kan, kadır, idikut, ilig" gibi unvanlar taşımışlardır. Hükümdarlık alametleri başta "sancak" ve "davul" olmak üzere "otağ, taht, başkent (kağanın oturduğu "ordu"), ok, yarlıg (hükümdarın yazılı emri/ fermanı), toy, mühür" olarak tespit edilebilmektedir (Yıldırım, 2018, s. 491- 496).

İlk Türk- İslam devletlerinde hükümdarlık sembolleri manevi olarak lakaplar/ unvanlar ve hutbe; maddi olarak ise sikke, hil'at/ tırâz, menşûr, bayrak, saray, taht, tac, çetr, nevbet, başkent, ğâşiye, yüzük, altın kemer, altın toka, altın kabzalı kılıç ile altın eğerli at olarak sıralanabilir. Manevi alametlerden hutbe, maddi alametlerden ise sikke bağımsızlık ve egemenliğin en önemli iki unsurudur; nitekim tahta çıkan hükümdarın yaptığı ilk iş, kendi adına hutbe okuttuktan sonra para bastırmaktır (Arslan, 2012, s. 90).

Osmanlı Devleti'nin kuruluş devresinde hükümdarın hâkimiyet alametleri ise "payitaht, saray, çadır, taht, tâc, hutbe, sikke, unvan ve lakaplar, nevbet, kılıç, bayrak, tıraz, tuğ" gibi unsurlardan oluşur. Bu devirde, Osmanlı hükümdarlarının metbuları oldukları bazı devletlerin kendilerine verdikleri sembolleri kabul ettikleri görülür (Taneri, 2019, s. 200). Uç geleneğine göre Selçuklu sınır düzeninde bağımsız bir önder olunabilmesi için Hıristiyanlara karşı önemli bir zafer kazanılması ve Selçuklu sultanından "bey" unvanının alınması gereklidir. Geleneksel Osmanlı anlatılarına göre, Osman Bey önemli bir Bizans kalesi olan Karacahisar'ı alır ve zaferden sonra sultan kendisine onur hil'ati, bayrak, at ve davul gibi geleneksel yetke simgeleri göndererek onu bey ilan eder. Aynı gelenekte, Osman Bey'in yetkesi için yasal bir İslami temel gösterme çabası da sergilenir. Anlatıya göre, Osman Bey Koyunhisar'da Bizans ordusuna karşı aldığı zaferden sonra 1302'de bağımsızlığını ilan etmiş ve kendi adına hutbe okutmuştur. Halil İnalcık'a göre bu, Osmanlı hanedanının sultanlık yetkesini meşrulaştırmak için sonradan çıkarılmış bir söylenti olsa da Koyunhisar zaferi Osman Bey'in tarih sahnesine çıkmasındaki en önemli olaydır (2007a, s. 61).

Osmanlı'da ilk sikke sahibi hükümdar Orhan Bey olup ondan itibaren bütün hükümdarlar sultan unvanını kullanmışlardır. XIV. ve XV. yüzyıllarda hâkimiyet ve nüfuzlarının temeli olarak "sultânü'l-guzât ve'l-mücâhidîn" sıfatını benimseyen hükümdarlar bütün unvanlarına gazi sıfatını eklemeye özen göstermişlerdir. Osmanlı hükümdarları için XIV. ve XV. yüzyıllarda "büyük hükümdar, imparator" anlamında daha çok "hudâvendigâr" unvanı kullanılmıştır. Fâtih Sultan Mehmed için kanunnâmesinin dibacesinde diğer unvanlar arasında "hudâvend-i a'zam" unvanı da bulunur. Sonraları "hudâvendigâr" yerine "en büyük hükümdar, imparator" anlamında "padişah" unvanı yaygınlaşmış olup Kanûnî Sultan Süleyman'ın nâmelerinde bu tabire, "nice diyarın sultanı ve padişahı" veya "kılıcımız ile fetholunmuş nice memleketlerin padişahı Sultan Süleyman Şah b. Sultan Selim Şah Han" şeklinde rastlanır. En sık kullanılan ise "pâdişâh-i âlem-penâh" terkibidir (İnalcık, 2007b, s. 141).

Osmanlı hükümdarları siyasi konumları yanında şair kimlikleriyle de öne çıkan simalardır. Bu bağlamda padişahlar, şiiri ve şairi desteklemelerinin yanında pek çoğu divan oluşturmuş şairler olarak da dikkati çekerler. Bu padişahlardan biri de Muhibbî mahlasıyla şiirler yazan Kanunî Sultan Süleyman'dır.

Şehzadeliği döneminde iyi bir eğitimden geçen Kanunî Sultan Süleyman'ın şiirden anladığı, âlim ve şairlere itibar gösterdiği ve onları himaye ettiği hususunda kaynaklar birleşir. Sultan Süleyman'ın sanatına bakıldığında, hacimli divanında yer alan şiirlerinde işlediği aşk, tabiat, bezm ü rezm gibi konularda zamanla lirizme ulaştığı görülür. Muhibbî'nin şiirlerinde tasavvufî bir derinlik ve zenginlik bulunmamakla birlikte şair, maddî aşkın sonunun olmadığını dile getirirken tasavvufî kavramlardan yararlanır ve hükümdar tavrı diline yansıyarak şiirinde hikemî bir üslûp hissedilir. Sosyal ve idarî pek çok kavramı ustalıkla kullanan Muhibbî, şiirlerinde meydan muharebelerini bir tablo halinde anlatır (Ak, 2010, s. 74- 75). Şairin şiirleri muhteva ve üslûp açısından "hükümdarlığını, sultan şahsiyetini ve havasını yansıtan veya hamasî yönü olan şiirler"; "hikemî, fikrî, talimî mahiyetteki ve öğüt verici veya dinî, tasavvufî türden şiirler" ve "âşıkane, rindane mahiyetteki şiirler" şeklinde sınıflandırılabilir (Çelebioğlu, 1992, s. 42).

Kırk altı yıl tahtta kalmış olan Kanunî Sultan Süleyman'ın şiirlerinde şüphesiz padişah ve padişahlığa dair unsurlar sıklıkla yer bulmuştur. Muhibbî'nin divanında "padişah" ve padişahla aynı anlama gelecek şekilde "beg, efendi, han, husrev, server, sultan, şâh/şeh" gibi pek çok kelime kullanılmış olup; kelimelerin bulunduğu beyitler bir hükümdarda olması/ olmaması gereken vasıf ve davranışlara dair fikir vermesi yanında padişah şairin idealindeki padişah algısını ortaya koyması açısından da önemlidir. Bu beyitlere göre padişah memlekete tek başına hükmetmelidir; iki padişahın yönettiği devlet yıkılır. Sultan, fermanlar yoluyla verdiği kararlarda durmalıdır ki ondan beklenen davranış kararlı olmasıdır. Muhibbî'nin beyitlerinde

sultanda olması beklenen özellikler arasında adil, cömert, merhametli ve lütufkâr vasıfları ön plana çıkarken; beklenmeyen huy ve davranışların başında ise zulüm ve kibir gelir. Şairin kendisini padişah olarak konumlandırdığı beyitlerde ise padişahlığın zor ve sıkıntılı olduğu düşüncesinin hâkim olduğu görülmektedir (Aka, 2020, 377- 378).

Muhibbî divanında padişah ve padişahı karşılayan kelimeler yanında saltanata dair sembol ve unsurlar da sıklıkla yer almıştır.[1] Şairin şiirlerinde sultan konumundaki (Tanrı/ sevgili/ padişah) otoriteyle ilişkili olarak kullanıldığı tespit edilen alametler şöyledir:

'Alem/ Bayrak/ Livâ/ Râyet/Sancak

Sözlüklerde "'alem, livâ, râyet, sancak"[2] kelimeleri genellikle "bayrak" karşılığıyla yer almakla birlikte aralarında kimi farklar bulunmaktadır. Nitekim Ahmet Atillâ Şentürk, eski metinlerde bu kelimelerin oldukça karışık kullanıldığını, sancak ve bayrağın aynı şeyler olmamalarına rağmen bazı şair ve müelliflerin her ikisini birbirlerinin yerine kullandıklarını belirtir ve *Rûhü'l- Mesnevî*'ye göre "'alem"in

[1] Bu unsurlardan bazılarını içeren çalışmalar için bk. (Şirin, 2019); (Yeşil, 2019); (Zöhre, 2016).

[2] Kelimelerin sözlüklerde yer alan karşılıkları şöyledir:

"'Alem": "Sancak, bayrak; dağ; ism-i hâs" (Muallim Nâcî, 2009, s. 27); "sancak, bayrak ve ism-i hâs" (Redhouse, 2016, s. 19); "alâmet, nişan, işaret; bayrak, sancak; ism-i hâs, coğrafya ve tarihe müteallik bir şey veya şahsa meselâ bir memlekete, dağa, nehre, adama mahsus olan isim; minare tepesi, mâhçe; sarığın altın oluk teli" (Şemseddin Sami, 2015, s. 47).

"Bayrak": "Sancak, alem, râyet" (Redhouse, 2016, s. 35); "uzun bir sapın ucuna merbut ve devletin alâmet-i mahsûsasını havi reng-i mahsûsta murabba veya müstatîlü'ş- şekl bez, alem, râyet, bandıra" (Şemseddin Sami, 2015, s. 113).

"Livâ": "Bayrak, sancak; iki alay yani altı bin neferden ibaret hey'et-i 'askeriyye; teşkîlât-ı mülkiyece mülhakatıyla beraber irâde-i seniyye ile mansûb bir mutasarrıfın yed-i idâresine tevdî olunan kıt'a-i memâlik, sancak, mutasarrıflık" (Muallim Nâcî, 2009, s. 358); "bayrak, sancak, râyet ve iki alay yani altı bin neferden ibaret olan hey'et-i askeriye ve kazadan büyük, eyaletten küçük olarak sancak dahi tabir olunan kıt'a-i memalik" (Redhouse, 2016, s. 235); "sancak, râyet; bir vilayetin münkasım olduğu aksamın beheri ki birkaç kazadan mürekkeptir, sancak, mutasarrıflık; iki alaydan mürekkep hey'et-i askeriyye" (Şemseddin Sami, 2015, s. 726).

"Râyet": "Bayrak, sancak, alem" (Redhouse, 2016, s. 408); "sancak, liva" (Şemseddin Sami, 2015, s. 998).

"Sancak": "Ucu sivri demirden olup saplanan büyük bayrak, râyet, liva; her vilayetin münkasım olduğu üç beş dairenin beheri ki birkaç kazadan mürekkeptir, liva" (Şemseddin Sami, 2015, s. 1040).

sancak, "livâ"nın sultanların yanına taşınan büyük sancak, "râyet"in ise savaşçıların taşıdıkları değişik şekil ve renklerdeki bayraklar olduğunu kaydeder (2017, s. 124).

Osmanlı Devleti'nde "Elviye-i sultânî, alemhây-ı Osmanî, alem-i padişahî" diye zikredilen saltanat sancakları çeşitli olup bunlardan "ak alem" denilen beyaz sancak asıl saltanat sancağıdır. Rivayete göre Selçuk hükümdarı ak sancağı Osman Gazi'ye beylik alameti olarak göndermiştir; fakat bu rivayet bir delile dayanmadığından bunun Selçuk hükümdarı tarafından gönderildiği şüphelidir. Bununla birlikte ak sancağın Osmanlı Devleti'nde saltanat sancağı olduğu muhakkaktır. Osmanlılarda ak sancak dışında ilk zamanlardaki sancaklar arasında kızıl sancak da bulunmaktadır (Uzunçarşılı, 2014, s. 231).

Muhibbî'nin doğuya sefer yapmak üzere "sancak-ı şâhî"yi çekip askerleri topladığı aşağıdaki beyti, kelimenin hem gerçek anlamıyla kullanılması hem de şairin ordusunun başında bulunan bir padişah olarak sesinin duyulması açısından dikkate değerdir:

Allāh Allāh diyelüm sancak-ı şāhī çekelüm
Yüriyüp her yañadan şarḳa sipāhı çekelüm (c. 2 s. 1208 g. 2358/ 1)[3]

"Allah Allah diyelim padişah sancağını çekelim. Her taraftan yürüyüp şarka askeri çekelim."

Muhibbî divanında sancak kelimesi dışında 'alem, bayrak, livâ ve "râyet"in çoğulu olan "râyât" kelimeleri yer bulmuştur. Bu kelimeler incelenen beyitlerde sıklıkla aşka dair unsurlarla benzerlik ilgisi içinde ele alınmışlardır. Bu unsurlardan en çok kullanılanı ise âşığın ahıdır:

Āhum livāsı başını eflāke irgürüp
Kıldı diyār-ı derd ü ġama pādişā beni (c. 2 s. 1601 g. 3237/ 2)

"Âhımın bayrağı başını göklere ulaştırıp dert ve gam diyarına beni padişah yaptı."

Padişah alametlerinden görülen livâ, beyitte âşığın ahının benzetileni olarak göklere çekilince âşık gam ve keder ülkesinin padişahı olur. Aşağıdaki beyitte âşığın gönlünde yanan ateş bir "'alem"dir ve bu alamet aşk şahı olmak için yeterlidir:

Eflāke çıkar āteş-i dil gice 'alem-vār
Yitmez mi şeh-i 'ışḳ olana böyle 'alāmet (c. 1 s. 227 g. 217/ 2)

[3] Beyit sonlarında belirtilen sırasıyla cilt, sayfa, gazel ve beyit numaraları Kemal Yavuz ve Orhan Yavuz tarafından hazırlanan *Muhibbî Dîvânı Bütün Şiirleri 1-2 (İnceleme- tenkitli metin)* adlı yayına ait olup alıntılanan beyitlerde bu yayının transkripsiyonuna sadık kalınmıştır.

"Gönül ateşi gece bayrak gibi göklere çıkar. Aşk şahı olana böyle alamet yetmez mi?"

Bir diğer beyitte âşık aşk padişahı, ahın alevleri bayrak, gözyaşları ise sağlı sollu dizilmiş asker olarak tasavvur edilir:

İy Muḥibbī başum üzre şu'le-i āhum 'alem
Şāh-ı 'ışḳam saglu sollu eşk leşkerdür baña (c. 1 s. 166 g. 81/ 6)

"Ey Muhibbî, aşk şahıyım! Başımın üstündeki ahımın alevleri bayrak, sağlı sollu [akan] gözyaşları askerdir bana!"

Muhibbî'nin bayrağı söz konusu ettiği kimi beyitlerinde diğer saltanat alametlerini de tenasüp yoluyla andığı görülmektedir. Aşağıdaki beyitte şair bayrakla birlikte davulu da söz konusu eder:

Şāh-ı 'ışḳ sīneñi dög didi yücelt āh 'alemin
Gördi lāyıḳ 'alem ü ṭablı dilā şāh saña (c. 1 s. 178 g. 108/3)

"Aşk şahı sineni döğüp ah bayrağını yükselt/ çek dedi. Ey gönül, şah sana bayrak ve davulu layık gördü."

Osmanlı Devleti'nde "[s]efer sırasında mahfazasında taşınan sancak savaş başlayacağı zaman kanun üzere mahfazasından açılırken köslerin vurulması âdettir" (Şentürk, 2016, s. 191). Beyitte âşığın sinesini döğmesi ile davul; ahını göğe çıkarması ile bayrak çekilmesi arasında ilgi kurularak seferde sancağın çekileceği zaman davula vurulmasına telmih yapılmıştır.

Muhibbî'nin şiirlerinde rastlanan bir unsur da "al bayrak"tır. Şair beytinde kanlı akan gözyaşlarını al bayraklı sipahilere benzetir. Beyitte 'alem, padişah sancağını; al bayrak ise askerlerin mızraklarına taktıkları kırmızı renkli bayrakları ifade edecek şekilde kullanılmıştır:

Al bayraklu sipāhī leşkerümdür eşk-i surḫ
Dūd-ı āhum götürelden başum üstine 'alem (c. 2 s. 1211 g. 2364/ 2)

"Ahımın dumanı başımın üzerine bayrak olduğundan beri kanlı gözyaşları al bayraklı süvari askerimdir."

Aşağıdaki beyitte ise sevgilinin saçlarının bayrak kaldırdığı ifadesinden, siyah renkli bayrağın kastedildiği anlaşılmaktadır:

Şām-ı ḫaṭṭuñda ser-i zülfüñ livāsın kaldurup
Yüridi yir yir meger ḳaṣdı anuñ Īrān'adur (c. 1 s. 435 g. 675/ 3)

"Saçın ayva tüyünün karanlığında/ Şam'ında bayrağını kaldırıp yer yer ilerledi; galiba onun kastı İran'adır."

Sancak-ı şerif, Hz. Muhammed'e ait olduğu rivayet olunan siyah renkli sancaktır ki "liva-i saadet" adıyla da anılır (Uzunçarşılı, 2014, s. 239). Şam hazinesinde saklanan bu kutsal emanetin ne zaman ve nasıl Osmanlı Devleti'ne getirildiğine dair farklı rivayetler mevcuttur.[4] Ayrıca Abbasi halifelerinin siyah renkli sancakları da "Abbâsî 'alem" olarak anılır (Şentürk, 2016, s. 46). Beyitte Şam kelimesi hem akşam hem de Şam şehri anlamına gelecek şekilde kullanılarak, sevgilinin ayva tüylerinin karanlığında/ şehrinde kara saçlarının bayrağını kaldırarak İran'a sefere çıktığı söylenmiştir.

İncelenen şiirlerde şehitlerin mezarına bayrak dikilmesinin de telmih yoluyla söz konusu edildiği görülmüştür. Beyitte âşığın gönül ateşi bayrak gibi göğe çekilmiştir; bu durum gam şehidi olduğuna yeterli bir alamettir:

> Ser çekdi yine āteş-i dil çarḫa 'alem-vār
> Yitmez mi şehīd-i ġama bu deñlü 'alāmet (c. 1 s. 243 g. 254/ 3)
>
> "Gönül ateşi yine bayrak gibi göğe yükseldi. Gam şehidine bu türlü alamet yetmez mi?"

Âşığın gönül ateşinin feleğe yükselmesi, onun yüceliğini de ifade eder. Bu yönüyle şairin, aşk şehidinin makamının yüceliğine işaret ettiği düşünülebilir.

Berat

Berat, Arapça bir kelime olup "yazılı kâğıt" anlamına gelir. Osmanlı Devleti'nde "padişah tarafından bir memuriyete tayin, bir gelirden tahsis, bir şeyin kullanılma hakkı, bir imtiyaz veya muafiyetin verildiğini gösteren ve veren padişahın tuğrasını taşıyan belgedir" (Kütükoğlu, 1998, s.124). Osmanlı vesikalarında berata, "biti, nişan, hüküm, ferman, misal" de denilmiş; bazen bu kelimeler eş anlamlı ve bazen de bir fermanın içinde aynı manada ve ayrı ayrı yerlerde kullanılmıştır (Uzunçarşılı, 2014, s. 273).

Muhibbî divanında berat, en çok sevgilinin güzelliğiyle ilişkili olarak ve "berat-ı hüsn" tamlamasıyla yer bulmuştur. Bu beyitlerde hüküm, tuğra, menşur gibi kelimeler de tenasüp yoluyla anılmıştır. Aşağıdaki beyitte sevgilinin güzelliğinin beratına, kaşı tarafından tuğra çekilmiş ve bu beratla bütün sultanlar sevgiliye kul olarak vazifelendirilmiştir:

> Kaşlaruñ tuġrā çeküp iy şeh berāt-ı ḥüsnüñi
>
> Bu cihān sulṭānların cümle saña çāker yazar (c. 1 s. 394 g. 580/ 2)

[4] Bu rivayetler hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Uzunçarşılı, 2014, s. 239- 249.

"Ey şah, güzelliğinin beratına kaşların tuğra çekip bu cihan sultanlarının hepsini sana kul/ köle yazar."

Sevgilinin kaşı tarafından çekilen tuğranın bulunduğu güzellik beratına boyun eğmemek mümkün değildir; çünkü padişaha ait bir hükümdür:

Niçesi rām olmasun gören berāt-ı ḥüsnüñi

Ḥükm-i şāhīdür kaşuñ almış ele tuġrā çeker (c. 1 s. 380 g. 549/ 4)

"Güzelliğinin beratını gören nasıl itaat etmesin? Padişahın hükmüdür, kaşın almış eline tuğra çeker."

Menşur, padişah tarafından vezirlik, beylerbeylik, bir mansıp ihsanını veya bir serdarlığa tayini içeren beratın adıdır (Uzunçarşılı, 2014, s. 274). Muhibbî'nin beytinde güzellik beratına kaş tuğra olurken; ayva tüyleri menşur yazar. Şair "hatt" kelimesini "yazı" anlamını da çağrıştıracak şekilde kullanır:

Berāt-ı ḥüsne tuġrā olalı kaş

Ḫaṭı yazdı anuñ eline menşūr (c. 1 s. 513 g. 851/ 7)

"Güzellik beratına kaş tuğra olalı, ayva tüyleri onun eline menşur yazdı."

Muhibbî divanında berat yalnızca bir beyitte sevgilinin güzelliğinden farklı bir ilgiyle söz konusu edilmiştir. Zahidin aşk ehlini ayıpladığı aşağıdaki beyitte, beratın izin ve müsaadeyi içeren bir belge olduğuna işaret edilir:

Ehl-i 'ışḳa zāhidüñ her dem melāmetdür işi

Sanasın kim kendüsi olmış berāt-ıla mu'āf (c. 1 s. 843 g. 1555/ 4)

"Zahidin işi her an aşk ehlini kınamaktır. Kendisi beratla muaf olmuş sanırsın."

Efser/ Tâc

"Hükümdarların resmî günlerde başlarına giydikleri murassa başlık" (Pakalın, 1993a, s. 371) anlamına gelen Arapça "tâc" kelimesi, Farsçada "efser" karşılığıyla yer alır. Muhibbî divanında hükümdar başlığını ifade etmek üzere hem "tâc" hem "efser" kelimesi yer almakla birlikte "tâc", "efser"den daha çok kullanılmıştır. İncelenen şiirlerde taç hem dinî hem beşerî bağlamda söz konusu edilmiştir.

Divanda taç dinî bir motif olarak Hz. Muhammed'in en önemli mucizelerinden olan Miraç hadisesiyle ilgili yer alır. Hz. Peygamber'in göğe yükselmesinin anlatıldığı kimi "Mi'râc-nâme"lerde şerh-i sadr'ın gerçekleştirilmesinden sonra, cennetten Cebrail vasıtasıyla getirilmiş olan ve Hz. Muhammed'e giydirilen hulle, taç ve kemerden bahsedilmektedir. Bununla birlikte bu motiflerin İslamî temellerine rastlanmamıştır (Akar, 1980, s. 253). Muhibbî aşağıdaki beytinde Miraç hadisesinde

Hz. Muhammed'in başına taç verildiği için insanların ve cinlerin ona muhtaç olacağını ifade ederek bu inanışa telmihte bulunur:

Virildi başuña ʻizzetle çün tāc

Olısar ins-ile cin saña muḥtac

Ḥabībi olmasa idüñ Ḫudā'nuñ

Müyesser olmaz idi saña miʻrāc (c. 1 s. 278 g. 328/1-2)

"Başına hürmetle taç verildiği için insanlar ve cinler sana muhtaç olacak[tır]. Allah'ın sevgilisi olmasaydın sana Miraç nasip olmazdı."

Muhibbî başka bir beytinde de tacı benzer bir anlamda kullanır:

Getürdi saña Cibrīl tācla ḥulle

Ḫudā'dan saña iḥsān oldı miʻrāc (c. 1 s. 282 g. 336/ 3)

"Cebrail sana taç ile cennet elbisesi getirdi. Allah'tan sana Miraç ihsan oldu."

Muhibbî tacı dini bir motif olarak kullandığı kimi beyitlerde, Hz. Muhammed'in ayağının toprağını taç olarak nitelendirir. Hz. Peygamber'in övgüsünü yaptığı bir gazelinde bu toprağı başına taç yaptığını ve onu cevherden taca değişmeyeceğini dile getirir:

Muḥibbī ḫāk-i pāyun efser itdi

Virür mi anı tāc-ı cevherīne (c. 2 s. 1430 g. 2854/ 5)

"Muhibbî ayağının toprağını başına taç etti. Onu mücevherden [yapılmış] taca verir mi?"

Muhibbî divanında tacın beşerî bağlamda kullanımı daha çok sevgili ve sevgilinin kûy/ kapı/ ayak toprağıyla ilişkilidir. Muhibbî, ünlü hükümdarların tacını ve memleketlerini verseler sevgilinin ayağının toprağını değişmeyecektir:

Ḫāk-i pāy-ı dilberi virmez bu gönlüm ser-te-ser

Virseler mülk-i Ferīdūn tāc-ı Keykāvūs'ını (c. 2 s. 1641 g. 3327/ 4)

"Keykâvûs'un tacını, Ferîdûn'un ülkesini baştanbaşa verseler bu gönlüm sevgilinin ayağının toprağını vermez."

Keykâvûs ve Keyhusrev, İran milli rivayetlerinin en önemli ve zengin devresi olan Keyaniler döneminin en ünlü hükümdarlarıdır (Yıldırım, 2008, s. 468). Ferîdûn ise Pişdâdî hanedanının altıncı hükümdarı olup beş yüz yıl saltanat sürdüğüne inanılmaktadır. Cemşîd'den sonra İran tahtına geçen Ferîdûn, İran'ın en büyük mitolojik kahramanı olarak görülür (Yıldırım, 2008, s. 307). Muhibbî İran'ın güçlü

hükümdarlarına telmihte bulunarak, onların tacı ve memleketi yerine sevgilinin ayağının toprağını tercih ettiğini dile getirir. Şairin aynı bağlamda adını andığı bir diğer hükümdar Hüsrev'dir:

Tāc-ı Ḫusrev istemez mülk-i Ferīdūn'dan geçer

Ger Muḥibbī'ye müyesser olsa kūyuñ meskeni (c. 2 s. 1614 g. 3265/ 5)

"Eğer Muhibbî'ye semtinin meskeni nasip olsa, Hüsrev'in tacını istemez; Ferîdûn'un memleketinden vazgeçer."

Sâsânî padişahı Nuşirevan'ın torunu, Hüsrev u Şirin mesnevisinin erkek kahramanı olan Hüsrev, İran'ın efsanevi hükümdarlarından biridir (Tökel, 2016, s. 139). Muhibbî, hazineleriyle ünlü Hüsrev'in tacı ve Ferîdûn'un ülkesini sevgilinin semtine tercih etmeyerek sevgilinin meskenini üstün tutar.

İncelenen şiirlerde tacın Muhibbî'nin padişahlığına işaret eden kullanımlarına da rastlanmıştır. Şair aşağıdaki beyitte, sevgilinin ayağının toprağını başına taç yaptığı için İran memleketini ele geçirdiğini söyler:

Ḫāk-i pāyı olalıdan bu benüm bāşumda tāc

Mülk-i Īrān'ı musaḫḫar eyledüm Dārā gibi (c. 2 s. 1585 g. 3200/ 4)

"Ayağının toprağı benim başıma taç olduğundan beri İran memleketini Dârâ gibi ele geçirdim".

Şehnâme'de adı geçen kahramanlardan olan Dârâ, Divan şiirinde ihtişam ve ululuk sembolü olarak zikredilir. Onun döneminde İran ulaşabileceği en geniş sınırlara ulaşmıştır (Tökel, 2016, s. 120). Muhibbî beytinde Dârâ'nın bu özelliğine telmih yaparak kendisinin de Dârâ gibi İran'ı hakimiyet altına aldığını ifade eder. Bir başka beyitte de padişah şair, altın tacı yerine sevgilinin ayağının toprağını tercih eder:

Başuña tâc-ı zer alma yüri dîvâne gönül

Ḫâk-i pâyi var-iken başuña efser yirine (c. 2 s. 1506 g. 3020/ 6)

"Divane gönül, [sevgilinin] ayağının toprağı başına taç yerine varken yürü başına altın taç alma!"

Başına altın tacı almayı tercih etmemek ancak bir padişah şairin kaleminde yer bulabilecek ifadelerdendir. Muhibbî, sevgilinin ayağının toprağının kıymetini hemen her Divan şairi gibi söz konusu ederken, gönlüne altın tacı bırakmayı öğütlemesiyle onun padişah kimliği de sezilir. Muhibbî sevgilinin ayağının toprağını taç edindiği için yedi iklimin padişahı olmuştur:

Muḥibbī efser itmiş ḫāk-i pāyuñ

Anuñçün şāh-ı heft-iḳlīme beñzer (c. 1 s. 667 g. 1179/ 6)

"Muhibbî ayağının toprağını taç yapmış. Onun için yedi iklimin şahı olmuşa benzer."

Muhibbî bu dünyadaki saltanatının geçici olduğunu kendine hatırlatmak için ise İran'ın ünlü hükümdarları Keyhusrev ile Keykâvûs'un tacını anar:

N'olısar ḥālüñ Muḥibbī bilmek isterseñ eger

Efser-i Keyḫusrev-ile tāc-ı Keykāvūs'a bak (c. 1 s. 853 g. 1577/ 5)

"Muhibbî hâlinin ne olacağını bilmek istersen eğer Keyhusrev ile Keykâvûs'un tacına bak!"

Keyhusrev ve Keykâvûs her ne kadar büyük ve ihtişamlı hükümdarlar olarak anılsalar da sonunda toprak olmuşlardır. Bu hükümdarların zenginliklerini taç ile sembolize eden padişah şair, benzer bir anlamı Hüsrev'in tacı ile Dârâ'nın ülkesiyle söz konusu eder:

Ger bugün dünyā saña rām olsa yarın ġayradur

Tāc-ı Ḫusrev'le Muḥibbī mülk-i Dārā'dan n'olur (c. 1 s. 478 g. 772/ 5)

"Muhibbî, dünya bugün senin buyruğundaysa yarın başkasındadır. Hüsrev'in tacıyla Dârâ'nın ülkesinden ne olur?"

Hüsrev'in tacı, Dârâ'nın egemenlik altına aldığı ülkesi hep bu dünyaya ait geçici zenginliklerdir. Muhibbî, padişah bir şair olarak bu dünyanın nimetlerine ve hâkimiyetine aldanmamayı; bunların kendi devri geçtiğinde başkasına ram olacağını hakimane bir eda ile dile getirir.

Muhibbî divanında tacın incelenen kullanımları dışında doğa ve doğa unsurlarıyla ilişkili olarak söz konusu edildiği beyitlere de rastlanmıştır. Kimi çiçeklerin bahar mevsiminde renkli yapraklarıyla açılmış hâlleri, başlarına taç taktıkları hayaliyle şairin beyitlerine yansımıştır. Divan şiirinde kısa boylu, taç yapraklarının küçük, kıvrımlı ve yere doğru eğik olması, güzel kokusu, renkli görüntüsü, çiçeklerini ilkbaharda açması, zor şartlara dayanıklı olması gibi özellikleriyle sevgilinin saçı ve kâkülü ile âşık için temel bir benzerlik ögesi olan menekşe (Bayram, 2007, s. 215), Muhibbî'nin aşağıdaki beytinde bu ilgilerden farklı olarak değerli taşlardan oluşan tacını giymiş bir hükümdara teşbih edilmiştir:

Bu demi ḫōş gör benefşe geydi gevher tācını

Lāle almışdur ele tolu şarāb-ı erġuvān (c. 2 s. 1269 g. 2496/ 3)

> "Bu zamanı hoş gör ki menekşe cevher tacını giydi. Lale erguvan [renkli] şarapla dolu [kadehi] almıştır."

Şair bahar mevsiminde çiçeklerin açmasını, menekşenin kıymetli taşlarla bezeli bir taç takması ve kırmızı rengi dolayısıyla lalenin eline şarap dolu bir kadeh alması tasavvuruyla söz konusu etmiştir. Bir başka beyitte ise Divan şiirinde sıklıkla rastlanan nergis- taç teşbihinden yararlanılmıştır:

> Tāc-ı zer başında nergis ḫıdmete bil baglamış
>
> Sūsen almış tīġ ele san gülşenüñ derbānıdur (c. 1 s. 340 g. 459/ 4)
>
> "Nergis başında altın taç [ile] hizmete bel bağlamış. Süsen eline kılıç almış; sanki gül bahçesinin kapıcısıdır."

Nergisin altın tacıyla hizmete hazır beklemesi, yeniçerilerin başlarına taktıkları üsküf adı verilen altın taca işaret etmektedir. Şair beytinde nergisi sarı renkli taç yaprakları dolayısıyla altından başlık takmış göreve hazır bekleyen yeniçeri; süseni ise kılıca benzeyen sivri yapraklarıyla elinde kılıç tutan bir kapıcı olarak hayal eder.

Muhibbî'nin tacı ilişkilendirdiği unsurlardan biri de ahının kıvılcımlarıdır. Şair aşk padişahı olduğunda, gönülde yanan ateşin etkisiyle çıkan kıvılcımlı ahı ona altından taçtır:

> İy Muḥibbī şu'le-i āhuñdan eyle tāc-ı zer
>
> Çün maḥabbet şāhısın gel anı ser-pūş eylegil (c. 2 s. 1046 g. 1997/7)
>
> "Ey Muhibbî, ahının kıvılcımlarından altın taç tak. Aşk şahısın gel onu başlık yap."

Fermân

Emir, irade, buyruk anlamına gelen ferman kelimesinin Osmanlı Devleti'nde resmî manası, herhangi bir iş hakkında padişahın alamet-i şerife denilen tuğralı emridir. Bu emre- hükümdardan geldiği için- "ferman-ı hümayun", "ferman-ı şerif" denilmiştir (Pakalın, 1993b, s. 607).

Muhibbî divanındaki padişah algısına göre, kimse padişahın emirlerine itaatsizlik edemez; buyurduğu her ne ise ferman olur. Padişahın fermanıyla ilgili konuşmak kulun haddi değildir (Aka, 2020, s. 363- 364). Bu yönüyle ferman, sultan konumundaki aşk veya sevgilinin kesin ve tartışılmaz hükmü olarak beyitlerde sıklıkla yer bulmuştur:

> İstedüñ cān u dilüm itdüm fedā
>
> Ne buyursañ turmışam fermāna ben (c. 2 s. 1239 g. 2427/ 2)

"Canımı ve gönlümü istedin, feda ettim. Ne buyursan fermana ben hazır durmuşum."

Öldürürem dir-imiş her kim gelürse kūyuma

Emr-i cārīdür boyun sunduk anuñ fermānına (c.2 s. 1547 g. 3112/ 6)

"Her kim semtime gelirse öldürürüm dermiş. Geçerli emirdir, onun fermanına boyun sunduk."

Sultan- ferman ilgisinin söz konusu edildiği beyitlerde, âşık rolündeki şairin kul/ köle vasfıyla karşılaşılır:

İy Muḥibbī her ne kim itse revā sulṭān-ı 'ışḳ

Çünki 'āşıḳlar kamusı bende-i fermānıdur (c. 1 s. 381 g. 551/ 5)

"Ey Muhibbî, aşk sultanı kime her ne yapsa revadır. Çünkü tüm âşıklar fermanlı kölesidir."

Âşık için bu vasıf takdir ve beğeni göstergesidir:

'Işḳ şāhı ne buyurdıysa getürdüm yirine

Didi taḥsīnler idüp bende-i fermānumdur (c. 1 s. 463 g. 736/ 2)

"Aşk şahı ne buyurduysa yerine getirdim. Beğenip fermanlı kölemdir dedi."

Muhibbî divanında fermanla ilgili kimi beyitler sultan- kul anlayışına dair fikir vermesi açısından da dikkate değerdir. Padişahın fermanı her ne olursa olsun kul onu uygulamak zorundadır:

Geh cefā geh cevr gönderse nigāruñ ḳāyil ol

Pādişehdür her ne fermān eyler-ise 'āmil ol (c. 2 s. 1036 g.1979/ 1)

"Sevgilin bazen cefa bazen eziyet gönderse razı ol. Padişahtır, her ne ferman etse uygula!"

Hâtem/ Mühür/ Nigîn

Osmanlı padişahlarının kendi isimleriyle babalarının isimlerini içeren biri zümrüt, diğer üçü altından olan yüzük şeklinde tuğralı dört mührü bulunurdu. Padişah değiştikçe tuğra gibi mühür de değişirdi. Bu mühürlerden biri murabba (dört köşeli) ve diğer üçü de beyzî (oval) olup padişah zümrüt olan murabba şeklindeki yüzüğü parmağına takardı. Bu yüzük onun şahsına özel olup kendisinde dururdu. Beyzî olan diğer üç mühürden biri hükümdarın mutlak vekili olarak vezir-i âzama; aynı şekilde olan üçüncü mühür hasodabaşıya, dördüncü mühür ise harem-i hümâyun hazinedarı olan bir kadına verilirdi (Uzunçarşılı, 2014, s. 225).

Muhibbî divanında mühür dışında, Arapça karşılığı "hâtem" ve yine Farsça yüzük anlamına gelen "nigîn" kelimeleri de yer bulmuştur; fakat beyitlerde zümrüt renkli murabba ya da altın beyzî gibi padişahın mührüne işaret edecek doğrudan bir kullanıma rastlanmamıştır. Beyitlerde söz konusu edilen, daha çok sevgilinin kırmızı dudakları ile âşığın kanlı gözyaşlarıyla benzerlik ilgisi oluşturan la'l taşlı yüzüktür.

Şair, sevgilinin la'l taşı gibi olan dudağının hatemi ile Hz. Süleyman'ın mührünü gören herkesin onun emrine boyun eğdiğini söyler:

> Oldılar emrüñe rām ins-ile cin cümle ṭuyūr
>
> Ḫātem-i la'l-i leb ü mühr-i Süleymān'uñ görüp (c. 1 s. 211 g. 182/ 4)
>
> "Dudağının la'linin hatemi ile Süleyman'ın mührünü görüp tüm kuşlar, insan ve cinler emrine itaat ettiler."

Mühr-i Süleyman, Hz. Süleyman'ın yüzüğü için kullanılan bir tabirdir. Divan şiirinde sevgilinin dudağı gerek yuvarlaklığı gerekse bütün âşıkları, insanları ve cinleri büyüleyip kendisine ram etmesi veya bütün güzellerin onun ağzına bakması gibi özellikleri nedeniyle mühr-i Süleyman'a benzetilmiştir (Pala, 2020, s. 525). Şair de beytinde sevgilinin dudakları ile Süleyman'ın mührü arasında benzerlik ilgisi kurarak bu mühür sayesinde kuşlar ile insan ve cinlerin onun emrine girdiğini dile getirir.

Aşağıdaki beyitte âşığın gözyaşları la'l taşına, iki büklüm olan boyu ise halkaya teşbih edilerek safa ehlinin bunlardan yüzük yaptığı söylenir:

> Ḳāmetüm ḥalḳa olup eşküm olaldan seng-i la'l
>
> İtdiler ol ḫāteme ehl-i ṣafā anı nigīn (c. 2 s. 1241 g. 2432/ 3)
>
> "Boyum halka, gözyaşım la'l taşı olduğundan beri ehl-i safa o yüzüğe mühür yaptılar."

Aşk gamı âşığın gözyaşlarını la'l taşına döndürdüğünden onun aşk yüzüğünün mührü olması şaşırtıcı değildir:

> Sirişküm la'le dönderdi ġam-ı 'ışḳ
>
> Olsa tañ mı nigīn-i ḫātem-i 'ışḳ (c. 1 s. 894 g. 1668/1)
>
> "Aşk gamı gözyaşımı la'l taşına çevirdi. [O] aşk yüzüğünün mührü olsa şaşılmaz."

Hil'at

Hil'at, hükümdar veya vezir tarafından mükâfat ya da ihsan anlamında verilen/ giydirilen kıymetli elbise, kaftandır. Hil'at/ kaftan giydirme Osmanlı Devleti'nin

kuruluşundan itibaren sonuna kadar devam eden bir gelenek olup bir memuriyet tevcihinde ya da bir hizmet karşılığında uygulanırdı (Özkan, 2007, s. 593). Muhibbî divanında hil'at sıklıkla âşığın kanlı gözyaşlarıyla birlikte anılmıştır:

Ġam şu'lesi başumda benüm tāc-ı cevherī

Eşküm geyürdi egnüme ḫil'at-i ser-ā-seri (c. 2 s. 1596 g. 3225/ 1)

"Gam alevleri benim başımda cevherli taç[tır]. Gözyaşım sırtıma baştanbaşa hil'ati giydirdi."

Beyitte renk yönünden kurulan ilgiyle âşığın gam ateşiyle çıkan kıvılcımlı ahları değerli taşlarla dolu bir taca; gözünden akan kanlı yaşlar ise kaftana teşbih edilmiştir. Ayrıca "hil'at-i ser-â-ser" tamlamasıyla hil'atin kıymetli kumaştan yapıldığına da işaret edilmiştir. Aşağıdaki beyitte de şair benzer bir hayal dünyasından yararlanır:

Ġam-ı 'ışḳuñda gözyaşı geyürdi çün baña ḫil'at

Münāsib ben de āhumdan başuma bir külāh itdüm (c. 2 s. 1177 g. 2292/ 4)

"Aşkının gamında gözyaşı bana hil'at giydirdiği için ben de başıma, ahımdan yerinde bir külah edindim."

İncelenen şiirlerde hil'atin âşıkla ilişkilendirilmesinin bir sebebi de âşığın gamıdır. Gam beyitlerde hil'atle somutlaştırılarak söz konusu edilmiştir:

Ehl-i 'ışḳa iy felek ḫayyāṭı biçerseñ ḳabā

Ġamdan özge ḫil'at ü tāc u ḳabā biçilmesün (c. 2 s. 1339 g. 2648/ 4)

"Ey felek terzisi, aşk ehline elbise dikersen gamdan başka hil'at, taç ve elbise dikilmesin."

Âşıkların sürekli gam ve keder içinde olmalarını gamdan kaftan giymeleri olarak tasavvur eden şair, aşağıdaki beyitte de aşk sultanının âşığa gam kaftanını giydirdiğini söyleyerek hil'atin teşrif amacıyla giydirilme geleneğine telmih yapar:

Eyledi kendüye muḳarreb beni sulṭān-ı 'ışḳ

Egnüme geydürdi teşrīfen baña ġam ḫil'atin (c. 2 s. 1243 g. 2437/ 2)

"Aşk sultanı beni kendisine yaklaştırdı. Teşrifen sırtıma gam hil'atini giydirdi."

Âşığın hil'ati gamken, sevgilininki ezelden beri nazdır:

Yaraşur serv-i sehī gibi salınsañ nāz-ıla

Gökden inmiş çün ezelden nāz ḫil'atdür saña (c. 1 s. 142 g. 28/ 3)

"Düzgün bir servi gibi nazla salınsan yaraşır. Çünkü naz sana ezelden gökten inmiş hil'attir."

"Gökten inme" ifadesinin yücelik ve kutluluğa işaret ettiği düşünüldüğünde, sevgiliye giydirilen naz hil'atinin bu vasıfları taşıdığı söylenebilir. Şair sevgili- naz- servi ilgisinden aşağıdaki beyitte de yararlanır; fakat bu defa sebep, sevgilinin yeşil renkli kaftan giyip gül bahçesinde salınmasıdır:

Ḫil'at-i sebzi geyüpdür nāz-ıla gülşende yār

Salınur her bir yaña ol serv-ḳad bālāya bak (c. 1 s. 874 g. 1623/ 4)

"Sevgili gül bahçesinde yeşil hil'at giymiştir. Her bir yana nazla salınır o servi boyluya bak!"

Sevgilinin siyah saçları hil'at olarak hayal edildiğinde beni o kara hil'ati giymiş İbrahim b. Edhem olur:

Ḫil'at-i zülf-i siyāhını geyelden ḫāl-i yār

Karalar geymişdür İbrāhīm-i Edhem sandılar (c. 1 s. 421 g. 643/2)

"Sevgilinin beni siyah saçının hil'atini giydiğinden beri karalar giymiş İbrahim b. Edhem sandılar."

Beyitte telmih yapılan Edhem'in, babası Belh hükümdarlarındandır. Rivayete göre Edhem bir gün avda dolaşırken kulağına "Bunun için mi dünyaya geldin?" sesini duyduğu veya bir rüya gördüğü için aba giyerek bir süre dağlarda, mağaralarda riyazet ve ibadetle meşgul olmuş, imam ve velilerle sohbetten sonra Şam'a giderek bağ bekçiliği yapmıştır. Dünyaya meyletmemekte darb-ı mesel hükmüne geçmiş erenlerdendir (Onay, 2009, s. 162). Muhibbî'nin beytinde sevgilinin beni üzerine düşen kara saçları İbrahim b. Edhem'e teşbih edilerek kara hil'at giydiği söylenmiştir.

Hil'atin söz konusu edildiği beyitlerde kumaşın üzerinde damga bulunması âdeti de telmih yoluyla hatırlatılmıştır. Aşağıdaki beyitte kanlı gözyaşları hil'ate, âşığın yarası kumaşın üzerindeki damgaya teşbih edilmiştir:

Kanlu yaşum ḫil'atine dāġumı itdüm nişān

Raġbeti artar kumāşuñ kim kaçan tamgası var (c. 1 s. 594 g. 1020/ 4)

"Kanlı yaşımın hil'atine yaramı nişan ettim ki damgası olan kumaşın rağbeti artar."

Eskiden kumaşların cinsini ve fiyatını göstermek üzere damga vurulduğu; böylece taklit ve hilenin önüne geçildiği bilinmektedir (Onay 2009, s. 298). Kumaşların menşe ve üreticisini belirtmek ve alıcıya güven vermek amacıyla devlete ödenen bir vergi karşılığında tüccar tarafından kumaşa basılan ya da bağlanan kırmızı damgalar "al damga" adıyla anılmaktadır (Şentürk, 2016, s. 245). Beyitte Muhibbî'nin kanlı gözyaşlarından oluşan hil'atine, yine kanlı yarasını damga olarak vurduğunu

söylerken kastettiği "al damga" olmalıdır. Şair böylece damga gibi olan yarasını kanlı yaşının kaftanına nişan ederek onun değerini arttırdığını vurgulamaktadır. Benzer bir anlam aşağıdaki beyitte de mevcuttur:

İy Muḥibbī baña bir ḫil'at geyürdi şāh-ı 'ışḳ

Dāġumı gör ol kumāş üstindeki tamġāya bak (c. 1 s. 891 g. 1660/ 5)

"Ey Muhibbî, aşk şahı bana bir hil'at giydirdi. O kumaş üstündeki damgaya bakıp yaramı gör."

Hil'at incelenen beyitlerde bu dünyanın zenginliğinin sembolü olarak da yer almıştır. Aşağıdaki beyitte padişah şair kendini dilenci olarak nitelendirerek hil'at, taç ve elbisenin kendisine düşmeyeceğini dile getirir:

Ben gedāya lāyıḳ olmaz dünyāda illā ki bu

Ḫil'at ü tāc u ḳabā 'izz ü vaḳārumdur nemed (c. 1 s. 311 g. 399/ 2)

"Dünyada hil'at, taç ve kaftan illa ki ben dilenciye layık olmaz. Aba, izzet ve ağırbaşlılığımdır."

"Nemed"; aba, kebe demektir. Derviş hırkası yerine de kullanılır (Onay, 2009, s. 352). Muhibbî de dervişane bir tavırla hil'at ve taç yerine keçeden yapılmış hırkanın kendisi için daha yüce olduğunu belirtir.

Hutbe ve Sikke

Hutbe okutup sikke bastırmak, İslam ülkelerinde bir hükümdarın yönetime geçtiğinde yaptığı ilk işlerdendir. Tüm beldelerde okunan hutbelerde eski hükümdarın yerine yeni tahta geçenin adının zikredilerek ona dua edilmesi ve paraların bu hükümdar adıyla basılması, yeni iktidarı duyurma ve meşrulaştırma hamleleri olarak görülür. Bu açıdan hutbe ve sikke en önemli hükümdarlık alametlerindendir (Özkan, 2007, s. 38).

Muhibbî divanında hutbe daha çok sevgilinin güzelliğiyle birlikte anılmıştır. Şair aşağıdaki beyitte camide yârin güzelliğinin hutbesinin okunduğuna şahit olur:

Düşdi yolum bir aẕīne güni vardum mescide

Minber üzre ḫuṭbe-i ḥüsnüñ okur gördüm ḫaṭīb (c. 1 s. 203 g. 166/ 2)

"Bir Cuma/ bayram günü yolum düştü, mescide gittim. Hatibi minber üzerinde güzelliğinin hutbesini okurken gördüm."

Hutbe, dinî literatürde cuma ve bayram namazları başta olmak üzere belirli ibadetlerin icrası sırasında nakledilen, genellikle vaaz ve nasihati içeren konuşmayı ifade eden bir kelimedir (Baktır, 1998, s. 425). Beyitte şair bir Cuma ya da bayram

günü camiye gittiğinde hutbenin okunduğunu görür; fakat hatibin hutbesi bilgi veya nasihat verme niteliğinde değil, sevgilinin güzelliğiyle ilgilidir. Nitekim sevgilinin güzelliğinin hutbesi onun namıdır; bu nedenle şairin onun adını anıp yüzünü övmesine gerek yoktur:

Niçe medḥ itsün Muḥibbī rūyuñı

Ḫuṭbe-i ḫūbı çün anuñ nāmıdur (c. 1 s. 356 g. 493/ 5)

"Muhibbî yüzünü nasıl methetsin? Çünkü güzelliğinin hutbesi onun namıdır."

Beyitlerde hutbesi okunan bir diğer kavram da aşk ve sevgidir. Aşk minberi üzerinde okunan sevgi hutbesi namaza çağıran sala niteliğindedir:

Minber-i 'ışḳ üzre okurken maḥabbet ḫuṭbesin

Diñlesün gelsün ṣalādur ṣeyḫ ü ṣāb eglenmesün (c. 2 s. 1344 g. 2660/ 5)

"Sevgi hutbesini aşk minberi üzerinde okurken ihtiyar ve gençler oyalanmasın gelsin dinlesin ki saladır."

Aşağıdaki beyit ise hutbede padişahın adının anılması geleneğine telmih yapması yönüyle dikkate değerdir:

Şāḫ-ı serv üzre kaçan kim ḫuṭbe okur 'andelīb

Añsa gül şāḫın çınār el kaldurup āmīn ider (c. 1 s. 450 g. 707/ 4)

"Bülbül ne zaman ki servinin dalı üstünde hutbe okuyup gül padişahının adını ansa çınar el kaldırıp âmin der."

Bağ ve bahçenin sultanı olan gülün adını, bülbül hutbe gibi olan şakıyışlarıyla anar. Yaprakları ele benzeyen çınar ise bu hutbeyi âmin diyerek dinler.

Sikke, kıymeti devletin resmî damgasıyla teminat altına alınan madenî para yerine kullanılan bir tabirdir (Pakalın, 1993a, s. 214). Osmanlı Devleti'nde Fatih Sultan Mehmed zamanında basılan ilk altın sikkeler "sultânî" adını taşır. Yavuz Sultan Selim döneminde 1 altın sikke 60 gümüş sikkeye eşit olup bu dönemde yirmiye yakın darphanede sikke bastırıldığı bilinmektedir. Mısır'da basılan altınlar "sultânî" ya da "eşrefî" diye adlandırıldığı için o devirden itibaren genellikle Osmanlı altınları "eşrefî" olarak da anılmaya başlanmıştır. Kanûnî Sultan Süleyman dönemi ise faaliyette olan darphanelerin sayısı açısından Osmanlı Devleti'nde önemli bir yere sahiptir. Sultan Süleyman döneminde ellinin üstünde darphanede sikke basılmıştır (Tekin, 2009, s. 183).

Muhibbî divanında sikke iki beyitte geçmekle birlikte beyitler altının sikkeyle değer bulacağı düşüncesini içerir:

Yüzümüñ üzre bas na'l-i semendüñ

Bulur sikkeyle artuk çün şeref zer (c. 1 s. 546 g. 921/2)

"Atının nalını yüzümün üzerine bas; çünkü artık altın, sikkeyle şeref bulur."

Divan şiirinde âşığın çektiği acı ve ıstıraplar nedeniyle benzi her zaman sarı ve hastalıklıdır. Şair, âşığın sarı yüzünü altına teşbih ederek sevgilinin atının nalını basmasıyla o yüzün değer kazanacağını dile getirir. Benzer bir anlam aşağıdaki beyitte de mevcuttur:

Sümm-i esbüñle basup gel eyle rūyumdan nişān

Sikke olmayınca olmaz didiler zerde şeref (c. 1 s. 842 g. 1554/ 2)

"Atının toynağıyla basıp gel yüzümde nişan bırak. Sikke olmayınca altında şeref olmaz dediler."

Kasır/ Saray

X. yüzyıldan beri Türkçede kullanılan "saray", İslam devletlerinde hem hükümdarın ailesiyle birlikte yaşadığı özel alan hem de devlet işlerinin görüldüğü yer olarak ana merkez konumundadır (Tarım Ertuğ, 2009, s. 117). Hükümdarların kullanımına ayrılmış saray, saraya bağlı ya da müstakil yapı anlamıyla kullanılan "kasır" ise kimi zaman "köşk" olarak da adlandırılmış ve bu tabirler, Osmanlı Devleti'nin varlığını sürdürdüğü uzun dönem içerisinde zaman zaman anlam değişikliğine uğramıştır. Osmanlı devrinde kasır kelimesi, daha çok köşkten büyük yapılar için kullanılmıştır (Çoruhlu, 2001, s. 555, 557). Muhibbî divanında kasır ve saray karşılıklarıyla yer alan yapı, anlam farkı gözetilmeksizin padişah konumundaki kişi ya da unsurun bulunduğu/ yaşadığı yer olarak yer almıştır. Bu bağlamda kasır/ saray aşk, sevgili ve âşıkla ilgili türlü benzetmelerle söz konusu edilmiştir.

Aşkın yüceliğinin vurgulandığı aşağıdaki beyitte onun sarayına ulaşmak için türlü acılardan geçmek gerektiği söylenir:

'Işḳuñ sarāyı yücedür aña çıkılmaga

Derd ü belā vü miḥnet ü ġam nerdübān gerek (c. 1 s. 928 g. 1745/ 2)

"Aşkın sarayı yücedir; ona çıkmak için dert, bela, mihnet ve gamdan merdiven gerek."

Aşk sarayının temeli ezelden atılmış ve taşları âşıkların başlarından oluşmuştur:

Ḳaṣr-ı 'ışḳuñ çün ezelden urdılar bünyādını

Kelle-i 'uşşāḳdan itdiler anuñ taşını (c. 2 s. 1660 g. 3368/ 4)

"Aşk sarayının temelini ezelden vurdular. Onun taşını âşıkların başlarından yaptılar."

Aşk kasrını inşa etmeye Mecnun ile Ferhat başlamışsa da onu tamamlayıp sağlamlaştıran Muhibbî'dir:

Maḥabbet ḳaṣrına bānī olup Mecnūn ile Ferhād

Tamām idemeyüp anlar gelüp ben üstüvār itdüm (c. 2 s. 1176 g. 2290/ 4)

"Mecnun ile Ferhat sevgi sarayını bina edip tamamlayamayınca, ben gelip sağlamlaştırdım."

Şair beyitte kendisini büyük âşıkların devamı olarak görürken aynı zamanda aşk sarayını tamamladığını söyleyerek âşıklık vasfını Mecnun ve Ferhat'tan üstün tutar.

Kasır, sevgilinin bulunduğu yer olduğunda âşık o yüce makama ulaşmak için ahını kullanır:

Umaram vaṣla irişem gerçi ḳaṣruñ yücedür

Rīsmān-ı āhdan itdüm ben aña nerdübān (c. 2 s. 1275 g. 2509/ 3)

"Vaslına erişmeyi umarım; gerçi sarayın yücedir. Ben oraya ah halatından merdiven yaptım."

Âşık ahı yoluyla sevgilinin sarayına ulaşamadığını ise aşağıdaki beyitte itiraf eder. Çünkü o saray gökyüzündedir:

Çıkam kemend-i āh-ıla dirdüm sarāyuña

Gök yüzine çıkılmaz-ımış nerdübāñ-ıla (c. 2 s. 1438 g. 2873/ 4)

"Sarayına ahın kemendiyle çıkayım derdim; [fakat] merdivenle gökyüzüne çıkılmazmış."

Gül renkli elbisesiyle kan çıkaracağı belli olan sevgiliye karşı, bütün halk güzelliğinin sarayı önünde hazır bekler:

Kan ider ol yār beñzer geydi gülgūnī libās

Ḳaṣr-ı ḥüsne baş açup karşu tururlar cümle nās (c. 1 s. 766 g. 1393/1)

"O yâr gül renkli elbise giydi; kan dökeceğe benzer. Tüm halk güzellik sarayına karşı baş açıp durur."

"Baş açmak", "bir işi yapmaya büyük bir istekle koşmak" anlamına gelen bir deyimdir (Tanyeri, 1999, s. 43). Sevgilinin, güzellik sarayının padişahı olduğu beyitte, kırmızı bir elbise giymesi kan dökeceğinin işareti olarak görülmüş ve halkın bunun için istekle beklediği "baş açmak" deyimiyle ifade edilmiştir.

İncelenen beyitlerde kasır/ saray âşıkla ilişkilendirilerek de kullanılmıştır. Âşığın gönlünün bir kasra teşbih edildiği aşağıdaki beyitte, bu yapının temeli olmadığı vurgulanır:

Dilberüñ mihrin görüp itme Muḥibbī i'timād

Ḫāṭır-ı 'āşıḳ gibi bir ḳaṣrdur bünyādı yok (c. 1 s. 880 g. 1635/ 5)

"Muhibbî, dilberin sevgisini görüp itimat etme. Âşığın gönlü gibi bir saraydır; esası yok[tur]."

Divan şiirinde âşığın gönlü, sevgilinin gamından harap olmuş bir ülke ya da saraya benzetilir. Beyitte gönül, yıkılmaya yüz tutmuş bu hâliyle söz konusu edilmiş ve sevgilinin sevgisi gibi güvenilmez ve temelsiz olduğu dile getirilmiştir.

Beyitlerde âşık ile saray arasında kurulan ilginin sebeplerinden biri de sevgilinin sarayını âşıkların başlarından inşa ettiği hayalidir. Semtine ulaşan âşıkları öldüren sevgili, onların başlarından kendisine saray yapmıştır:

Eyledüñ 'āşıḳları kūyuña vardukça helāk

Kelle-i 'uşşāḳdan bir ḳaṣr bünyād eyledüñ (c.1 s. 920 g. 1727/3)

"Semtine vardıkça âşıkları helak ettin. Âşıkların başlarından bir saray bina ettin."

Muhibbî divanında bu ilgiler dışında kasır ve saray bu dünyanın geçici zenginliğinin sembolü olarak da yer almıştır. Saray altın ve gümüşten yapılmış olsa da sonunda harap olacaktır:

Sīm ü zerden olursa ger ḳaṣruñ

Āḫir olısar ol ḫarāb sakın (c. 2 s. 1280 g. 2519/ 3)

"Eğer kasrın gümüş ve altından olsa da sonunda harap olacaktır, sakın!"

Gelip geçici dünyanın sarayına insan gönül vermemeli, bağlanmamalıdır:

Dil virme key sakın bu cihānuñ sarāyına

Her kim ki aña konsa hem ol an gelür geçer (c.1 s. 625 g. 1088/ 4)

"Bu cihanın sarayına pek gönül verme sakın! Her kim ona konsa, o an hemen gelir geçer."

Kılıç/Seyf/ Şemşîr/ Tîg

Kılıç, hükümdarın askerî yetkilerini ifade eden bir unsurdur (Taneri, 2019, s. 210). Padişahların saltanat makamına oturmaları üzerine hükümdarlık alameti olarak kılıç kuşanmaları, bazı İslam devletlerinde olduğu gibi Osmanlılarda da kanun

olduğundan, bu âdet ve gelenek saltanatlarının sonuna kadar devam etmiştir (Uzunçarşılı, 2014, s. 179).

Muhibbî'nin şiirlerinde kılıç kuşanma merasimine dair bir kullanıma rastlanmazken kılıç hemen her Divan şairinde olduğu gibi sevgilinin yan bakışı ile ayrılık, gam, cefa gibi duygu ve durumlarla benzerlik ilgisi içinde yer almıştır. Bununla birlikte bazı beyitlerde hükümdarlığa dair kullanımlar da mevcuttur. Örneğin aşağıdaki beyitte, ayın feleği gece vakti ele geçirip padişah olduğunun haberini alan güneş, altından bir kılıç kuşanmış olarak tasavvur edilir:

Gīce işitmiş meger eflāke meh şāh oldugın

Nūrdan leşker çeküp kuşandı tīġ-ı zer güneş (c.1 s. 778 g. 1421/ 2)

"Güneş, ayın feleklere şah olduğunu işitmiş ki ışıktan asker çekip altın kılıç kuşandı."

Ayın gece vakti felek ülkesini ele geçirdiği söylenen beyitte ışınlar kılıca, aydınlık ise askere teşbih edilerek güneşin feleği tekrar ele geçirmek için savaşa hazırlandığı söz konusu edilmiştir.

Kılıcın yer aldığı kimi beyitler Muhibbî'nin fetih azmi ve padişah sesini duyurması açısından dikkate değerdir:

Yalmanur kan içmege her dem-be-dem şemşīrümüz

Togrulup gitdi ʿadūnuñ cānın ala tīrümüz (c.1 s. 685 g. 1213/ 1)

"Kılıcımız her an kan içmeye susar. Okumuz düşmanın canını almak için doğrulup gitti."

Kılıcın yapımında uygulanan su verme işlemiyle kılıcın kana susaması arasında ilgi kuran şairin beytinde, âdeta sefere giden hükümdar ve ordusunun savaş isteği hissedilir. Özellikle din uğruna yapılacak savaşların izlerini taşıyan beyitlerde bu istek daha da belirginleşir:

Rūşen kılam ẓulmet-i küfr[i] çün āfitāb

Ger ṣubḥgāh tīġ çeküp idem ez-ġılāf (c.1 s. 847 g. 1564/ 2)

"Sabah vakti kınından çıkarıp kılıcı çekeyim. Kâfirliğin karanlığını güneş gibi aydınlatayım."

Bu bağlamda Muhibbî'nin divanında yer alan her bendin sonunda tekrar ettiği "Olsun kılıçlar bī-ġılāf" mısraının yer aldığı mütekerrir murabba (Yavuz & Yavuz, 2016, s. 1756- 1757) askere cesaret duygusu aşılayan ve hamasi yönü açıkça görülen şiirlerdendir.

Mehter ve Unsurları

Osmanlı Devleti'nde askerî mızıka takımı zurna, nakkare, nefir (boru), zil, davul ve kösten oluşmaktaydı. Rivayete göre, Selçuk hükümdarı tarafından Osman Gazi'ye beylik alameti olarak sancakla birlikte davul vesaire gönderilmiştir. Nevbet vurulurken, Osman Bey'den itibaren padişahların Selçuk hükümdarına hürmeten ayağa kalkmaları âdet olmuştur. Fatih Sultan Mehmed iki yüz yıl önce ölmüş bir hükümdara ayağa kalkmayı lüzumsuz görerek bu usulü kaldırmıştır. Mehter her gün padişahın sarayının belirli bir yerinde- padişah seferdeyse çadırının önünde- ikindi zamanı çalınır ve sonra dua edilip nevbet merasimi biterdi (Uzunçarşılı, 2014, s. 263-264).

Padişah sarayının ya da savaşlarda padişah çadırının önünde davul çalınması, sultanın saltanatının ve gücünün âleme ilan edilmesi anlamına gelir. Bu yönüyle mehter, Divan şiirinde bir saltanat alameti olarak kûs-ı saltanat, kûs-ı şâhî ve nevbet-i şâhî gibi tamlamalarla devleti ve sultanı temsilen kullanılır (Özkan, 2007, s. 34).

Muhibbî divanında mehter kelimesine rastlanmazken mehterle ilişkili nevbet, nevbet-i şâhî, kûs/ tabl, nefîr gibi kelimeler yer almaktadır. Şair aşağıdaki beyitte sineyi bir davul, aşkı dar bir geçit olarak niteleyerek orada nevbet/ nöbet beklediğini dile getirir:

> Sīne ṭablını dögüp derbend-i ʻışḳ içre müdām
>
> Rāh-ı müşkildür diyü ʻuşşāḳa nevbet beklerüz (c. 1 s. 703 g. 1252/ 2)
>
> "Aşkın dar geçidinde daima sine davulunu döğüp zor yoldur diye âşıklara nöbet tutarız."

Arapça bir kelime olan "tabl" davul anlamındadır. Mehterhanelerde diğer çalgılarla beraber çalınan davulun büyüğüne ise "kös/ kûs" denir (Pakalın, 1993a, s. 370). "Nevbet" ise belirli vakitlerde resmî yerlerde çalınan mızıka yerine kullanılan bir tabirdir (Pakalın, 1993c, s. 683). Şair beyitte askere moral vermek için mehterin davul çalmasına telmihen aşkın zor yolunda âşıklar için göğsünü davul gibi döğüp nevbet vurduğunu söyler. Beyitte "nevbet" kelimesi nöbet beklemek anlamına gelecek şekilde de kullanılmıştır.

Osmanlı Devleti'nde ordu konak yerinden göçerken ve donanma bir limandan ayrılırken hareketi bildirmek üzere "göç kösü" çalınma âdeti mevcuttu (Sanal, 2002, s. 271). Muhibbî aşağıdaki beytinde göç sırasında çalınan davula telmihte bulunarak, bu dünyaya herkesin göçmeye geldiğine işaret eder. "Nevbet" kelimesi yukarıdaki beyitte olduğu gibi hem nevbet çalmak hem de sıra beklemek anlamıyla yer alır:

> Kārbān-ı ḫalḳ bir bir göçiyor çalındı kūs
>
> Biz daḫı göçmege geldük anda nevbet beklerüz (c. 1 s. 728 g. 1307/ 4)

"Halk kervanı bir bir göçüyor, davul çalındı. Biz de göçmeye geldik, orada sıra bekleriz."

Mehterhane takımının padişah sarayları önünde birkaç defa nevbet çalmasına "nevbet-i şâhî" denilmektedir (Onay, 2009, s. 353). Şair beytinde âşığın feryatlarıyla nevbet-i şâhî arasında ilgi kurarak, duyulanın nevbet değil derdiyle çıkan ah, figan ve naleler olduğunu söyler:

Nevbet-i şāhī degüldür derd-i ser oldı ḥāṣıl

Nāle-i ṣubḥ-dem ü āh u fiġān baña yiter (c. 1 s. 570 g. 968/ 4)

"Nevbet-i şâhî değildir; sıkıntı hasıl oldu. Sabah iniltisiyle ah ve figanlar bana yeter/ ulaşır."

Mehterin en önemli unsuru davuldur. Muhibbî divanında da mehter unsurlarından en çok "kûs/ tabl" söz konusu edilmiştir. Şair beytinde aşkı şaha, gönlü ülkeye, sinesini de davula teşbih ederek padişahın gelişiyle çalınan davullar ile aşk nedeniyle sinesini döğmesi arasında ilgi kurar:

Maḥabbet şāhı geldükçe Muḥibbī kişver-i dilde

Dögilsün sīnemüñ ṭablı cihān tolı ṣadā olsun (c. 2 s. 1368 g. 2715/ 5)

"Muhibbî aşk şahı geldikçe gönül ülkesinde sinemin davulu döğülsün; cihan seslerle dolsun."

Aşağıdaki beyitte de âşığın sinesi davul olurken ahı bayrağa teşbih edilir. Çalınan davul ve çekilen bayrakla âşık gam memleketinin sultanı gibidir:

Çal sīne ṭablını ʿalem-i āhı çek dilā

Ġam kişveri virildi saña bu livā yiter (c. 1 s.326 g. 430/2)

"Ey gönül, sine davulunu çal; ah bayrağını çek. Gam memleketi verildi sana bu sancak/ bayrak yeter."

Şairin kimi beyitlerde davulla birlikte mehterin bir diğer unsuru "nefir"i de andığı görülmektedir:

Şāh-ı ʿışḳ oldum Muḥibbī baña yitmez mi delīl

Sīnedür ṭablum nefīrüm āh u zārumdur benüm (c. 2 s. 1074 g. 2058/ 5)

"Muhibbî aşk şahı oldum; davulum sine, nefirim ah ve inlemelerimdir. [Bunlar] delil olarak yetmez mi?"

Nefir, büyük boruya verilen ad olup mehterhanenin çalgıları arasında yer alır. Ayrıca savaşlarda ve tehlike zamanlarında haber vermek için de nefir çalındığı bilinmektedir (Pakalın, 1993c, s. 672). Şair beytinde aşk yüzünden çektiği ahları ve inlemeleri

nefire; göğsünü davula teşbih ederek bu alametlerin aşk şahı olarak kabul edilmesi için yeterli olduğunu dile getirir.

Otağ

Osmanlı hükümdarlarının mükellef çadırına "otağ-ı hümâyun" denir ve bu çadırın rengi kırmızıdır. Padişah sefere veya uzak bir yere gideceği zaman hayme mehterleri daha önceden gidip belirlenmiş yerlere otağı kurarlardı. Seferlerde padişahların iki otağları bulunurdu. Birinde oturur; diğeri ise tuğlarla beraber kendinden bir gün önce giderek kurulur ve diğer otağ yine bir konak ileriye giderdi (Uzunçarşılı, 2014, s. 259). Otağ alelade bir çadırdan farklı, büyük, etekli ve süslü olup diğer çadırların hepsinden ziynetliydi (Pakalın, 1993c, s. 741).

Muhibbî divanında "otağ-ı hümâyun" tamlaması yer almazken; otağ beyitlerde padişah ve ilgili kelimelerle birlikte anılmıştır. Bu nedenle beyitlerde kastedilenin "otağ-ı hümâyun" olduğu anlaşılmaktadır. Aşk sultanı gönül memleketine geldiğinde âşığın gözyaşı kabarcığı ona otağ olur:

İy Muḥibbī kondı çün mülk-i dile sulṭān-ı ʻışḳ

Her ḥabāb-ı eşk kim vardur anuñ otagıdur (c. 1 s. 377 g. 540/ 7)

"Ey Muhibbî, aşk sultanı gönül ülkesine konduğu için her gözyaşı kabarcığı onun otağıdır."

Âşığın kanlı akan gözyaşları ile padişah otağı arasında renk ve şekil bakımından ilgi kuran şair, bu hayalden otağı söz konusu ettiği diğer beyitlerinde de yararlanır:

> Nüzūl itse kaçan ṣaḥrā-yı dilde pādişāh-ı ġam
>
> Ḥabāb-ı eşk-i gülgūnum anuñ yir yir otagıdur (c. 1 s. 383 g. 555/ 4)
>
> "Gam padişahı ne zaman gönül sahrasında konaklasa gül renkli gözyaşının kabarcığı onun yer yer [kurulmuş] otağıdır."

Beyitte padişaha ait otağların kırmızı renkli oluşu ve ilerleyerek kurulması telmih yoluyla hatırlatılmıştır. Bir diğer beyitte ise padişahın otağının seferden önce ilgili yere develerle götürülmesine telmih yapılır:

> Şāh-ı ġam gelse Muḥibbī konmaga dil mülkine
>
> Öñce bu eşküm ḳaṭārı yürür otagın çeker (c. 1 s. 659 g. 1161/ 7)
>
> "Muhibbî gönül memleketine gam şahı konaklamaya gelse, önce gözyaşı kataı yürüyüp otağını çeker."

Osmanlı Devleti'nde "otağ-ı hümâyun" yerinden çıkarılarak mehterlere teslim edilirken merasim düzenlenirdi. Alay önce saraya gelip oradan Babüsaâde önündeki

tuğları alarak Bayezid'de çadır mehterlerinin kışlasına giderdi. Oradan "otağ-ı hümâyun"u alıp develere yükleterek Davutpaşa'daki ordu karargâhına götürürlerdi (Uzunçarşılı, 2014, s. 260). Muhibbî de beytinde gamı bir padişaha teşbih ederek, o gelmeden önce gözyaşları katarının otağını çektiğini söyler.

Muhibbî divanında kanlı gözyaşları dışında âşığın kanlı yarası da padişah otağına benzetilmiştir:

Yakalı ġam leşkeri bu sīnem üzre tāze dāġ

'Işḳ şāhı kurdı san ṣaḥrā-yı mihnetde otağ (c. 1 s. 831 g. 1531/ 1)

"Gam askeri bu yüreğim üzerine taze dağ yakalı, sanki aşk şahı mihnet çölünde otağ kurdu."

"Dâğ", insan ve hayvanın vücuduna kızgın demirle veya işaretli bir aletle vurulan nişane, damgadır (Onay, 2009, s. 135). Beyitte şair gamın yüreğine açtığı yarayı, renk ve şekil yönünden mihnet çölünde aşk padişahı için kurulan otağa benzetir.

Aşağıdaki beyitte ise âşığın göz otağında gam padişahına verilen ziyafet anlatılır:

Gözüm yaşın şarāb itdüm yanuk bagrum kebāb itdüm

Żiyāfet eyledüm şāh-ı ġamı çeşmüm otağında (c. 2 s. 1488 g. 2983/ 6)

"Gözümün yaşını şarap, yanık bağrımı kebap ederek gam şahına gözüm otağında ziyafet verdim."

Serîr/ Taht

Taht, padişahların merasim günlerinde üstünde oturdukları sandalyeye, süslü sedire verilen ad olup Arapçası "serîr"dir (Pakalın, 1993a, s. 379). Hükümdarlık makamı anlamına gelen kelime, Divan şiirinde genellikle hükümdarlığın bir diğer alameti sayılan taç ile birlikte zikredilmiştir. Padişahlar merasimlerde taht denilen makama çıkıp oturdukları için "tahta çıkmak/ geçmek" sözü padişah olmak anlamında kullanılmıştır (Özkan, 2007, s. 39).

Muhibbî divanında hem "taht" hem "serîr" kelimeleri bulunmakla birlikte "taht", "serîr"den daha sık kullanılmıştır. İncelenen şiirlerde taht, en çok aşk ve sultan konumundaki sevgiliyle ilişkilendirilerek yer almıştır. Aşağıdaki beyitte Muhibbî, sevgiliyi güzeller padişahı olarak niteleyerek onun güzellik tahtına çıkmasını ister:

Çün güzeller pādişāhısın virildi şāhlık

Çık serīr-i ḥüsne dinsün ḫūblar şāhı saña (c. 1 s.134 g.11/ 4)

"Güzeller padişahı olduğun için şahlık verildi. Güzellik tahtına çık; sana güzeller şahı densin."

Sevgilinin zincir gibi olan saçları nice uluyu bağlayıp esir etmiştir. Bu nedenle serdarlık verilen sevgili, güzellik tahtına çıkmalıdır:

Zülfüñüñ bendinde baglu niçe serverler seri

Çık serīr-i ḥüsne virildi saña serdārlık (c. 1 s. 896 g. 1672/2)

"Nice uluların başı saçının bağında bağlı. Güzellik tahtına çık; sana kumandanlık verildi."

Muhibbî'nin aşağıdaki beytinde ise sevgilinin yanağı fildişinden bir taht, yanağın üzerindeki beni de tahta çıkmış Habeş şahıdır:

Ḫaddi üstinde gören ḫāl-i siyāhını sanur

Taḫt-ı ʿāc üstine çıkmış yine şāh-ı Ḥabeş'e (c. 2 s. 1509 g. 3026/ 4)

"Yanağı üstünde siyah benini gören, fildişinden taht üstüne çıkmış Habeş şahı sanır."

Habeşistan, Afrika'nın doğusunda ve Yemen'in karşı kıyısında bulunan ülkenin adıdır (Pala, 2009, s. 178). Divan şiirinde Habeş, daha çok çağrıştırdığı siyah renk dolayısıyla türlü benzetmelere konu olmuştur. Bunların başında sevgilinin beni, zülfü, ayva tüyleri, kara gözleri gibi güzellik unsurları gelir (Çetin, 2018, s. 43). Muhibbî'nin beytinde sevgilinin yanağı rengi itibarıyla fildişinden yapılmış kıymetli bir tahta, yanağın üzerindeki siyah beni de bu taht üzerinde oturan bir Habeş sultanına teşbih edilmiştir.

Aşk bir sultan olarak hayal edildiğinde ise âşığın yüreği o sultan için işlemeli bir taht olur:

Sulṭān-ı ʿışḳ ola ki gelüp ḳarār ide

İtdüm serīr-i sīnemi taḫt-ı münaḳḳaşı (c. 2 s. 1641 g. 3326/ 3)

"Aşk sultanı olur da gelip karar eder diye yüreğim tahtını nakışlı taht ettim."

Sevgilinin aşkı gönül tahtında oturan bir sultandır. Bu nedenle âşığın sevgilinin yolunda canını feda etmesi garip karşılanmamalıdır:

Yoluña cān fedā kılsam ʿaceb mi

Göñül taḫtında ʿışḳ sultāndur iy dōst (c. 1 s. 236 g. 239/2)

"Ey dost, yoluna canı feda etsem şaşılmaz. [Çünkü] Gönül tahtında aşk sultandır."

Muhibbî divanında taht, taç ile birlikte anıldığında daha çok bu dünyanın nimet ve varlıklarının sembolü olarak kullanılmış ve sevgili söz konusu olduğunda padişah

şair, tacı ve tahtı bir kenara bırakmayı tercih etmiştir. Bu beyitlerde şairin padişahlığına dair izlere rastlanır:

Serīr-i şāhı vü tāc-ı Keyvānı

Gerekmez baña yig olmak gedāyī (c. 2 s. 1640 g. 3324/ 2)

"Padişah tahtı ve Keyvan tacı gerekmez. Benim için dilenci olmak yeğdir."

Göğün yedinci katında bulunan "Keyvân", yedi gezegenin en yüksekte olanıdır (Yıldırım, 2008, s. 474). Bugün daha çok "Satürn" adıyla bilinen gezegen, yedinci felekte bulunduğu için Divan şiirinde genellikle yüksekliğin ve yüceliğin sembolü olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte renklerden siyahın ve iklimlerden Hindistan'ın Keyvân'a ait olması, kimi beyitlerde gezegenin Hindu bir ihtiyar olarak tasvir edilmesine yol açmış ve "keyvânî" kelimesi sevgilinin aşkına ulaşması mümkün olmayan Hintli dilencilere işaret edecek şekilde yer almıştır (Güneş, 2022, s. 91, 96). Bu bağlamda beyitte en yüce tacın ve padişahlık tahtının kendisine gerekmediğini söyleyen şairin, "gedâ" ve "keyvân" kelimeleri arasında da ilgi kurduğu düşünülebilir. Muhibbî, aşağıdaki beyitte de benzer bir anlamla taht ve tacın gözünde olmadığını söyler:

İsterem olam gedā-yı kūy-ı yār

Gözüme görinmez oldı taḫt u tāc (c. 1 s. 279 g. 331/ 6)

"Sevgilinin semtinin dilencisi olmayı isterim. [Bu nedenle] Taht ve taç gözüme görünmez oldu."

Divan şairi rolüyle sevgilinin kapısında dilenciliği taht ve taca tercih eden Muhibbî, bu uğurda Keykâvûs'un tahtı ile Hüsrev'in mallarını da istemez:

Taḫt-ı Keykāvūs u māl-ı Ḫusrev'e meyl itmezem

Bendelik çün āsitānuñda müyesserdür baña (c. 1 s. 166 g. 81/ 3)

"Eşiğinde kulluk bana nasip olduğu için Keykavus'un tahtı ile Hüsrev'in malına meyletmem."

Böylece Muhibbî, sevgilinin eşiğinde kul ve köle olmayı İran'ın zengin ve güçlü hükümdarlarının tahtından ve mallarından üstün tutar. Aşağıdaki beyitte ise sevgilinin ayağını öpmeye ulaşmanın mutluluğu, Rus tahtına sahip olmaya denk görülmüştür:

Olur dil şād irişse pāy-ı būsa[5]

Sanasın mālik olur taḫt-ı Rūs'a (c. 2 s. 1424 g. 2841/ 1)

[5] Beytin anlamı göz önünde bulundurulduğunda kelime "pây-bûs" şeklinde okunmalıdır.

"Gönül ayağını öpmeye erişse Rus tahtına sahip olmuş gibi sevinir."

Muhibbî'nin tahtı söz konusu ettiği beyitlerinde, kozmik unsurlar ile bağ ve bahçeye dair tasavvurlar da dikkati çeker. Çimen bir taht olduğunda, bu tahtın sultanı şüphesiz güldür:

Oturup taḫt-ı zümürrüdde olup sultân gül

Cem' idüp cümle reyâhîni kılur dîvân gül (c. 2 s. 1065 g. 2040/1)

"Gül zümrüt tahta oturup sultan olduğunda, bütün reyhanları toplayıp divan kurar."

Çimenliği rengi itibarıyla zümrüt bir tahta benzeten şair, bahar mevsiminde bahçedeki tüm çiçeklerin açılmasını, gül padişahının divan toplaması olarak hayal eder. Beyitte Osmanlı padişahlarının tertip ettikleri divan toplantılarına telmih yapılmıştır. Aşağıdaki beyitte ise gökyüzü bir taht, sultanı ise güneştir:

Çün felek taḫtına geçdi ḫusrev ü ḫāver güneş

Ḳaṣdı bu ide sipāh-ı encümi çāker güneş (c. 1 s. 778 g. 1421/ 1)

"Amacı yıldız ordusunu köle etmek olan doğu hükümdarı güneş, gökyüzü tahtına geçti."

Beyitte güneşin doğuşuyla etrafın aydınlanarak yıldızların kaybolması, güneş sultanının yıldız askerlerini kendine köle etmesi hayaliyle ifade edilmiştir.

Tuğ

Türkçe bir kelime olan "tug", *Dîvânu Lugâti't- Türk*'te "hükümdarın önünde vurulan kös ve davul, nöbet davulu"; "sancak, tuğ" anlamlarıyla yer alır (Kaşgarlı Mahmud, 2018, s. 898). Tuğ; eski Türklerde, Hint ve Çinlilerde mevcut olan hanlık ve beylik alametlerinden olup sayısının hükümdardan başlayarak rütbe ve dereceye göre değişiklik gösterdiği bilinmektedir. Osmanlılarda da hükümdarlık ile vezirlik, beylerbeylik, sancak beyliği gibi askerî görev ve memuriyet alameti olarak kullanılan tuğun, görevin derecesi ve önemine göre sayısı çok veya az olurdu (Uzunçarşılı, 2014, s. 251- 252).

Muhibbî divanında "tuğ" kelimesi bir defa ve sevgiliyle ilişkili olarak kullanılmıştır. Beyitte sultan konumundaki sevgilinin kâkülü tuğ ve bayrak olarak addedilmiştir ki burada kastedilen, renk açısından siyah bayrak olmalıdır:

Diller alup her ṭaraf 'asker yanuñca ġamzeler

Başuñ üzre ḫusrevā tug u livādur kākülüñ (c. 1 s. 953 g. 1801/ 3)

"Ey padişah, yanındaki yanbakış askerlerin her taraftan gönüller alıp kakülün başın üzerindeki tuğ ve bayraktır."

Tuğra

Tuğra; ferman, berat, menşur gibi belgeler ile paralarda padişahların nişan ve alametleri olarak kullanılan işaretlerin adıdır (Pakalın, 1993a, s. 525). Rivayete göre Oğuz Han'ın tahrirî alameti olan tuğra; Büyük Selçuklular, Anadolu Selçukluları, Anadolu Beylikleri, Memluklar ve Osmanlılarda görülmektedir. Tuğranın Farsçası "nişân", Arapçası "tevki'"dir. Osmanlılarda tuğra, hükümdarın ismini ihtiva eden alamet demektir. Ferman, menşur ve beratlardaki "alâmeti şerif"ten maksat tuğradır (Uzunçarşılı, 1941, s. 101).

Tuğra belli kısımlardan oluşur. Padişahın kendi adı ile babasının adının bulunduğu tuğranın esasını teşkil eden kısma "kürsü" veya "sere"; buradan sola doğru uzayıp aşağıdan yukarıya doğru iç içe iki kavisten meydana gelen kısma "beyze/ beyza" adı verilir. Bu beyzelerin sağa doğru uzantısında "kol" veya "hançer"ler, sereden yukarıya doğru çıkan birbirine paralel "tuğ" veya "flâma" denilen üç kol, bunların tepesinden aşağıya doğru kıvrılarak inen "zülfe"ler bulunur (Kütükoğlu, 1998, s. 71- 72).

Divan şiirinde yaşanılan hayatın bir yansıması olarak şairler "nişan", "tevki", "ferman" ve "tuğra" kelimelerine teşbih unsuru olarak beyitlerinde yer vermişlerdir. Tuğra, genellikle şekil benzerliğinden hareketle "sevgilinin kaşı" için benzetme unsuru olmuştur (Mermer, 200, s. 89). Muhibbî divanında da tuğra, sevgili ve özellikle sevgilinin güzellik unsurlarından "kaş" ve "hatt (ayva tüyü)" ile ilişkili olarak yer almıştır. "Hatt"ın yazı, ferman gibi anlamlara da geliyor olması, tuğrayla birlikte anılmasının sebeplerindendir. Sevgilinin güzelliği mektup, ayva tüyleri hattat olarak hayal edildiğinde kaşları tuğra olur:

Ya ḫaṭuñ ḫaṭṭāṭı taḥrīr itdi ḥüsnüñ nāmesin

Ya kaşuñ ṭuġrāsı yazıldı ol 'unvān üstine (c. 2 s. 1493 g. 2992/ 2)

"Ya ayva tüylerinin hattatı güzelliğinin mektubunu yazdı. Ya kaşın tuğrası o unvan üstüne yazıldı."

Sevgilinin ayva tüylerinin yazıp kaşlarının tuğra çektiği güzellik fermanı, âleme hükmedecek niteliktedir:

Yazdı ḫaṭṭuñ nāme-i ḥüsne kaşuñ ṭuġrā çeker

'Āleme ḥükm ide dirdüm uşbu fermān ile ben (c. 2 s. 1311 g. 2589/ 5)

"Ayva tüylerinin yazdığı güzellik mektubuna kaşın tuğra çeker. Ben bu ferman ile âleme hükmeder derdim."

Tuğra çekmek; berat, ferman gibi vesikalara tuğra denilen alametin yazılması anlamında kullanılan bir tabirdir (Pakalın, 1993a, s. 529). Beyitte sevgilinin kaşları tuğra çeken bir nişancı ya da tuğrakeş olarak hayal edilmiş ve bu güzellik fermanının dünyaya hükmedeceği mübalağalı şekilde ifade edilmiştir.

Aşağıdaki beyitte; sevgili hüküm tuğrasını gönderen bir sultan, Muhibbî ise bu hükmü uygulamak üzere aşk memleketini zapt eden bir asker gibidir:

> Żabṭ ider kişver-i ʿışḳı bu Muḥibbī şeb ü rūz
>
> Ḥükm ṭuġrāsı gelelden berü sulṭānumdan (c. 2 s. 1285 g. 2531/ 5)
>
> "Sultanımdan hüküm tuğrası geldiğinden beri bu Muhibbî gece gündüz aşk ülkesini zapteder."

Bir başka beyitte ise ayva tüylerinin çektiği tuğrayı gören Muhibbî, sultan konumundaki sevgiliye kul olur:

> Ḥusrevā gördi muḥaḳḳaḳ kuluñ oldı bu Muḥib
>
> Varaḳ-ı ḥüsnüñe ḫaṭṭuñ yazalı ḫōş tevḳīʿ (c. 1 s. 828 g. 1527/ 6)
>
> "Ey padişah, ayva tüylerin güzelliğinin sayfasına hoş tuğra yazalı bu Muhib muhakkak [onu] görüp kulun oldu."

Sonuç

Padişah bir şair olarak Muhibbî'nin şiirlerinde bayrak, davul, hilʿat, hutbe, kılıç, mühür, nevbet, otağ, sikke, saray, taç, taht, tuğ ve tuğra ile padişahın tuğrasını taşıyan berat, ferman gibi saltanat unsurları sıklıkla yer bulmuştur. Bu unsurlardan taç ve taht en çok sözü edilen saltanat alametleri olarak öne çıkmaktadır. Taç ve taht birlikte anıldığında bu dünyanın mal ve varlıklarının sembolü olarak görülmüş ve padişah şair bu zenginliklere kapılmamak gerektiğini kendine hatırlatmıştır. Sevgilinin ayak toprağını başına taç yapmayı tercih eden ve saltanatı bir tarafa bırakan şairin bu beyitleri, padişahlığına dair ipuçları taşıması açısından dikkate değerdir.

İncelenen şiirlerde saltanat sembolleri en çok padişah olarak konumlandırılan sevgiliyle ilişkili olarak söz konusu edilmiştir. Camide sevgilinin güzelliğinin hutbesi okunur, güzelliğinin ferman ve beratına kaşları tuğra çeker. Sevgilinin buyurdukları ferman niteliğindedir. Güzelliği yüce bir saray, ayağının toprağı âşık için en kıymetli taçtır. Bu nitelikler hem şiirde sevgilinin yerini hem de padişah şairin sevgili karşısında hemen her Divan şairi gibi büründüğü rolü göstermektedir.

Âşığın saltanat unsurlarıyla birlikte anıldığı beyitlerde âhı bayrak, sinesi davul, kanlı gözyaşları al bayraklı asker veya hil'at olur. Âşık, beyitlerde sevgili ne ferman buyurursa onu uygulamaya hazır kul konumundadır.

Saltanat unsurlarının yer aldığı beyitlerde bu unsurlar etrafında oluşmuş kimi usul ve teşrifata dair bilgiler de edinilebilmektedir. Sefer sırasında sancak çıkarılırken kös vurulması, şehitlerin mezarına bayrak dikilmesi, teşrif amacıyla hil'at giydirilmesi, kumaşlara damga vurulması, göç kösü çalınması, padişah otağının kırmızı renkte olması, otağın develerle taşınması bu usul ve merasimlerden bazılarıdır. Bu bağlamda saltanat unsurlarının yer aldığı beyitlerin, Osmanlı saray ve toplum yaşantısına dair izler taşıdığı söylenebilir.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Ak, C. (2010). Süleyman I (Edebî yönü). *TDV İslâm Ansiklopedisi*. (C. 38, s. 74- 75). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Aka, B. (2020). Muhibbî Divanı'nda "padişah" algısı. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (21), 359-379.

Akar, M. (1980). Türk edebiyatında manzum mi'râcnâmeler (Tez No. 141278) [Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp

Arslan, İ. (2012). İlk Türk- İslâm devletlerinde hükümdarlık ve hâkimiyet sembolleri. *EKEV Akademi Dergisi*, (51), 73- 92.

Baktır, M. (1998). Hutbe. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. (C. 18, s. 425- 428). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Bayram, Y. (2007). Klasik Türk şiirinde duyguların dili: çiçekler. *Turkish Studies*, 2(4), 209- 218.

Ceyhan, S. (2010). Taç. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. (C. 39, s. 363-365). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Çelebioğlu, Â. (1990). Şair Kanunî Sultan Süleyman. *Türk Kültürü Araştırmaları (Prof. Dr. Muharrem Ergin'e Armağan)*, XXVIII (1-2), 39- 52.

Çetin, K. (2018). Klâsik Türk şairlerinin kaleminden Mağrib, Habeş ve Sudan. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (63), 35- 57.

Çoruhlu, Y. (2001). Kasır. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. (C. 24, s. 555- 558). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Güneş, H. A. (2022). Klasik öncesi dönem Türk şiirinde astroloji (Tez No. 760307) [Doktora Tezi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp

İnalcık, H. (2007a). *Osmanlı İmparatorluğu klasik çağ* (1300- 1600). (Ruşen Sezer Çev.). YKY.

İnalcık, H. (2007b). Padişah. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. (C. 34, s. 140- 143). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Kaşgarlı Mahmud (2018). *Dîvânu Lugâti't-Türk*. Ercilasun, A. B. & Akkoyunlu, Z. (Haz.) TDK Yayınları.

Kütükoğlu, M. S. (1998). *Osmanlı belgelerinin dili (diplomatik)*. Kubbealtı Neşriyatı.

Mermer, A. (2000). Divan şiirinde tuğra tavsifleri. *Bilig*, (14), 87- 97.

Muallim Nâcî (2009). *Lügat-i Nâcî*. Kartal, A. (Haz.) TDK Yayınları.

Yavuz, K. & Yavuz, O. (2016). *Muhibbî Dîvânı bütün şiirleri 1-2 (İnceleme- tenkitli metin)*. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.

Onay, A. T. (2009). *Açıklamalı Divan şiiri sözlüğü- Eski Türk edebiyatında mazmunlar ve izahı.* Kurnaz, C. (Haz.) H Yayınları.

Özkan, Ö. (2007). *Divan şiirinin penceresinden Osmanlı toplum hayatı*. Kitabevi.

Pakalın, M. Z. (1993a). *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü III*. Milli Eğitim Basımevi.

Pakalın, M. Z. (1993b). *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü I*. Milli Eğitim Basımevi.

Pakalın, M. Z. (1993c). *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü II*. Milli Eğitim Basımevi.

Pala, İ. (2009). *Ansiklopedik Divân şiiri sözlüğü*. Kapı Yayınları.

Pala, İ. (2020). Mühr-i Süleyman. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. (C. 31, s. 523- 525). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Redhouse, J. W. (2016). *Müntahabât-ı lügât-i Osmâniyye*. Toparlı, R., Eyövge Yılmaz, B. & Yılmaz, Y. (Haz.) TDK Yayınları.

Sanal, H. (2002). Kös. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. (C. 26, s. 270- 272). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Şemseddin Sami (2015). *Kamus-ı Türkî*. Yavuzarslan, P. (Haz.) TDK Yayınları.

Şentürk, A. A. (2016). *Osmanlı şiir kılavuzu 1*. DBY Yayınları.

Şentürk, A. A. (2017). *Osmanlı şiir kılavuzu 2*. DBY Yayınları.

Şirin, B. (2019). Muhibbî Divânı'nda Osmanlı savaş kültürüne dair unsurlar (Tez No. 546124) [Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp

Taneri, A. (2019). *Osmanlı Devleti'nin Kuruluş Döneminde Hükümdarlık Kurumunun Gelişmesi ve Saray Hayatı- Teşkilatı*. Erdoğdu, M. A. (Haz.) TTK Yayınları.

Tanyeri, M. A. (1999). *Örnekleriyle Divan şiirinde deyimler*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Tarım Ertuğ, Z. (2009). Saray. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. (C. 36, s. 117-121). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Tekin, O. (2009). Sikke. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. (C. 37, s. 179- 184). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Tökel, D. A. (2016). *Divan şiirinde şahıslar mitolojisi*. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Yayınları.

Uzunçarşılı, İ. H. (1941). Tuğra ve Pençeler ile Ferman ve Buyuruldulara Dair. *Belleten*, 5 (17-18), 101- 157.

Uzunçarşılı, İ. H. (2014). *Osmanlı Devletinin saray teşkilâtı*. TTK Yayınları.

Yeşil, A. (2019). Avnî ve Muhibbî divanlarında savaş ve savaş unsurlarının kullanım alanları (Tez No. 609431) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp

Yıldırım, K. (2018). İslam Öncesi Türk Devletlerinde Hükümdar Unvanları ve Alâmetleri. Alan, H., Ahmetbeyoğlu, A., Demir, U. & Baycar, A. (Ed.) *Afyonkarahisar I. Türk tarihi sempozyumu Türklerde devlet* (s. 491- 496). Orman ve Su İşleri Bakanlığı.

Yıldırım, N. (2008). *Fars mitolojisi sözlüğü*. Kabalcı Yayınevi.

Zöhre, A. (2016). Muhibbî Dîvân'ında sosyal hayat (Tez No. 448356) [Doktora Tezi, Sakarya Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Gökçehan Aysel YILMAZ

Dr., Araştırmacı
gokcehanagaoglu@gmail.com

https://orcid.org/0000-0003-3815-135X

Klasik Türk Edebiyatı Şairlerinin Görev Yaptığı Şehirlere Dair Şikayetleri

Classical Turkish Literature Poets' Complaints About Cities Where They Serving

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 12.11.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 22.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Yılmaz, G. A. (2022). Klasik Türk Edebiyatı Şairlerinin Görev Yaptığı Şehirlere Dair Şikayetleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1953-1971. https://doi.org/10.34083/akaded.1203207

Yılmaz, G. A. (2022). Official Duty and City in Classical Turkish Literature. *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1953-1971. https://doi.org/10.34083/akaded.1203207

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

Şehirler, gezip görülecek mekanları, coğrafî güzellikleri, yetiştirdikleri önemli kişiler, tarihsel önemleri, ürettikleri ürünler vb. özellikleriyle Klasik Türk Edebiyatı'nda konu edilmektedir. Şehirlerin tanıtıldığı/ övgülerinin yapıldığı şehrengiz, biladiye gibi türlerin yanı sıra; şairlerin divanlarında, tamamında o şehirlerin övüldüğü medhiyeler de yer almaktadır. Övgüler kadar sık olmamakla birlikte şehirlere yazılan hicivler, şikayetnameler ve mersiyeler de bulunmaktadır. Ayrıca şairlerin sürgün, istenmeyen bir tayin, gurbet vb. sebeplerle sevmediği/ orada bulunmaktan memnun olmadığı şehirleri konu alan şiirleri de vardır. XVI. yüzyılda Gelibolulu Âlî ve Sehî Bey, XVII. yüzyılda Diyarbakırlı Mâlî, XVIII. yüzyılda Enderunlu Fâzıl, XIX. yüzyılda Trabzonlu Hazinedar-zâde Âgah Osman ve Eşref; resmî görevleri sebebiyle ilişki kurdukları Bitlis, Erzurum, Lahsa, Menteşe, Mora, Sivrihisar, Van gibi şehirleri ve kasabaları olumsuz bir dille şiirlerinde anmaktadır. Şairler, şiirlerini "oraya" yapılacak bir tayini durdurmak için veya görev yaptıkları söz konusu şehre dair hoşnutsuzluklarını dile getirmek için yazmışlardır. Çalışmada bahsi geçen şiirler incelenerek şairlerin bu şehirlere ilişkin şikayetlerinin sebebinin anlaşılması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, methiye, hiciv, şikayet, şehir şiirleri.

Abstract

Cities are the subject of Classical Turkish Literature with their features such as places to visit, geographical beauties, important people they raised, historical importance and products they grow. There are types of poetry such as shahrangizes and biladiyes, in which cities are introduced and praised. Also there are praises of the city in the divans. They are not as numerous as the city eulogies, but there are also city satires and city elegies. In addition, there are poems about cities that poets are displeased for being there/ do not like for various reasons such as exile, an undesirable appointment, the difficulties of being abroad/ homesick. Gelibolulu Âlî and Sehî Bey in XVIth century, Diyarbakırlı Mâlî in XVIIth century, Enderunlu Fâzıl in XVIIIth century, Trabzonlu Hazinedar-zâde Âgah Osman and Eşref in XIXth century; mention cities and towns such as Bitlis, Erzurum, Lahsa, Mentese, Peloponnese, Sivrihisar, Van, with which they have relations due to their official duties, in their poems in a negative language. Poets wrote their poems to stop an assignment to that city. In addition, poets wrote poems to express their dissatisfaction with the city they worked in. By examining the poems mentioned in the study, it is aimed to understand the reason for the complaints of the poets about these cities.

Keywords: *Classical Turkish Literature, eulogy, satire, complaint, city poems.*

Giriş

Klasik Türk Edebiyatı geleneği içerisinde şehirler geniş bir yer tutmaktadır. Aden, Babil, Bağdat, Bahreyn, Basra, Bedehşan, Buhara, Çin, Habeş, Halep, Hıtâ, Hind, Isfahan, Kandahar, Kaşan, Keşmir, Kirman, Maçin, Nişabur, Semerkant, Şam, Şiraz, Şirvan, Tebriz, Yemen gibi Doğu coğrafyasının şehirleri ve ülkeleri; bitkileri, madenleri, değerli taşları, ipek, cam, şeker vb. ürünleri ve yetiştirdiği bilginleriyle şiirlerde konu edinilmektedir. Mekke, Medine, Hicaz, Kenan, Kerbela, Mısır ve Necef gibi dinî kutsiyet taşıyan şehirler hac yolculuğuyla, İslam tarihinin önemli olaylarıyla ve peygamberlerle olan ilgileriyle şiirlerde anılmaktadır. Osmanlı coğrafyasının, başta İstanbul olmak üzere, Bursa, Edirne gibi başkentlerinin, Manisa, Konya, Trabzon gibi şehzade sancaklarının ve Belgrad, Bosna, Saray, Üsküp, Vardar, Vize gibi Balkan şehirlerinin de Klasik Türk Edebiyatı'nda sıkça bahsi geçmektedir[1].

Şehrengizler[2], biladiyeler[3], seyahatnameler[4], sefaretnameler[5] ve sergüzeştnamelerde[6]; şehirler ve bunların önemli özellikleri, coğrafî görünümleri, gezip görülecek mekanları, sosyal yapıları vb. konu edinilmektedir. Bir şehrin sahilleri, mesire yerleri, çarşıları, su kaynakları gibi belirli konumlarının ele alındığı sahilnameler/sevahilnameler, mesairnameler, sukiyyeler ve miyahiyyeler de şairlerin divanları içerisinde yer almaktadır[7]. Bunun yanı sıra şairlerin divanlarında da doğup büyüdükleri, görev, seyahat, sefer, sürgün gibi çeşitli vesilelerle gördükleri şehirlere

[1] Şehirlerin, ülkelerin önemli özellikleri ve bunların Klasik Türk Edebiyatı'ndaki yansımaları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Yeniterzi, 2010).

[2] Şehrengizler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Levend, 1958; Tezcan, 2001; Dursunoğlu, 2003; Karacasu, 2007; Tığlı, 2007).

[3] Biladiyeler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Kurnaz, 1995; Aksoyak, 2007; Kaplan, Y. 2016; Kaplan, H. 2020).

[4] Seyahatnameler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Coşkun, 2009; Yazıcı, 2009).

[5] Sefaretnameler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Korkut, 2003).

[6] Sergüzeştnameler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Gökalp, 2006; Özyıldırım, 2009; Tavukçu, 2009; Okuyucu & Yazar, 2020, s. 19-38).

[7] XVIII. yüzyıl şairlerinden Fennî'nin Boğaziçi sahillerini, köylerini ve iskelelerini konu alan, mesnevi nazım şekliyle yazılmış sahilnamesi (Demirkazık, 2009, s. 691-695) bu türün bilinen ilk örneğidir. Sahilnameler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Öztoprak, 2004). XVIII. yüzyıl şairlerinden Feyzullah Efendi (Aksoyak, 2007) ve Hıfzî (Kaplan, 2017), İstanbul'un gezip görülecek yerlerini ve mesirelerini konu alan mesairnamelerin örneklerini vermişlerdir. XVIII. yüzyıl şairlerinden Kâmî'nin İstanbul'un çarşılarını, semtlerini ve sokaklarını konu eden 12 beyitlik bir sukiyyesi (Erişen Yazıcı, 2017, s. 120-121) mevcuttur. XVIII. yüzyıl şairlerinden Hasîb Ahmed Efendi, Bursa'nın sularını konu alan bir miyahiyye (Eroğlu, 2008) örneği vermiştir.

dair şiirler; imar faaliyetleri ya da yangın, deprem gibi bir şehrin geneline etki edecek konulara ilişkin tarih beyitleri bulunmaktadır[8].

Şairlerin divanlarında kaside, gazel, murabba, kıta, rubai gibi çeşitli nazım şekilleriyle yazılmış şehir övgülerini bulmak mümkündür. Padişahlara, sadrazamlara ve kimi devlet büyüklerine yazılan kasidelerin nesib bölümlerinde şehirlerin övgü dolu tasvirleri yer almaktadır. Bunun yanı sıra bütün içeriği bir şehrin methiyesinden oluşan kasideler de mevcuttur. Şehirlerin övüldüğü gazellerin redifleri ise, çoğunlukla "o" şehrin ismi kullanılarak oluşturulmuştur. XV. yüzyılda Dede Ömer Rûşenî (Tavukçu, 2005, s. 230-231), Karamanlı Aynî (Mermer, 1997, s. 571, 634, 635), Mihrî Hatun (Arslan, 2007, s. 327-331), XVI. yüzyılda Fuzûlî (Akyüz, vd.1958, s. 45-50), Hayâlî (Tarlan, 1992, s. 262), Ravzî (Aydemir, 2007, s. 183-184), Revânî (Yıldız, 2018), Mahmûd Efendi (Erdoğan M., 1997) ve Vücûdî (Gök, 2017), XVII. yüzyılda Şeyhülislâm Yahyâ (Kavruk, 2001, s. 67, 219, 335, 379, 407), Nef'î (Akkuş, 1993, s. 62-65), Nâbî (Bilkan, 1997, s. 146-148, 535), Birrî (Erkul, 1992, s. 199-201), Peşteli Hisâlî (Ercan, 2003), Rızayî ile Adnî (Erdoğan K., 1997) ve Nergisî (Selçuk, 2014), XVIII. yüzyılda Nâ'ilî-i Kadîm (İpekten, 1970, s. 68-71), Nedîm (Macit, 1997, s. 85-87), Lebîb (Kadıoğlu, 2005, s. 262-263), Abdüllatif Râzî (Erdoğan, M. 1997, 2016), Kayserili Remzî (Yıldız, 2021a) ve Kilisli Rıfkî (Yıldız, 2021b), XIX. yüzyılda Ârifî ile Pesendî (Güler, 1996), Serbestzâde Ahmet Hamdî İskilibî (Güleç, 2004, s. 78), Malatyalı Necâtî (Yekbaş, 2015), Bayburtlu Zihnî (Erbay, 2014, s. 252, 362), Trabzonlu Hazinedar-zâde Âgah Osman (Uzun, 2020, s. 246, 498) ve Tevhîde Hanım (Pehlivan vd., 2006, s. 186-190) gibi şairler bu türden şiirler kaleme almışlardır.

Şehirler, istenmeyen bir tayin, gurbet/ özlem, "orada" umduğunu bulamama, hastalık, ölüm gibi sebeplerle; şairler tarafından olumsuz bir biçimde anılabilmektedir. Klasik Türk Edebiyatı'nda methiyeler kadar sık olmamakla birlikte; şehirlere yazılan hicivler[9], şikayetnameler[10] ve mersiyeler[11] de bulunmaktadır. Sergüzeştnameler, hasbihâller gibi mesnevi türlerinde de kimi şehirler, iklim koşulları, coğrafî görünümleri, yöneticileri ve halkı gibi hususlarıyla eleştirilmekte, alay edilmektedir[12]. XVI. yüzyılda Gelibolulu Âlî (Aksoyak, 2018) ve Sehî Bey

[8] Aşk konulu mesnevilerde Çin, Maçin, Hindistan, Türkistan, Medayin, Ermen, Rum (Anadolu), Mısır ve Yemen gibi (Ünver, 1986, s. 455) ülkelerin bahsi geçmektedir. Ancak bu bölgelere ilişkin detaylı bilgiler verilmez.

[9] Şehir hicivleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Güven, 1997, s. 210-217; Kutlar, 2011).

[10] XV. yüzyıl şairlerinden Hakîkî'nin Dîvân'ında Ankara Savaşı (1402) sonrasında Karaman'ın yaşadığı siyasî ve sosyal bozulmayı konu alan bir şikayetname (Boz t.y., s. 732-733) bulunmaktadır.

[11] Şehirlerin savaş, işgal gibi yıkımların ardından görünümünü konu alan, şairlerin üzüntüsünü içeren mersiyeler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Boşkov, 1980).

[12] XV. yüzyılda Cemâlî'nin Der Beyân-ı Meşakkat-i Sefer ü Zarûret ü Mülâzemet'inde Arnavutluk (Erimer, 1974), XIX. yüzyılda Keçecizâde İzzet Molla'nın Mihnet-keşân'ında Keşan (Özyıldırım, A. E. (t.y.)); halkı, iklimi, yöneticileri gibi noktalarda alaycı bir dille ele alınmaktadır. Arnavutluk'a

(Yekbaş, 2020), XVII. yüzyılda Diyarbakırlı Mâlî (Akgül, 2013), XVIII. yüzyılda Enderunlu Fâzıl (Beyhan, 2021), XIX. yüzyılda Trabzonlu Hazinedar-zâde Âgah Osman (Uzun, 2020) ve Eşref[13](Göçgün, 1988); Dîvânlarında Bitlis, Erzurum, Lahsa, Korintus, Menteşe, Mora, Sivrihisar, Van gibi şehirleri ve kasabaları olumsuz bir dille anmaktadır. Şairler, yürüttükleri resmî görevleri sebebiyle söz konusu şehirlerle tanışmışlar; ilgili şiirlerini "oraya" yapılacak bir tayini engellemek için veya "oraya" dair hoşnutsuzluklarını, şikayetlerini dile getirmek için yazmışlardır. Söz konusu beyitlerde şairler, kendilerine verilen görevlerden kaçınmamakta ancak çeşitli sebeplerle "o" şehirde bulunmayı istememektedirler. Gelibolulu Âlî, Sehî Bey ve Eşref; Lahsa, Mora, Sivrihisar gibi şehirleri ve kasabaları hicvetmektedir. Diyarbakırlı Mâlî, Enderunlu Fâzıl ve Trabzonlu Hazinedar-zâde Âgah Osman'ın şiirlerinde Menteşe, Erzurum, Van ve Bitlis gibi yerlerden şikayet edilmektedir. Çalışmada, şairlerin bahsi geçen şehirlerle ilgili beyitleri, "Lahsa", "Mora", "Menteşe", "Erzurum", "Van", "Bitlis", "Sivrihisar" başlıkları altında incelenmektedir[14].

1. Lahsa

Gelibolulu Âlî, Dîvân'ının aşağıda yer alan kasidesinde defterdar olarak görev yaptığı Lahsa'yı[15] hicvetmektedir. Şair, Lahsa'nın ikliminden, coğrafî görünümünden, halkından ve yöneticilerinden hoşlanmamaktadır. Burada görev yapmaktan memnun olmamakta; şehrin yöneticilerini "lanetli iblis" ve "eşirrâ-yı kibâr" olarak görmektedir. Lahsa'yı "böyle" yöneticilerin idare etmesi karşısında hayıflanmaktadır.

Bu diyârı ezeli baglamış İblis-i la'in

Hükm-i 'isyân ile erbâb-ı şekâya timâr

1478 yılında Fatih Sultan Mehmed'in düzenlediği sefer sebebiyle giden Cemâlî, alay ederek anlattığı o ortamda ve koşullarda geçici bir süre bulunmuştur. Çalışmaya dahil edilen metinler resmî bir sebeple ilişki kurulan şehirleri kapsamakta ve şiirleri yer alan şairler "orada" görevleri süresince bulunmaktadır. Bu sınırlılıklar ışığında Cemâlî; Arnavutluk'ta bulunuş sebebi bakımından yukarıda adı geçen şairlerden ayrılmakta ve bu yüzden mesnevisinin ilgili beyitleri çalışmaya dahil edilmemektedir. Keçecizâde İzzet Molla'nın Keşan'a gidişinin sebebi ise tayin, görevlendirme vb. değil sürgündür. Bu sebeple Mihnet-keşân çalışmaya dahil edilmemektedir.

[13] Eşref'in şiirleri yukarıda adı geçen şairler gibi müretteb bir divanda toplanmamıştır. Ancak Klasik Türk Edebiyatı'nın son temsilcilerinden biri olarak kabul edilmekte ve bu alanda yapılan çalışmalara dahil edilmektedir (Güven, 1997; Demirel, 2007, s. 149; Kutlar, 2011). Bu sebeple şairin ilgili şiirleri bu çalışmada yer almaktadır.

[14] Çalışmaya dahil edilen şiirler, yazıldıkları yüzyıllara göre kronolojik olarak sıralanmaktadır. İlgili şiirin nazım şekli "kaside" (K.), "gazel" (G.), "kıt'a" (Kt.), "terkîb-i bend" (Tb.), "müfred" (Mf.) biçimindeki kısaltmalarla belirtilmektedir.

[15] Lahsa, günümüzde Kuveyt ve Katar sınırları içerisinde bulunmaktadır.

Hükm ider hayf dirigâ bu diyâra n'idelüm

Şeytanet hükmi ile şimdi eşirrâ-yı kibâr (Aksoyak, 2018, s. 371) (K. 111/ 88-89)

Lahsa'nın sıcak iklimi Gelibolu Âlî'yi oldukça zorlamaktadır. Şehrin havasına alışamayan şaire göre buranın zemini sıcaktan adeta fırına döner. Güneşin ısısı öyle sıcaktır ki insanın elbiseleri ve sarığı üzerinde tutuşmaya başlar. Buradaki sıcak daha şiddetli olursa balıklar suda pişer, gökte uçan kuşlar yanar. Şehirdeki haşerat sıcaktan yedi kat yere kaçar, dağlardaki yavru kuşlar göklere çıkar. Kısacası Lahsa'nın sıcağını çeken bir kişi cehennemden korktuğu için istiğfar eder.

Isıcakdan dahı tennûra döner rûy-ı zemin

Yalun âteş görinür künbed-i çerh-i devvâr

Güneşün tâbı şu gâyetde olur gâhî kim

Tutışur âdemün üstinde libâs u destâr

Kapları içre su kaynar ısıcak olsa şedîd

Mâhiler suda pişer gökde uçan cümle yanar

Haşerâtı ısıcakdan yidi kat yire geçer

Kûhsârında tuyûr-ı tıfıl eflâke çıkar (Aksoyak, 2018, s. 370) (K. 111/ 68-71)

Hâsılı kim ki çeker issisini Lahsâ'nun

Havf-ı dûzâhdan ider itdügine istigfâr (Aksoyak, 2018, s. 372) (K. 111/ 96)

Sıcak ve kurak iklim sebebiyle Lahsa'da fazla sayıda böcek yaşamaktadır. Bir kişi sabah "gaflet uykusu"ndan uyansa yatağından yüz bin pirenin sıçradığını görür. İnsan gece yatarken mum yaksa bütün haşerat üzerine üşüşür. Buradaki kapının, duvarın her yanı yılan ve karınca doludur.

Hâb-ı gafletden uyanup seheri tursa biri

Yatagından niçe yüz bin pire bile sıçrar

Gice mum yaksa üşer üstine cümle haşerât

Mâr u mûr ile tolu her der ü dâr u divâr (Aksoyak, 2018, s. 372) (K. 111/ 98-99)

Kurak iklim Lahsa'yı adeta çölleştirmiştir. Burada yeşil yaprak yoktur; bahar bulutları bin yılda bir uğrar. Bağlarında bülbül yerine karga ve baykuş öter. Bahçelerinde taze gül yerine çalı çırpı biter. Lahsa diyarının bir ucu çöl bir ucu okyanustur; bu "tuzağa" tutulanın kaçacak yeri yoktur.

Bir yeşil yapragı hâsıl ola sanman zirâ

Niçe bin yılda bir uğrar buraya ebr-i bahâr

Bâgda bülbüli yirine öter zâg ile bûm

Gülşeninde gül-i ter yirine biter has u hâr (Aksoyak, 2018, s. 372) (K. 111/ 100-101)

Bu diyârun bir ucı çöl bir ucı bahr-ı muhit

Elümüzde bu tuzaga tutılan kanda kaçar (Aksoyak, 2018, s. 373) (K. 111/ 111)

2. Mora

Sehî Bey, Dîvân'ının aşağıda yer alan terkîb-i bendinde resmî bir görev[16] sebebiyle bulunduğu Mora'yı hicvetmektedir. Şair, Sultan II. Bayezid'in damadı Davud Bey'den tayininin Eğriboz'a yapılmasını istemektedir. Sehî Bey'in Mora'ya ilişkin sıkıntıları; şehrin havası, suyu ve haşaratının çokluğu etrafında toplanmaktadır. Mora'nın havası şairi dilsiz etmiş; özellikle Korintus'un[17]havası benzini sarartmıştır. Buranın suyu kötü, havası kirli, kendisi uğursuz, yöresi harabedir. Buranın havası bir ay içinde bir genci yaşlandırır, belini büker. Bir kimse buranın suyunu içse içi verem bağlar; kendisi dilsiz olur.

[16] Sehî Bey'in Mora'da hangi görevi yürüttüğü bilinmemektedir. Hakan Yekbaş, şairin Manisa'daki katiplik görevinden bir süre önce burada bulunduğu; dolayısıyla ilk memuriyetinin Mora'da olduğu bilgisini vermektedir (2020, s. 4).

[17] Sehî Bey'in "Korintus" olarak bahsettiği şehrin günümüzdeki ismi Korint'tir. Mora ile birlikte Yunanistan sınırları içerisinde bulunmaktadır.

Sefer ârzusın ideliden berü
Mora'nun hevâsı beni itdi lâl
Husûsâ Korintus hevâsı ile
Sarardı beniz ü bozardı misâl
Suyı bed hevâsı çepel kendü şûm
Yöresi harâbe yatık pür-dalâl
Tokınsa hevâsına bir şîr-i tıfl
Bir ayda kocala ola kaddi dâl
İçerse kimesne bir içim suyın
Verem baglar içi olur kendü lâl (Yekbaş, 2020, s. 132) (Tb. 1/ 4, 5, 7, 8, 9)

Mora, rüzgarlı bir şehirdir. Esen rüzgarlar samyelidir. Estiğinde de kasırga olur, kıyamet kopar. Bazen beş on gün kasırga eser, tufanlar kopar, yer gök toza bulanır. Hatta o kadar tozlanır ki güneş bile görünmez. Sert rüzgarlar estiğinde Kaf Dağı'na değse delecek şiddettedir.

Kaçan kim yel esse eser sam yeli
Kasırga eser ü kıyâmet kopar
Dem olur beş on gün kasırga eser
Tufanlar kopar u göge yer tozar
Şunun gibi olur hevânun yüzi
Ki tozdan görinmez güneşden eser
Katı yeller olup esicek revân
Eger kûh-ı Kaf'a tokınsa deler (Yekbaş, 2020, s. 132) (Tb. 1/15-18)

Mora'da çok sayıda haşarat bulunmaktadır. Akrepleri yavuzdur; soktuğunu bırakmaz kuduz eder. Boyları iki engerek uzunluğundadır; şekli kaba, özü eğri ve bozdur. Buradaki akrepler bir kişiyi soktuğu zaman; o kişi adım bile atamadan yatar. Sehî Bey'in gözü Eğriboz'u göremezse bu yerde hakir ve uyuz olarak kalacaktır. Burada o kadar çok sinek vardır ki kıyası, oranı yoktur. Hiç kimse onun hesabını tutamaz.

İnsan nefes alsa sineklerin beş-onunu yutar; yemek yediğinde kaşığına sinekler üşüşür, yenen yemekten onlar da doyar.

Ko ʻakreblerini nitedür yavuz
Komaz sokdugını ider ol kuduz
İki engerekçe var ola boyı
Şekilde kabîh ü özi egri boz (Yekbaş, 2020, s. 132) (Tb. 1/ 21-22)
Sokup bir kişiyi urıcak hemîn
Adım atlamadın yaturur henüz
Görinmezse göz dirîg Egriboz
Bu yirde kalıruz zelîl ü uyuz
Sinek çoklugını sorarsan eger
N'ideyim beyânı nitedür mekes
Bulınmaz kıyâsı oranı da yok
Hisâbın idemez anun hîç kes
Görinmez kemerde sinekden çâder
Beş onı yudulur alınsa nefes
Üşer her kaşıga yer iken yemek
Bişer yüz dem olur doyar her mekes (Yekbaş, 2020, s. 134) (Tb. 1/24, 28, 30-33)

3. Menteşe

Diyarbakırlı Mâlî, Dîvân'ının aşağıda yer alan kıtasında mütesellim katipliği olarak görev yaptığı Muğla'nın Menteşe ilçesini eleştirmektedir[18]. Şairin hoşnutsuzluğunun temelinde yöre halkı bulunmaktadır. Aşağıdaki beyitlere göre Muğla şehrinin Menteşe diyarı baştan başa ahmaklıkla doludur. Şair, "kaba elbiseli" yöre halkından iğrenmekte; burada insana benzer bir insan görmemektedir.

[18] Diyarbakırlı Mâlî, Dîvân'ında yer alan "Kıt'a-yı İsnâ-ʻAşer Velehü Eyzan Elveda'-ı Mugla" başlıklı kıtasında görevinden azil sürecini ve Muğla'ya vedasını dile getirmektedir. Şair, azledilmenin verdiği üzüntü ile daha önce hicvetmiş olduğu Menteşe'ye samimi bir şekilde veda etmektedir. İlgili metin için bkz. (Akgül, 2013, s. 292-294).

Şehr-i Mugla diyâr-ı Menteşe'dür

Pür hamâkatla başdan başadur

Hep kabîhü'l-libâs ikrah nâs

Hâsılı görmedüm bir eşbeh nâs (Akgül, 2013, s. 278) (Kt. 8/ 4-6)

4. Erzurum

Enderunlu Fâzıl, Gürcü Yusuf Ziya Paşa'ya sunduğu kasidesinin aşağıdaki beyitlerinde Erzurum'da görev yaptığı sıralarda çetin kış koşulları sebebiyle yaşadığı sıkıntıları mizahî bir dille aktarmaktadır[19]. Erzurum, o sene şairi "sıkboğaz" etmiştir. Bu şehrin soğuğu o kadar şiddetlidir ki ateş, oranın sakinlerinin elinde bir mercan tespihtir. Kahve, misafire ikram edilemeden onu getiren hizmetçilerin elinde iken fincanda donar. Rüzgar estiği zaman yağan karı alt üst eder; belde bu hal ile hayvanların sığınağına benzer. Kışın zorluğu ile Erzurum'un genci de yaşlısı da kamburlaşmıştır. Öyle ki şair, bu şehrin güzellerine bile servi boylu diyemez.

Sıkbogaz itdi bizi Erzen-i Rûm içre bu sâl

O diyârın ise eyyâmı zemistânîdir

Şiddet-i berd-i şitâsı o kadar kim âteş

Dest-i sükkânına bir sübha-i mercânîdir

Yed-i hâdemde iken kahve tonar fincânda

Olmadan vâsıl-ı dest-i kef-i mihmânîdir

Rûzgâr estigi dem berfi ider zîr ü zeber

[19] Enderunlu Fâzıl'ın bahsi geçen kasidesini kaleme aldığı sırada Erzurum'da hangi görevi yürüttüğü bilinmemektedir. Şair, tayin edilme vesilesiyle yazdığı kasidelerde, üstlendiği görevi açıkça bildirmektedir. Örneğin Sultan III. Selîm'e sunduğu, divanının 50 (Beyhan, 2021, s. 397-407) ve 54 (Beyhan, 2021, s.417-419) numaralı kasidelerde kaleleri/ madenleri teftiş ettiğini, görevi için yaptığı yolculukları detaylı bir biçimde belirtmektedir. Divanının Kahveciyan Rüstem Ağa'ya sunduğu 89 numaralı kasidesinde (Beyhan, 2021, s. 534-542) hacegan olarak İran sınırına yakın şehirlere gittiğini söylemektedir. Şairin Gürcü Yusuf Ziya Paşa'ya sunduğu yukarıdaki kasidesinde ise yalnızca Erzurum şehrinden bahsedilmektedir. Bu doğrultuda şairin o sırada denetleme vb. sebeplerle seyahat etmesini gerektirmeyecek bir makamda bulunduğu düşünülebilir.

Belde ol hâl ile matmûre-i hayvânîdir

Zûr-ı sermâ ile hep pîr ü civân kanbûrdur

Diyemem dilberine serv-i hırâmânidir (Beyhan, 2021, s.516-517) (K. 82/ 12-13, 15, 19-20)

Şair, Erzurum'da yaşadığı zorlu kış günlerinden mizahî bir biçimde şikayetçi olduktan sonra Gürcü Yusuf Ziya Paşa'dan isteklerini dile getirir. O "mükerrem"in izni ile buradan kaçmak isteyen şair, nerede olursa olsun Paşa'nın ona dualar okuyan kölesidir. Esasen memduhun övgüsünü "böyle" yapmaktan hoşnut değildir; ancak Erzurum'un havası şaire gam vermektedir. "Neyleyim ah" diye hayıflanan şair, Paşa'nın vasıflarını "böyle" aktardığı için üzgündür. Perişanlık vakti içerisinde olduğunu belirten şair, Paşa'dan yardım istemektedir.

İzn-i destur-ı mükerrem ile Fâzıl kaçalım

Kande olsak dil anın 'abd-i du'â-hânıdır (Beyhan, 2021, s. 517) (K. 82/25)

Böyle mi eyler idim medh-i şerîfin likin

Erzurumun bu hevâsı gam-ı cismânîdir

Ânı da böyle mi vasf eyler idim neyleyim âh

Şimdi zâtın ile ol belde-i şeref-kânîdir

Bâri makbul-ı şerîfin ola bâr u suhanım

Dil-i nâşâde bu bir vakt-i perîşânîdir (Beyhan, 2021, s. 519) (K.82/42-44)

5. Van

Enderunlu Fâzıl ve Trabzonlu Hazînedar-zâde Âgâh Osman, meslek hayatlarının bir döneminde Van'da görev yapmışlardır. Enderunlu Fâzıl Kethüda Ali Şerif Efendi'ye sunduğu kasidesinde Van'a yeniden gitmek istemediğini belirtmiş; Trabzonlu Hazînedar-zâde Âgâh Osman ise Ali Rıza Efendi'ye bir kaside yazarak Van'a tayin edilmesine dair sitemlerini aktarmıştır.

Enderunlu Fâzıl, memuriyet yaşamı boyunca çeşitli sebeplerle İstanbul dışına görevlendirilmiştir. Uzun yıllar maden eminliği görevini yürüten şair; teftiş amacıyla Gürcü, Kafkas ve Doğu illerine gitmiştir. Döneminin devlet büyüklerinden Kethüda Ali Şerif Efendi'ye sunduğu kasidesinin aşağıdaki beyitlerinde ricasını açıkça dile getirmiştir. Şairin daha önce de görev yeri hususunda bir ricası olduğu ve bulunduğu koşullardan şikayet ettiği anlaşılmaktadır. Enderunlu Fâzıl'ın "veliyyü'n-ni'am" olarak gördüğü Kethüda Ali Şerif Efendi'den beklentisi kendisine bir mansıb veya

ferman verilmesidir. Ancak bu ihsan, "harab olası" Van haricinde bir yer olmalıdır. Şair, Van haricinde Çin/ Maçin fark etmeksizin kendisine verilecek görevi/ emri kabul edeceğini belirtmektedir[20].

Bundan evvel cenâb-ı hazretine

Eylemişdim şikâyet-i devrân

Sen veliyyü'n-ni'amdan ümîdim

Mansıb olmazsa bâri bir fermân

Çîn ü maçin olursa da olsun

Olmasun tek harab olası Vân (Beyhan, 2021, s. 585) (K. 104/ 42-44)

Trabzonlu Hazînedar-zâde Âgâh Osman'ın Dîvân'ında, 1878 yılında Van'a alay beyi olarak görevlendirildiğinde yaşadığı üzüntüyü anlatan şiirler bulunmaktadır. Dönemin devlet büyüklerinden Ali Rıza Efendi'ye sunulan kasidenin aşağıdaki beytinde şair, Van gibi bir "berzah" yere gönderilmesinin haksızlık olduğunu düşünmektedir.

Âhir diyâr-ı Van gibi bir câ-yı berzaha

Atmak revâ mı idi kulun hakkı söylesen (Uzun, 2020, s. 103) (K. 8/ 34)

6. Bitlis

Trabzonlu Hazînedar-zâde Âgâh Osman, 1886-87 yılında Bitlis alay beyliği görevine getirilmiştir. Serasker Ali Sâib Paşa'ya sunduğu kasidede Bitlis'teki makamından affını istemektedir. Kendisini "bülbül-i kudsî" olarak gören şair; bu şehre kendisinin değil, "iblis bülbülü"nün yerleşmesi gerektiğini düşünmektedir. Seraskere, "belde-i

[20] Enderunlu Fâzıl'ın Van'da görev yapmaktan kaçınmasının sebebinin, maddî sıkıntılar ile ilişkili olduğu düşünülebilir. Şair, Sultan III. Selîm'e sunduğu "Kasîde Berkâb-ı Şâh-ı Cihân Sultân Selîm Hân" başlıklı kasidesinde (Beyhan, 2021, s. 419-421) madenleri teftiş etmek için gittiği Doğu ve Kafkas illerinde çektiği sıkıntıları anlatmaktadır. Bu yörelerde uzun bir süre kalan şair, görevini yürütmek için sıkça yolculuk yapmış ve ekonomik olarak çok zorlanmıştır. Bu sebeple şairin masraflı bir yolculuk olacağını düşündüğü için bir daha Van'a gitmek istemediği ihtimal dahilindedir.

menhus" Bitlis'ten kurtulmak için adeta yalvaran şair, memuriyetinin nakledilmesinin zor bir emir olmadığını da eklemektedir.

Ben gibi bir bülbül-i kudsî nagama lâyık mıdır

Eylesün Bitlisi iblîs âşiyânı cây-gîr

Lutf edip kurtar beni bu belde-i menhûstan

Nakl-ı me'mûriyyetim zîrâ degil emr-i 'asîr (Uzun, 2020, s. 102) (K. 7/ 41-42)

Trabzonlu Hazînedar-zâde Âgâh Osman, Van'dan kaçmışken dönüp dolaşıp yine bir "berzah"a düştüğünü düşünmektedir. Bitlis'in nasıl bir yer olduğunu soranlara "Kürt çalar çingene oynar" bir gürültü yeri olarak anlatmaktadır.

Vandan kaçmış iken döndi tolaşdı Âgâh

Düşdi Bitlis gibi âhir yine bir berzaha âh (Uzun, 2020, s. 497) (Mf. 17)

Bitlisin ahvâl-i sûr-engîzin eylersen su'âl

Kürd çalar çingâne oynar bir 'aceb hengâmedür (Uzun, 2020, s. 531) (Mf. 120)

7. Sivrihisar

Eşref, Anadolu'nun kuzeyinde, doğusunda ve batısında pek çok kasabada kaymakam olarak görev yapmıştır. Gördes kaymakamı olduğu sıralarda "maskat-ı re'sinde tahakküm ediyor diye" (1999, s. 32) Sivrihisar'a nakledilmek istenmiştir. Bu istemediği tayinin gerçekleşmesini önlemek için dönemin İzmir valisi Kâmil Paşa'ya bir hiciv kıtası yazmıştır. Eşref, Kâmil Paşa'dan merhamet dilemekte ve ona "kerem" kılmasını istemektedir. Sivrihisar'a gitmek istemeyen şair; İzmir'den gönderilmesi gerekirse başı "sivri" değil "ak" olan Akhisar'ı tercih edeceğini belirtmektedir.

Beni Sivrihisâr'a merhamet et otutturma

Kerem kıl Akhisârı dersen İzmir'den ırak olsun

Mücerred bir hisara gönderilmekse eger maksad

Efendim başı sivri olmasın da bâri ak olsun (Göçgün, 1988, s. 29)

Eşref, Sivrihisar'a tayini durdurulunca Kâmil Paşa'ya teşekkür etmek amacıyla aşağıdaki hiciv kıtasını kaleme almıştır. Buna göre şair, Sivrihisar'a gitme ihtimali yüzünden o kadar üzülmüştür ki gözü kararmış, geceyi gündüzü ancak bugün fark etmiştir. Kâmil Paşa'ya, kendisini bu "dert"ten kolaylıkla kurtardığı için şükretmektedir.

Kararmıştı gözüm ye's ü elemden

Bugün farkeyledim leyl ü nehârı

Kıçımdan âsâfa çektin çıkardın

Kolaylıkla şükür Sivrihisâr'ı (Göçgün, 1988, s. 30)

Sonuç

Çalışmada Gelibolulu Âlî, Sehî Bey, Diyarbakırlı Mâlî, Enderunlu Fâzıl, Trabzonlu Hazinedar-zâde Âgah Osman ve Eşref'in görev yaptığı şehirleri/ kasabaları olumsuz bir dille ele aldığı şiirler incelenmektedir. Şairler, Bitlis, Erzurum, Lahsa, Menteşe, Mora, Sivrihisar, Van gibi şehirlerin ve kasabaların havasından, suyundan, halkından, coğrafî görünümünden, yaşam koşullarının zorluğundan şikayetçi olmaktadır. Sehî Bey, Enderunlu Fâzıl, Trabzonlu Hazinedar-zâde Âgah Osman ve Eşref devlet büyüklerine yazdıkları şiirlerde görev yaptıkları/ tayin edilmek istendikleri şehirlerdeki sıkıntıları aktarmakta, buralara gitmek istemediklerini/ buralardan ayrılmak istediklerini belirtmektedirler.

Çalışmaya dahil edilen beyitlerde bahsi geçen şehirler, Gelibolulu Âlî, Sehî Bey, Enderunlu Fâzıl ve Eşref'in şiirleri için mizahî bir unsur oluşturmaktadır. Gelibolulu Âlî'nin Lahsa, Sehî Bey'in Mora için yazdığı hicivlerin merkezinde o şehirlerin/kasabaların iklimi ve coğrafî koşulları yer almaktadır. Pis ve köhne olarak tasvir edilen bu bölgelerdeki fizikî imkanlarının azlığını, şairler karikatürize bir biçimde dile getirmektedir. Özellikle söz konusu şehirlerdeki havanın sıcaklığının bahsinde şairlerin mizahî yetkinliği belirginleşmektedir. Eşref'in Sivrihisar'ı hicvettiği kıtalarda ise şair, kasabanın ismiyle ilgili kelime oyunlarına başvurmakta; "Sivrihisar" ismiyle ilgili argo çağrışımlar kullanmaktadır. Enderunlu Fâzıl'ın Erzurum'un soğuğundan şikayet ettiği beyitler alay ve hakaretten uzak olup güldürücü bir nitelik taşımaktadır.

Şairlerin, bahsi geçen şehirleri olumsuz bir bakış açısıyla anmalarına; resmî görevleri dolayısıyla sık sık yer değiştirmeleri ve bulundukları yörelerde yürüttükleri işle ilgili yaşadıkları sıkıntılar neden olmaktadır. Enderunlu Fâzıl ve Trabzonlu Hazinedar-

zâde Âgah Osman, Osmanlı İmparatorluğu'nun o dönemlerdeki büyük merkezlerine oldukça uzak kalan ve kısıtlı imkanlara sahip Van, Bitlis gibi şehirlerinde bulunmak istememektedirler. Meslek yaşamları boyunca pek çok farklı yerde görev yapan Enderunlu Fâzıl ve Trabzonlu Hazinedar-zâde Âgah Osman'ın sıkça yer değiştirmekten artık bıktığı ve bu sebeple şikayetlerinin bahsi geçen şehirlere yöneldiği de ihtimal dahilindedir. Diyarbakırlı Mâlî'nin Menteşe'de yaşadığı sıkıntıların sebebi yöre halkından kaynaklanmaktadır. Mütesellim katibi olan şairin, görevi sebebiyle bölge insanıyla sorunlar yaşadığı ve bu sebeple Menteşe'nin coğrafî yapısı, iklimi vb. özelliklerinden değil, halkından şikayetçi olduğu düşünülebilir.

Sonuç olarak XVI. yüzyılda Gelibolulu Âlî ve Sehî Bey'in, XVII. yüzyılda Diyarbakırlı Mâlî'nin, XVIII. yüzyılda Enderunlu Fâzıl'ın, XIX. yüzyılda Trabzonlu Hazinedar-zâde Âgah Osman ve Eşref'in görevleri sebebiyle Bitlis, Erzurum, Lahsa, Menteşe, Mora, Sivrihisar, Van'ı ele aldığı şiirler; o şehirlerin, şairlerin yaşadığı dönemlerdeki sosyal yapısı hakkında ipuçları vermektedir. Osmanlı coğrafyasının Balkan, Ortadoğu, Batı Anadolu ve Doğu Anadolu topraklarında bulunan bu şehirlerin şiirlerde konu edilmesiyle; söz konusu bölgelerin tarihsel gelişimi hakkında fikir sahibi olunmaktadır.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Akgül, H. (2013). *Diyarbakırlı Mâlî Dîvânı (inceleme-metin)*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İnönü Üniversitesi SBE.

Akkuş, M. (1993). *Nef'î Divanı*. Akçağ Yayınları.

Aksoyak, İ. H. (2007). Feyzullah Efendi'nin Mesâiri ile Lutfî'nin Ferdî'nin Bilâdiyesine zeyli. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (Özel Sayı), 37-51.

Aksoyak, İ. H. (2018). *Gelibolulu Mustafa Âlî Dîvânı*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Yayınları. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/58695,gelibolulu-mustafa-ali-divanipdf.pdf?0

Akyüz, K. & Cunbur, M. & Beken, S. (1958). *Fuzûlî Türkçe Divan*. İş Bankası Kültür Yayınları.

Arslan, M. (2007). *Mihrî Hâtun Divânı*. Amasya Valiliği Yayınları.

Aydemir, Y. (2007). *Ravzî Divanı*. Birleşik Kitabevi.

Baş, Ş. (1999). *Şair Eşref'in hayatı ve eserleri üzerinde bir inceleme*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ege Üniversitesi SBE.

Beyhan, E. (2021). *Enderunlu Fâzıl Divanı (metin-inceleme)*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Boşkov, V. (1980). Türk Edebiyatında şehir şiirleri ve şehir mersiyeleri. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi*, 12, 69-76.

Boz, E. (2007). *Hakîkî Dîvânı karşılaştırmalı metin*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Yayınları. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55749,hakiki-divanipdf.pdf?0

Coşkun, M. (2009). Seyahatnâme (Türk Edebiyatı). *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 37, 13-16.

Çıraklı, D. A. (1998). *Kânî'nin manzum Letaifnamesi (inceleme-metin)*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Çukurova Üniversitesi SBE.

Demirel, G. (2007). Klâsik Türk Edebiyatı geleneğinde hiciv. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 5/10, 131-154.

Demirkazık, H. İ. (2009). *18. YY. şairi Mustafa Fennî Dîvânı (inceleme-tenkitli metin-dizin)*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Dursunoğlu, H. (2003). Klasik Türk Edebiyatında bir şehrin güzelleri ve güzellikleriyle ilgili eserler (şehrengîzler). *TDAY Belleten*, 2003-II, 57-74.

Erbay, N. (2014). *Bayburtlu Zihnî Dîvânı*. Bayburt Üniversitesi Yayınları.

Ercan, Ö. (2003). *Peşteli Hisâlî Dîvânı tahlili (inceleme-metin)*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Uludağ Üniversitesi SBE.

Erdoğan, K. (1997). Türk Edebiyatında şehir şiirlerine bir ilave: Aspozi ve hakkında yazılmış dört şiir. *Dergâh*, 91, 18-20.

Erdoğan, M. (1997). Abdüllatif Râzî ve Ankara methiyesi. *Türk Dili*, 550, 356-359.

Erdoğan, M. (2012). Gözden kaçmış bir XVI. asır şâiri: Celâl-zâde Mustafa'nın oğlu Mahmûd Efendi ve Konya, İstanbul ve Edirne medhiyeleri. *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2 (10), 300-325.

Erdoğan, M. (2016). Ankara'nın bilinmeyen tarihi: XVIII. asır şairi Râzî'nin Ankara'yla ilgili şiirleri. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 4 (2), 104-130.

Erimer, K. (1974). Gün ışığına çıkan değerli bir eser. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, 1973-74, 265-281.

Erkul, R. (1992). *Birrî Mehmed Dede (Magnisalı) hayatı-edebî kişiliği ve Divanının tenkidli metni*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Selçuk Üniversitesi SBE.

Eroğlu, S. (2008). Türk edebiyatında miyâhiyye türüne bir örnek: Hâsib Efendi'nin miyâhiyyesi. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15, 429-439.

Göçgün, Ö. (1988). *Şair Eşref*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Gök, T. (2017). On altıncı asırda bir şehir övgüsü: Budin. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, 23, 119-131.

Gökalp, H. (2006). *Eski Türk edebiyatında manzum sergüzeşt-nâmeler*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Çukurova Üniversitesi SBE.

Güleç, İ. (2004). *Dîvân-ı Hamdî (Serbestzâde Ahmet Hamdî İskilibî)*. Pan Yayınları.

Güler, K. (1996). XIX. asır şuarâsından Ârifî ve Pesendî'nin Kütahya methiyeleri. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7, 279-285.

Güven, H. F. (1997). *Klasik Türk şiirinde hiciv*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Gazi Üniversitesi SBE.

İpekten, H. (1970). *Nâilî-i Kadim Divanı*. MEB Yayınları.

Kadıoğlu, İ. (2005). *Diyarbakırlı Lebîb hayatı, edebî kişiliği, eserleri ve Dîvanı*. Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Yayınları.

Karacasu, B. (2007). Türk Edebiyatında şehrengizler. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 5(10), 259-313.

Kaplan, Y. (2016). Klasik Türk Edebiyatında bilâdiyyeler ve Zihnî Efendi ile İştibî Ahmed Efendi bilâdiyyeleri. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 13(1), 102-124.

Kaplan, Y. (2017). Lale Devri İstanbul'unda padişah bahçelerini anlatan manzum bir eser: Hıfzî ve mesâiri. *MCBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 15(1), 307-330.

Kaplan, H. (2020). Bir İstanbul methiyesi: İzzet'in bilâdiyesi. *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 5 (2), 442-487.

Korkut, H. (2003). Osmanlı sefaretnâmeleri hakkında yapılan araştırmalar. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 1 (2), 491-511.

Kurnaz, C. (1995). Arayıcızâde Hüseyin Ferdî ve Derviş Ömer Efendi'nin bilâdiyeleri. *Journal of Turkish Studies/Türklük Bilgisi Araştırmaları*, (Abdülbaki Gölpınarlı Hatıra Sayısı) XIX, 299-316.

Kutlar, F. S. (2011). Klasik Türk Şiirinde şehir hicivleri ve Arpaemîni-zâde Mustafa Samî'nin Edirne kasidesi. *Turkish Studies-International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 6/2, 1-16.

Levend, A. S. (1958). *Türk Edebiyatında şehrengîzler ve şehrengîzlerde İstanbul.*

Macit, M. (1997). *Nedim Divanı*. Akçağ Yayınları.

Mermer, A. (1997). *Karamanlı Aynî Divanı*. Akçağ Yayınları.

Okuyucu, C. & Yazar, S. (2020). *Tuhfetü'l-İhvân, XVI. yüzyıldan bir kâtibin sergüzeşti*. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.

Öztoprak, N. (2004). Fennî ve İzzet Efendinin sahilnamelerinde Üsküdar. *Üsküdar Sempozyumu-12-13 Mart 2004* (s.11-27). Üsküdar Belediye Başkanlığı Üsküdar Araştırmaları Merkezi Yayınları.

Özyıldırım, A. E. (2009). Sergüzeşt-nâmeler üzerine hasbihal veya hasbihalin sergüzeşti. Aynur, H. (Ed.), *Nazımdan Nesire Edebî Türler*, (s. 134-156). Turkuvaz Yayınları.

Özyıldırım, A. E. (t.y.). *Keçeci-zâde İzzet Molla Mihnet-keşân*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Yayınları. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10694,kmmetinpdf.pdf?0

Pehlivan, G. & Bayram, B. & Dörtbudak M. V. (2006). *Tevhîde Hanım ve Dîvânı, (Osmanlı taşrasında kadın, şâir, Mevlevî olmak)*. Manisa Belediyesi Yayınları.

Selçuk, B. (2014). Bir şehir medhiyesi: Nergisî'nin Saray kasidesi. *International Journal of Language of Language Academy*, 2/3, 27-39.

Tarlan, A. N. (1992). *Hayâlî Dîvânı*. Akçağ Yayınları.

Tavukçu, O. K. (2005). *Dede Ömer Rûşenî, hayatı, eserleri, edebî kişiliği ve Dîvanı'nın tenkidli metni*. Suna Yayınları.

Tavukçu, O. K. (2009). Sergüzeştnâme. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 36, 559-560.

Tezcan, N. (2001). Güzele bir şehrengizden bakış. *Türkoloji Dergisi*, XIV, 163-194.

Tığlı, F. (2007). Klâsik Türk Edebiyatında şehrengîz çalışmaları hakkında bibliyografya denemesi. *Turkish Studies, İnternational Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 2/4, 763-770.

Uzun, S. (2020). *Trabzonlu Hazînedar-zâde Âgâh Osman Paşa Divanı*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Ünver, İ. (1986). Mesnevi. *Türk Dili Dergisi*, Türk Şiiri Özel Sayısı-II Divan Şiiri, 43-563.

Yazıcı, H. (2009). Seyahatnâme. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 37, 9-11.

Yekbaş, H. (2015). Malatyalı Necâtî ve şehir methiyeleri. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 15, 377-401.

Yekbaş, H. (2020). *Sehî Bey Dîvânı*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Yayınları. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/76504,sehi-bey-divanipdf.pdf?0

Yeniterzi, E. (2010). Klasik Türk Şiirinde ülke ve şehirlerin meşhur özellikleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3/15, 301-334.

Yıldız, E. (2018). Klasik Türk Edebiyatında şehir şiirleri ve Revânî'nin yayımlanmış divanı'nda yer almayan Medine kasîdesi, *International Journal of Language Academy*, 6/2, 120-143.

Yıldız, E. (2021a). *Bir Hayriyye naziresi: Fehmînâme*. DBY Yayınevi.

Yıldız, E. (2021b). Kilisli Rıfkî'nin Kesdel, Tekfur ve Kızıldağ methiyeleri. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 20(4), 2144-2164.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Feride SEYİTOVA

Bakü Mühendislik Üniversitesi
feliyeva@beu.edu.az

https://orcid.org/0000-0002-2804-9231

İki El Yazma Nüsha Esasında İbrâhim Gülşenî'nin Arapça Dîvanı

The Arabic Diwan of Ibrahim Gulshanı on The Basis of Two Manuscrıpt Copies

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 27.10.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 21.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Seyitova, F. (2022). İki El Yazma Nüsha Esasında İbrâhim Gülşenî'nin Arapça Dîvanı. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1972-1988. https://doi.org/10.34083/akaded.1195431

Seyitova, F. (2022). The Arabic Diwan of Ibrahim Gulshani on The Basis of Two Manuscript Copies. *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1972-1988. https://doi.org/10.34083/akaded.1195431

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

Şark medeniyetinin ayrılmaz bir parçası olan tasavvuf, Dîvan edebiyatının zenginleşmesinde önemli rol oynamıştır. Birçok temsilcisi arasında binlerce yazar, şair ve düşünürün doğduğu bu akımın 16. yüzyılda Türk kültürüne kazandırdığı şahsiyetlerden biri Halvetilik tasavvufi mektebinin Gülşenî lik kolunun müessisi İbrahim Gülşenî 'dir. Kaynaklar İbrahim Gülşenî'nin, Diyarbakır (Amid) veya Azerbaycan'ın Berdâ ilçesinde doğduğunu, hayatının bir kısmını Akkoyunlular döneminde Tebriz'de, son 30 yılını ise Mısır'ın Kahire şehrinde tamamladığını belirtmektedir. Bazıları ondan el-Âmidi, bazıları da el-Berdâi olarak bahseder. Edibin Türkçe, Farsça ve Arapça dîvanları ve 10'dan fazla eseri bulunmaktadır. Sınırların değil kültürün söz sahibi olduğu Doğu'da, her üç dile hakim olan yazarlar genellikle felsefi risalelerini Arapça yazmayı tercih ederlerdi, şiir ve lirik temalı eserler ise Farsça veya Türkçe yazılırdı. Ancak Arapça dîvan sahibi Türk edebiyatı temsilcileri de yok değildir. Müellifin tespit edilmiş eserleri arasında, iki el yazma nüshasına ulaştığımız ve karşılaştırmalı tetkike çalıştığımız Arapça bir dîvanı bulunmaktadır. Kaynaklarda on bin beyitlik olarak zikredilen Dîvan, iki kaside, 56 gazel ve 171 rubaiden oluşmaktadır. Makalemizde dîvanı mazmun, kompozisyon ve üslup açılarından incelemeğe çalıştık.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, 16. Yüzyıl, Gülşenî , dîvan, Arapça şiirler.

Abstract

Sufism, which is an inseparable part of the Eastern civilization, played an important role in the enrichment of Diwan literature. One of the personalities of this ideology in the 16th century from which thousands of writers, poets and thinkers were born, is Ibrahim Gulshani who was the founder of the Gulshaniyyah branch of the Khalwati Sufi school. According to the historical resources Ibrahim Gulshani was born in Diyarbakır (Amid) or in the town of Berda in Azerbaijan, and lived part of his life in Tabriz during the Akkoyunlu period, and completed the last 30 years in Cairo, Egypt. Some refer to him as al-Âmidi, others as al-Bardai. He has Turkish, Persian and Arabic dîvans and more than 10 works. In the East, where culture is significant, not borders, writers who were aware of all three languages generally preferred to write their philosophical treatises in Arabic, while works with poetry and lyric themes were written in Persian or Turkish. However, there are also representatives of Turkish literature who have an Arabic dîvan. Among the identified works of the author, there is an Arabic dîvan, which we tried to comparative study on the basis of two manuscript copies. The Diwan, which is mentioned in the sources with ten thousand couplets, consists of two qasidahs, 56 ghazals and 171 rubais. In our article, we tried to examine the dîvan in terms of content, composition and style.

Keywords: *Classical Turkish Literature, 16th Century, Gülshani , dîvan, Arabic poems*

Giriş

Hicri 3. Yüzyılda doğarak zamanla müesseseleşen tasavvuf sonraki asırlarda zengin sufi edebiyatının yaranmasına ve intişarına tanık olmuştur. Sayısız temsilcisi arasında binlerce yazar, şair ve düşünürün ortaya çıktığı bu akımın 16. yüzyılda Doğu kültürüne kazandırdığı şahsiyetlerden biri Gülşenî yye tasavvuf yolunun kurucusu İbrahim Gülşenî (h. 826/1423-940/1534)'dir.

Kaynaklar İbrahim Gülşenî'nin, Diyarbakır (Amid) veya Azerbaycan'ın Berdâ ilçesinde doğduğunu, hayatının bir kısmını Akkoyunlular döneminde Tebriz'de, son 30 yılını ise Mısır'ın Kahire şehrinde tamamladığını belirtmektedir. Bazıları ondan el-Âmidi, bazıları da el-Berdâi olarak bahseder. Orta Asırlarda ilim ehlinin ziyaret ettikleri veya yaşadıkları birçok şehrin ismini kendilerine nisbet ittihaz ettiklerini dikkate alırsak, İbrahim Gülşenî'nin Diyarbakır'da doğmuş olsa bile Dede Ömer Ruşeni ile Karabağ'da görüşmesi ve bir dönem orada ikamet etmesi el-Azerbaycâni veya el-Berdâi olarak anılmasını mümkün kılmaktadır. Çünkü tarihi kaynaklarda Akkoyunlular Azerbaycan devleti olarak zikredilmektedir ve Gülşenî de yaşamının büyük bir kısmını Akkoyunlu devletinin pâyitahtı Tebriz'de Uzun Hasan'ın himayesinde geçirmiştir. Muhyî ve "Lemezât"ın yazarı Hulvî, Gülşenî'nin soyunu Hz. Muhammed'e değil, Oğuz Ata'ya bağlamaktadır. Faruk Sümer bunu, Akkoyunlular döneminde (özellikle Uzun Hasan) milli şuurun oluşumuna ve dindarlar üzerinde de etkili olduğuna bağlamaktadır (Konur, 2000, s.94). Memlûkler zamanında Tebriz'den Mısır'a göç eden şair, oradaki üç Azerbaycan şeyhinden biri idi (Şeyh Demirtaş, Şeyh Şahin). Memlük sultanı Gansuh Gûri onu Mısır'a davet etmiş ve Kahire'deki Kubbetü'l-Mustafa'da Müeyyediye Camii'ne yerleştirmişti. Daha sonra Sultan Yavuz, Kahire'ye vardığında şeyhi ziyaret etmiş ve şair ondan Müeyyediye yakınlarındaki boş araziye bir medrese yapmasını istemiştir. İsteği kabul görmüş ve orada hicri 926-31 senelerinde bir hânkah inşa edilmiştir. Şeyh Gülşenî ömrünün sonuna kadar yaklaşık 10 yıl orada yaşamış, irşad faaliyetinde bulunmuş ve talebe yetiştirmiştir. H. 940 (1534) yılında veba hastalığına tutulmuş ve tekkesinde vefat ederek oraya defnedilmiştir (Konur, 2000, s.94; Musabeyli, 2012, s.82). Türbe, Kahire'deki Osmanlı mimari eserlerinin restorasyon projesine dahil edilmiş ve onarıma kapatılmıştır.

Şark edebiyatı geleneklerine bağlı kalan edip, üç dilde mesnevi, kaside, gazel ve rubai türlerinde eserler kaleme almıştır. Orta asırlarda Türkçe ve Farsça dîvan tertip etmek çok yaygın olduğu halde, Arapça dîvan çok zor ve sorunlu bir iş olarak kabul edilirdi. Çünkü Arapça, gramer ve leksik özellikleri dikkate alındığında, Orta Çağ'da bilim dili olarak nesir için daha uygundu. Klasik

edebiyat çalışmalarında Türk-Fars karşılıklı edebi ilişkilerine daha çok yer verilirken, Arap edebiyatı ile Türk edebiyatı arasındaki doğrudan etkileşimin daha zayıf olduğu fikri hakimdi (Yekta, 2003, s.446). Ancak dikkatli bir inceleme yapıldığında bu ilişkinin sanıldığı kadar zayıf olmadığını gözlemlemek mümkündür. Sınırların değil kültürün söz sahibi olduğu Doğu'da, her üç dile hakim olan yazarlar genellikle felsefi risalelerini Arapça yazmayı tercih ederlerdi, şiir ve lirik temalı eserler ise Farsça veya Türkçe yazılırdı. Ancak Arapça dîvan sahibi Türk edebiyatı temsilcileri de yok değildir.

Eserleri

Azerbaycanlı alim Azade Musabeyli İbrahim Gülşenî'nin dünya yazma kütüphanelerinde tespit edilmiş 3 dilde olan eserlerini bu şekilde özetliyor (Musabeyli, 2015, s. 91-92):

1. "Mânevi" (El-Mâneviyyü'l-Hafiyye) -Farsça
2. "Şerh-i Mesnevi" - Farsça
3. "Kenzü'l-Cevâhir" - Farsça
4. "Râznâme" – Türkçe
5. "Mâ-yi Meîn" (Risaletül-Etvar) - Türkçe
6. "Tefsîr-i Âye-yi Fahle' Na'leyk" – Farsça (Taha suresinin 12.ayetinin tefsiridir)
7. "Ezhâr-i Gülşen" - Farsça
8. "Çobannâme" - Türkçe
9. "Pendnâme" – Türkçe
10. "Muntehâbât-ı Makâlât-i Gülşenî " – Türkçe. Edibin şiirlerinin toplusu
11. Arapça Dîvan
12. Farsça Dîvan
13. Türkçe Dîvan

Şairin Türkçe eserleri Türkiye ve Azerbaycan'da incelenmiş olsa da Farsça ve Arapça eserleri araştırılmayı beklemektedir. Türkiye'de Gülşenî'nin hayatı ve eserleri hakkında muhtasar bilgiler, aynı zamanda müstakil çalışmalar daha önceki yüzyıllarda ortaya çıkmış, ancak şairin hayatı, fikirleri, mezhebi ve eserleri üzerinde muteber araştırmalar 19. ve 20. yüzyıllarda yapılmıştır. Örneğin Hocazade Ahmed Hilmî'nin "İbrahim Gülşenî " adlı eseri (Hocazade, 1322), Tahsin Yazıcı'nın (Yazıcı, 1951) kapsamlı doktora tezi ve Muhyî'nin menakıbnâmesinin (Yazıcı, 1982) yayına hazırlanması gibi birçok çalışmalar bu konuya ışık tutmaktadır. Daha sonra Himmet Konur Gülşenî'nin hayatı,

tasavvufi ve edebi faaliyetleri hakkında bir kitap yayınlamıştır (Konur, 2000). Mehmet Akay, Mehmet Şahinalan, Neriman Şimşek, İbrahim Fazlan ve diğerlerinin çalışmaları edibin Türkçe eserleri ile doğrudan ilişkilidir. Farsça Dîvanı ve "Mesnevi-yi Mânevi"si ile ilgili yalnız Mehmed Lâli Fenâyi Efendi'nin eserin bir bölümünü şerh ettiği bilinmektedir (Fenayi, 1289). Azerbaycan'da Gülşenî hakkında ilk ve daha sonra kapsamlı araştırmalar, Azade Musabeyli'nin çabaları sonucunda ortaya çıkmıştır. Alim, şairin hayatını yakından incelemiş, ayrıca Türkçe Dîvanı ve Türkçe mesnevilerini yayına hazırlamıştır (Musabeyli, 2012).

Yukarıda zikredildiği üzere, yazarın bilinen tek Arapça eseri dîvanıdır. Arapça tasavvufi dîvan telif etmek, Gülşenî'nin Arapçaya ve aruzun inceliklerine vâkıf olduğunun kanıtıdır. Ayrıca manevi tekamül süreci de şiirlerinin fesâhatını ve belâgatını artırmıştır. Şairle ilgili ilk kaynak Abdülvehhab Şârâni (898/1493-973/1565)'nin "Tabakatü'l-Kübra" adlı eserinde onun sayısız mücahedeler yaşadığını, dostu Ebu'l-Abbas el-Harisi ile birlikte onunla çok görüştüğünü, ancak onun okuma yazma bilmeyen, dili tutuk bir ümmi olduğunu, düşüncelerini ifade etmekte güçlük çektiğini zikreder (Şarani, s. 495). Aynı zamanda onun rahatı bozan mücahedeleri sevdiğini ve Acem meşayihinden olduğunu belirtir. Türkiye'deki başlıca Gülşenî araştırmacılarından olan Himmet Konur, Şârâni'nin tespitini "yazarın Arapçayı iyi bilmediği şeklinde değil, öğrenilen yabancı bir dilin konuşma diline uyum sağlama güçlüğü" şeklinde yorumlamanın daha doğru olacağını söylemiştir (Konur, 2000, s. 172). Kanaatimizce, "Tabakatü'l-Kübra" müellifinin bu ibareyi kullanması şairin Arapça dîvanına Türk uslubunun hâkimiyetine bağlanabilir. Çünkü on bin satırlık tasavvufî dîvan telif eden birinin diline "muğlak/kapalı" yakıştırması uygun görünmemektedir:

صمتي بيان جمع في الفرق اسمع افهم
ذا البكم صار نطقاً من صمت ناطقات

Sükûtum fark içre cem'in beyânıdır, dinle ki anlayasın,
Sükût sayesinde dilsiz bile konuşkan bir kimse olur
(Gülşenî A421, v. 5b).

Kaynak fetişizminden kaçınmanın yanı sıra, kaynaklarda yer alan bilgilerin sadece doğru açıklamaya ihtiyaç duyduğu kanaatindeyiz. Bu bağlamda tartışma konusu olan "ifade", yukarıda da belirttiğimiz gibi, Gülşenî'nin Arapça şiirleri Arap şairlerinin dîvan şiirleri ile karşılaştırıldığında onlarda Türk nefesinin varlığı ve Türk şiirine özgü sanatsal anlatım ve tasvir araçlarının kullanılması ile

bağlı olabilir. En basit örnek olarak "sâki" kelimesini gösterebiliriz. Türkçe ve Farsça yazılmış tasavvuf şiirlerinde bu ifade çok meşhur iken Arapça şiirlerde pek yaygın değildir, neredeyse hiç kullanılmamaktadır (kelimenin arap asıllı olmasına rağmen). Gülşenî , Arapça dîvanında "sâki"yi sıkça kullanmıştır:

ساقي شراب وصلٍ ناول بهجر ذات
في الصحو سكرى انظر من ذاك في الصفات

Sâki, vuslat şarabını Zâtın hicranıyla değiştir,
Sahv içindedir sekr, buradan O'nun sıfatlarına nazar et
(Gülşenî A421, v. 2a).

Diğer taraftan, Şarani'nin Gülşenî hakkında "rahatı bozan mücahedeleri sevdiğini" bildirmesi, düşüncemize göre, Gülşenî ayinlerine iştiraki sonucunda oluşmuş bir kanaattir. Gülşenî dervişlerinin zikir merasimleri musikili, şiirli, hareketli olurdu ve Arap meşayihi için garipsenecek bir durumdu. Aynı zamanda kaynaklarda bu dîvana şathiyyat benzetmeleri de yapılmıştır (Şarani, s. 495). Tasavvuf, fıkha dayanan geleneksel İslam anlayışının ötesinde, ruhsal yolculuğu çeşitli noktalarda aydınlattığı için aşina olmayanlar için anlaşılmaz bazı unsurlar taşır. Bu anlaşılmaz ifadelere şath adı verilmiş ve daha sonra şathiyat adlı bir edebi tür ortaya çıkmıştır. Dîvan'da hakikat alemine seyahatte iken dillendirildiği hissedilen ve içinden çıkılması mümkün olmayan pek çok beyit olduğunu dikkate alırsak şath isnatlarına hak vermeliyiz. Bütün bu sebepler Şarani'nin Gülşenî hakkında bu fikre kapılmasına zemin hazırlamıştır.

Arapça Dîvan'ın Yazma Nüshaları

İbrahim Gülşenî'nin makalemize konu olan Arapça dîvanının iki yazma nüshası tarafımızdan tespit edilmiştir: Bunlardan biri Azerbaycan Milli İlimler Akademisi'nin tabi Yazmalar Enstitüsü'nde yer alan B-778 numaralı yazma nüshadır (Makalenin devamında A nüshası olarak bahsedilecektir). Bu nüsha Ruşeni'nin dîvanıyla birlikte aynı elyazma kitapta yer almış eksik nüshadır. Profesör Azade Musabeyli tarafından bulunmuştur. Bildiğimiz ikinci nüsha ise Tahsin Yazıcı'nın tek nüsha olarak bahsettiği Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi kütüphanesinde bulunan kütüphaneci Cevat Pur'dan satın alınan nüshadır - Üniversite A421 numaralı, daha sağlam bir el yazması kitapta yer almaktadır (Makalenin devamında B nüshası olarak bahsedilecektir). 2006 yılında Türkiyeli alim Abdullah Kızılcık, Şam'da Arapça 50 sayfalık bir giriş yazısı ile Ankara nüshasını esas alarak tertip ettiği dîvanı yayınlamıştır. Tek

nüshaya dayanarak hazırlandığı için birtakım eksiklikler yer almakla birlikte eserin matbu versiyonu da araştırmaya dahil edilmiştir.

Dîvan'ın Yapısı

Dîvan, geleneksel olarak kaside, gazel ve rubailer şeklinde sıralanmıştır. Kaynaklarda on bin mısra olarak zikredilen Dîvan'ın iki nüsha esasında 9789 mısra olduğu tespit edilmiştir. Varak düşmelerini de dikkate alırsak kaynaktaki bilgi ile uzlaştığına kanaat getire biliriz. İki nüshaya dayanılarak tertip edilen metinde iki kaside, 56 gazel, 171 rubai mevcuttur.

Dîvan'daki ilk kaside (ساقي شراب وصلٍ ناول بهجر ذات) matla'lı kaside olub 1152 mısradır. 34 varakta, 1b-36a yaprakları arasında yer almaktadır. Kaside, her yaprakta iki sütun şeklinde, her satırda iki mısra - bir beyit olarak nesih hattıyla yazılmıştır. 1b sayfası besmeleden sonra 13 satır, kalan sayfalar 17 satır ve 36a numaralı son sayfa bir tek satırdan ibarettir. Beyit sayısı son tek mısra hariç toplam 1152'dir. 12b, 31b ve 35b yapraklarından sonra yaprak düştüğü görülmektedir. 17a ve 17b tamamen harekelenmiştir ve mürekkebin renginin de açık olduğunu gözönünde bulundurursak, sonradan eklendiği varsayılabilir. İnce bir kalemle biraz özensiz yazılmıştır. Kasidenin geri kalanı, özellikle kelimelerin sonları ara sıra harekelenmiştir. Vezinleri farklı olsa da bu kaside -sonraki kaside gibi- Taiyye'dir.

Gülşenî Dîvan boyunca sembolik dili ustalıkla kullanmıştır. Dîvan'ı Ankara nüshasını esas alarak yayınlamış olan Abdullah Kızılcık'ın şair hakkında "remzler şairi" demesi ve İbnü'l-Fariz ile benzerliğini göstermesi tesadüf değildir (Kızılcık, 2006, s. 39-40).

Şair ilk kasidesinde düşüncelerini remzî dil kullanarak ifade ettiğini kendisi de işaret etmektedir:

جل الكلام عنا من فهم ذي بيان
مرموزنا مستر من اشهر اللغات

Bizim sözümüz beyana sığmadı,
Remzlerimiz en meşhur dillere bile açılmamış, saklı kalmıştır
(Gülşenî A421, v. 5a).

Gülşenî kasideye, kendi şahsında insanın dış ve içten müteşekkil garip bir varlık olduğundan bahsederek başlar. Sonu gayba çıkan bir sır tarafından yaratılan ve nefha-i mukaddese üflenen bir insanın tecelli anında, sekr-sahv, cem-fark, mahiv-ispat, fenâ-bekâ hallerinde yaşadıklarını şerh eder. Daha sonra yine kendi

şahsında hevâ ehlinin özelliklerini sıralar ve ibadetlerle ilgili kısma geçer. Ehl-i makâmın muhtelif hallerde tasviri, tabiri, hal, makâm, münkire hitap, keşif, tecellî, halil-celil gibi konularda çok akıcı bir üslupla düşüncelerini dile getirir. Sonra kâfirin alâmetlerini sıralar. Hal ehlinin vasıflarını gösterir ve avâmın, havâssın küfründen konuşur. Buradan itibaren kasidenin konusu daha da belirginleşmeğe başlar. Kasidenin sonunda şair özünü, sözünü metheder, sonuçlar çıkarır. 35b'de kaside tamamlanmış, bu yapraktan sonra yaprak düştüğü görülmektedir. Yazmalarda sayfalandırma her varakın "b" yüzündeki sol alt köşeye bir sonra gelen varakın "a" yüzündeki ilk satırda bulunan ilk kelimenin yazılmasıyla yapılırdı. Bu işaret kelimelere "ayak", "müşir" veya "rakabe" denilmektedir (Çelik, 2022, s.147). 36a olarak numaralandırdığımız varakda sadece bir satırlık şiir mevcut olup ondan sonra yeni kaside başlamaktadır. Buna dayanarak yaprak düştüğünü iddia edebiliyoruz. 35 b sayfasına kadar kasidenin mazmununa bakacak olursak şairin kendini methetmeğe başladığını ve artık sona yaklaştığını anlamak mümkündür. Dolayısıyla düşen yaprak sayısının çok fazla olmadığını düşünmekteyiz.

Dîvan'ın üslubu akıcı, sanatsal anlatım ve tasvir bakımından zengindir, kasideler uzun olsa bile şairin kafiye sıkıntısı çekmediğini, bazı kafiyeleri tekrar etmesine rağmen muhtevanın farklı olmasına özen gösterdiğini görmekteyiz. Genellikle uzun kasidelerde şairler her 30-40 mısrada bir tekrar kafiyeleri kullanırlardı. Kasidelerin çok uzun olmamasına özen gösterilirdi, çünkü uzadıkça hem kafiye bulma sorunu ortaya çıkar ve çok güzel başlayan kasidenin sonu başlangıca göre çok zayıf kalabilirdi. Dîvân'ın bir mürşid tarafından müritlerine yol göstermek için kaleme alındığı da öğretici üslubundan anlaşılmaktadır. Beyitlerine "Ey tâlib" gibi hitaplarla başlaması, bunun en basit ispatıdır. Örneğin:

يا **طالب** التعلم علم الحياة اطلب

Ey öğrenmeye **talip kimse**, hayat ilmini talep et (Gülşenî A421, v.35b).

اخلع وجوه كونين أمرٌ لك من الربّ/ في عالم المحبّة يا طالب النجات

Ey nicâta **talip kimse**, Rabbinin sana emridir,
Muhabbet aleminde iki cihan sıfatlarından da sıyrıl (Gülşenî A421, v.15a).

"Sâki, şarab-e vaslin nâvil bi-hicr-i zâti" matla'lı kaside şu beyitle başlıyor:

ساقي شراب وصلٍ ناول بهجر ذات
في الصحو سكرى انظر من ذاك في الصفات

Sâki, vuslat şarabını Zâtın hicranıyla değiştir,
Sahv içindedir sekr, buradan O'nun sıfatlarına nazar et.

Kaside hezec bahrinde (mefailün mefailün failün) ile yazılmıştır. Sâkiye hitapla başlayan kasidenin sonu bizim için meçhul kalıyor, çünkü el yazması kitabın son sayfası düşmüş ve sadece son mısra kalmıştır.

فافهم بلا مقال أقوال مبكمات

Dilsizlerin konuşmasını konuşmadan anla
(Gülşenî A421, v.35b).

Dîvan'daki ikinci kaside "Tebeddel fi hevâke" matla'lı olup aruzun hezec bahrindedir. (Mefailün Mefailün Feulün). 36a-46b sayfaları arasında yer almıştır. Her sayfada 17 beyit, 36a'da 15 beyit, 46b'de 12 beyt olmak üzere toplam 367 beyittir. Başlık şeklinde "İkinci kaside" (القصيدة الثانية) ifadesiyle başlar, başlangıcı ve sonu mevcuttur. Bu kasidede yaprak düşümü yoktur, metin tam olarak yazmada yer almıştır.

Şair kasideye bu beyitle başlar:

تبدّل في هواك كون ذاتِ
بدا من وَجْهك وجهى صفات

Hevânı değiştir de Zâtı arzula
Ki sıfatların yüzü yüzünde görünsün
(Gülşenî A421, v. 36a).

Kasidesini şu beyitle sonlandırıyor:

خليلى من فؤادى في المحبّه
جَليل القدر من وصف الصفاة

Muhabbet aleminde gönül dostum, halilim
Senin değerin her türlü yüce vasfın üstündedir
(Gülşenî A421, v. 46b).

İlk kaside konularına göre birkaç bölüme ayrılabilir, ancak bu lirik kaside tek bir konu etrafında dönüyor: Kur'an-ı Kerim'in tefsiri, anlaşılması, yorumlanması, anlaşılması ve açıklanması. Burada şairin uslubu daha keskindir, emir hitaplarıyla

başlayan çok sayıda beyit vardır. Ölmeden önce ölmek, nefis, vahiy ilmi, zat-sıfatlar, ilme'l-yakîn gibi konularda görüşlerini aksettirmiştir. Lât, Menât, Uzza putlarını, diğer dinleri ve İslâm'ı tartışmanın merkezine koyarak düşüncelerini şiir diliyle aktarıyor. Hâl ve kâl, Allah'ın isim ve sıfatlarından bahseder, hubb ve muhabbet konularını işler, pek çok öğüt verir.

Genel olarak Gülşenî'nin tüm dillerdeki eserlerine bakarsak, Azade Musabeyli'nin deyimiyle şairin bir kalbi ve bir de Allahı vardır (Musabeyli, 2012, s. 281). Tüm eserleri de buna hizmet etmektedir.

Gazelleri

Şark edebiyatının en meşhur türlerinden olan gazel, daha önce Arap edebiyatında kasidenin içerisinde bir bölümdü. Emeviler döneminden itibaren bağımsız bir türe dönüşmüştür. Oradan Fars edebiyatına ve Türk edebiyatına dahil olmuştur. Aa, ba, ca kafiye sistemi ile beyit sayısı çoğunlukla 5-15 olan bu türde lirik temaların -aşk, sevgi, duygular- çok iyi ifade edildiği bilinmektedir. Gazelin ilk beytine matla', son beytine makta', en güzel beytine ise şah beyit denir. (İpekten, s.440-442)

Gazel, 13. yüzyıldan itibaren şöhretini yitiren kasidenin yerini almaya ve halk arasında yaygınlaşmaya başlamıştır. 15. yüzyıl Azerbaycan edebiyatında yaygın olarak kullanılan bu türe pek tabii Gülşenî de başvurmuştur. Tarafımızdan iki nüshada toplam 56 gazel tespit edilmiştir. Bunlardan ikisi eksik, 54'ü tamdır. Bakü nüshasında gazeller kırmızı çerçeve içinde kırmızı mürekkeple yazılmış başlıklarla ayrılmaktadır. Ancak Ankara nüshasında düz metin şeklinde yazılmış, bir satır ara ile yeni gazele geçilmiştir. Ancak bazı gazeller bir sayfada bitip başka bir sayfada yeni bir gazele başladığında boşluk olmadığı için anlamak mümkün değildir. A nüshasında başlıkların ayrılmaması, sadece bu nüshaya istinad eden Abdullah Kızılcık'ın bazı noktalarda iki gazeli bir gazel olarak takdim etmesine neden olmuştur. Örneğin, A/63b-64a sayfalarında yer alan 39. gazelin 64b'den başlayan bölümünü yeni bir gazel olarak yayımlamıştır. Bakü nüshasından hareketle Kızılcık'ın yeni gazel olarak nitelendirdiği gazelin aslında öncekinin devamı olduğunu anlıyoruz (Gülşenî , B 778, v.12a). Aynı zamanda 44. ve 45. gazelleri de birleştirerek tek gazel şeklinde takdim etmiştir. İki ve daha fazla nüsha esasında metnin kurulması benzer yanılgılardan koruyor.

B nüshasındaki başlıklara gelince, bunlar özel isim şeklinde değil, "Bu da onun tecellisindendir", "Bu da onun hallerinden bahsedir", "Bu da onun mukaddes

nurlarındandır" şeklindedir. B nüshasındaki gazellerin tamamı bu türden serlevhalarla başlamaktadır. Maalesef bunlardan ikisi nüshanın durumundan dolayı okunamamıştır. Gazeller A nüshasının 46b-70b sayfalarında ve B nüshasının 1a-19a sayfalarındadır. Gazeller muzâ, remel, hezec, mütekârip, münserih bahirlerindendir. En uzun gazeli 34, en kısası 6 beyittir. Kasidelerde olduğu gibi gazellerde de tasavvufî ve dinî meseleler ön plandadır. Çoğu sâkiye, âşığa, münkire hitapla başlar.

"Yâ mukleti mine'l-ayn nuru'l-huca ve zihni" matla'lı 8 beytlik birinci gazel:

يا مُقْلَتِي مِنَ العين نور الحجى و ذهني
ما البدر غير وجهك حتى تراه عيني

ذوقي من المحبّة شوق الجمال منك
ياليتني أراه ذا الوجه عين أيني

Ey gözümün bebeği, aklımın, zihnimin nuru,
Gözlerim senin vechinden gayrı bedr (dolunay) görmemiştir.

Muhabbet zevkim senin cemâlinin şevkinden ibarettir
Keşke senin vechini baş gözüyle bir görebilsem
(Gülşenî , A-421, v.46b-47a).

beyitleri ile başlar ve şair aşkı inkar edene seslenir, onu da bu zevki anlamaya çağırır. Bu küçük gazelde şair "muhabbet"ten gayrı her şeyin boş olduğunu dile getirmiş, nitekim 56 gazelin her birinde bu felsefenin rükünlerini açıklamaya çalışmıştır.

Rubailer

Klasik Doğu edebiyatında gerek dîvan sistemi içerisinde, gerekse rubailerden mürekkep müstakil eser olarak pek çok örnek mevcuttur. Gazel ve kasideden sonra en popüler nazım şekli olarak kabul edilen rubai, Arapça'da "dörtlük" anlamına gelir. Dört mısradan oluşur ve bahr-i hezecde yazılır. Fars edebiyatında ilk kez Rudekî tarafından yazıldığı rivayet edilen rubai dübeyt olarak da adlandırılmıştır (Öztürk, 2008, s.176-177). Fikirlerin kısa ve özlü bir şekilde ifade edilmesine olanak sağlaması, tasavvufun heyecanını dört satırlık bir nazım formatında anlatması ve müzik-şiir bağlantısının güçlü olması nedeniyle tasavvuf çevresinde popülerdir. Ebu Sa'id Ebu'l-Hayr (ö: 1049), Fars edebiyatında tasavvufi rubainin ilk yazarı olarak anılır. Rudekî (ö: 941), Ebu Sa'id Ebu'l-Hayr

(ö: 1049), Ömer Hayyam (ö: 1132), Mevlânâ Celaleddin Rumi (ö: 1132), Sultanu'l-âşıkîn İbnu'l-Farız (ö: 1235), Ruhi Bağdâdi (v: 1605/1606) üç dilde bu türün en güzel örneklerini yaratmışlardır. (Öztürk, 2008, s.176-177)

Daha önce zikrettiğimiz üzere, iki nüshanın karşılaştırılması sonucunda toplam 171 rubai tespit edilmiştir. Bakü nüshasında, el yazması kitabın 19a yaprağından başlayan rubailer, "Ve lehu rubaiyyat" başlığı altında kaside ve gazellerden ayrılarak 31b yaprağına kadar devam etmiştir. Ayrıca kırmızı bir mürekkep çerçevesi eklenerek daha düzenli hale getirilmişdir. Ankara nüshasında özel bir başlık ayrılmamış, 70b yaprağındaki gazellerden sonra doğrudan rubaiye geçilmiş ve rubailer 84b yaprağında sona ermiştir. Ankara nüshasında 159 beyit ve bir rubainin ilk beyti bulunmaktadır. 71b'den sonra bir yaprak düşmüştür. Yaprak düşmeleri daha önce zikredildiği gibi ayakların uyumsuzluğunun bir sonucu olarak belirlenmiştir. 11 rubainin yer aldığı iki yaprak düşmüştür, bu eksik rubailer Bakü nüshasından tamamlanmıştır. Bakü nüshasında 167 rubai yer almaktadır. Ancak her iki nüsha da eksiktir. Bakü nüshasında olmayan 3 rubai ve bir rubainin yarısı Ankara nüshasından tamamlanmıştır. İki nüshanın karşılaştırmalı incelenmesi sonucunda, 171 rubai ve bir beyit ortaya çıkmıştır.

Dîvan'da ilk rubai şudur:

بالفَصْل لنا وَصْل حبيب بمنا
ذا الفَصْل بنا وصل هنيّ بفنا

في البُعد لنا قربُ وصالٌ عجبا
يا لَيْت لنا قرب بعيدٍ بلنا

Ölümle gelen ayrılıkta (fasl) bizim için habibin, sevgilinin visalı (vasl) vardır,
Alem-i fenâda bu fasl bizim için hoş vuslattır.

Acaba uzaktayken de bizim için visal kurbu (yakınlığı) var mıdır?,
Keşke bu'dda (yardan ayrı) iken kurbu (Yarın yakınlığını) tada bilsek (Gülşenî , B-778, v.19a; Gülşenî , A-421, v.70b).

Son rubai yarım olup sadece iki mısrası vardır:

الشرع كمال بطل النقص به
حكم ازليّ ابدا فاض به

Şeriat noksanı ortadan kaldıran kemaldir,
Ezeli hüküm daima onunla feyizlenir (Gülşenî , v. 84b).

İbrahim Gülşenî'nin Arapça dîvanından bahsederken, dilinin oldukça sembolik olduğunu vurgulamak gerekir. Mevlânâ Celalettin Rumi (ö: 1273), Yunus Emre (ö: 1320 (?)) gibi Gülşenî'nin etkilendiği bazı mutasavvıflar, düşüncelerini remzi olsa bile konuşma diline yakın üsluplarda ifade etmeğe çalışmışlar. Ancak İbrahim Gülşenî'nin şiirlerinde çokça tasavvufi terimler kullanıldığından sembolizm güçlüdür.

Tasavvuf yoluna talip kişinin tasavvufi tekamül sürecinin, haller ve makamlarda yükselişi sonucunda gerçekleştiği bilinmektedir. Bu nedenle hal ve makam tasavvuf sisteminin iki ana kavramı kabul ediliyor. Hal ve makam birbirinden farklıdır. Hal vehbîdir, Allah'ın kula lutfettiği vâridâttır. Kulun çalışmasıyla elde edilemez ve değişkendir, sabit ve kalıcı değildir. Makam, kulun riyâzet ve nefsi terbiye ile ve tekrar ederek kazandığı edep ve ahlâktır (Sühreverdi, 2010, s.154). Şairimiz rubailerinde tasavvufi hal ve makamlardan(fasl, hicr-vasl, visal; kurb-bu'd; cem-fark; fenâ-bekâ; vahdet-kesret; sahv-sekr; havf-reca; aşk, muhabbet; vecd, şevk), çoğuna değinmiştir. Kendine has sembolik uslubuyla tasavvufun temel ilkelerini (fakr, şuhûd, vücûd, şath), daha belagatli ifade edecek olursak, kuş diliyle, bazen telkin şeklinde, bazen de soru sorarak açıklama tarzında okuyucuya ulaştırmışdır.

Rubailerde şairin konu ettiği ana temalar, fasl-vasl, kurb-bu'd, sekr ve sahv gibi tasavvufî haller ve tecellî, şühud, ayn, mekân, zaman gibi makamlar, klasik tasavvufi motiflerdir.

Sonuç

Klasik Türk edebiyatının 16.Yüzyıl temsilcilerinden biri de Halvetilik tarikatinin Gülşeniyye kolunun kurucusu İbrahim Gülşeni'dir. El-Berdâi (Azerbaycan) ve El-Âmidi (Diyarbakır) nisbesiyle kaynaklarda zikredilmişse de, ekser araştırmacılar onun Diyarbakırlı olduğu üzerinde durmuşlar. Makalemizde şairin El-Berdai nisbesiyle anılmasına açıklık getirilmiş, orada doğmasa bile Azerbaycan Akkoyunlu devleti hudutları içerisinde yaşaması, şeyhi Dede Ömer Ruşeni ile burada görüşmesi, Berda şehrinin dönemin ilim, sanat merkezi olması şairin yolunun bir şekilde bu şehirle kesiştiğine işaret etmektedir.

Gülşenî'nin kaynaklarda Arapça, Farsça ve Türkçe dîvanları, "Mânevi" (El-Mâneviyyü'l-Hafiyye), "Şerh-i Mesnevi", "Kenzü'l-Cevâhir", "Râznâme", "Mâ-yi Meîn" (Risaletül-Etvar), "Tefsîr-i Âye-yi Fahle' Na'leyk", "Ezhâr-i Gülşen", "Çobannâme", "Pendnâme", "Muntehâbât-ı Makâlât-i Gülşenî" isimli yazma eserleri tespit edilmiş, Türkçe eserlerinin büyük kısmı çalışılmış, Farsça ve Arapça tek eseri olan Dîvan çok az sayıda araştırmalara konu olmuştur.

Çalışmamızda şairin Arapça dîvanının yapısı, dil ve üslup özellikleri, muhtevası, yazma nüshaları gibi konulara değinilmektedir. Dîvan'ın iki nüsha esasında tertip edilen metni 9789 mısradan oluşmaktadır. Dîvan'da 2 kaside, 56 gazel, 171 rubai mevcuttur. Üslûbu akıcı, sanatsal ifade ve betimleme araçları bakımından zengindir. Öğretici üslûbundan anlaşılmaktadır ki, mürşid Gülşenî tarafından müritlerine yol göstermek amacıyla yazılmıştır. Dîvan'da şairin konu ettiği ana temalar, aşk, fasl-vasl, kurb-bu'd, sekr ve sahv gibi tasavvufî haller ve tecellî, şühud, ayn, mekân, zaman gibi makamlar, klasik tasavvufi motiflerdir.

Dîvan Arapça yaranmış Türk edebiyatının nadir örneklerinden biri olarak çok değerlidir ve edebiyat tarihimizde incelenmeğe değer eserlerdendir. Berda'dan Kahire'ye uzanan bir düşünce sisteminin ürünü olan bu Dîvan'ın, Türk edebiyatına katkı sağlaması umulmaktadır.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Ağabali, F. (2015). *Huma-yı arş* (nşr. Mehmet, Rıhtım). Nurlar Yayınları.

Aliyeva, F. (2013). Gülşenî Berdeî'nin erebce dîvanının yeni elde olunmuş Ankara nüshasından bezi açıklamalar. *Orta Asır yazmaları ve Azerbaycan medeniyeti tarihi problemleri XIII Respublika Elmi konferansı* (s.191-193). Elm ve Tahsil Yayınları.

Aliyeva, F. (2016). Elyazmalardaki rubaileri esasında İbrahim Gülşenî nin erebce yaradıcılığının tedkiki. *AMEA Yazmalar Enstitüsü Elmi eserler dergisi, (1)*, 88-101.

Ankaravi, İ. (2018). *Osmanlı tasavvuf düşüncesi*. Vefa Yayınları.

Bertels, E. (1965). *Sufizm i sufiyskaya literatura*. Nauka Yayınları.

Bilgin, A. (2007). Osmanlı şiirinde ölmeden önce ölme temi. *Kubbealtı Akademi Mecmuası, 142* (36/2), 42-53.

Cami, M. (2011). *Nefehatü'l-üns min hadarati´l-kuds*. (Ali, Çavuşoğlu Çev.). Huzur Yayınları.

Cebecioğlu, E. (2005). *Tasavvuf terimleri ve deyimleri sözlüğü*. Anka Yayınları.

Çelik, F. (2022). Yazma eserlerde varaklara numara atama ve varak-sayfa eşleştirmesi. *USAD, (16),* 145-162. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2593564.

El-Hakim, S. (2004). *İbnü'l-Arabi sözlüğü*. (Ekrem, Demirli Çev.). Kabalcı Yayınları.

Gülşenî , İ. (1289). *Şerh-i Ma'nevî´yi-Şerîf*. (Lalî, Fenâî şrh). Darü't-Tıbaatü'l-Âmire.

Gülşenî , İ, *Dîvân-ı Hazret-i Şeyh İbrâhim Gülşenî,* Ankara Üniversitesi Dil, Tarih, Coğrafya fakultesi, No: A421.

Gülşenî , İ. *Dîvân,* AMİA Elyazmalar Enstitüsü, No: B-778/I.

Gülşenî, M. (1982). *Menakıb-ı-İbrahim Gülşenî*. (Yazıcı, Tahsin Ed.). TTK Yayınları.

Gülşenî, M. (2014). *Menâkıb-ı İbrâhim Gülşenî*. (Koç, Mustafa ve Tanrıverdi, Eyyüp Haz.). Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.

Haksever, C. (2004). Varoluşsal kendinden geçme ve yansımaları: İmam-ı Rabbani'nin şathiyye anlayışı örneği. *Çorum İlahiyat fak.dergisi 3* (5), 103-126.

Hocazade, A. (1322). *İbrahim Gülşenî*. Kütübhane-i Cihan.

Hucviri, A. (1996). *Keşfü'l-Mahcub*. (Uludağ, Süleyman haz.). Dergah Yayınları.

İpekten, H. (2013). *Eski Türk edebiyatı nazım şekilleri ve aruz*. Dergah Yayınları.

İpekten, H. (1996), *"Gazel"*, TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 13, s. 440-442, TDV Yayınları. https://islamansiklopedisi.org.tr/gazel--edebiyat (21.12.2022).

İzmirli, B. (2013). Şair bir sufi ya da aşıkların sultanı İbnü'l-Fariz. *Sufi Araştırmaları, 7*, 20-34.

Kara, M. (2005). *Dervişin hayatı, sufinin kelamı.* Dergah yayınları.

Kaşani, A. (2015). *Tasavvuf sözlüğü*. (Demirli, Ekrem Çev.). İz Yayınları.

Kızılcık, A. (2006). *Dîvan-u İbrahim Gülşenî* . Dar-ü Tebe Yayınları.

Konur, H. (2000). *İbrahim Gülşenî . Hayatı, eserleri, tarikatı.* İnsan Yayınları.

Kurnaz, C., Tatcı M. (2001). *Türk edebiyatında şathiyye*, Akçağ Yayınları.

Musabeyli, A. (2002). *Elyazma kitabı ve XV-XVI asırlar Azerbaycan edebiyatı: problemler, araşdırmalar (tekstoloji-filoloji tetkikat)*. Nurlan Yayınevi.

Musabeyli, A. (2015). *Şeyh İbrahim Gülşenî Berdai ve türkce Dîvanı*. İlim ve Tahsil Yayınları.

Öztekin, A. (2011). İbn Arabi'nin "Ayan-ı Sabite"si ile Jungun "arketipleri" üzerine bir değerlendirme. *Ankara Ü.İlahiyat fakültesi dergisi*, *52* (1), 293-303.

Öztürk, M. (2008). *"Rubai"*. *DİA*, C.35, s.176-177, TDV Yayınları. https://islamansiklopedisi.org.tr/rubai#1 (21.12.2022).

Rıhtım, M. (2010). *Seyid Yahya Bakuvi ve onun Şifa el-Esrar adlı eseri*. Elm Yayınevi.

Schimmel, A. (1975). *Mystical dimensions of Islam.* The University of North Carolina Press.

Seyyid, M. (2008). *Istılahat-ı insan-ı kamil.* (Kara, İhsan Haz.). İnsan Yayınları.

Sühreverdi, Ş. (2010). *Avarifü'l-mearif*. (Öztürk, Abdülvehhab Haz.). Saadet Yayınları.

Şârâni, A. *Et-Tabakatü'l-kübra*. http://www.al-mostafa.com/

Yekta, S. (2003). Tasavvuf edebiyatına ait temel bir metin ve Türk edebiyatına yansımaları, *İ.Ü. Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi,* XXX, 445-468.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Ali BENLİ

Doç. Dr.., Marmara Üniversitesi
İlahiyat Fakültesi
ali.benli@marmara.edu.tr

https://orcid.org/0000-0003-3257-8969

Adanalı Hoca Hayret'in Abdullah Hasîb'in İmruülkays Muallaka'sı Tercüme ve Şerhine Dair Eleştirileri

Khodja Hayret of Adana's Criticisms of Abdullah Hasib's Translation and Commentary on Imru'u'l-qays' Mu'allaqa

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 10.11.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 29.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Benli, A. (2022). Adanalı Hoca Hayret'in Abdullah Hasîb'in İmruülkays Muallaka'sı Tercüme ve Şerhine Dair Eleştirileri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 1989-2004. https://doi.org/10.34083/akaded.1202345

Benli, A. (2022). Khodja Hayret of Adana's Criticisms of Abdullah Hasib's Translation and Commentary on Imru'u'l-qays' Mu'allaqa. *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 1989-2004. https://doi.org/10.34083/akaded.1202345

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

Türk edebiyatında çeviri faaliyeti Tanzimat sonrasında ivme kazanmış, bu dönemde özellikle Batı edebiyatlarından pek çok eser Türkçeye çevrilmiştir. Bu durum söz konusu dönemde çeviri eleştirisi faaliyetinin de gelişmesini sağlamıştır. Çeviri eleştirisi alanında yazılar daha çok Batı dillerinden yapılan çeviri eserler üzerine olsa da Arap ve Fars edebiyatlarından yapılmış çeviriler hakkında da bazı eleştiri yazıları kaleme alındığı bilinmektedir. Bunlardan birisi Adanalı Hoca Hayret'in, Abdullah Hasîb Efendi tarafından yazılan İmruülkays Muallaka'sı Şerhi adlı tercüme ve şerhi üzerine yazdığı eleştiri makaleleridir. Bu çalışmamızın temel konusu da bu makalelerin incelenmesi oluşturmaktadır. Eleştirilerin temel odak noktaları bilgi yanlış ve eksiklikleri, gereksiz bilgilere yer verilmesi, anlatımda çelişkiye düşülmesi, terimlerin kullanımında özensiz davranılması, metindeki bağlantı kopuklukları ve anlatım bozukluklarıdır. Ana metinde yer almayan bağlam bilgilerin uzun uzadıya çeviriye yansıtılması da bir eleştiri olarak dile getirilmiştir. Bu makalede Hoca Hayret'in eleştirileri tasnif edilerek özetlenmiş ve tahlil edilmiştir. Söz konusu eleştiriler incelendiğinde bunların büyük oranda yerinde ve haklı olduğu söylenebilir. Ancak eleştiri yazılarında eserin olumlu yönlerine hiç değinilmemekte ve iğneleyici bir dil kullanılmaktadır. Bu durumda iki yazar arasındaki kişisel çatışmaların etkili olduğunu söylemek mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Abdullah Hasîb, Adanalı Hoca Hayret, İmruülkays, Muallaka, çeviri eleştirisi

Abstract

With the acceleration of translation activities in Turkish literature during Tanzimat period, numerous works of Western literature were translated into Turkish language. Though this gave birth to a blossoming of translation criticisms written predominantly on the translations of Western works, critical articles dealing with translations of Arabic and Persian works were also penned. Khodja Hayret of Adana's article series is but one example of such essays. In his articles, he criticised Abdullah Hasib Efendi's translation and commentary of Imru' al-Qays's Mu'allaqa. His main points of criticism consist of a lack of knowledge; the existence of misinformation, redundant information, contradictory statements, imprecisely using of terms, incomprehensibility, disconnections, and inclusion of contextual information missing in the main text but provided in the translation. Whilst these criticisms do indeed appear to be rational, Hayret adopted an acrimonious style in his criticism and did not touch up the text's more positive aspects, which presumably stems from a personal conflict between them.

Keywords: *Abdullah Hasib, Imru' al-Qays, Khodja Hayret of Adana, Mu'allaqa, translation criticism*

Giriş

Türk edebiyatında 1880'li yıllar ve sonrası, edebi eser çevirilerinde sayıca artışın görüldüğü bir dönemdir. Bu artış öncelikle batı edebiyatlarından yapılan şiir, hikâye ve roman çevirileri ile hissedilir hale gelmiştir (Demircioğlu, 2003, s. 13). Bu dönemde Arap edebiyatından yapılan çevirilerde de nispî bir artış gözlemlenmiştir (Özgül, 2007, s. 156-160). 1897 yılı Ağustos ayında başlayan ve Avrupa edebiyatının klasiklerinin Osmanlı Türkçesine nakli konusu etrafında şekillenen "Klasikler meselesi" dönemin gazete ve mecmualarında devrin önde gelen edebiyatçıları tarafından tartışılmış ve "tercüme" teorik bir konu olarak gündeme gelmiştir (Demircioğlu, 2003, s. 15).

Kemalpaşazâde Said Bey 1888-1906 yılları arasında *Galatât-ı Tercüme* adını verdiği bir dizi eser neşretmiştir. Bu eserin ilk ciltlerinin yayımlanmasından sonra onda geçen çeviri eleştirilerine cevaplarını sunmak üzere Mehmed Hâlid Bey *Tetkîk-i Galatât-ı Tercüme* ve Fatin İhsan Bey *Hatîât-ı Tercüme* adlı çalışmalarını ortaya koymuşlardır. Kemalpaşazâde Said Bey bu itirazlara eserinin sonra yayımlanan ciltlerinde cevap vermiştir. Bu tür yayınların çoğalmasıyla birlikte bu dönemde çeviri eleştirileri entelektüel çevrenin ilgi odağı olmuştur (Semercioğlu, 2010, s. 30) Söz konusu eleştiriler daha çok batı dillerinden yapılan çeviriler üzerinde yoğunlaşmakla birlikte Arapça eserlerin tercümeleri üzerine eleştirisi yazılarının da kaleme alındığı görülebilir. Bunlardan biri Babanzâde Ahmed Naim'in *Servet-i Fünûn* dergisinde "Bedâyi'u'l-'Arab" başlığı altında yayımladığı klasik Arap edebiyatından şiir çevirilerine dair *Malûmât* gazetesinde neşredilen eleştiri makalesidir (Benli, 2018, s. 227). Şeyhülislam Mustafa Sabri Efendi'nin Mehmed Zihni Efendi'nin *el-Kavlü'l-Ceyyid* adını taşıyan ve belagat ilminde kullanılan beyitlerin tercüme ve şerhine dair eseri hakkındaki tenkitlerini içeren makaleleri de bu kapsamda değerlendirilebilir (Irmak, 2012, s. 218-219). Aslında bir çeviri veya şerhin eleştirisi olarak kaleme alınan bu çalışmalar klasik Türk edebiyatındaki "reddiye" geleneğinin bir uzantısı sayılabilir. Yılmaz'ın da işaret ettiği gibi özellikle şerh literatüründe içkin bir halde bulunduğunu görebileceğimiz bu gelenek, canlı bir edebî tartışma ortamının metinlere yansıdığı bir sahadır (2011, s. 152). Sûdî-i Bosnevî'nin (ö. 1007/1599) *Gülistân*, *Bostân* ve *Hâfız Dîvân*'ı şerhleri ve İbnü'l-Fârız'ın *Hamriyye*'si üzerine İbn Kemâl'in (ö. 940/1534) kaleme aldığı şerh bu tür eleştirilerin bulunabileceği örnekler arasında yer almaktır (İnce, 2009, s. 141).

Bu çalışmada Osmanlı son döneminde cahiliye döneminin meşhur şairi İmruülkays'ın Arap şiirinin en güzel örneklerinden biri sayılan *Mu'allaka*'sının çevirisi ve şerhi üzerine kaleme alınmış bir dizi eleştiri makalesi incelenecektir. *İrtikâ* gazetesinde *Havsü'l-'ays 'alâ men hevveşe kasîdete İmri'i'l-Kays* başlığıyla yayımlanan dört eleştiri

makalesinin yazarı Adanalı Hoca Hayret Efendi[1]; eleştirilerin muhatabı ise *İmruülkays Kasîde-i Mu'allakası'nın Şerhi* adlı kitabın müellifi ise Abdullah Hasîb Efendi'dir.[2]

İmruülkays b. Hucr'un tercüme ve şerhe konu olan şiiri Arap edebiyatında muallakât adı verilen seçkin kasideler arasında yer alır. Rivayete göre çok beğenilerek Kâbe'nin duvarına asıldığı için bu ismi alan kasideler yedi veya on tanedir. Bazı şiirlerin muallakât listesine girip girmediği konusunda şüpheler bulunmakla birlikte İmruülkays'ın kasidesi bütün tasniflerde bu kasideler arasında önemli bir yere sahiptir (Tülücü, 1986, s. 253). Bu kaside bağımsız olarak veya muallakâttaki diğer kasidelerle birlikte defalarca şerh edilmiş, Türkçe dâhil olmak üzere pek çok dile çevrilmiştir. Kasidenin Osmanlı döneminde yapılan Türkçe çevirileri arasında bu makalede konu edilecek olan Abdullah Hasîb'in şerh ve tercümesinin yanında, Hersekli Mehmed Kâmil'in *Terceme-i Mu'allakât-ı Seb'a*'sındaki çevirisi bulunmaktadır.[3] Ayrıca XVIII. yüzyılda kaleme alınmış, müellifi belli olmayan Türkçe bir şerhi bulunmaktadır (Yazar, 2011, s. 537-8)[4] Şemseddin Sâmî'nin de Muallakât'ı tercüme ettiği bilinmektedir. Ancak bu tercüme günümüze ulaşmamıştır (Özgül, 2007, s. 156).

Burada öncelikle tercüme ve şerhin yazarı Abdullah Hasîb'in ardından eleştirinin sahibi Adanalı Hayret'in biyografisi hakkında bilgi verilecektir. Daha sonra Adanalı Hayret'in tercüme ve şerhe yönelik eleştirileri değerlendirilecektir.

Tercüme ve Şerhin Yazarı Abdullah Hasîb Efendi

Abdullah Hasîb Efendi 1839 yılında Musul'da doğdu. Soyları Hz. Ömer'e dayandığı için Fârûkîzâdeler olarak bilinen ailesi Musul eşrafındandı. Tahsilini memleketinde özel hocalardan yaptı, dinî ilimler alanında uzmanlaştı. Farsça ve Türkçe öğrendi. Rusûmat ve Adliye Nezâreti'nde çeşitli kademelerde hizmet etti. 1878 yılında Sadrazam Tunuslu Hayreddin Paşa'nın yanında mühürdarlık vazifesini sürdürdü. Bir

[1] Hayret Efendi'nin söz konusu makaleleri için bkz. Hayret, "Havsu'l-'ays 'alâ men hevveşe kasîdete İmri'i'l-Kays", *İrtikâ*, 13 (9 Haziran 1899), 1/51-54; Hayret, "Havsu'l-'ays 'alâ men hevveşe kasîdete İmri'i'l-Kays (Geçen Nüshamızdan Mâ Ba'd)", *İrtikâ*, 14 (16 Haziran 1899), 1/57-58; Hayret, "Havsu'l-'ays 'alâ men hevveşe kasîdete İmri'i'l-Kays (Geçen Nüshamızdan Mâ Ba'd)" , *İrtikâ*, 15 (23 Haziran 1899), 1/62; Hayret, "Havsu'l-'ays 'alâ men hevveşe kasîdete İmri'i'l-Kays (Geçen Nüshamızdan Mâ Ba'd)", *İrtikâ*, 16 (30 Haziran 1899,) 1/65.

[2] Fârûkî Abdullah Hasib, *İmri'u'l-Kays Kasîde-i Mu'allaka'sının Şerhi*, (İstanbul: Matbaa-i Âmire, 1316/1899).

[3] Cumhuriyet Döneminde Şerafeddin Yaltkaya'nın *Yedi Askı* adlı eserindeki çevirisi, İsmet Zeki Eyüboğlu'nun *Yedi Askı* adlı çevirisi, Sadık Yalsızuçan'ın *Muallakât-ı Seb'a* adlı çevirisi, Kenan Demirayak- Nevzat Yanık ve Nurettin Ceviz'in *Yedi Askı Arap Edebiyatı'ndan Harikalar* adlı çevirileri, Cemal Süreyya'nın *İmru'ulkays Mu'allaka'sı* adlı manzum çevirisi ve Mehmet Hakkı Suçin'in *Yedi Askı Şiirleri* başlıklı çalışması bulunmaktadır.

[4] Bu şerh Süleymaniye Ktp. Pertev Paşa 245M2/2 no'da numarada bulunmaktadır.

süre müddeiumumilik görevinde bulundu ve bu sırada Namık Kemal'i sorgulayarak onunla basına yansıyan bazı tartışmalar yaptı. 1886 yılında Maârif Nezâreti Mekâtib-i Gayr-i Müslime ve Ecnebiyye müfettişliğine tayin edildi. 1897 yılında Encümen-i Teftiş ve Muayene reisliğine getirildi ve bu görevindeyken sansür yönetimi ve kadro konusunda tafsilatlı bir rapor hazırladı. 1902 yılında Encümen reisliğinden alınarak Meclis-i Maârif Azalığı'na tayin edildi. 1909 yılında emekliye sevk edildi. 19 Ocak 1912'de İstanbul'da vefat etti (Güçtekin vd. 2022; Hızlı, 2021).

Abdullah Hasîb Efendi bu makaleye konu olan *İmruülkays Kasîde-i Muaʻallakasının Şerhi* dışında, İmâm Gazâlî'nin *Misbâhu'n-necâh* adlı eserini tercüme ederek İstanbul'da 1308'de yayımlamıştır. Bunların yayında yayımlamaya imkan bulamadığı her ikisinin de hacimli eserler olduğu aktarılan *er-Riyâzu'l-Hasîbiyye fî akvâli'l-hükemâi'l-İslamiyye* ve *et-Tersîʻ fî envâ'i'l-bedîʻ* adlı iki kitabı daha olduğu bilinmektedir (Güçtekin vd. 2022, s. 270).

Eleştiri Makalelerinin Yazarı Adanalı Hoca Hayret Efendi

Adı Mehmed Bahaeddin'dir. Adanalı Hoca Hayret Efendi olarak tanınır. 1848 yılında Adana'da dünyaya geldi. Tahsilini bu şehirde tamamlayarak icazet aldı. Arapça ve Farsçasını ilerletti. İstanbul'a gelerek Süleyman Subaşı Medresesi'nde tahsiline devam etti. Hocalık imtihanını kazanarak Dârulmuallimîn'den diploma aldı. Adana ve Söğüt Rüştiyelerinde görev aldı. Ardından İstanbul'a gitti ve özel hocalık yaptı. 1879'de Mekteb-i Sultânî'de Türk edebiyatı hocalığına tayin edildi. 1881'de kütüphaneler müfettişliği, 1886'da Maarif Nezareti Teftiş ve Muayene Encümeni azalığında bulundu. Bir müddet Dârulfünun'da da ders verdi. 1909 yılında Rodos'a sürgün edildi. Bir yıl sonra İstanbul'a döndü. 1911 yılında emekliye ayrıldı ve 1913'te İstanbul'da vefat etti. Merkez Efendi kabristanında medfundur (Karahan, 1998; Kalyon vd. s. 126-127).

Devrinde daha çok klasik tarzdaki şiirleriyle tanındı. Sözünü sakınmayan, eleştiri ve hicvi seven bir kişi olarak dikkat çekti. *Beyânülhak*, *Sırât-ı Müstakîm* ve *Sebîlürreşâd* gibi dergilerde makaleleri yayımlandı. Ayrıca yayımlanmış iki kitabı bulunmaktadır. Bunlardan biri mesnevi tarzındaki *Şehrâyîn ve Sihr-i Beyân* (İstanbul 1302), diğeri daha çok bir mecmua hüviyetini taşıyan ve bir sayısı yayımlanmış olan *Sûk-ı 'Ukâz*'dır. Vefatından sonra şiirleri *Eşʻâr-i Hayret* adıyla bir araya getirilmiş fakat neşredilmemiştir (Karahan, 1998).

İnal'a göre (İnal, 2000, 2/280) Adanalı Hayret Efendi Arapça ve edebiyat konusundaki vukufiyetiyle tanınmış bir kişidir. Eleştirilerini açıkça ifade etmekten geri durmadığı ve bunu iğneleyici ve alaycı bir üslupla yaptığı ancak kendisi hakkında yapılan eleştirilere pek tahammül edemediği söylenmiştir (Kalyon vd., 2015, s. 127). Hayret Efendi, döneminin meşhur hiciv yazarları arasında sayılır (Apaydın 2007, s. 325).

Eleştiriye Konu Olan Eser: İmruülkays Kasîde-i Mu'allakası'nın Şerhi

Adanalı Hayret Efendi'nin eleştirilerine hedef olan eser, Abdullah Hasîb'in 1316 (1898-9) yılında İstanbul'da Matbaa-i Âmire'de basılan *İmruülkays Kasîde-i Mu'allakası'nın Şerhi* adlı kitabıdır.[5] Yedi sayfalık bir giriş ile başlayan kitap toplamda yüz yirmi üç sayfadır. Eserde kasidenin beyitleri numaralandırılarak verilmiş, alt kısmına "Mefhûm-i beyit" başlığı altında tercümesi yapılmış ve ardından şerhi derç edilmiştir. Beyitlerdeki kelimeler ile ilgili ilave bilgiler dipnotlarda sunulmuştur. Tercüme edilen kasidede toplam yetmiş sekiz beyit bulunmaktadır.

Abdullah Hasîb Efendi giriş yazısında eserini yazdığı dönemde tercüme edilen kitapların sayısında büyük bir artış görüldüğünü ifade ettikten sonra bunların yüzde yetmişinin Batı kaynaklı olduğundan esefle bahseder. Ardından "Hikmet müminin yitiğidir. Nerede bulursa onu alır." hadisini naklederek Batı irfanından yapılan çevirilerden de istifade edildiğini belirtir. Avrupalılar da aslında doğunun eserlerini dikkatle incelemekte ve onlardan istifa etmektedirler. Öyleyse bizim de kendi edebiyatımızdaki ürünleri görmezden gelerek sadece Batı'nın ürünlerine yönelmemiz doğru değildir. Doğunun gizli hazineleri dediği eserler büyük bir ihmal ile karşı karşıyadır ve kendilerini neşir ve tercüme edecek kimseleri beklemektedir. Bu büyük ihmale karşın Batı edebiyatından nakledilen eserler ise herhangi bir kıymete sahip olup olmadığı düşünülmeden okuyucular ve edebiyatçılar tarafından ilgi görmektedir. Hasîb Efendi kendi ifadesiyle Arap edebiyatının ilk örneklerinden ve şaheserlerinden sayılan İmruülkays'ın *Muallaka*'sına yazdığı tercümeyi doğu edebiyatına ilgi çekmek amacıyla kaleme almıştır (Abdullah Hasîb, 1899, s. 4-6). Abdullah Hasîb'in mesailerinin çoğunu Batı edebiyatından uygunsuz eserleri nakil ve tercümeye adayan "yeni edebiyatçılar"a karşı eleştirilerini Encümen-i Teftîş ve Muayene hakkında yazdığı raporunda görmek mümkündür (Hızlı, 2001, s. 505).

Yazarın kitabının başlığında "tercüme" kelimesini kullanmayıp "şerh" kelimesi ile yetinmesi onun Osmanlı kültüründe "tefsir ve beyan" ekseninde anlaşılan tercüme anlayışına bağlı olduğunu göstermesi bakımından ilgi çekicidir (Demircioğlu, 2003, s. 17). Bu kültürde çeviriye dayalı çok çeşitli metin üretme pratikleri ortaya çıkmıştır. Bunların "görece belirlenmiş modern kavramlarla" özgün (telif) veya çeviri (tercüme) olarak değerlendirilmesi pek doğru sayılmamalıdır. Çünkü bu eserlerin telif veya çeviri olmasındaki sınırı tayin etmek oldukça güçtür (Demircioğlu, 2016, s. 138-9). Osmanlı'da kullanılan telif ve tercüme kavramlarının bugün farklı anlamlar taşıdığına dikkat çeken Paker, tercümenin günümüzde taşıdığı motamot çevirinin yanı sıra gelenekte kaynak metnin aslına sadık kalmakla birlikte mütercim tarafından bazı

[5] Bu eser üzerine 2021 yılında Hasibe Ergin (2021) tarafından bir yüksek lisans tezi yapılmış, eser aynı yıl Zehra Gözütok Tamdoğan tarafından da neşredilmiştir. Her iki çalışmada da eserle ilgili Adanalı Hayret'in kaleme aldığı eleştiri makalelerine herhangi bir atıf bulunmamaktadır.

ekleme ya da çıkarmalar yapılmak suretiyle yeniden yazımını da ifade eden bir kavram olduğuna vurgu yapar (2014: 42). Telif kavramının ise çoğu zaman mutlak bir orijinalite şeklinde anlaşılmadığını, kaynak metinlerin hem dil hem de muhteva olarak "yepyeni bir ses ve bağlam" içinde "dönüştürüldüğünü" ifade eder (2014: 52-53).

Hasîb Efendi, kaside üzerine sadece Zevzenî'nin (ö. 486/1093) ve ismini vermediği başka bir müellifin muhtasar bir şerhinin elde bulunduğunu söyler. Ona göre bunlar da eserin üslubuna dair önemli bilgiler vermeyen beyitlerin i'râbını ele alan kaynaklardır ve bu alandaki boşluğu dolduran bir çalışma bulunmamaktadır. Yazar eseri çok sade bir üslupla veya mübalağalı ve fazlasıyla sanatlı bir tarzda değil dengeli bir yol takip ederek yazdığını böylece hem anlaşılır hem de sanatlı bir eser meydana getirdiğini söyler. Anlaşılmayacak kelimeleri lügat kitabına ihtiyaç bırakmayacak şekilde dipnotlarda açıklamayı tercih ettiğini ifade eder (Abdullah Hasîb, 1899, s. 6-8).

Abdullah Hasîb eserinde beyitleri harekelemekle yetinmiş, lüzum görmedikçe şerhte i'râb bahislerine girmemiştir. Genel olarak beytin manasını vermiş şerhlerden aldığı bağlam bilgisini çevirisini genişletmek için kullanmıştır. Kimi zaman sözlerine delil olarak "misâl-i şer'î" ara başlığı altında âyetlere, "misâl-i edebî" ara başlığı ile şiirlere yer vermiştir (s. 13). Kelime açıklamaları yaptığı dipnotlarda da çeşitli beyit örnekleri verdiğini görmek mümkündür (s. 19). "Tedkîkât" başlığı altında şiirde tenkit edilen bazı hususlara temas ettiği ve bu konudaki farklı görüşleri değerlendirdiği olmuştur. Bunun örneklerinden biri kasidenin ilk beytinde "kalıntılarda ağlama" konusundaki görüşlere dair verdiği izahattır (s. 14-15). "İntikâd" ara başlığı altında muallaka ile ilgili bazı eleştiri noktalarına işaret etmiştir. Bu konulardan birisi belagat eserlerinde tenâfür-i hurûfa misal olarak getirilen (مُسْتَشْزِرَات) "müsteşzirāt" kelimesi ile ilgili eleştiriler konusundaki açıklamasıdır (s. 73-76). Yazar şairin üslubuyla ilgili değerlendirmelerde bulunmayı ihmal etmez. Mesela sevgilinin güzel vasıflarını sayan şairin bu konuda sınırı aştığı söylenemeyeceğini, hatta onu az bile methettiğini söylemiştir (59-63). Beyitler arasındaki bağlantılara temas etmiş ve bazen bu konuda geniş sayılabilecek değerlendirmelerde bulunmuştur. Kasidenin kırk ikinci beytinin öncesi ve sonrası ile bağlantısı konusunda "tedkik" başlığı altında verdiği açıklamalar buna örnek gösterilebilir (s. 73-76).

Abdullah Hasîb kasidenin içerdiği mazmunlardan bazılarını incelemiş ve Arap edebiyatında bu mazmunların nasıl ele alındığını örnekleriyle anlatmıştır. "Gece", "Ah u figân" gibi konulardaki açıklamaları buna örnek verilebilir (s. 76-77).

Adanalı Hayret Efendi'nin Abdullah Hasîb'e Eleştirileri

Adanalı Hayret Efendi, Abdullah Hasîb'in bahis konusu eserinin yayımlandığı yıl *İrtikâ* gazetesinde onunla ilgili oldukça iğneleyici bir üslupla ağır ithamlar içeren makalesini dört sayıda tefrika ederek neşretmiştir. Kanaatimizce Hayret Efendi'nin bu eleştirisini yapmasında Abdullah Hasîb ile arasında kişisel gerginlik etkili olmuştur.

Abdullah Hasîb'in Encümen-i Teftiş ve Muayene başkanlığına getirildiği dönemde yapılan tensikat sonucu Hayret Efendi, encümendeki işine son verilenler arasındadır (Hızlı, 2021, s. 507).

Hayret Efendi makale serisine pek bilinmeyen kelimelerden oluşan "*Havsü'l-'ays 'alâ men hevveşe kasîdete İmri'i'l-Kays*" şeklinde Arapça bir başlık vermiştir. İçerdiği arkaik kelimeler, secili kullanımı ve iğneleyici anlamıyla oldukça ilgi çekici olan başlık "İmruülkays'ın kasidesini karmakarışık yapan kişi üzerine deve menisini salma" şeklinde çevrilebilir.[6] Yazar böyle bir başlık seçerek hem eleştirdiği kişiyi bir kasideyi karmaşıklaştırmakla itham etmekte hem de onu zelil ve rezil bir duruma düşüreceğini en başta okuyuculara bildirmektedir. Makalenin içeriğinde de yazar bu sert ve alaycı tavrını sürdürmüştür.

"*Emsile*'ye de vukufu yok imiş!", "Nasıl mefhûm-i beyt! Vay gidi mefhûm-i beyt vay!" gibi iğneleyici eleştirileri, "Bu ne kadar perişan söz!…. Nasıl lakırdı?" gibi ağır ithamları sıkça görmek mümkündür (Adanalı Hayret, 1899a, s. 51). Abdullah Hasîb'in bir beyit tercümesini verdikten sonra "Yok deve! İntikâd edilecek bir hale gelmek için de bir hayli söz söylemek lazım geliyor." demektedir. "Tercüme-i hal varakasındaki "eser hanesini" doldurmak içün şey'-i mezkûrı yazıp neşr etmiş denilirse o halde okusun öğrensin ondan sonra yazsın. Mezkûr eser hânesini böyle şey-i mezkûr ile doldurmaktan hâne-i mezkûrun boş kalması hakkında daha hayırlı" diyerek yazarı kıyasıya eleştirir (1899a, s. 53). Buna benzer sözlerinden biri "Vaktiyle Ka'be-i Muazzama'ya talik edilmek gibi bir tahsîn ve ihtirâma mazhar olan bir kasidenin başına gelen şu hale bak" şeklindedir (1899a, s. 54). "Lâ Bârekallah fîhi ve lâ mahsûlihi" [Allah ona da yazdığı şeye de bereket vermesin]" diyerek beddua dahi etmiş, yazarı cehalet ile itham ettikten sonra "Allahümme inni euzü bike mine'l-cehl" [Allah'ım! Cehaletten sana sığınırım!] diye dua etmiştir (1899b, s. 57). Hayret Efendi, cehlin aslında basit ve mürekkeb diye iki mertebesinin bilindiğini, ancak bu kadar yanlışı gördükten sonra mürekkebden daha da aşağı bir derece olan cehl-i muka'ab'ın varlığından bahsedilebileceğini söyler (1899d, s. 62).

Yukarıda anlattığımız sert eleştiri üslubunu Kemalpaşazade Said Bey, Mehmed Hâlid Bey ve Fatin İhsan Bey'in tercüme eleştirileri üzerinden yürüttükleri tartışmalarda görmek de mümkündür (Semercioğlu, 2010, s. 37).

[6] Mütercim Âsım Efendi *'Ays* kelimesini "Buğurun menisine denir. ماء الفحل ma'nāsına. Bunu semm-i kātildir derler" şeklinde açıklarken; Vankulu Lügati'nde ise kelimeye "erkek suyu, meni ma'nāsına anlamını verir. Tehvîş kelimesini "Bir nesneyi karış muruş eylemek" şeklinde karşılık verilmiştir. (Mütercim Âsım Efendi, el-Okyanûsu'l-Basît fî Tercemeti'l-Kamûsu'l-Muhît; Vankulu Mehmed Efendi, Vankulu Lügati, Yazma Eserler Kurumu, Erişim tarihi: 10.10.2022, http://www.kamus.yek.gov.tr/)

Hoca Hayret Efendi'nin Abdullah Hasîb'e yönelttiği eleştirileri aşağıdaki başlıklar altında özetlemek mümkündür:

a. Bilgi Yanlışları ve Eksiklikleri

Hayret Efendi'nin Abdullah Hasîb'e yönelttiği eleştirilerinin en önemlileri bilgi yanlışları ve eksiklikleridir. Hayret Efendi makalesinde şerhte bulunan yanlışların tamamına değil sadece bazılarına temas etmekle yetineceğini belirtir (1899a, s. 51). Bunlardan biri şöyledir: Abdullah Hasîb (1899, s. 6) "Bu kaside-i ferîdenin şöhret-i şâyi'asıyla beraber lisân-ı Arabî üzre yalnız Zevzenî - ve diğer biri şerh etmişler" der. Hayret Efendi ise bu bilginin doğruyu yansıtmadığını sadece İstanbul kütüphanelerinde Ebû Cafer en-Nehhâs (ö. 338/950) şerhi başta olmak üzere *Mu'allakât*'ın ondan fazla farklı şerhinin, bunun yanında Sükkerî'nin (ö. 275/888) *İmruülkays Divanı* üzerine şerhinin bulunabileceğine dikkat çeker. Ona göre müellifin kitabına böyle fahiş bir hata ile başlaması eserindeki yanlışlar serisinin güzel bir başlangıcı olarak berâ'at-i istihlâl sanatının farklı bir görüntüsü sayılabilir (Adanalı Hayret, 1899a, s. 53). Gerçekten de *Mu'allakât* üzerine pek çok şerh yazılmıştır. Zamanımıza ulaşanlar arasında Ebû Bekir İbnü'l-Enbârî (ö. 328/940), Ebû Ca'fer en-Nehhâs, Kemalüddîn el-Enbârî (ö. 577/1181), Zevzenî, Hatîb et-Tebrîzî (ö. 502/1109), Ali es-Safîpûrî, Feyz el-Kureşî gibi yazarlar bulunmaktadır (Tülücü 1986, s. 8-10).

Hayret Efendi sadece ilk beytin tercüme ve şerhinde Abdullah Hasîb'in yirmi hataya düştüğüne hataları tek tek sıralayarak işaret eder. İkinci beyitte geçen (شِمَال) kelimesine dair açıklamalarıyla ilgili on hata tespit ettiğini söyler (Adanalı Hayret, 1899a, s. 53). Yanlışların tamamına değil sadece bazılarına işaret edeceğini şu cümlelerle ifade eder:

> "Eğer sahifeler böyle taranacak ve çıkan hatî'ât birbiri üstüne yığılacak olursa dağlar gibi yığınlar peyda edeceği muhakkak olup buna ise vaktimiz müsâid olmadığı gibi gönlümüz dahi böyle şeylerle iştiğâle yer vermediğinden mezkûr taramak usulünden sarf-ı nazar ederek şöyle çalıp alma suretiyle birer mikdar numune irâesiyle iktifâ edeceğiz." (Adanalı Hayret, 1899a, s. 53).

Yazarın (بَسَّامَة) kelimesini "âheste ve nazikâne gülücü" olarak açıklamasını kelimenin kalıbı ile uyuşmadığını söyleyerek eleştirir. Çünkü kelime mübalağa kalıbındadır ve "çokça tebessüm eden" anlamına gelir. "Âheste" karşılığı kelimenin kalıbının taşıdığı anlama uymamaktadır (Adanalı Hayret, 1899a, s. 51; Abdullah Hasîb, 1899, s. 40). Mütercim Âsım Efendi bu kelime için "ekseri tebessüm üzere olan…" karşılığını verirken, Vankulu lügatinde "tebessümü çok olan kimse" şeklinde açıklanmaktadır (Mütercim Âsım, el-Okyânusu'l-Basît, YEK; Vankulu Mehmed, Vankulu Lügati, YEK).

Abdullah Hasîb, kasidenin birinci beytindeki (قفا) kelimesi hakkındaki birinci vecih olarak şairin "tecrid tarikiyle kendi nefsine" hitap ettiğini ifade etmektedir (Abdullah Hasîb, 1899, s. 12-13). Hoca Hayret Efendi ise edebiyat erbabının böyle bir

tevcihlerinin bulunmadığını söyler. Ona göre bu tabirin açıklamasıyla ilgili dört görüş vardır:

(i) Fiilin tesniye olması fakat tek kişiye hitap ederken onu iki kişi kabul edip fiilin tesniye yapılmasıdır. Arap dilinde bir kişiye ikil sıygasıyla emir verildiği vâkidir.

(ii) Hitabın gerçekten değil, görünüşte tesniye olmasıdır. Yani şair iki defa (قِفْ قِفْ) diyeceğine (قفا) demiştir.

(iii) Muhatabın gerçekten iki kişi olmasıdır.

(iv) (قفا) ifadesinin sonundaki elif harfinin tesniye elifi değil, nun-ı te'kîd-i hafîfeden dönüştürülen bir harf kabul edilmesidir.

Adanalı Hayret'e göre Abdullah Hasîb'in birinci tevcih olarak aktardığı "hitabın şairin kendi nefsine olması" eserlerde dile getirilmemiş olan bir görüştür. Ayrıca böyle bir makamda şairin kendisine hitap etmesi de uygun değildir (Adanalı Hayret, 1899a, s. 52). Abdullah Hasîb "İkincisi cemi suretiyle diğerine olarak hitâb me'a'l-isneyn kâidesine mutabıkdır" diyerek ikinci görüşü vermiştir. Hoca Hayret Efendi'ye göre bu ifadedeki "cemi suretiyle" ve "hitâb me'a'l-isneyn kaidesi" ibareleri Abdullah Hasîb'in Zevzenî şerhini yanlış anlamasından kaynaklanmıştır. Zevzenî'deki ifade (خَاطَبَ الْوَاحِدَ خِطَابَ الِاثْنَيْنِ) şeklindedir (Zevzenî, 1997, s. 63) ve bu ifade "vâhide isneyn hitabıyla hitab etmiş" anlamına gelir. Abdullah Hasîb'in kullandığı "hitâb me'a'l-isneyn" anlamsız bir ifadedir. Ayrıca burada herhangi bir "kaide" yoktur. Kâide "mevzuu gayr-ı mahsûr kazıyye-i külliyye" yani "konusu sınırlı olmayan genel bir önerme" diye tarif edilir. Sadece bazı kabilelerin kullanımında nadiren vuku bulan böyle bir ifadeye kaide demek uygun değildir. "Hitâb me'a'l-isneyn" ifadesi şairle birlikte hitap eden insanlar olduğu intibaını verir. Halbuki burada hitap eden değil hitap olunan kimseler kastedilir (Adanalı Hayret, 1899a, s. 52). Bu noktada Hoca Hayret Efendi tarafından eleştirilen başka bir husus Abdullah Hasîb'in قفا kelimesinin elifiyle ilgili olarak "Elif harfini lafzının tekrarına emâre ve delâlet suretiyle zikr eylemişdir." şeklindeki açıklamasıdır. Bu ifade Zevzenî şerhinde geçen وَيَجُوزُ أَنْ يَكُونَ الْمُرَادُ قِفْ قِفْ فَأُلْحِقَ الأَلِفُ أَمَارَةً دالَّة عَلَى تَكْرَارِ اللَّفْظِ ibaresinden çıkarılmıştır. Ancak buradaki أمارةً دالَّة ifadesini emâre ve delâlet şeklinde çevirmek bir tahriftir (Adanalı Hayret, 1899a, s. 52; ayrıca bkz. Zevzenî, 1997 s. 63; Abdullah Hasîb, 1899, s. 12-13). Yine dördüncü veçhi açıklarken "diğer kavle nazaran قف demek isteyip ancak vasl halinde nun elif'e ve vakf halinde elif nun'a kalb olunur." şeklindeki açıklamaya şairin قف değil قفن demek istediğini söyleyerek itiraz eder. Ayrıca "vasıl halinde nun elif'e kalbolmaz, bilakis vakf halinde kalb olur der. Ayrıca "Vakf halinde elif nun'a kalb olunur." ifadesini "Vakf halinde elif nun'a değil nun elife kalb olunur" diyerek tashih eder. Hayret Efendi'ye göre bütün bu yanlışlar, yazarın Zevzenî şerhini doğru anlayamamasından kaynaklanmaktadır (Adanalı Hayret, 1899a, s. 52).

Hayret Efendi'nin tespit ettiği bir diğer yanlış şudur: Müellif

لَكَ الْوَيْلَاتُ إِنَّكَ مُرْجِلِي

mısraında مُرْجِل ifadesini şerh ederken تَرَجّلَ fiilinin tefa"ul babından olduğunu söyleyerek buna dair manalar vermekte ve "(تَرَجّل) , (تَفَعّل) vezninde hâtûn bazı evzâında erkeksi olmak manasınadır, piyade olmak, ipsiz vasıtasız kuyuya inmek" demektedir. Halbuki bu kelime if'âl babından ism-i fâildir (Adanalı Hayret, 1899d, s. 65; Abdullah Hasîb, 1899, s. 27). Hayret Efendi'ye göre metindeki fahiş tercüme hatalarından biri de bu fiil ile ilgilidir. Bu mısraın çevirisinde Abdullah Hasib "Erkekler yanına girer gibi benim yanıma dühûle mücâseret almak beni erkek nazarıyla manzûr veyahut beni ipsiz vasıtasız bir kuyuya inmek tehlikesi derecesine ihtiyâr-i ahtâra mecbur itmek…"şeklindedir. Halbuki bunun çevirisi "Allah belanı versin sen beni yayan koyacaksın" olmalıdır (Adanalı Hayret, 1899d, s. 65; Abdullah Hasîb, 1899, s. 28).

b. Gereksiz Bilgilere Yer Verilmesi

Şerhe yöneltilen bir diğer eleştiri yazarın kapalı ifadeler kullanıp bunları açıklamak için sayfa altını dipnotlarla doldurması, Hayret Efendi'nin ifadesiyle "kasideyi şerh edecek yerde kendi sözünü" şerh etmekle meşgul olmasıdır (Adanalı Hayret, 1899a, s. 51). Hâlbuki yazar kitabının girişinde kendisinin lügat kitaplarına muhtaç bırakmayacak seviyede bir dil kullanacağını söylemiştir (Abdullah Hasîb, 1899, s. 10) ve dolayısıyla bu noktada kendisi ile çelişkiye düşmüştür. Hayret Efendi bu dipnotlarda gereksiz anlatımların ve yanlış kullanımların olduğuna işaret eder. Mesela azrâ kelimesi için verilen "Zî-rûh olan bâkir kız" ifadesine "Maşallah! Maşallah!" tepkisini verir. Bu durum açıklamadaki "Zî-rûh [canlı] olan" şeklindeki lüzumsuz kayda gösterdiği bir şaşkınlık ve tepki olsa gerektir (Adanalı Hayret, 1899a, s. 51; Abdullah Hasîb, 1899, s. 22).

Dipnotlarda kelimelere verilen karşılıklar ile beytin çevirisi yapılırken verilen karşılıkların birbirine uymadığı yerlerin bulunduğuna işaret eder. Mesela (عَذَارَى) kelimesi dipnotta "Zî-ruh olan bâkir kız" şeklinde açıklanırken bu kelimenin geçtiği beyit "Ümmü'l-Huveyris ve komşusu Ümmü'r-Rebâb ve diğer hatunlar" diye çevrilmiştir. Hatun ile bakire kızın aynı olmadığı belagat erbabının malumudur (Adanalı Hayret, 1899a, s. 51; Abdullah Hasîb, 1899, s. 22).

Şarihin "duhûl" kelimesini bir dipnotta "girmek" diye açıklaması gereksizdir. Bu kelimenin anlamını bilmeyen yoktur (Adanalı Hayret, 1899d, s. 65). Şerhte buna benzer başka örnekler bulmak da mümkündür. Mesela açıklamaya gerek olmayan yazar "hurûc" kelimesini "bir mekândan dışarıya çıkmak", "meşy" kelimesini "ayak ile yürümek" şeklinde açıklamıştır (Abdullah Hasîb, 1899, s. 47).

c. Metinde Çelişkiler Bulunması

Hayret Efendi'nin eleştirdiği noktalardan biri de metindeki çelişkilerdir. Mesela mütercim "menzil" kelimesini bir yerde "âsârı münhedim olmayan müstahkem bina" diye başka bir yerde "hâk ile yeksan bî-nâm ve nişân mahal" şeklinde açıklamıştır. Hayret Efendi'e göre böyle bir açıklama çelişkilidir. Çünkü bir şeyin hem yerinde durması hem de izi ve alameti kalmaması aynı anda mümkün olamaz (Adanalı Hayret, 1899a, s. 52; Abdullah Hasîb, 1899, s. 18).

Başka bir çelişki beyitte geçen "Dâratü Cülcül" için dipnotta "göl" dedikten sonra tercümede "nehir" demesidir. Ayrıca aynı ifadenin çevirisindeki "sath-ı arzda yılankavi bir mecerre cer itmiş" ifadesi metinden asla anlaşılamayacak bir fazlalıktır (Adanalı Hayret, 1899b, 57; Abdullah Hasîb, 1899, s. 21-22).

d. Terimlerin yerli yerinde kullanılmaması

Hayret Efendi, Abdullah Hasîb'i ıstılahları düzgün kullanmamasından dolayı da eleştirir. Mesela "Şimâlin altı ismi vardır." ifadesini eleştirerek "Şimâlin altı ismi var denmez bu kelimede altı lügat var denir." der ve "Istılâhât-ı ilmiyenin muhâfazası hukuk-i umûmiyyedendir. Böyle tağyîr ve tahrîfi kat'â câiz olamaz." diyerek terimlerin kullanıma özen gösterilmesi gerektiğine işaret eder (Adanalı Hayret, 1899a, s. 53).

e. Bağlantının Kurulamaması ve İfade Bozuklukları

Hayret Efendi'nin eleştiri noktası olarak dile getirdiği noktalardan adem-i irtibât (bağlantısızlık) ve teşevvüş-i ibâre (ifade bozuklukları) dikkat çekicidir (Adanalı Hayret, 1899a, s. 53).

يَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَى مَطِيَّتِي * فَيَا عَجَبًا مِنْ كُورِهَا الْمُتَحَمَّلِ

beytinin meali olarak "Ma'şûka-i memşûkası olan Uneyze nâm-ı diğer Fâtıma'dan başka Ümmü'l-Huveyris ve konşusu Ümmü'r-Rebâb ve diğer hatunlara çekdiği ziyafetden sonra Uneyze ile me 'an bindiğinden hevdecinin vüs'atine ve onu yüklenip giden devenin tahammülüne şaşıp taaccüb ediyor." şeklinde vermiştir. Hayret Efendi'ye göre beyitte Ümmü'l-Hüveyris ve Ümmü'r-Rebâb'ın zikri geçmemektedir. Ayrıca deveye Uneyze ile birlikte bindiğine dair bir bilgi de bulunmamaktadır. Hevdecin geniş olduğuna hatta hevdecin kendisine dahi temas edilmemektedir. Develerin tahammülkar olduğundan bahsetmektedir. Bu kelimeyi ism-i fâil olarak anlamıştır. Ancak şerhlerde develerin yüklü olduğu anlatılmıştır. Dolayısıyla burada kastedilen ism-i mefuldür (Adanalı Hayret, 1899a, s. 53; Abdullah Hasîb, 1899, s. 21-22).

أَلاَ رُبَّ يَوْمٍ كَانَ مِنْهُنَّ صَالِحٍ * وَلاَ سِيَّمَا يَوْمٍ بِدَارَةِ جُلْجُل

beytiyle ilgili olarak Abdullah Hasîb "(رُبَّ)'nin me'ânîsi çokdur. Mahallerinde mezkûrdur. Bunda teksir içün îrâd olunmuşdur." der (Abdullah Hasîb, 1899, s. 21).

Hayret Efendi bu edatın sadece iki anlamı olduğunu ve ikiye çok denilemeyeceğini ifade eder. Bir şeye çok denilmesi için en azından onu geçmelidir. Yazarın burada rubbenin çok anlamı olduğunu söyleyip tercüme kısmında "daha nadir olarak" şeklinde Türkçeleştirmesi çelişkili bir durumdur (Adanalı Hayret, 1899b, 57).

فَظَلَّ الْعَذَارَى يَرْتَمِينَ بِلَحْمِهَا * وَشَحْمٍ كَهُدَّابِ الدِّمَقْسِ الْمُفَتَّلِ

beytinin açıklamasında bu ifadedeki ظل'nin صار manasına geldiğini ve "bir işi sabahtan akşama yapmak" demek olduğuna işaret eder (Abdullah Hasîb, 1899, s. 25). Hayret Efendi'ye göre صار'nın böyle bir anlamı yoktur. Bu bilgi yanlıştır. Mütercimin "Sabahdan akşama kadar midelerine atışdırmakla meşgul bulundular." şeklindeki ifadesi de saçmadır. "Sabahdan akşama kadar atıştırmak nasıl mümkün olur? Deve bile sabahdan akşama kadar yemeğe devam edemez." der. Yazarın düştüğü hatalardan bir diğeri طفق için "leylen ve nehâran bir işe muttasılan çalışdı" anlamını vermesidir. طفق ef'âl-i şurûdandır ve başlama ifade eder (Adanalı Hayret, 1899b, 57). Bu beytin şerhinde görülen fahiş hatalardan birisi "Bükülmemiş işlenmemiş ham ipek gibi lahm" şeklindeki ifadedir. Halbuki bu beyitte şair "Bükülmüş ipek saçağı gibi şahm" demektedir (Adanalı Hayret, 1899c, 62).

Makalenin sonunda Hayret Efendi, yazar Abdullah Hasib için bir karne düzenlemiş ve sarf, nahiv, beyan, meani, mantık, eda, tecvit gibi alanlardaki hatalarını tekrar ederek her birinden en düşük puanı vermiştir. Eleştiri makalelerini yayınlamasından sonra risalenin yazarı Abdullah Hasib'i şifahen savunan kimselerin bulunduğunu ancak bu çabaların onu kurtarmaya yetmeyeceğini söylemektedir. Ayrıca yazarın eseri tab ettirmesinde kendisine yardımcı olan kişi ile münakaşa halinde olduğuna işaret etmektedir (1899d, s. 65).

Sonuç

Yukarıda tafsilatlı bir şekilde anlatıldığı üzere Abdullah Hasîb'in İmruülkays'ın meşhur Muallaka'sı üzerine yazdığı tercüme ve şerhi, yayımlandığı yıl Adanalı Hayret Efendi'nin iğneleyici ve alaycı bir üslupla kaleme aldığı eleştirilerine konu olmuştur. Eleştiriler sadece çeviriye değil, şerh ve dipnotlar da dahil olmak üzere eserin tamamına yöneltilmiştir. Bilgi yanlışlıkları ve eksiklikleri, gereksiz bilgilere yer verilmesi, metnin çelişkiler barındırması, terimlerin kullanımında özensiz davranılması, metindeki bağlantı kopuklukları ve anlatım bozuklukları eleştirilerin ana odaklarını oluşturmaktadır. Ana metinde yer almayan bağlam bilgilerin uzun uzadıya çeviriye yansıtılması da eleştirilen bir diğer noktadır. Yazar eleştirilerini metinden örnekler vererek açıkça ortaya koymuştur. Söz konusu eleştiriler incelendiğinde bunların büyük oranda yerinde ve haklı olduğu söylenebilir. Eserin basımından hemen sonra *İrtikâ* adlı mecmuada dört sayı olarak kamuoyuna sunulan bu ağır eleştirilerde Abdullah Hasîb'in tercüme ve şerhinin olumlu yönlerine dair hiç değinilmemiş, oldukça ağır ve iğneleyici ifadeler kullanılmıştır. Kanaatimizce bunda

Abdullah Hasîb'in Encümen-i Teftiş ve Muayene reisliğine getirildikten sonra, şikâyet ve raporlar neticesinde Adanalı Hayret Efendi'nin bu komisyondan tasfiye edilmesi sonucu iki yazar arasındaki yaşanan sürtüşmenin etkisi olmuştur denilebilir.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Adanalı Hayret, (1889d) "Havsu'l-'ays 'alâ men hevveşe kasîdete İmri'i'l-Kays (Geçen Nüshamızdan Mâ Ba'd)", *İrtikâ*, 16 (30 Haziran 1899) , 1/65.

Adanalı Hayret. (1889a). "Havsu'l-'ays 'alâ men hevveşe kasîdete İmri'i'l-Kays", *İrtikâ*, 13 (9 Haziran 1899), 1/51-54

Adanalı Hayret. (1889b). "Havsu'l-'ays 'alâ men hevveşe kasîdete İmri'i'l-Kays (Geçen Nüshamızdan Mâ Ba'd)", *İrtikâ*, 14 (16 Haziran 1889), 1/57-58.

Adanalı Hayret. (1889c) "Havsu'l-'ays 'alâ men hevveşe kasîdete İmri'i'l-Kays (Geçen Nüshamızdan Mâ Ba'd)" , *İrtikâ*, 15 (23 Haziran 1899), 1/62.

Apaydın, Mustafa (2007), "Tanzimattan sonra mizah ve hiciv", Türk edebiyatı tarihi, 3/323-338.

Benli, A. (2018) "Babanzade Ahmed Naim'in Arap dili ve edebiyatı sahasındaki çalışmaları", Babanzâde Ahmed Naim hayatı eserleri fikirleri, ed. M. Cüneyt Kaya – İsmail Kara. Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları. 217-229.

Demircioğlu, C. (2016). Çeviribilimde tarih ve tarihyazımı doğu batı ekseninde bir karşılaştırma. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Demircioğlu, C. (2003). 19. yüzyıl sonu Türk edebiyatında tercüme kavramı. Journal of Turkish Studies Türklük Bilgisi Araştırmaları, (27/II), 13-31.

Ergin, H. (2021), Abdullah Hasib İmruulkays Kasîde-i Muallakasının şerhi (İstanbul 1316) transkripsyon içerik ve metod açısından tahlili,(Tez no:664356)[Yüksek lisans tezi, Trabzon Üniversitesi.] YÖK Tez merke. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Hızlı, K. (2021). Bir kurumu yeniden tasarlamak: Abdullah Hasib Efendi'nin Encüme-i Teftiş ve Muayene hakkındaki gözlemleri. *History Studies*, 13/2, s. 497-507.

Irmak, M. (2012). Mustafa Sabri Efendi'nin Beyânü'l-Hak Dergisinde Mehmed Zihni ve el-Kavlü'l-Ceyyid adlı eserine yönelttiği tenkitler. Recep Tayyip Erdoğran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 1, 151-220.

İnal, İ. (2000). Son asır Türk şairleri. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2/880.

Yılmaz, O. (2011). "Bir Münekkit Var Şarihten İçeri" Türk Şerh Edebiyatı'nda "Reddiye" Geleneği ve Sudî-i Bosnevî Örneği. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 108-154.

Kalyon, A. & Kalyon, F. (2015), "Adanalı Hayret Efendi'nin Şehrâyin ve Sihr-i Beyân İsimli Eseri", Çukurova Araştırmaları Dergisi, I, I, , s. 126-127.

Karahan, A. (1988), "Adanalı Hayret", TDV İslam Ansiklopedisi, I, 353.

Tamdoğan, Z.G.(2021). Musullu Abdullah Hasib, İmruülkays Kasîde-i Mu'allakası'nın şerhi. Samer Yayınları.

Mütercim Âsım (2013), el-Okyanûsu'l-Basît fî Tercemeti'l-Kamûsu'l-Muhît; Yazma Eserler Kurumu, [Erişim tarihi: 10.10.2022, http://www.kamus.yek.gov.tr/]

Güçtekin, N ve Karslı, İ.(2022) "II. Abdülhamid dönemi maarif bürokratlarından önemli bir sima: Fârûkîzâde Abdullah Hasîb Efendi", Vakanüvis- Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi, 7/1 s. 69-97.

İnce, M. (2019). "Reddiye"nin Türk Şerh Edebiyatındaki Gelişimi ve İbnü'l-Kemâl'in Mollâ Câmî'ye Reddiyesi. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları* (HÜTAD) , (30) , 127-142.

Özgül, M. (2007). Tanzimattan cumhuriyete klasik edebiyat çalışmaları. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, (5/9), 47-172.

Paker, S. (2014). "Telif, Türcüme ve Özgünlük Meselesi". İçinde *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları IX Metnin Halleri: Osmanlı'da Telif, Tercüme ve Şerh*, Klasik Yayınları. 36-71.

Semercioğlu, U. (2010). Osmanlı'da ilk şiir çevirileri". Buca Eğitim Fakültesi Dergisi. 28, s. 29-38.

Tülücü, S. (1986). "Mu 'allakât, şerh ve baskıları, tercümeleri". Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, (6), 253-266.

Vankulu M. (2014), Vankulu Lügati, Yazma Eserler Kurumu, [Erişim tarihi: 10.10.2022, http://www.kamus.yek.gov.tr/]

Yazar, S. (2011), Anadolu sahası klasik Türk edebiyatında tercüme ve şerh geleneği(Tez no: 287832), [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi, https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp.

ez-Zevzenî, H. (1997). Şerhu'l-Mu'allakâti's-seb'i't-tıvâl. thk. Ömer Fârûk et-Tabbâ', (Dımaşk, Dâru'l-Erkam).

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Aslı AYTAÇ

Dr. Öğr. Üyesi, Başkent Üniversitesi
aaytac@baskent.edu.tr

https://orcid.org/0000-0003-2075-3280

Felek Tasavvuru Etrafında Necâtî Bey'in Gazellerinde "*Güneş*"

"The sun" In the Ghazals of Necâtî Bey Around the Imagination of Universe

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 14.11.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 29.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Aytaç, A. (2022). Felek Tasavvuru Etrafında Necâtî Bey'in Gazellerinde "Güneş". *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 2005-2030. https://doi.org/10.34083/akaded.1204123

Aytaç, A. (2022). "The sun" In the Ghazals of Necâtî Bey Around the Imagination of Universe. *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 2005-2030. https://doi.org/10.34083/akaded.1204123

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

Felek inancı, İslâmî ve mitolojik yönleriyle beraber divan şiirinde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Bu inanç çerçevesinde, gökyüzünün dokuz kattan müteşekkil olduğu ve bu katmanların her birine felek adı verildiği bilinmektedir. İç içe geçmiş konumdaki feleklerin ilk yedi tanesi, yedi gezegene mahsus olup dördüncü kat gökte *Güneş* (âfitâb, mihr, hurşîd, şems) bulunmaktadır. İlm-i tencîm'e göre *Güneş* orta uğurlu bir yıldız olarak, diğer feleklerin sultanı konumundadır. Her gezegenin bir rengi vardır ve sarı renk *Güneş'e* aittir.

Divan şiirinde *Güneş*, hem bir astroloji terimi olarak hem de çeşitli yönlerden benzetme unsuru olarak kullanılmaktadır. Astroloji terimi olarak; sultan olması, dördüncü kat gökte yer alması, sarı rengin onu ifade etmesi yönleri öne çıkarken benzetme unsuru olarak ise parlaklığı, sürekli devretmesi, ısı ve ışık kaynağı olması gibi yönleri ele alınmaktadır. Çalışmamızda XV. yüzyılın önemli şairlerinden *Necâtî Bey*'in gazellerinde *Güneş* kavramının kullanım biçimleri ele alınarak bu yıldızın hangi yönleri ve benzetme şekilleriyle işlendiği hakkında bir inceleme yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Güneş, seyyâre, Necâtî, ilm-i tencîm, felek.

Abstract

The belief of universe is frequently encountered in divan poetry with its Islamic and mythological aspects. Within the framework of this belief, it is known that the sky is composed of nine floors and each of these layers is called "felek (universe)". The first seven universes or floors belong to the seven planets which are Moon, Mercury, Venus, Sun, Mars, Jupiter and Saturn. The Sun sits on the fourth floor in the sky. According to "ilm-i tencîm" which is an ancient science about the planets and stars, the Sun is considered as an auspicious star and is the sultan of the other planets. Every planet has a color and the yellow color belongs to the Sun.

In Divan poetry, the Sun is used both as an astrological term and as a metaphor in various aspects. As an astrological term; being a sultan, standing in the fourth floor in the sky, yellow color expresses the aspects of expressing it and as a metaphor, the aspects such as brightness, continuous transfer, heat and light source are the subjects. In our work, the use of the concept of the Sun in the ghazals of Necatî Bey who is one of the important poets of 15th century will be discussed.

Keywords: *Sun, planet, Necati, astronomy, universe.*

Giriş

Gökyüzüne ait unsurlar; yıldızlar, gezegenler, felekler başından beri divan şiirinde çokça işlenen konulardan olmuştur. Yıldızların ve gezegenlerin parlaklık, uzaklık gibi yönleri ile sahip oldukları mitolojik özellikleri genellikle sevgiliyle ilgili çeşitli benzetmelerde kullanılmıştır. Felek tasavvuru ve bunun İslâm kültüründeki yansımaları, eserlerde çokça karşımıza çıkmaktadır.

Dünyayı merkeze alan eski inanç sistemine göre, felekler gökyüzünü iç içe geçmiş halkalar şeklinde sarmakta ve bu halkaların her biri ayrı bir yıldıza ait felek olarak kabul edilmektedir. Dünyaya yakınlığına göre, feleklerin ilk yedi katında gezegenler bulunmaktadır. Buna göre; birinci kat gökte *Mâh* (Ay), ikincide *Utarîd* (Merkür), üçüncüde *Zühre* (Venüs), dördüncüde *Âfitâb* (Güneş), beşincide *Mirrih* (Mars), altıncıda *Müşterî* (Jüpiter) ve yedincide *Zuhal* (Satürn) bulunmaktadır. Sekizinci kat gök sabit yıldızlar ve burçların bulunduğu kat olup dokuzuncu katman da diğer hepsini içine alan en dıştaki felek olduğundan "felekü'l-eflâk" adını alır. Bu kat, içinde hiçbir cisim bulunmadığı için "çarh-ı atlas" adıyla da anılmaktadır (Kurnaz, 1995, s.306).

Yıldızları ve bunların hareketlerini inceleyen "ilm-i tencîm" anlayışına göre gezegenlerin özellikleri ve hareketleri de insanlar üzerinde burçlar kadar etkili olmaktadır. Buna göre her bir gezegenin kendine has farklı mizacı bulunur (Şentürk, 1994, s.152). Felekler göz önüne alındığında her birinin farklı bir görevi ve işlevi bulunmaktadır. Kimi kutlu ve uğurlu sayılırken, kimisi uğursuz addedilmektedir.

Araştırmamızın asıl konusunu oluşturan *Güneş*, divan edebiyatında "âfitâb, mihr, şems, hurşîd, gün" gibi isimlerle de anılmaktadır. Feleğin dördüncü katında bulunan güneş, diğer gezegenlerin sultanı olarak nitelenir. "Sultân-ı taht-ı çârümîn ifadesi buradan kaynaklanır. *Güneş* bir hükümdar ise *Ay* onun veziri, *Utarîd* kâtibi, *Zühre* çalgıcısı, *Mirrîh* başkomutanı, *Müşterî* kadısı ve *Zuhal* hazinedarıdır (Küçük, 1988, s.152-153). Tencîm ilmine göre *Güneş*, "saʿd-ı evsat" yani orta uğurlu yıldız olarak kabul edilir ve Pazar günü ile Perşembe gecesine hâkimdir. Bu gezegenin etkisinde doğanlar; zeki, zevk ve sefaya düşkün, kuvvetli ve hayalperest olurlar. Tabiatı sıcak ve kurudur. Sarı renk *Güneş'e* ait olup *Ay* ve *Müşterî* dostu iken *Zuhal* ve *Zühre* düşmanı konumundadır (Kurnaz, 1996, s. 295).

Divan şiirinde *Güneş*, genellikle sevgilinin ya da padişahın vasıflarını överken kullanılır. Parlaklığı, rengi, yuvarlaklığı, ısı ve ışık kaynağı olması, sürekli devretmesi

gibi yönlerden memdûh ve *Güneş* arasında benzerlik kurulur. Şeklinden, renginden ve parlaklığından ötürü ayna, kâse, tâc, nârenc, def, top gibi nesnelerle; dördüncü kat gökte bulunmasıyla da Hz. Îsâ ile aralarında sık sık ilişki kurulmuştur (Küçük, 1988, s.150).

Necâtî Bey'in Gazellerinde "Güneş" Kavramı

XV. yüzyıl şairlerinden *Necâtî Bey*, yüzyıla damgasını vurabilmiş şairlerden biridir. Gazel tarzında yeni bir çığır açmış, atasözü ve deyimleri şiirine ustalıkla yerleştirmiştir. Devrinin diğer şairlerinden *Şeyhî* ve *Ahmed Paşa*'dan farklı olarak Türkçe kelimeleri ve mahallî unsurları şiirlerinde sıkça kullanmış ve Türkçeyi aruza başarılı bir şekilde uydurabilmiştir. Dil ve üslup konu olunca, *Necâtî*'nin şiiri mahallî tarzla birlikte daha çok klasik üsluba dayanmaktadır. Kaynaklarda *Münâzara-i Gül ü Hüsrev*, *Leylâ ile Mecnûn*, *Gül ü Sabâ* ve *Mihr ü Mâh* adlı mesnevilerinin olduğu söylense de şairin günümüze ulaşan tek eseri *Dîvân*'ıdır (Kaya, 2013).

Çalışmamızda *Necâtî Bey*'in divanında bulunan 650 gazel ve sonradan yayımlanmış 6 gazeli[1] taranarak şairin "Güneş" kavramından ne şekilde yararlandığı bağlamsal olarak incelenmeye çalışılmıştır. Bu noktadan hareketle, öncelikle *Güneş* kelimesi ile birlikte eş anlamlı olarak kullanılan diğer sözcükler şairin divanından taranmış[2] ve bağlamlarına örnekler üzerinden işaret edilmiştir. *Necâtî Bey*'e ait 656 gazelde toplam 229 kere "Güneş"e yer vermiştir. Bunlardan 39 tanesi *gün*[3], 68'i *güneş*, 36'sı *hurşîd (ḫorşîd)*, 40'ı *mihr*, 40'ı *âfitâb* ve 6 tanesi de *şems* kelimesiyle ifade edilmiştir. Beyitlerde *Güneş*; parlaklığı, yüksekliği, felekteki yeri, yuvarlaklığı, ışığı, sıcaklığı, yakıcılığı, bir döngüde hareket etmesi, hareket yönü ve rengi yönlerinden işlenmektedir.

***Güneş* ve Sevgili**

Divan şiirinde sevgilinin yüzü daima parlak ve yuvarlak olarak tasavvur edilmektedir. Sevgilinin yüzü bu yönlerden *Güneş* ve *Ay'a* teşbih edilmekte ve kimi zaman da bu kavramlar açık istiareli olarak sevgilinin yüzü yerine kullanılmaktadır. *Necâtî*'nin gazellerinde, sevgilinin yüzünün parlaklığı konu edilirken çoğunlukla bu iki

[1] Ayrıntılı bilgi için bk. Şanlı, İsmail (2017). "Necâtî Bey'in Yayımlanmamış Gazelleri". *Littera Turca-Journal of Turkish Language and Literature*, Volume: 3, Issue: 1, s. 267-281.

[2] Tarama esnasında; Tarlan, Ali Nihad (1963). *Necâtî Beg Divanı,* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. kaynağından yararlanılmıştır.

[3] İçerisinde "gün" ve "mihr" kelimesini barındırıp "Güneş" anlamı ya da bağlamında kullanılmayan beyitler hariç tutulmuştur.

seyyarenin adı birlikte anılır. Aşağıdaki beyitlerde şâir, *Güneş* ve *Ay'ın* parlaklıklarından faydalanırken aynı zamanda teşhis ve irsâl-i mesel sanatlarının da yardımıyla Güneş'in üstünlüğünü vurgulamaktadır: *Pertev-i ḫorşîd-i ruḫsârı hayâlin ol mehüñ*

Ey gözüm ger göresin bensüz ḥarâm olsun saña(Tarlan, 1963, s.147)

"Ey gözüm, o ayın yanağının güneş gibi ışığının hayalini eğer bensiz görürsen sana haram olsun."

Yüzüñe şems hele ben dimedüm mâh didi

Meh daḫi sehv-i lisân eyledüm eyvâh didi (Tarlan, 1963, s.554)

"Senin yüzüne güneş diye ben demedim, ay dedi. Ay bile hata ettim, eyvah dedi."

Revâ mıdur ki güneş yüzüñe ḳamer diyeler

Gice ¸ile seyre çıḳarsañ daḫi neler diyeler (Tarlan, 1963, s.216)

"Senin güneş yüzüne ay demeleri uygun mudur? Gece ile dolaşmaya çıksan daha neler derler?"

Sevgilinin yüzü ile *Güneş* arasında parlaklık ve yuvarlaklık açısından her ne kadar benzerlik kurulsa da kaş ve göze sahip olduğu için sevgili *Güneş'ten* üstün tutulur:

Ne yüzle yüze yüz olmaḳ dilersin ey güneş yâra
Güzellikden murâd olan bilürsin çeşm ü ebrûdur (Tarlan, 1963, s.229)

"Ey güneş, ne yüzle sevgiliye yüz yüze olmayı dilersin! Güzellikte aranan bilirsin ki kaş ve gözdür."

Aşağıdaki beyitte "kamer" ve "güneş" kelimelerinin birbirini tamamlayacak şekilde kullanıldığı görülür. *Güneş'in* gündüze, *Ay'ın* da geceye hâkim olduğu düşünülünce bu kullanım birbirini tekrar eden düzenli bir döngüyü ifade etmektedir. İkinci dizedeki "her ne yüzden" ifadesi, "hem gündüz hem gece, her ne taraftan bakarsan" anlamlarını da karşılayabilecek şekilde kullanılmıştır.

Ol güneş yüzlü ḳamer ḫaylıca şehr oġlânıdur
Her ne yüzden dir iseñ ṭoġrı cihân fettânıdur (Tarlan, 1963, s.179)

"O güneş yüzlü ay haylice şehir oğlanıdır, her ne yandan bakarsan bak dünyayı ayartandır."

Necâtî'nin gazellerinde "mihr" kelimesi, kimi zaman ikinci anlamı ile kullanılıp tevriye, *îhâm* ya da *ihâm-ı tenâsüb* yoluyla Ay ile arasında anlam ilgisi kurulur. Şu beyitte kullanılan "mihr" kelimesi *îhâm* sanatına yer verilerek hem "sevgi" hem de "Güneş" anlamlarını karşılayacak biçimde kullanılmıştır:

Ey hayâl-i mihr-i ruhsâr-ı mehet
Vey cemâl-i cân-fezâyet dilgüşâ (Tarlan, 1963, s. 152)

"Ey ay yüzünün güneşinin (sevgisinin) hayali ve can artıran yüz güzelliği gönül açıcı olan…"

Aşağıdaki beyitte de aynı durumun örneği görülmektedir. Ek olarak, *Güneş'in* yakıcı özelliği "aşk ateşi" olarak nitelendirilerek *Güneş'in* gökyüzünde olduğu vaktin uyku vakti olmadığı gerçeği de *hüsn-i ta'lîl* sanatından faydalanılarak anlatılmıştır:

Ey gönül 'ışḳ odına yanmaḳ saña oldı ḥelâl

Vey gözüm mihrinde ol mâhuñ ḥarâm uyḫu saña (Tarlan, 1963, s. 153)

"Ey gönül, aşk ateşiyle yanmak sana helal oldu ve ey gözüm, o ayın sevgisinde (güneşinde) sana uyku haram oldu."

Aşağıdaki üç beyitte *Ay* ve *Güneş* kavramlarının yanına üçüncü bir unsur olarak sevgilinin saçı eklenmektedir. "Zülf" ve "kıl" kavramlarına karşılık *Güneş* ve *Ay*, parlaklık ve beyazlık yönlerinden sevgilinin yüzünü temsil eder. Bunların yanında "kıl, kılca" kelimeleri "saç" ve "ince, az" anlamlarını, "mihr" kelimesi ise "Güneş" ve "sevgi" anlamını karşılayacak şekilde *îhâm*lı kullanılmıştır:

Ḳılca murâda irmedük ol zülfden dirîġ

Bir ḳılca cânum ol meh-i nâ-mihr-bân asar (Tarlan, 1963, s. 188)

"O saçtan kıl kadar isteğimize ulaşmadık. Bir kıl kadar canımı da o sevgisiz ay asar."

Zencîr-i zülfi câmi'-i ḫüsninde dilberüñ

Ḳandîl-i âfitâb ü meh-i âsumân asar (Tarlan, 1963, s. 188)

"Sevgilinin güzellik camiinde saçının zinciri, güneşin kandilini ve göğün ayını asar."

Güneş'in parlaklığı karşısında siyah olan saç, divan şiirinde tezat unsuru olarak yer almaktadır. Sevgilinin yüzü *Güneş* olduğu zaman, saç ya da peçe sevgilinin yüzünü kapatarak *Güneş'i* engelleyen unsurlardır. Aşağıdaki iki beyitte siyah-beyaz tezatlığı üzerinde durulmuştur. Sevgilinin yüzü ve yanağı *Güneş* iken, *Kaʿbe* ve ben kelimeleri siyahlığa vurgu yapan kavramlar olarak verilir. İlk beyitte *Güneş'in* seyir halinde olması durumu ve ikinci beyitte sıcak bir ülke olan *Mısır* ile bağ kurularak anlatıldığını görmekteyiz. "kara hâl" ise koyu renk tenli *Habeş*lere benzetilerek konu edilmektedir:

Gün gibi seyre çıkub ʿarż-ı cemâl eyler iken
Eyledüñ Kaʿbe gibi âh ki bir yerde ḳarâr (Tarlan, 1963, s. 63)

"Güneş gibi seyre çıkıp yüz gösterirken, âh ki Kaʿbe gibi bir yerde karar eyledin."

Şol kara ḫâlüñ zenaḫdânuñda ey ḫorşîd-ḫad

Bir ḥabeşdür Mıṣr zındânında maḥbûs-ı ebed (Tarlan, 1963, s. 174)

"Ey güneş yanaklı, çene çukurundaki şu siyah benin, Mısır zindanında ebediyen hapis bir Habeş'e benzer."

Aşağıdaki beyitte, sevgili "mehpâre" olarak nitelendirilerek *Güneş'ten* üstün tutulmuştur. Bu beyit, *Ay'ın* konu edilerek benzetme yapıldığı ve *Ay'a* benzeyenin üstün tutulduğu az sayıdaki beyittendir. *Güneş'in* hareketi *hüsn-i ta'lîl* ile benzer bir güzellik bulma sebebine bağlanmıştır:

Yıllarla âfitâb-ı felek ṭoġa ṭolana

Gelmeye bir senüñ gibi mehpâre âleme (Tarlan, 1963, s. 484)

"Feleğin güneşi yıllarca dolansa da âleme senin gibi bir ay yüzlü daha gelmez."

Güneş sevgiliyle karşılaştırıldığında sevgilinin yüzünün parlaklığı ve aydınlığı *Güneş'e* benzetilir ve çoğu zaman *Güneş'ten* üstün tutulur. Bu üstünlük anlatılırken "çerâg" kelimesine başvurulur. "Mum, kandil" anlamlarına gelen bu kelime aslında *Güneş'in* ışığıyla kıyaslanamaz. *Çerâg* geceleri karanlığı bir nebze hafifleterek aydınlık sağlamak amacıyla kullanılır ve az ışık verir. Geceleri kullanılması beyitlerde genellikle "ay, mâh" yerine kullanılmasına fırsat verir. *Güneş'le* sevgili kıyaslandığında, sevgilinin yüzünün

ışığı karşısında *Güneş* ancak bir "çerâg" hatta, gündüz vakti yandığı için varlığı ve yokluğu anlaşılamayan bir *çerâg* olarak mübalağalı ifade edilir. Aşağıdaki beyitlerde, sevgilinin yanağı renk ve parlaklık yönüyle Güneş'le kıyaslanarak *mübalağa* sanatıyla birlikte *Güneş'ten* üstün tutulmuştur. Sevgilinin yanağı o derece parlaktır ki ikisi yan yana geldiği zaman *Güneş'in* ışığı sönük kalmaktadır. *Güneş*, sevgiliyle yarışamayacağı için onun güzelliğine ancak uzaktan bakabilir, *çerâg* ise cahillik edip ortaya çıkar:

Nûr-ı ruḫsâruñ ḳatında âfitâbuñ ferri yoḳ

Yâ ne deñlü şu'le vire gündüzin yanan çerâġ (Tarlan, 1963, s. 307)

"Senin yanağının ışığı yanında güneşin bile ışığı yokken gündüz vakti yanana mum ne kadar ışık verebilir?"

Bezm-i ḥüsnüñe ıraḳdan baḳar iken âfitâb

Kendüyi bilmezlik ile ortaya atar çerâġ (Tarlan, 1963, s. 308)

"Güzelliğinin meclisine güneş uzaktan bakarken kendini bilmeyerek ortaya mum (alev) atar."

Aşağıdaki beyitte de "şem'" kelimesi, yine sevgilinin yanağının parlaklığını ifade etmek üzere yer alır. İlk dizede bulunan "kellesi kız-" deyiminin hem gerçek hem de mecaz anlama gelecek şekilde *tevriyel*i kullanılmasıyla hem şarabın verdiği kırmızılık ve ateş hem de kafanın kızgınlığı ifade edilmiştir:

Ne şem'olur ruḫ-ı sâḳî ki kellesi ḳızıcaḳ

Dil uzadur ḳamer ü âfitâba minnetsüz (Tarlan, 1963, s. 290)

"Sâkînin yanağı, kafası kızdığı zaman öyle bir mum olur ki minnetsizce güneş ve aya dil uzatır."

Sevgilinin saçı siyah rengi dolayısıyla miske ve anbere benzetilir. Aşağıdaki beyitte *Güneş'in* üzerinde gibi görünen çizgi biçimindeki koyu renkli bulutlar ile sevgilinin saç tutamı arasında benzerlik kurularak oluşturulmuş bir anlatım mevcuttur. Sevgilinin yüzü *Güneş'e* ve siyah saçları da *Güneş'in* üzerindeki uzun bulutlara teşbih edilmiştir. Aynı zamanda "yazıl-" fiiliyle *turra, kalem* ya da *mürekkebi*, *Güneş* de *beyaz levha* ya da *sayfa*yı tasavvur ettirecek şekilde kullanılmıştır. Bu durumda yine *siyahlık-beyazlık* yönlerinden verilen bir *tezat* söz konusudur:

Yazıldı müşg ile şeref-i âfitâbda

Ṭûmârlar ki ṭurra-i ʿanber-feşân aṣar (Tarlan, 1963, s. 189)

"Güneşin şöhretinde müşk ile yazılan sayfalar amber kokulu saçlar asar."

Benzer ilişkiyi aşağıdaki beyitte de görmekteyiz. *Güneş* sevgilinin yüzünü ifade ederken *saç*, aydınlık yüzü gölgeleyen, kapatan bir unsur olarak *bulut* benzetmesiyle kullanılmaktadır:

Gidersün ḳo ḳara zülfüñ ṣabâ yili yañaġuñdan

Ki nev-rûz olıcaḳ dirler güneş üzre seḥâb olmaz (Tarlan, 1963, s. 294)

"Bırak, sabah yeli kara saçını yanağından gidersin. Çünkü nevruz zamanı güneş üzerinde bulut olmaz derler."

Ey meh-i bî-mihr şehrüñ pâdişâhı yoḳ mıdur

Zülfüñe hey dimege ẓıll-i İlâhı yoḳ mıdur (Tarlan, 1963, s. 181)

"Ey sevgisiz ay, bu şehrin padişahı yok mudur? Saçına hey demeye bir Allah'ın gölgesi yok mudur?"

Güneş-sevgili-hükümdar üçlemesi göz önüne alındığında, divan şiirinde sevgili ve padişah münasebeti öne çıkmaktadır. Sevgili sultandır. Bir sultanın tüm vasıflarını taşımaktadır. Şair, sevgiliye "şâh, pâdişâh, sultân" gibi sıfatlarla hitap eder (Küçük, 1988, s.155). Bu münasebete *Güneş'in* dahil olması, felek tasavvurunda gökyüzünün sultanı olarak addedilmesinden ve güzelliğinden, parlaklığından ötürü teşbih ya da istiare yoluyla sevgili yerine kullanılmasından ileri gelmektedir. Bu durumda bu üç unsur arasında anlam ilgileri kurulmaktadır. Sultân denildiğinde *Güneş*, *Güneş* denildiğinde sevgili ya da her üçü de kastedilebilir. Yukarıdaki beyte bakıldığında divan şiirinde yer alan genel tavırdan biraz farklı bir anlatım göze çarpmaktadır. Beyitte sevgiliye "bî-mihr" sıfatıyla seslenilir. Buradaki "mihr" kelimesi *Güneş'i* de akla getirecek şekilde kullanılmıştır. Ancak burada *Güneş* ve sevgili kavramları dışında bir de pâdişâh ifadesi yer alıp bu ifadeyle sevgiliden bağımsız olarak farklı bir kişinin kastedildiği görülmektedir. Dolayısıyla hükümdarlık vasfı sevgiliye ya da *Güneş'e* yüklenmemiş konumdadır. Bu açıdan divan şiirinde yer alan genel tutumun aksine bir kullanım söz konusudur. Bunlara ek olarak, Farsça "şehr" kelimesinin "yerleşim yeri" anlamının yanında burada diğer anlamının da *îhâm-ı tenasüb* yoluyla akla getirildiği

görülür. Kelimenin Arapça anlamı "ay" demektir. Benzer şekilde "pâdişâh" kelimesi de "Güneş"i akla getirmektedir.

Güneş'in Yuvarlaklığı

Güneş'in, saatler ilerlerken kapılara vuran ışığı, aşağıdaki beyitte bir atasözü ile birleşerek *hüsn-i ta'lîl* yoluyla anlatılmaktadır. Sağlıklı olan kişinin yatmaya ihtiyacı olmayacağı durumunu anlatan atasözü, Güneş'in kişileştirilerek derdinden dolayı sevgilinin kapısına dayanması şeklinde ifade edilmektedir. Yuvarlaklığı bağlamında baş ile benzerlik oluşturur. "Zevâl" kelimesi hem güneşin batışa geçme evresini hem de "kusur, eksiklik" anlamlarını karşılamaktadır. Bu yönden değerlendirildiğinde zevâl'in batma manası ile "hâver" kelimesi bir tezat meydana getirmektedir:

Bu meṣeldür dostum ṣaġ baş yaṣduġ istemez
Bir zevâli var ḳapuñ ḫorşîd-i ḫâver yaṣdanur (Tarlan, 1963, s.238)

"Ey dost, eğer kapına güneş ışığı vuruyorsa bir sıkıntısı vardır. Bilinir ki, sağlıklı başın yastığa ihtiyacı yoktur."

Şekil ve renk yönünden nar ve elma *Güneş'e*, ayva ise *Ay'a* benzetilmektedir. Aşağıdaki iki beyitte benzer ifadelerle anlatılan bu durum "mihr-nâr/mâh-eyvâ" ve "gabgab-elma" kelimeleri ile *leff ü neşr* yapılarak anlatılmaktadır. "Nâr" ve "eyvâ" kelimeleri aynı zamanda "ateş" ve "eyvah" anlamlarını da karşılayacak şekilde *tevriye*li kullanılmıştır. "Elinde oynat-" deyimi, her iki beyitte de hem gerçek hem mecaz anlamına uygun şekilde kullanılmıştır. "Elma gibi elinde oynat-" şeklinde düşünüldüğünde sevgili bir hokkabaz, "parmağında oynat-" olarak düşünüldüğünde ise âşık bir kukla izlenimi vermektedir. *Nâr* ve *eyvâ* meyve olarak, *elma* da dahil edildiğinde iki beyitte de *îhâm-ı tenâsüb* oluşturur.

Mihr ü mâhı bir eli ¸ile oynadan elma gibi

Nâr-ı fürḳatde geçürdi günümi eyvâ ile (Tarlan, 1963, s. 420)

"Güneş ve ayı elinde elma gibi oynatan, günümü ayrılık ateşinde eyvahla geçirdi."

Nâr u eyvây ile şol ġabġab yaḳar gönlüm benüm

Mihr ü mâhı bir eli ¸ile oynadur elma gibi (Tarlan, 1963, s. 516)

"Şu çene çukuru ateş ve eyvah ile benim gönlümü yakar. Güneş ve ayı da elma gibi elinde oynatır."

Aşağıdaki beyitte, teşhis sanatından da yararlanılarak yaşlı bir kimsenin daha iyi görebilmek adına gözlük takması durumu, *Ay* ve *Güneş'in* yuvarlaklıkları bakımından gözlük camlarına benzetilmesi yoluyla anlatılır:

Ol cevân-baḫtuñ cemâlini kemâhî görmege

Ay ü günden gözine gözlük ṭutar pîr-i felek (Tarlan, 1963, s. 338)

"Yaşlı felek, o talihli yüzünü tamamıyla görebilmek için, gözüne ay ve güneşten gözlük tutar."

Güneş Tutulması

Güneş tutulması Ay'ın, dolunay evresindeyken Dünya ile Güneş arasına girmesi sonucu meydana gelmektedir. Sevgilinin yüzünün parlaklık ve şekil yönünden *Güneş'e* benzetilmesi noktasından hareketle bu hadise, teşhis ve hüsn-i ta'lîl yoluyla şöyle anlatılır; Ay "bedr" olmadan Güneş'in yanına çıkamaz, çünkü eksikliğinin farkındadır. Dolunay olduğunda ise Güneş'e meydan okuyarak meydana çıkar ve onun ışığını keser:

Gün yüzi ḳatında bilüb eksüklügini ay

Bedr olmayıcaḳ gelmedi meydâna berâber (Tarlan, 1963, s. 62)

"Ay, güneşin yüzü karşısında eksikliğini bilerek, dolunay haline gelmeden onunla yan yana meydana çıkmadı."

Sevgilinin yüzü *Güneş* olduğunda, öne gelen siyah saç *Güneş'i* engellediğinden dolayı *Güneş* tutulması benzetmesiyle anlatılır:

Ḳara ṣaçuñ yüzüñe düşse uşbu ḫalḳ-ı cihân

Güneş ṭutuldı diyu âsumânı gözlerler (Tarlan, 1963, s. 243)

"Bu dünyanın halkı, senin kara saçın yüzüne düştüğünde, güneş tutuldu diye göğe bakar."

Benzer şekilde yine *hüsn-i ta'lîl* yoluyla *Güneş* tutulması olayı, *Ay'ın* on iki ay boyunca *Güneş'e* yakın olma çabasıyla hareket etmesi şeklinde ifade edilmektedir:

Bir gün sen âfitâba muḳârin olam diyu

Mâh-ı felek yıl on iki aydur sefer çeker (Tarlan, 1963, s. 234)

"Feleğin ayı, sen güneşe yakın olayım diye yılın on iki ayı yolculuk yapar."

Ay'ın devrinin tamamlandığı dolayısıyla artık *Güneş'in* önünden çekildiği zamanın gelmesi durumu *hüsn-i ta'lîl* yoluyla şöyle ifade edilir:

Muḳâbil olma dil-dâruñ güneş ruḫsârına ey meh

İşidürüz müneccimden ki senüñ geçdi devrânuñ (Tarlan, 1963, s. 344)

"Ey ay, sevgilinin güneş yanağının karşısında durma. Çünkü müneccimden işittiğimize göre senin devrin tamamlandı (geçti)."

Güneş ve Hz. Îsâ

Felek tasavvurunda *Güneş'in* dördüncü kat gökte bulunması inancı, onun *Hz. Îsâ*'yla anılmasına olanak tanır. *Hz. Îsâ* divan şiirinde göğe yükselişi, tecerrüdü, ölüleri diriltmesi gibi özellikleriyle anılmaktadır. İnanışa göre *Îsâ*, göğe yükselişi esnasında üzerinde bulunan dünya malı bir iğne dolayısıyla dördüncü kat gökte kalmış daha fazla yükselememiştir (Okumuş-Kalkışım, 2008, s.540-541). Necâtî bu duruma telmih yaparak *Güneş* ve *Mesîh* kavramlarına değinmiştir. Beyitteki "dem" kelimesi ise "nefes" anlamıyla *îhâm-ı tenâsüb* oluşturmaktadır:

Pâk ol visâle ir ki tecerrüd eşerleri

Gökde Mesîḥi hem-dem ider âfitâb ile (Tarlan, 1963, s. 460)

"Günahsız, temiz ol ve sevdiğine kavuş. Dünyadan alakayı kesmek gökte *İsâ'yı* güneş ile arkadaş eder."

Hz. Îsâ'ya dolaylı bir telmihin bulunduğu aşağıdaki beyitte, *Ay*'ın ışığını *Güneş*'ten alması durumu, *Güneş* ışınlarının altın renkli sırmaya benzetilmesiyle ele alınır. Bu durum *Ay'ın Güneş'e* benzemek için kendine güzel bir benzetme yönü bulması

ifadesiyle anlatılmaktadır. Beyitteki "sûzen, horşîd, yaka" kelimeleri ile "dikin-" eylemi, *Hz. Îsâ*'nın göğe yükselişi olayını akla getiren unsurlardandır:

Dikinür sûzen-i ẖorşîd ile altun ṣırma

Ḫoş bulubdur meh-i nev vech-i şebeh yaḳasına (Tarlan, 1963, s. 449)

"Yeni ay yakasına güneş iğnesiyle altın sırma dikinir. Bu haliyle, hoş bir benzetme yönü bulmuştur."

Güneş'in Hareketi

Sürekli olarak doğudan doğup batıdan batan *Güneş*, bu istikrarı ile divan şiirinde çokça yer bulmuştur. Hareketin daireselliği neticesinde gece-gündüz kavramları ve bunların devamlı düzenli aralıklarla birbirini izlemesi de şiire dâhil edilen noktalardandır. Aşağıdaki beyitlerde *Güneş'in* sürekli olarak doğup batması "dolaşmak" ifadesiyle anlatılıp, bu halin de sevgiliye benzer bir güzellik arayışından kaynaklandığı, *Güneş* ile *Ay'ın* sevgilinin kapı kulları olduğu için sürekli onun kapısında dolanmaları durumu *hüsn-i ta'lîl* ve *teşhis* sanatı yapılarak dile getirilir:

ʿÂşık olmışdur güneş ey dilber-i raʿnâ saña
Ṭolanur dünyâyı hergiz bulımaz hem-tâ saña (Tarlan, 1963, s. 152)

"Ey güzel sevgili, güneş sana âşık olmuştur ki dünyayı dolanır ancak asla senin bir eşini bulamaz."

Ḳullaruñ gibi dolanur işigüñ mihr ile mâh

Beklemek âdetdürür şâh-ı cihânı her gice (Tarlan, 1963, s. 430)

"Her gece cihan şahını beklemek adet olduğu için Güneş ve ay kulların gibi senin eşiğini dolanır."

Aşağıdaki beyitte ise, padişahın yeri en üst felek yani dokuzuncu kat olan "felekü'l-eflâk"tir. Ay'ın birinci, Güneş' in dördüncü kat gökte olarak padişahın altında yer almaları, ancak onun eşiğine yüz sürebilmeleri olarak anlatılır:

Sensen ol şâh-ı felek-mertebe kim leyl ü nehâr

Yüz sürer işigüñe şems ü ḳamer döne döne (Tarlan, 1963, s. 430)

"O felek mertebeli şah sensin ki ay ve güneş gece gündüz döne döne eşiğine yüz sürer."

Güneş'in batana kadar gökyüzünde kalması durumu, yerini sevdiği için sevgilinin kapısından ayrılmak istememesi sebebine hüsn-i ta'lîl yoluyla şöyle bağlanmaktadır:

Ḳoyuben gitmez işigüñ güneş aḫşama degin

Işınupdur ṣanemâ şöyle ki beñzer yirine (Tarlan, 1963, s. 460)

"Ey sanem, güneş akşama kadar eşiğini bırakıp gitmez, sanki yerine ısınmışa benzer."

Güneş, hareket halinde olması ve şekli ile "dilenci" olarak da nitelendirilmektedir. Sevgilinin parlaklığı ve ışığı karşısında Güneş, teşhis sanatı yardımıyla, elinde tasla kapı kapı gezen bir dilenciye benzetilmektedir:

Çarḫuñ güneş egerçi ki gör ki güvencidür

Kûyuñda ḳapu ḳapu gezer bir dilencidür (Tarlan, 1963, s. 199)

"Güneş sanki feleğin koruyucusudur. Sanki senin mahallende kapı kapı gezen bir dilencidir."

Ruḫsâruñı ârâste görüb meh ü ḫorşîd

Deryûze içün ṭâs ile devrâna girürler (Tarlan, 1963, s. 233)

"Güneş ve ay senin yanağını süslenmiş görüp dilencilik için tas ile dolanmaya başlarlar."

Kaʿbe Müslümanların kutsal mekânıdır. İslam âlemi, ibadetini *Kaʿbe*'ye giderek gerçekleştirir. *Kaʿbe*'nin üzeri siyah bir örtü ile örtülüdür. Bu yönüyle divan şiirinde gizlilik ve kapalılık ifade eder. *Güneş'in* sürekli dolaşması, yerinin belli olmaması aşağıdaki beyitte *Kaʿbe* ile kıyaslanmış ve aslında *Kaʿbe*'nin rağbet görmesinin sebebi, *hüsn-i ta'lîl* yoluyla *Güneş'in* kararsız ve hercâyî olmasına bağlanmıştır. Kaʿbe peçeli bir sevgili iken *Güneş* sanki her masayı dolaşan bir *sâkî* izlenimindedir. *Güneş'in* parlaklığı ve aşikârlığı ile *Kaʿbe*'nin siyahlığı ve gizliliği de tezat oluşturur:

Anuñçün Kaʿbe râciḥdür güneşden

Kim ol her-câyîdürür Kaʿbe mestûr (Tarlan, 1963, s. 113)

"Kaʿbe örtülü, güneş is e hercâyî olduğundan, Kaʿbe güneşe tercih edilir."

"Döne döne" redifli gazelin şu beytinde, sevgilinin bulunduğu yer kutsallığından ötürü *Kaʿbe*'ye benzetilmiş ve *hüsn-i ta'lîl* sanatıyla *Güneş* ve *Ay'ın* sürekli dönmeleri durumu "tavaf etmek" eylemiyle karşılanmıştır:

Kaʿbe olmasa ḳapuñ ay ile gün leyl ü nehâr

Eylemezlerdi ṭavâf ol güẕeri döne döne(Tarlan, 1963, s. 434)

"Senin kapın Kaʿbe olmasa, ay ile güneş gece gündüz o yeri döne döne tavaf etmezlerdi."

Güneş'in sürekli ve sonsuz olması divan şiirinde zaman zaman "bî-zevâl" sıfatıyla anılmaktadır. Bu durum da sürekli olarak aydınlık içinde olmak anlamını ifade ettiğinden ilkbahar mevsimini akla getirmektedir. İlkbahar ise çiçeklerin açıp bahçelerin şenlendiği, işret meclislerinin kurulduğu mevsimdir. Bu meclislerde şarap, kırmızılığı ve parlaklığıyla masaları süsleyen bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. *Güneş* ve *şarap* parlaklık ve renk yönüyle birbirine benzer. Aşağıdaki beyitte de bu duruma işaret edilerek padişahın devletinin sürekli olması ile erguvan renkli şarap "hurşîd-i bî-zevâl" tamlamasından yararlanılarak anlatılır:

Çün nev-bahâr-ı devlet-i Şâh-ı cihân ola

Ḫorşîd-i bî-zevâl mey-i erġavân ola (Tarlan, 1963, s. 157)

"Cihan şahının devletinin ilkbaharı olunca, batmayan güneş erguvan renkli şarap olsun."

Güneş-Gölge Tezatlığı

Güneş-sâye ilişkisi beyitlerde yer bulan diğer bir husustur. *Güneş* bulunduğu yeri aydınlatırken, düşmediği yerin gölge olması ikisi arasında aydınlık-karanlık olarak tezat meydana getirmektedir. *Güneş* sevgilinin yüzüyse, sâye sevgilinin ayva tüyleri, beni ya da saçları olarak konu edilmektedir. Sevgilinin *Güneş* olduğu yerde, sâye rolünü *rakîb* almaktadır:

Sâyem raḳîb ola diyüben gice varuram

Gün yüzlümüñ benüm gibi biñ mübtelâsı var (Tarlan, 1963, s. 225)

"Gölgem rakip olur diye gece giderim çünkü güneş yüzlümün benim gibi binlerce müptelası var."

Âfitâbum yüzüñ aġ alnuñ açuḳdur gerçi kim

Sâye-vâr arduñcadur bir nice yüzi ḳaralar (Tarlan, 1963, s. 230)

"Ey güneşim, yüzün ak alnın açıktır ancak bin tane yüzü kara rakip gölge gibi ardındadır."

Ḳaç başı var ki zülf-i siyâhuñ ṭurur iken

Ol âfitâb-ı ḥüsne ṣala sâye perçemüñ (Tarlan, 1963, s. 345)

"Perçeminin kaç başı var ki siyah zülfün dururken güzelliğinin güneşine o gölge salsın."

Ey güneş yüzlü ṣanem âh yaluñuzluḳdan

Ki belâ giceleri sâye de gelmez yanuma (Tarlan, 1963, s. 492)

"Ey güneş yüzlü put, ah yalnızlığa ki bela gecelerinde gölge bile yanıma gelmez."

Güneş-Kadeh Benzerliği

Aşağıdaki beyitte de *Güneş'in* rengi sarılığıyla altına benzetilerek anlatılmıştır. Yuvarlaklık ve renk yönünden "câm-ı zerrîn/güneş" ve "şafak/mey-i yâkût-reng" kelimelerinin anlamsal çağrışımında *leff ü neşr* sanatı görülür:

Câm-ı zerrîn ü mey-i yâḳût-rengi neylesün

Ṣol gedâlar kim şafaḳ bâde güneş peymânedür (Tarlan, 1963, s. 217)

"Şu dilenciler altın kadehi ve yakut renkli şarabı neylesin? Zira onlara şafak içki, güneş ise kadehtir."

Bir başka beyitte, *Güneş* yine rengi yönüyle kadehe benzetilmektedir. İçkinin zihni boşalttığı, akıldaki düşünceleri silerek kişiyi rahatlatıp gevşettiği inancı, *Güneş* kadehe ve akıl da muma benzetilerek anlatılır. Burada, mumun karanlıkta yanması ve *Güneş'in* karanlığı götürerek aydınlık getirmesi tezatlığı da bulunmaktadır:

Doġubdur âfitâb-ı sâġar-ı ʿışḳ

Çerâġın ʿaḳluñuñ diñlendürigör (Tarlan, 1963, s. 217)

"Aşk kadehinin güneşi doğdu. Aklının mumunu dinlendir (söndür)."

Güneş ve Isı (Sıcaklık)

La'l taşı parlak ve kırmızı renkli değerli bir taştır. Bu taşın normalde beyaz bir taş olduğu ve ciğer kanıyla boyanarak *Güneş'e* bırakılmak suretiyle, kırmızı rengini *Güneş'ten* aldığı rivayet edilmektedir (Pala, 2008, s.283). *Necâtî*, bu hususa gönderme yaparak memdûhun yüzünü parlaklığı yönünden *Güneş'e* benzetirken, kendisini de onun himmetiyle parıldayacak bir taşa benzetmektedir. Aynı zamanda *Güneş-pâdişâh* arasındaki benzerlik ilişkisinden de yararlanılarak padişah ve onun himmeti *Güneş'e* teşbih edilmiştir:

Ey Necâtî taş iken laʿl ide ḫorşîd bigi

Bir nazar eyler ise himmet ile Şâh saña (Tarlan, 1963, s. 146)

"Ey Necâtî, eger Şah sana güneş gibi himmetle bir bakarsa taş iken lal eder."

Benzer bir teşbih de güneşin meyveleri olgunlaştırması bağlamında ele alınarak kurulmuştur. Sevgilinin yanağı parlaklık ve kırmızılık yönünden *Güneş'e* benzetilirken, dudağın kırmızılığının sebebi de *hüsn-i ta'lîl* yoluyla yanaktan renk almasına bağlanmaktadır. *Güneş'in* sıcaklığının meyveleri olgunlaştırıp lezzetlendirdiği gerçeği, sevgilinin yanağı ve dudağı konularında benzerlik kurularak anlatılır:

Zîbâ ruḫuñdan oldı lebüñ ey ḳamer leẕîẕ
Gün germ olınca lâ-cerem olur semer leẕîẕ (Tarlan, 1963, s. 177)

"Ey ay, güneş ısınınca şüphesiz meyvelerin lezzetlenmesi gibi senin güzel yanağından dudağın lezzetlendi."

Aynı kafiyeye sahip bir başka gazelde yine yukarıda belirtilen hususa değinilerek, dudağın rengini gülden, lezzetini ise sevgilinin sıcak ve parlak olan yüzünden aldığı *tevriye*li bir anlatımla "gül-şeker" tatlısını da akla getirecek şekilde ifade edilir. Tıpkı gül-şeker tatlısının lezzetinin ısıyla ortaya çıkması gibi sevgilinin dudaklarının lezzeti de yüzünün sıcaklığı aracılığıyla ortaya çıkar. İkinci beyitte ise, sevgilinin dudağının şekeri ve kırmızılığı ile ifade edilen *gül-be-şeker* tatlısının, onun *Güneş* gibi olan güzelliğiyle beslendiği anlatılmaktadır:

Gül yapraġıdurur şekerîn leblerüŋ velî

Ḫorşîd-i ḥüsn ile olur gül-şeker leẕîẕ (Tarlan, 1963, s. 178)

"Senin şeker dudakların gül yaprağıdır şöyle ki gül-şeker güzelliğin güneşi ile lezzetlenir."

Gül-be-şekker ki ¸âfitâb-ı ḥüsn ile perverdedür

Var ise ol ḥoḳḳa-i laʿl-i leb-i dil-berdedür (Tarlan, 1963, s. 251)

"Gül-be-şeker güzelliğin güneşiyle olgunlaşır. O da sevgilinin dudağının lal hokkasındadır."

"Mihr" kelimesinin ikinci anlamıyla *îhâm-ı tenasüb* yapılan aşağıdaki beyitte *Güneş'in* sıcaklığı ve kırmızılığı konu edilmektedir. "Mihr-germ-mey-sâye" kelimeleri bu anlamda birbirine uygunluk gösterir:

Bâzâr-ı mihr germ iken alup Necâtî mey

Câyuñ kenâr-ı cûy gerek sâye-i dıraḫt (Tarlan, 1963, s. 165)

"Ey Necâtî, güneş pazarı sıcakken şarap alıp, yerini dere kenarı ve ağaç gölgesi yapmalısın."

Güneş-Kimyâ İlişkisi

Tencim ilmine göre *Güneş*, "saʿd-ı evsat" yani orta uğurlu bir yıldız olduğundan övülen kişi kimi zaman "saadet güneşi" vasfıyla anılmaktadır (Kurnaz, 1996, s. 295). *Necâtî* bu hitaba gazellerinde üç kere yer verir. Bunların ikisinde, *Ay* ile birlikte kullanılarak Güneş üstün tutulur:

Ey saʿâdet âfitâbı meh ġulâm olsun saña
Dil-rübâlık şûḫluk devri temâm olsun saña (Tarlan, 1963, s. 147)

"Ey mutluluk güneşi, ay sana köle olsun. Senin için, gönül çalma ve şuh olma devri tamamlansın."

Kurşun, bakır gibi adî madenlere *iksîr* adı verilen maddenin katılması suretiyle altın ya da gümüş elde etmek üzerine çalışan *ilm-i kimyâ*, eski ilimlerdendir. Aşağıdaki ilk beyitte *Güneş* ve *Ay*, ışıklarının verdiği renkten ve aydınlıktan ötürü konu edilmektedir. Eğer *Güneş* ve *Ay* sevgilinin kapısının tozuna yüzlerini değmezse, altın

gibi kıymetli olan adlarının bakır gibi daha değersiz hale geleceği anlatılır. İkinci beyitte ise yine *Güneş* ve *iksir* münasebeti kızıl renkli *bakır* ile anlatılır. *İrsâl-i mesel* yoluyla tüm dünyayı aydınlatan *Güneş'in* bile hiçe sayılması, bir pula değmemesi konu edilmektedir:

İşigi tozı ne iksîr olur ki şems ü ḳamer

Yüzini sürmeyicek altun adı baḳır olur (Tarlan, 1963, s. 250)

"Onun eşiğinin tozu nasıl bir iksirdir ki ay ve güneş, yüzünü sürmeyince altının adı bakır olur."

Ḫorşîd-i cihân-tâbı ḳızıl mangıra ṣaymaz

İksîr-i fenâ ṭâlibi ḳallâşlaruz biz (Tarlan, 1963, s. 287)

"Biz, dünyayı aydınlatan güneşi kızıl paraya saymayan, yokluk iksirine talip hilecileriz."

Güneş ve Ayna

Ayna, yansıtıcı özelliğinden dolayı sevgilinin yüzü ve *Güneş* teşbihinde başvurulan bir kavram olarak görülmektedir. *Güneş* doğduğu zaman, sevgili aynaya bakmış gibi olur ya da *Ay* ve *Güneş*'in karşı karşıya gelmesi durumuyla *Güneş*'in kendi ışığını *Ay*'a vermesi anlatılır. Bu durumda *Güneş*, sevgilinin yüzüne benzerliğinden ötürü bir ayna vazifesi görmektedir. Aynı şekilde, sevgilinin yüzü *Ay* ile ifade edildiğinde de *Güneş'in* belirmesi durumu, *hüsn-i ta'lîl* yardımıyla, aynaya bakmış gibi olmakla anlatılmaktadır:

Ne revâdur kim ıraḳdan baḳar iken âfitâb

Âyîne ḳarşu gele sen meh-liḳâya dostum (Tarlan, 1963, s. 345)

"Ey dostum, ne revadır ki güneş uzaktan bakarken, ayna sen ay yüzlünün karşısına gelsin."

Ḫorşîdi görüb ḥüsnüñe maġrûr olursın

Âyîne her-âyîne ider kişiyi ḫod-bîn (Tarlan, 1963, s. 377)

"Güneşi görüp kendi güzelliğinle gururlanırsın. Her ayna kişiyi kendini beğenmiş eder."

Dostum gün yüzüñe kendüyi beñzetmek içün

Durmış âyîneleşür ay ile gördüm güneşi (Tarlan, 1963, s. 515)

"Ey dostum, güneşin kendini senin gün yüzüne benzetmek için, ayna olarak ay ile bakıştığını gördüm."

Güneş-Zerre İlişkisi

Güneş-zerre ilişkisine divan şiirinde sıkça rastlanır. Buna göre, *Güneş'in* heybeti ve büyüklüğü, padişah ya da sevgiliyle özdeşleştirilir, âşık ya da kul, köle olarak da karşısına zerre kavramı çıkar. *Necâtî'nin* gazellerinde de bu ilişki göze çarpar. Zerrenin küçüklüğü karşında *Güneş'in* büyüklüğü ve parlaklığı konu edilir:

Ẕerre gibi ben meẕellet ṭoprağında pâymâl

Gün gibi dil-ber sipihr-i kibriyâ üstindedür (Tarlan, 1963, s. 219)

"Ben zerre gibi hakirlik toprağında ayaklar altında kalmışken sevgili güneş gibi göğün tepesindedir."

Ey benüm ḥâlüm ṣoranlar ne ˌidügüm bilmez misüz

Ẕerrenüñ aḥvâlini ḫorşîd-i enverden ıraġ (Tarlan, 1963, s. 308)

"Ey benim halimi soranlar, zerrenin hali nurlu güneşten uzakken nedir bilmez misiniz?"

Yüzün *Güneş'e* teşbihinde *dehân* ve *zerre* kelimeleri arasında anlam ilişkisi kurulur. *Güneş'in* heybeti karşısında *dehân* ancak bir *zerre*dir:

Görinür nûr-i cemâlüñden dehânuñ ẕerresi

Gerçi olur Âb-ı Ḥayvân ṣems-i ḫâverden ıraġ (Tarlan, 1963, s. 309)

"Yüzünün nurundan ağzının zerresi görünür. Zaten âb-ı hayat (canlılık suyu) doğu güneşinden uzakta olur."

Şevḳ-i ḫorşîd-i cemâlüñde dehânuñdan eṣer

Bulmadum ẕerrece hîç oldı ḳamu mâ-ḥaṣalum (Tarlan, 1963, s. 367)

"Yüzünün güneşinin şevkinde ağzından zerrece iz bulamadım. Bütün elde ettiklerim yok (hiç) oldu."

Aldum aġzuñ ölçüsini ẕerre deñlü yoḳ vefâ

Pür-cefâsın hey güneş yüzlü ḥabîbüm Muṣṭafâ (Tarlan, 1963, s. 145)

"Ey güneş yüzlü sevgilim Mustafâ, ağzının ölçüsünü aldım, zerre kadar vefa yokmuş, cefâ doluymuş."

Aġzuñuñ ölçüsin aldum yoġ imiş ẕerre ḳadar

Mihr ḳapuñdaki âşıḳlara Mestî Çelebî (Tarlan, 1963, s. 553)

"Ey Mestî Çelebi, ağzının ölçüsünü aldım. Kapındaki *âşıklara* zerre kadar sevgi yokmuş."

Zerre'nin toz olduğu yerde *Güneş* üzerinde görünen küçük lekeler konu edilmektedir. Bu durum sevgilinin yüzündeki ayva tüylerinden yararlanılarak anlatılır:

Yâra ḫat isnâdın itmek bir zemândur şimdi kim

Ẕerreler toz ḳondurur ḫorşîd-i tâbân üstine (Tarlan, 1963, s. 477)

"Nasıl ki parlak güneş üzerine zerreler toz kondurur şimdi de sevgiliye ayva tüyü yakıştırma zamanıdır."

Aşağıdaki beyitte, yağmurun yeryüzünde bulunan tozları bastırması, yok etmesi gerçeği âşık-zerre, bârân-eşk benzetmeleriyle *hüsn-i ta'lîl* sanatından faydalanılarak verilmektedir:

Nitekim bârân olıcaḳ ẕerreye olmaz vücûd

Ey güneş eşküm dem-â-dem itdi nâ-peydâ beni (Tarlan, 1963, s. 520)

"Ey güneş gibi güzel sevgili, nasıl yağmur yağdığında zerre var olamazsa gözyaşım da giderek beni yok etti."

Güneş'in Işığı ve Parlaklığı

Parlaklığı, *Güneş* için olumsuz bir yön olarak addedilmese de parlaklığı sebebiyle insan gözüne vereceği hasar, olumsuz bir yön olarak karşımıza çıkmaktadır. *Güneş'e* uzun süre çıplak gözle bakılamayacağı gerçeği, *kinaye*li bir anlatımla şöyle işlenir:

Kim ola kim ide saña yavuz nazar çelebî
Ki kimsene güneşe idemez nazar güstâh (Tarlan, 1963, s. 172)

"Ey çelebi, kim sana kötü bakışla bakabilir ki kimse güneşe hadsiz bir şekilde bakamaz."

Sıçrar yüzüme yapışur andaḳ gözüm yaşı
Sen mâhı ḳoyub eyler isem mihre bir naẓar (Tarlan, 1963, s. 180)

"Eğer sen ayı bırakıp bir güneşe bakarsam gözümün yaşı hemen sıçrar ve yüzüme yapışır."

Yukarıdaki beyitte sevgili *Ay'dır*. Eğer bir an için bile aya bakmaktan vazgeçip başka bir güzele gönül kayarsa bundan duyulacak üzüntü gözyaşı ile anlatılır. Buradaki gözyaşı ağlamak eylemini düşündürmektedir. Gerçekte de *Güneş'e* bakılınca ışığından ve parlaklığından dolayı göz kamaşır ve sulanır. *Ay* için aynı durum söz konusu değildir. Bu durumda üzüntüyle gelen gözyaşı ve gözün kamaşarak sulanmasındaki gözyaşının sebepleri farklıdır. Gözün sulanmasının sebebi, ağlamak eylemi akla getirilerek, âşığın sevgiliden başkasına bakmasına bağlanmaktadır. *Hüsn-i ta'lîl* sanatından faydalanılmıştır. Benzer anlatım şu beyitlerde de mevcuttur:

Ol mâh-ı dil-fürûza şebīh olduġı içün

Baḳduḳca mihr yüzine gözüm dola gelür (Tarlan, 1963, s. 271)

"O gönül yakan aya benzediği için güneş yüzüne baktıkça gözlerim dolar."

Didiler ḫorşîde kim ne ẓiçün baḳılmaz yüzüñe

Didi bu şol bir güzeller şâhınuñ yasaġıdur (Tarlan, 1963, s. 208)

"Güneşe dediler ki yüzüne niçin bakılmaz? Bu, bir güzeller şahının yasağıdır dedi."

Güneş'e bakınca gözlerin yanması ve sulanması, sevgilinin yüzü ve yanağının hatıra gelmesi sebebiyle anlatılarak *hüsn-i ta'lîl* sanatından faydalanılmıştır. Aşağıdaki beyitte *Güneş'e* çıplak gözle bakılamayacağı, kırmızılığı yönünden *lâle*ye benzetilmesiyle

birlikte işlenir. "Yüzüne bakama-" deyimi ise hem gerçek hem mecaz anlamını karşılayacak şekilde *tevriye*li olarak kullanılmıştır:

Ḫorşîde nisbet eyleyen ol gül yañaḳları

Ey lâle-çihre yüzüñe nice baḳa bilir (Tarlan, 1963, s. 198)

"Ey lâle yüzlü, o gül yanakları güneşe benzetenler, senin yüzüne nasıl bakabilir?"

Benzer anlatım, *Bâkî'nin Kânûnî* için kaleme aldığı mersiyeden alınan şu beyitte de görülmektedir. *Güneş'in* gözleri kamaştırarak sulandırması gerçeği, *hüsn-i ta'lîl* yoluyla *Güneş'in* güzelliğinin akla sevgiliyi getirmesine bağlanmaktadır:

Ḫûrşîde baḳsa gözleri ḫalḳuñ dola gelür

Zîrâ görince ḫâṭıra ol meh-liḳâ gelür (Küçük, 1988, s.169)

"Halk, güneşe baktığında gözleri dolar çünkü onu gördüklerinde akıllarına o ay yüzlü gelir."

Güneş ve Kan

Necâtî'nin gazellerinde "Güneş-cellâd" ilişkisinin kurulduğu bir beyit bulunmaktadır. *Güneş* ışınlarının kılıca ve *Güneş* batarken meydana gelen kızıllığın da kana benzetilmesiyle ortaya çıkan manzarada *Güneş* elinde kılıç tutan bir cellat olarak tasavvur edilmektedir. Bu özelliğiyle ortaya yaydığı kırmızılığın, bin kişinin ölümüyle akıtılan kan sebebine bağlanmasıyla *hüsn-i ta'lîl* sanatına yer verilmiştir:

Ṭañ mı her aḫşam yire gömülse tîġ-i âfitâb

Çünki cellâd-ı felek gün başına biñ ḳan ider (Tarlan, 1963, s. 131)

"Eğer güneşin kılıcı her akşam yere gömülse buna şaşılmaz, çünkü feleğin celladı her gün başına bin kan akıtır (can alır)."

Olumsuz Özellikleriyle *Güneş*

Güneş'in divan şiirinde kullanılan olumlu niteliklerinin yanında yakıcı ve kavurucu özelliği, terletmesi, ışınlarının insan teninde hasar meydana getirmesi gibi olumsuz olarak nitelendirilebilecek özelliklerine de beyitlerde yer verilmektedir. Sıcaklığı "nâr, âteş, germ, germiyyet" gibi kelimelerin yardımıyla ifade edilir. Aşağıdaki ilk beyitte, *Güneş'in* sıcaklığı yine *hüsn-i ta'lîl* sanatıyla feleğin, şairi aşk ateşiyle yakmak isteğine

bağlanırken ikinci beyitte de yine *hüsn-i ta'lîl* yardımıyla şairin garipliğinden ötürü *Güneş'in* sıcaklığının daima onu yaktığı bir deyim yardımıyla ve mübalağalı bir şekilde anlatılmış ve şairin kendi sıcaklığı *Güneş'in* sıcaklığından üstte tutulmuştur.

Âh kim kıldı felek mihr ü mehüñ nûrını nâr

Yaḳmaġa ḥasret-i yâr ile beni leyl ü nehâr (Tarlan, 1963, s. 183)

"Âh ki, felek beni gece gündüz sevgilinin hasretiyle yakmak için ay ve güneşin ışığını alevlendirdi."

Ben faḳîr oldugum içün yaḳdı yandurdı beni

Âh kim germiyyet-i ḫorşîd dâ'im pestedür (Tarlan, 1963, s. 196)

"Ben fakir olduğum için beni yaktı yandırdı, ne yazık ki güneşin ısısı daima alçaktır."

Uzun süre maruz kalındığında tende hasar meydana getirmesi özelliğine aşağıdaki beyitte de yer verilmiş ancak bu sefer, yakıcı özelliğine rağmen *Güneş'in* yaktığı cisim üzerinde duman tütmemesi durumu işlenmiştir. Bu durum beyitte *hüsn-i ta'lîl* yardımıyla bir tesellî olarak verilir:

Oda atarsa seni ḥasreti ol mâh-veşüñ

Gönül âh eyleme kim yaḳduġı tütmez güneşüñ (Tarlan, 1963, s. 320)

"Ey gönül, o ay gibi güzelin hasreti seni ateşe atarsa ah etme ki güneşin yaktığı tütmez."

Sonuç

Bütün feleklerin hükümdarı olarak addedilen *Güneş*; şekli, rengi, hareketi, sıcaklığı gibi özellikleriyle çeşitli benzetmeler kurularak *Necâtî'nin* gazellerinde yer almıştır. Çalışmamızda, bu özellikler; *Güneş* ve sevgili, *Güneş'in yuvarlaklığı, Güneş* tutulması, *Güneş* ve Hz. Îsâ, *Güneş'in* hareketi, *Güneş*-gölge tezatlığı, *Güneş*-kadeh benzerliği, *Güneş* ve ısı (sıcaklık), *Güneş* ve ayna, *Güneş*-zerre ilişkisi, *Güneş'in* ışığı ve parlaklığı, *Güneş* ve kan alt başlıklarında incelenmiştir. Bu incelemeye göre, *Güneş*' e en çok benzetilen nesneler; *ateş, yanak, yüz, kandil, tas, kadeh, ayna, la'l, lâle* ve *gül* olarak karşımıza çıkmaktadır. *Güneş* ile tezatlık kurularak verilen nesneler arasında ise en çok kullanılanlar; *Kaʿbe, ben (hâl), saç (zülf, turra)* ve *gölge (sâye)*'dir. Bazı kelimelerin ikinci anlamlarından faydalanılarak *tevriye, îhâm* ve *îhâm-ı tenâsüb* sanatlarına yer

verilmiştir. Bu açıdan "mihr" kelimesinin sıklıkla hem güneş hem de sevgi anlamları anlaşılacak şekilde kullanıldığı görülmektedir. "Siyahlık-karalık-gece" karşısında aydınlık veren parlak bir nesne olması tezat sanatıyla verilerek "beyazlık-aydınlık-gündüz" kavramları karşılanarak anlatılmıştır. Büyük ölçüde *hüsn-i ta'lîl* sanatından yararlanılarak *Güneş'in* şekli, rengi, hareketi, yönleri, yakıcılığı ve ışığı ele alınmıştır.

İçinde *Güneş* kelimesi bulunduran beyitler topluca göz önüne alındığında dikkati çeken nokta, beyitlerin benzer şekilde olumlu anlam taşımalarıdır. Sıcaklığının insana verdiği sıkıntı, terletmesi, ışınlarının insan tenini yakması, parlaklığının göze zarar vermesi ve *Güneş'e* çıplak gözle uzun süre bakılamaması gibi olumsuz yönlerinden ele alınan yalnız 13 beyit bulunmaktadır. Bu beyitler dışında kalan 216 beyitte *Güneş*, güçlü özellikler barındıran "kendisine benzetilen" konumunda olup övgü maksadıyla mutlaka parlaklığı, şekli, devretmesi, ısı ve ışık kaynağı olması, rengi, meyveleri olgunlaştırması gibi güzel ve iyi yönleri konu edilerek ele alınmıştır. Beyitlerin büyük kısmında sevgilinin yüzü, yanağı *Güneş'e* teşbih edilerek ya da direkt bu kavramların yerine kullanılarak anlatılmış, kimi zaman da sevgili ile *Güneş* kıyaslanarak sevgili üstün tutulmuştur.

Güneş ve *Ay'ın* bir arada konu kullanıldığı beyit sayısı 67 olup *Güneş'in Ay'dan* üstün tutulduğu beyit sayısı 18 ve *Ay'ın Güneş'ten* üstün tutulduğu beyit sayısı 11'dir. Toplam 29 beyitte bu iki seyyarenin birbirine üstünlükleri konu edilirken kalan 38 beyitte yalnızca bir arada adları anılmaktadır.

Çalışmamızda, feleğin sultanı olarak anılan ve divan şiirinde daima güç, iyilik ve refah sembolü olarak kullanılan *Güneş'in*, *Necâtî Bey*'in gazellerinde ne şekilde kullanıldığına işaret edilmeye çalışılmıştır. Bu sayede, bundan sonra yapılacak çalışmalarla birlikte *Necâtî'den* önce ve sonra *Güneş* kavramının kullanım şekillerindeki benzerlik ve farklılıklar ortaya konulabilecektir.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Ay, Ü. (2009). "Divan şiirinde güneşin sevgili tipine yansıması hakkında bir değerlendirme". *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi 2*, s. 117-162.

Kaya, B. A. (2013). "Necâtî Bey, Îsâ". Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü. http://www.turkedebiyatiisimlersozlugu.com/index.php?sayfa=detay&detay=217 (Erişim Tarihi: 07.09.2018).

Kurnaz, C. (1995). "Felek". *DİA*, C. 12, s. 306-307.

Kurnaz, C. (1996). "Güneş". *DİA*, C. 14, s. 294-296.

Küçük, S. (1988). "Divan şiirinde güneş üzerine bir deneme". *Mehmet Kaplan İçin-Türk Kültürü Araştırmaları*, s. 149-176.

Okumuş, Ö. ve M. Kalkışım (2008). "Klasik Türk şiirinde Hz. Îsâ kavramı". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Volume: 1/5, s. 534-546.

Şanlı, İ. (2017). "Necâtî Bey'in yayımlanmamış gazelleri". *Littera Turca-journal of Turkish Language and Literature*, Volume: 3, Issue: 1, s. 267-281).

Şentürk, A. A. (1994). "Osmanlı edebiyatında felekler, seyyare ve sabiteler (Burçlar)". *Türk Dünyası Araştırmaları,* 90, s. 131-180.

Tarlan, A. N. (1963). *Necâtî Beg Divânı*. Milli Eğitim Basımevi.

Tökel, D. A. (2000). *Divan şiirinde mitolojik unsurlar.* Akçağ Yay.

Yılmaz, O. (2015). *Necâtî Bey Dîvânı*. AKM Yay.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Betül PAKSOY

Arş. Gör., Düzce Üniversitesi
betulpaksoy@duzce.edu.tr

https://orcid.org/0000-0002-2722-726X

Kılıçarslan, O. (2022). Eğridirli Hacı Kemâl Câmi'u'n-Nez'â'ir Eksik Şiirler Bâyezîd Nüshası No: 5782 (İnceleme-Metin-Tıpkıbasım). Grafiker Yayınları, 375 s. ISBN: 978-625-7305-74-7

Kılıçarslan, O. (2022). Eğridirli Hacı Kemal Cami'ü'n-Neẓa'ir: Missing Poems Bayezid Copy No: 5782 (Review-Text-Facsimile). Grafiker Publications, 375 p. ISBN: 978-625-7305-74-7

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 13.11.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 02.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.04.2022

Atıf/Citation
Paksoy, B. (2022). Kılıçarslan, O. (2022). Eğridirli Hacı Kemâl Câmi'u'n-Nez'â'ir Eksik Şiirler Bâyezîd Nüshası No: 5782 (İnceleme-Metin-Tıpkıbasım). Grafiker Yayınları, 375 s. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 2031-2037. https://doi.org/10.34083/akaded.1203435

Paksoy, B. (2022). Kılıçarslan, O. (2022). Eğridirli Hacı Kemal Cami'ü'n-Neẓa'ir: Missing Poems Bayezid Copy No: 5782 (Review-Text-Facsimile). Grafiker Publications, 375 p. *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 2031-2037. https://doi.org/10.34083/akaded.1203435

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

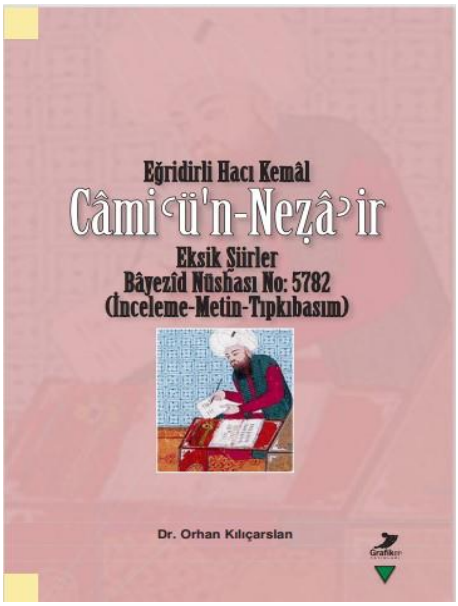
Nazire terimi genel olarak, "bir şairin şiirine başka bir şair tarafından aynı vezin ve kafiyede yazılan şiir" olarak tanımlanmaktadır. Nazire mecmuası ise nazirelerin derlenmesiyle oluşmuştur. Bu mecmualardan birisi de 1512 yılında Eğridirli Hacı Kemâl tarafından yazılan *Câmiʿü'n-nezâir*'dir. Eser, Anadolu sahasının ilk edebî ürünlerini veren şairlerin şiirlerini barındırması, bazı şairlerin divanlarına girmemiş şiirlerini bulundurması ve Ahmed Fakîh'in Çarh-nâme'sinin yegane nüshasını içermesi bakımından önemlidir. Eserin bilinen iki nüshası vardır. En hacimli nüsha olan Bayezid nüshasının kayıp varaklarının büyük bir kısmı, Orhan Kılıçarslan tarafından başka bir yazma eser içerisinde tespit edilmiştir. Bu yazıda, söz konusu nüshanın yeni varakları üzerine Kılıçarslan'ın hazırladığı kitabın tanıtımı yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Şiiri**,** Nazire, Nazire Mecmuaları, Eğridirli Hacı Kemâl, Câmiʿü'n-nezâ'ir.

Abstract

The concept of nazire is defined as "a poem written by another poet in the same meter and rhyme to a poetic work of a poet". Nazire mecmuas were created by compiling nazires. One of these mecmuas is Cami'ü'n-nezair, which was written by Hacı Kemal from Eğridir in 1512. The work is important as it contains the poems of the poets who produced the first literary products of the Anatolian field. Besides, this study is crucial because Ahmet Fakih's Çarh-name is only available in Cami'ü'n-nezair with its poems that are not found in the divans of some poets. There are two known copies of the work. Most of the missing leaves of the Bayezid Library copy were found in another manuscript by Orhan Kılıçarslan. In this review, the book prepared by Kılıçarslan on the new pages of the aforementioned copy will be presented.

Keywords: *Classical Turkish poetry, Nazire, Nazire collections, Eğridirli Hacı Kemal, Cami'ü'n-neza'ir.*



Nazire mecmuaları, bir şairin başka bir şairin şiirine yazmış olduğu nazirelerin derlendiği mecmualardır. Derleyeni bilinen ilk nazire mecmuası, Ömer b. Mezîd'in *Mecmûʿatü'n-nezâ'ir*'idir. İkincisi ise Eğridirli Hacı Kemâl'e ait yazımı 1512'de tamamlanan *Câmiʿuʾ'n-nezâ'ir*'dir (Yavuz 2013: 416-417). Bu eserin günümüze ulaşan iki nüshası Ankara Üniversitesi DTCF Kütüphanesi ve Bayezid Devlet Kütüphanesi'ndedir. (Köksal 2006: 68-69). DTCF nüshasına göre daha hacimli olan Bayezid nüshasının bazı varakları zaman içerisinde eksilmiştir. Nüshanın kayıp varaklarınnın büyük bir kısmı, Edirne Selimiye Yazma Eserler Kütüphanesi 22 Sel 2309 numarada "*Mecmua Feraid*" adıyla kayıtlı bir şiir mecmuası içerisinde, Orhan Kılıçarslan'ın dikkatleriyle tespit edilmiştir. Bulunan yeni varaklardaki şiirlerin metninin verilmesi ve *Câmi'ü'n-nezâ'ir* üzerine tamamlayıcı bir çalışma hazırlanması tanıtılan kitabın temel amacıdır.

Kılıçarslan'ın *"Eğridirli Hacı Kemâl Câmiʿuʾ'n-Nezâʾir Eksik Şiirler Bâyezîd Nuʾshası No: 5782 (İnceleme-Metin-Tıpkıbasım)"* adlı eseri, 2022 yılında Grafiker Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Editörlüğünü Prof. Dr. İsmail Hakkı Aksoyak'ın yaptığı kitap; *İçindekiler* (s.3-4), *Önsöz* (s. 5-6), *Kısaltmalar* (s. 7), *İnceleme* (s. 9-51), *Sonuç* (s. 53-55), *Kaynakça* (s. 57-59), *Metin* (s. 61-277), *Şairler Dizini* (s. 279-282) ve *Tıpkıbasım* (s. 283-375) olmak üzere toplam 375 sayfadan oluşmaktadır.

*"Önsöz"*de, nazire mecmuası kavramının tanımı ve nazire mecmualarının ilk örneklerine dair kısaca bilgi verilmiş, derleyeni bilinen ilk iki nazire mecmuasının Türk edebiyatının başlangıç döneminin adeta bir panoraması olduğu vurgulanmıştır. Özellikle Eğridirli Hacı Kemâl'in *Câmi'ü'n-nezâir*'i ayrı bir öneme sahiptir. Erken dönem şair ve şiirlerini bir araya toplayan bu mecmua Klasik Türk edebiyatının ilk örneklerini veren Ahmed Fakîh, Şeyyâd Hamza, Dehhânî, Âşık Paşa, Elvân Çelebi, Gülşehrî gibi şairlerin şiirlerini içermesi hatta bu şiirlerden bazılarının bilinen tek nüshalarını barındırması açısından oldukça önemlidir.

Tanıtılan kitabın asıl kısmını *"İnceleme"* ve *"Metin"* başlıkları oluşturmaktadır. Kısa bir *"Giriş"*le başlayan *"İnceleme"* bölümü, *"Türk Edebiyatında Nazîre Mecmuaları"*, *"Eğridirli Hacı Kemâl"* ve *"Cami'ü'n-nezâ'ir'in Bâyezîd Nüshasının Eksik Kısımlarındaki Şiirler"* olmak üzere üç kategoriye ayrılmıştır.

"*Giriş*" kısmında, nazire mecmualarının öneminin yanı sıra bu mecmualardaki bazı problemler *Câmiʿu'n-nezâ'ir* özelinde açıklanmıştır. Mecmuada nazire tanımı dışına çıkan örneklerin bulunması, problemli alanlardan birini oluşturmaktadır. *Câmiʿu'n-nezâ'ir* mukaddimesinde mecmuanın içeriğine dair verilen ayrıntılı sayısal veriler, eserin hacmi noktasında kesinlik sağlarken zaman içerisinde eserde meydana gelen eksiklikler ayrı bir problem alanı oluşturmuştur. "Giriş" kısmında, mukaddimede 496 varak olduğu söylenen eserin, en hacimli nüshası olan Bayezid Devlet Kütüphanesi numara 5782'de kayıtlı nüshasının 454 varak olduğu, dolayısıyla 42 varaklık bir eksikliğin varlığından bahsedilir. Eserin tenkitli metninde (Ertek Morkoç, 2003) zaman zaman karşılaşılan eksik veya başlıksız şiirlerin varlığı da Bayezid nüshasındaki eksiklik/kopukluğun en belirgin göstergelerindendir. Eksik şiirlerden birisi de sadece *Câmiʿu'n-nezâ'ir*'in Bayezid nüshasında bulunan Ahmed Fakîh'e ait *Çarh-nâme* kasidesidir. Nüshanın fihrist kısmında 100 beyit olduğu belirtilen kasidenin 83 beyti bulunmaktadır. Nitekim bu bilgiyi doğrulayan *Çarh-nâme*'ye ait 17 beyitlik eksik kısım tespit edilen yeni varaklar içindedir. Bayezid nüshasından koptuğu anlaşılan varakların bu nüshaya aidiyetini doğrulayan diğer unsurlar; ilgili varakların yazı stillerinin aynı olması, tamamlanmamış şiirlerin birbirini bütünlemesi ve mürettibin kendi şiirlerinde kullandığı Kemâlü'l-musannîf terkibine ilgili şiirlerde yer vermesidir.

Kitabın "*İnceleme*" kısmındaki "*Türk Edebiyatında Nazire Mecmuaları*" bölümünde bugüne kadar tespit edilmiş derleyeni bilinen veya bilinmeyen nazire mecmuaları yazılış tarihine göre geçmişten günümüze doğru sıralanarak kısaca tanıtılmıştır.

Ardından gelen "*Eğridirli Hacı Kemâl*" bölümünde, *Câmiʿu'n-nezâ'ir*'nin musannifi Hacı Kemâl'in hayatı hakkında bilgiler aktarılmıştır. Bayezid nüshasını tamamlayan yeni varaklarda, Hacı Kemâl'e ait 7 şiir tespit edilmiştir. Bunlardan ıydiyye türündeki "Kasîde-i Kemâlü'l-Musannif Be-Nâm-ı Hasan Beg Der-Livâ-yı Buga" başlıklı kaside, Hacı Kemâl'in Hasan Beg adlı bir bürokratla olan uzun süreli tanışıklığını netleştirmektedir. Bu bölümün ilerleyen kısımları; Hacı Kemâl'in eserlerinin tanıtılmasına ayrılmıştır. *Câmi'ü'n-nezâ'ir* özelinde *"Câmiʿü'n-nezâ'ir'in Nüshalarının Karşılaştırılması"*, *"Bayezid Nüshasının Mukaddimesi ve Fihristi Üzerine Değerlendirmeler"* ve *"Tenkitli Metindeki Şairi Bilinmeyen Şiirler"* olmak üzere daha detaylı alt kategoriler ile inceleme sürdürülmüştür. Değerlendirmelerde tablolardan da faydalanılmış; eserin mukaddimesinde verilen şiir sayıları ile tenkitli metindeki sayılar bir tabloda karşılaştırılmıştır. Kitabın *"İnceleme*" bölümündeki "*Câmiʿü'n-nezâ'ir'in Bâyezîd Nüshasının Eksik Kısımlarındaki Şiirler"* başlıklı son bölüm, bu kısmın en önemli başlıklarından birisidir. Bu bölümde eksik kısımlardaki kafiye harfleri, şiir ve şair sayıları, bu şiirlerde kullanılan nazım şekilleri, şiirlerde tercih edilen vezin, redif, kafiye gibi bilgiler üzerinde durulmuştur. *Câmi'ü'n-nezâ'ir*'nin eksik kısımlarında 12 harf (ا, ب, ت, ر, ش, ص, ض, م, ن, ه, لا, ى) ile kafiyeli şiirler bulunmaktadır. Eksik

kısımlardaki toplam 18 şiirin Bayezid nüshasında yarım şiirleri tamamladığı görülmüş ve bu 18 şiirin Bayezid nüshası ve *Mecmua Feraid*'deki matla ve mahlas beyitleri bir tabloda sunulmuştur. Tenkitli metinde "sâd (ص)" harfiyle kafiyelenen herhangi bir şiir bulunmazken, eksik sayfalarda Ahmedî, Cem Sultân ve Ahmed Paşa'ya ait sâd harfiyle kafiyeli üç şiir tespit edilmiştir. Bayezid nüshası ve kopan sayfalarda bulunan, mim harfindeki şiirler arasında birbirini tamamlayan herhangi bir şiir yoktur. Üstelik her ikisinde de "mim (م)" harfindeki bazı şiirlerde eksik mısra ve beyitlerin olması, bulunan sayfalara rağmen, eksikliklerin hâlâ devam ettiğini göstermektedir.

Mecmua Feraid içindeki şiirlerin kafiye harflerine ayrılan bölümde; şiirlerin sıralanış sitemine değinilmiştir. Alfabetik olarak sıralanan şiirlerde, kafiye harfi değiştikçe ilk sıradaki şiirde bu durum belirtilmiştir. Bayezid nüshasındaki eksiklikler sebebiyle şiirlerdeki kafiye değişimleri bazı harflere geçişte tespit edilememektedir. Nüshanın kayıp kısımlarının bulunmasıyla kafiye geçişlerinde olması gereken başlıklar da ortaya çıkmıştır. Böylelikle *Câmi'ü'n-nezâ'ir*'de bulunan şiirlerin kafiye harflerinin sayıları tespit edilebilmiştir. Ayrıca Bayezid nüshasının tenkitli metninde en fazla şiir bulunan harfler sırasıyla râ (ر), hâ (ح), yâ (ی), nûn (ن) ve mîm (م) iken sonradan bulunan sayfalardaki şiirlerin kafiye harfleri tenkitli metindeki sayılara eklendiğinde sıralama değişerek yâ (ی)harfli şiirler ikinci sırayı almıştır.

Kopmuş kısımlardaki "Şiir ve Şair Sayıları" başlığı altında, zemin şiirlerin "Min Kelâm-ı Kasîde-i Bahâriyyât-ı Caʿferî Nazîre-i Redîf-i Û, Min Kelâm-ı Ahmedî Redîf-i Diger" başlıklarıyla; nazirelerin ise "Nazîre-i Ahmedî Râst" gibi başlıklarla kaydedildiğinin bilgisi verilmiş, bu başlıklandırmalardan yola çıkılarak yeni varaklarda erişilen 301 şiirden 203'ünün nazire, 83'ünün ise zemin şiir olduğu tespit edilmiştir. Eksik kısımlarda şiirleri bulunan 99 şair arasında 19 şairin şiirleri, yayımlanmış Divân'ları veya şiirlerinin bir araya getirildiği çalışmalar ile karşılaştırılmıştır. Bazı şairlerin Bayezid nüshasının fihristinde adı bulunmasına rağmen metinde şiirlerinin bulunmadığı aktarılmış ardından bu isimler sıralanmıştır. Hazırlanan bir tabloda fihristte adı olmayan şairlere ve nazım şekillerine ilişkin bilgiler sunulmuş, başka bir tabloda ise eksik varaklarda bulunan 301 şiirin şairleri ve nazım şekillerine ilişkin bilgiler verilmiştir.

Kitabın asıl kısmını oluşturan "*Metin*" bölümüne geçilmeden önce araştırmacı, "*Sonuç*" ve "*Kaynakça*" başlıklarına yer vermiştir. Bu bölümde, ilk olarak metnin kurulmasında izlenen yol açıklandıktan sonra kullanılan çeviri yazı alfabesi verilmiş, ardından eserin metni sunulmuştur.

Metnin ardından eserde adı geçen şairlerin bir dizini verilmiş ve devamına Bayezid nüshasından kopan varakların tıpkıbasımı eklenmiştir. Varakların karışıklığından dolayı tıpkıbasım verilirken yeni bir tasnif hazırlanmış; böylelikle okuyuculara hangi şiirin hangi varakta olduğunu tespit etme noktasında kolaylık sağlanmıştır.

Sonuç olarak, Orhan Kılıçarslan tarafından hazırlanan bu çalışma ile *Câmi'u'n-nezâ'ir*'in Bayezid nüshasından kopan varaklar büyük ölçüde bulunarak Türk edebiyatı tarihi açısından önemli bir nazire mecmuası bütünlenmiştir. Ayrıca çalışmayla birlikte mecmuadaki bazı şairlerin bilinmeyen şiirleri ortaya çıkarılmış, yarım şiirlerin de tamamlanması sağlanmıştır. Özellikle dönemi açısından mühim bir yerde duran Ahmed Fakîh'in *Çarh-nâme*'sinin eksik 17 beytinin tespiti, edebiyat tarihindeki müphem köşelerin benzer çalışmalarla aydınlatılabileceği noktasında umut vaat edicidir.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Canpolat, M. (1995). *Mecmû'atü'n-Nezâ'ir (Metin-Dizin-Tıpkıbasım)*. TDK Yayınları.

Ertek Morkoç, Y. (2003). *Eğridirli Hacı Kemal'in Câmiü'n-Nezâir'i (Metin ve Mecmua Geleneği Üzerine Bir İnceleme) 3 Cilt*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İzmir.

Köksal, F. (2006). *Sana Benzer Güzel Olmaz: Divan Şiirinde Nazire*. Akçağ Yayınları.

Kılıçarslan, O. (2022). *Eğridirli Hacı Kemâl Câmi'u-'n-Nez̤â'ir Eksik Şiirler Bâyezîd Nüshası No: 5782 (İnceleme-Metin-Tıpkıbasım)*. Grafiker Yayınları.

Yavuz, K. (2013). *Türk Şiirinde Nazire. Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 10 (10), 359-424.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Seda KURT

Dr., İstinye Üniversitesi
saydin@istinye.edu.tr

https://orcid.org/0000-0001-9202-9887

Benli, Şeyma (2021). *A Unique Maqâma in Ottoman Literature: Debate Between a Fluent Woman and an Eloquent Young Husband by Nev'îzâde Atâyî*. Libra Kitap

Benli, Şeyma (2021). Osmanlı Edebiyatındaki Tek Makâme: Nev'îzâde Atâyî'ye Ait Fasîh Konuşan Kadın ile Belîğ Üslûplu Genç Kocanın Münâzarası. Libra Kitap

Araştırma Makalesi/Research Article
Geliş Tarihi/Received: 13.11.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 21.12.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.12.2022

Atıf/Citation
Kurt, S. (2022). Benli, Şeyma (2021). A Unique Maqâma in Ottoman Literature: Debate Between a Fluent Woman and an Eloquent Young Husband by Nev'îzâde Atâyî. Libra Kitap. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (4), 2038-2044.
https://doi.org/10.34083/akaded.1203657

Kurt, S. (2022). Benli, Şeyma (2021). Osmanlı Edebiyatındaki Tek Makâme: Nev'îzâde Atâyî'ye Ait Fasîh Konuşan Kadın ile Belîğ Üslûplu Genç Kocanın Münâzarası. Libra Kitap. *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 2038-2044.
https://doi.org/10.34083/akaded.1203657

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Öz

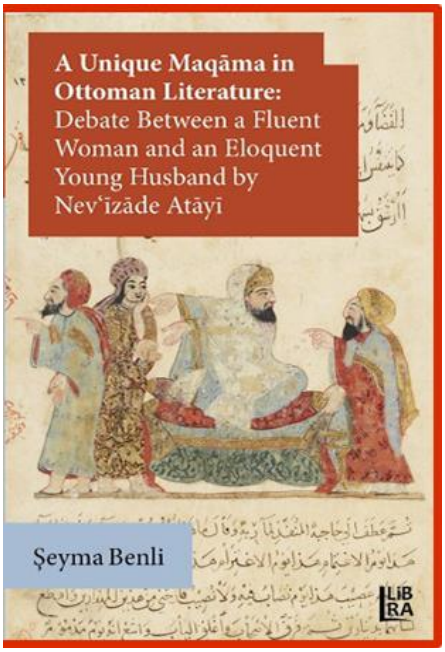
Bir Arap edebiyatı edebî türü olan makâmede; bilgisi, fasih ve beliğ hitabetiyle insanlarda hayranlık uyandıran dilenci hüviyetinde şehir şehir dolaşan bir kahramanın başından geçenler, bir râvî tarafından anlatılır. Makâmenin asıl maksadı; ayet ve hadisleri, Arap atasözlerini ve Arap dilinin inceliklerini ustalıkla bir arada kullanarak edebî hüner göstermektir. İçinde şiirlerin de bulunduğu inşâ üslubuna dayalı olan makâme türü, eğitici yönü sebebiyle nasihatname özelliği de taşımaktadır. Arap edebiyatında ilk defa bu türde edebî eser kaleme alan Bedîüzzamân Hemedânî olup bu türe klasik şeklini Harîrî vermiştir. Bu çalışma, *"Benli, Şeyma (2021). A Unique Maqâma in Ottoman Literature: Debate Between a Fluent Woman and an Eloquent Young Husband by Nev'îzâde Atâyî. İstanbul: Libra Kitap. 116 s. ISBN: 9786258472141"* künyeli Nev'îzâde Atâyî'ye ait bir makâmeyi konu alan kitabı tanıtmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Makâme, Münâzara, Nev'îzâde Atâyî, Osmanlı edebiyatı.

Abstract

In the maqamah, which is a literary genre of Arabic literature, a narrator tells the story of a hero travelling from city to city as a beggar whose knowledge, eloquence and eloquent oratory arouse admiration in people. The main purpose of the maqāma is to show literary prowess by skilfully combining verses and hadiths, Arabic proverbs and the subtleties of the Arabic language. This study "Benli, Şeyma (2021). A Unique Maqâma in Ottoman Literature: Debate Between a Fluent Woman and an Eloquent Young Husband by Nev'îzâde Atâyî. İstanbul: Libra Kitap. 116 p. ISBN: 9786258472141" which is about a maqāma of Nev'îzâde Atâyî, aims to introduce the book.

Keywords: *Maqâma, Debate, Nev'îzâde Atâyî, Ottoman literature.*



Giriş

Klasik Türk Edebiyatı çalışmaları çerçevesinde *makâme* türünde kaleme alınmış bir eserin varlığı, Şeyma Benli'nin kitabından *(Osmanlı Edebiyatındaki Tek Makâme: Nev'îzâde Atâyî'ye Ait Fasîh Konuşan Kadın ile Belîğ Üslûplu Genç Kocanın Münâzarası)* önce bilinmemekteydi. *A Unique Maqâma in Ottoman Literature: Debate Between a Fluent Woman and an Eloquent Young Husband by Nev'îzâde Atâyî*, on yedinci yüzyılın başlarında "münâzara" türünde yazılan Türk edebiyatının tespit edilen tek *makâme*sini tanıtır.

Benli, kitabının ön sözünde "Klasik Türk Edebiyatında Münâzara" adlı doktora tezi (Benli, 2021b) üzerine araştırma yaptığı sırada Atâyî (ö. 1045/1635)'nin *makâme*sine rastladığını ifade eder. Bir "*münâzara*" olan bu eserin "*makâme*" özelliği taşıdığının fark ve tespit edilmesi, Benli'nin Arap edebiyatının edebî türlerine de vukufiyetini ortaya koyar. Bu bakımdan eser, hem bir *münâzara* hem de bir *makâme* olarak klasik Türk edebiyatı çalışmalarına değerli bir katkı sunar.

Makâme, dilenci kılığında şehir şehir dolaşan fasîh ve belîg bir kahramanın başından geçenlerin bir râvî tarafından aktarıldığı, asıl maksadı edebî hüner göstermek olan, içinde şiirlerin de bulunduğu inşâ üslubuna dayalı Arap edebiyatı kökenli bir edebî türdür. Arap edebiyatında ilk defa bu türde eser kaleme alan Bedîüzzamân Hemedânî (ö. 398/1008) olup bu türü olgunluk seviyesine eriştiren Harîrî (ö. 516/1122)'dir. Harîrî'nin elli *makâme*den oluşan eseri olan *Makâmât*'ının Arap, Fars, İbranî ve Türk edebiyatlarında taklit ve tercümeleri bulunmaktadır (Kurt, 2021, s. 18-19).

Kitabın bölümlenmesine bakıldığında *makâme* türünün özellikleri ve diğer milletlerin edebiyatlarına etkilerine işaret edilen girişi takiben dört ana başlık ve dört ekin bulunduğu görülür. Giriş bölümü; *makâme* türünün Arap edebiyatında ortaya çıktığını, yakın coğrafyalarda bu türde eser verildiğini fakat bu türün kendine has özellikleri sebebiyle geniş coğrafyalara yayılmadığını (s. 9-10); Türk edebiyatında ise *makâme* türünün daha çok Arap edebiyatının meşhurlarından Harîrî'nin eseri olan *Makâmât*'a yapılan tercümeler dolayısıyla bilindiğini ifade eder (s. 11-12).

Kitabın "Nev'îzâde Atâyî and the Maqâma's Attribution to Him" başlıklı birinci bölümü, Atâyî'nin hayatı ve eserleri hakkında tezkireler ve diğer biyografik kaynaklardan hareketle bilgi verdikten sonra *makâme*nin Atâyî'ye aidiyetini ispatlar (s. 17).

"The Maqâma" başlıklı ikinci bölümün "Description of the Manuscript and Date of Writing" adlı ilk alt başlığında Atâyî'nin *makâme*sinin künye bilgileri verildikten sonra nüsha tavsifi yapılır (s. 19). İkinci bölümün "The Subject of the Maqâma" adlı ikinci alt başlığında *makâme*nin konusu ele alınırken "Maqâme or Debate?" adlı üçüncü alt başlığında eserin edebî türünün *makâme* mi yoksa *münâzara* mı olduğu tartışılır. *Makâme*lerin seyâhat-nâme, mektup ve münâzara gibi türleri sentezleyen bir edebî tür olduğuna işaret edilir (s. 26).

Kitabın "The Connections between Arabic, Persian and Turkish Maqâmas" başlıklı üçüncü bölümü, Atâyî'nin *makâme*sinin Bedîüzzamân Hemedânî'nin *Şâmiyye*, Harîrî'nin *Tebrîziyye* ve Hamîdî (ö. 559/1164)'nin *Hükûmetü'z-Zevceyn* adlı *makâme*lerini hem üslup hem de konu bakımından yansıttığını söyler (s. 27). Bu bölümde Atâyî'nin *makâme*si de dâhil olmak üzere dört eser, karı-kocanın birbirlerini yermesi ve kendilerini övmesi bakımından benzer ve farklı yönlere işaret edilerek karşılaştırılır (s. 31-33).

Kitabın üçüncü bölümünde, Atâyî'nin eserinde râvî adının Mirdâs-ı Hemedânî ve tasvir edilen şehrin Sâr olması, Bedîüzzamân Hemedânî ve onun *Makâmât*'ındaki bir *makâme* olan *Sâriyye* ile bağdaştırılır. Bu iki ipucu, Atâyî'nin *makâme* türünün öncüsü olan Bedîüzzamân Hemedânî'yi takip ettiği şeklinde yorumlanır (s. 29). Fakat bu yorum, Atâyî'nin *makâme*sinin bir tercüme metni olarak incelenmemesi sebebiyle desteklenmez. Bu sebeple eserin Türk edebiyatında *Makâmât*'a yapılan tercümelere (s. 11-12) bir yenisi olarak eklendiği belirtilmez. Bu noktada tercümenin bugünkü anlamda çeviriden farklı bir ifade olduğunu söyleme gereği vardır. Levend'e göre Klasik Türk Edebiyatı dâhilinde tercüme biçimleri şöyledir:

> *a. Aslını bozmamak için kelime kelime yapılan,*
>
> *b. Kelime kelime olmamakla birlikte, aslına uygun yapılan,*
>
> *c. Konusu aktarılarak yapılan,*
>
> *ç. Genişletilerek yapılan* (Levend, 2015, s. 80).

Paker de bu hususta Levend ile benzer düşüncede olduğunu belirterek tercümenin kapsamını şöyle ifade eder:

> *…pratikte terceme bir terim olarak düzanlamda, kaynak metnin içeriğini hiç değiştirmemiş, onun metin-içi normlarına bağlı kalmış bir erek metni tanımlayabildiği gibi, kaynak metne müdahale yoluyla eksiltilmiş,*

> *genişletilmiş, katkılarla zenginleştirilmiş bir erek metni de tanımlayabilir* (Paker, 2014, s. 68).

Kitabın üçüncü bölümünün bir alt başlığı olarak Atâyî'nin *makâme*sinin *konusu aktarılarak* ve *genişletilerek* (Levend, 2015, s. 80) yahut *kaynak metne müdahale yoluyla eksiltilmiş, genişletilmiş, katkılarla zenginleştirilmiş* (Paker, 2014, s. 68) bir tercüme metni olarak ele alınmaması, çalışmanın tamamlanmayı bekleyen bir yönüdür. Kronolojik olarak kendisinden önce yazılmış üç eserden hangisinin Atâyî'nin "kaynak metni" olabileceği, Atâyî'de "erek metin" olarak nelerin aynı kalıp nelerin "yeniden yazıldığı" kitabın bir sonraki baskısında cevabı aranacak sorulardandır.

"Why is the Turkish Maqâme unique in Ottoman Literature?" başlıklı dördüncü bölüm, Türk edebiyatında *makâme* türünün yayılmama sebepleri üzerinde durur ve bu türün tek örneğinin 17. yüzyılda inşâ üslubunun zirve olduğu dönemde yazılmasını çok yerinde bulur (s. 37-38). Atâyî, kaynaklarda süslü nesir olarak da ifade edilen inşâ üslubuyla eserler kaleme almasının yanında, bu üslubun önemli temsilcilerinden olan Veysî (ö. 1037/1628)'nin *Dürretü't-tâc fî sîreti sâhibi'l-mi'râc* adlı siyeri üzerine bir zeyl de (Donuk, 2015) kaleme almıştır. Bu bakımdan Türk edebiyatının tek *makâme*sinin -ve varsa henüz tespit edilemeyen *makâme*lerinin- inşâ üslubunun doruk noktasına ulaştığı 17. yüzyılda yazılması beklenen bir durumdur.

Kitabın sonuç bölümünde *makâme* türündeki eserlerin birden çok *makâme*yi ihtiva etmesine rağmen Atâyî'nin eserinin tek *makâme*den oluştuğu için bir deneme suretinde olduğu ve başka *makâme*lerle zenginleştirilmediği için bir dîbâce veya mukaddime içermediği ifade edilir (s. 39). Atâyî, tek bir *makâme* yazmasına rağmen bu türün teknik yönlerini başarılı bir şekilde uygular (s. 41).

Kitabın ilk ekinde Atâyî'nin *makâme*si, transkripsiyon alfabesi ile Latin harflerine aktarılıp (s. 45-59) ikinci ekte eserin diliçi çevirisi verilir (s. 60-75). Klasik Türk edebiyatı çalışmaları kapsamında son dönemlerde önem kazanan diliçi çeviriler, özellikle alana yeni dâhil olmuş veya alan dışından bu çalışmalara başvuran araştırmacılar için kolaylık sağlamaktadır. Diliçi çeviri ile transkripsiyon metninin aynı sayfa içinde alt alta yahut iki sayfada yan yana bulunması, araştırmacıların her iki metni bir arada görmesine imkân vermektedir. Kitabın üçüncü ekinde Atâyî'nin *makâme*sinin İngilizce tercümesi (s. 76-92) ve dördüncü ekinde eserin Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R. 1992 numarada bulunan yazma nüshasının tıpkıbasımı (s. 93-108) yer alır. Eserin Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi gibi içinde bulunan yazma eserlerin temininde zorluk çekilen bir kütüphaneden alınmış tek nüshasının tıpkıbasımının çalışmanın sonuna eklenmesi, araştırmacıların aklına takılan soru işaretlerinde müracaat etmesi bakımından çok kıymetlidir.

İngilizce akademik literatürde *makâme* türü hakkında yapılan yayınlar, geniş bir yer tutar. Bu kapsamda Benli tarafından *A Unique Maqâma in Ottoman Literature: Debate Between a Fluent Woman and an Eloquent Young Husband by Nev'îzâde Atâyî* adlı çalışmanın İngilizce olarak kaleme alınması, klasik Türk edebiyatı eserlerinin uluslararası literatürde görünürlüğüne katkı sunmaktadır. Bununla birlikte çalışma, hem Nev'î-zâde Atâyî'ye ait yeni bir eserin gün yüzüne çıkarılması hem de yeni bir Türkçe *makâme* olması nedeniyle dikkate değerdir.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynaklar

Benli, Ş. (2021a). A unique maqâma in Ottoman literature: Debate between a fluent woman and an eloquent young husband by Nev'îzâde Atâyî. Libra Kitap.

Benli, Ş. (2021b). Klasik Türk edebiyatında münazara: Sümerlerden Osmanlılara bitmeyen tartışmaların hikâyesi. DBY Yayınları.

Donuk, S. (2015). Siyer-i Veysî'ye yazılan zeyiller ve Nev'î-zâde Atâyî'nin Zeyl-i Siyer-i Veysî'si. Journal of International Social Research, 8(38), 103-141. https://doi.org/10.17719/jisr.20153813630.

Kurt, S. (2021). Manastırlı Dâniş Ahmed Efendi Makâmât-ı Harîrî Şerhi Makâmât-ı Edebiyye-i Harîriyye Şerhi Melâhât-i Dânişiyye. DBY Yayınları.

Levend, A. S. (2015). Türk edebiyatı tarihi (2. Baskı). Dergâh Yayınları.

Paker, S. (2014). Terceme, te'lîf ve özgünlük meselesi. Aynur, H. vd. (Ed.), Metnin halleri: Osmanlı'da telif, tercüme ve şerh (1. Baskı, s. 37-71). Klasik Yayınları.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi
Journal of Academic Language and Literature
(Cilt/Volume: 6, Sayı/Issue: 4, Aralık/December 2022)

Gonca ARKON TEKİNEL

Öğr. Gör. Dr., Kocaeli Üniversitesi
garkon@kocaeli.edu.tr

https://orcid.org/0000-0002-0346-4324

Kolcu, H. (2021). *Tezatların Şairi Tevfik Fikret*. Platanus Publishing

Kolcu, H. (2021). *The Poet of Contrasts Tevfik Fikret*. Platanus Publishing

Kitap İncelemesi/Book Review
Geliş Tarihi/Received: 00.03.2022
Kabul Tarihi/Accepted: 00.03.2022
Yayım Tarihi/Published: 30.04.2022

Atıf/Citation
Arkon Tekinel, G. (2022). Kolcu, H. (2021). Tezatların Şairi Tevfik Fikret. Platanus Publishing. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6* (3), 2045-2056. https://doi.org/10.34083/akaded.1203137

Arkon Tekinel, G. (2022). Kolcu, H. (2021). The Poet of Contrasts Tevfik Fikret. Platanus Publishing. *Journal of Academic Language and Literature*, *6* (4), 2045-2056. https://doi.org/10.34083/akaded.1203137

Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

*Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı altında lisanslanmıştır.

Zengin bir tarihî gelişim çizgisine ve köklü bir geleneğe sahip olan Türk edebiyatı, geçmişten günümüze önemli isimler yetiştirmiştir. Tanzimat sonrasında Batı medeniyetinin esas alınmasıyla bir kültür ve medeniyet değişimi yaşanır, bu değişim edebiyatımıza yeni edebî türlerle beraber yeni konular ve fikirlerin de dâhil olmasını sağlar. Yenileşme Devri Türk Edebiyatına bakıldığında büyük isimlerin canlı bir edebiyat ortamı oluşturduğu görülür. Yeni konular ve fikirler, yeni tartışmaları beraberinde getirir. Eserleri ve fikirleriyle günümüzde tartışılan isimlerden biri de Tevfik Fikret'tir. Hasan Kolcu; Platanus Publishing yayınlarından çıkan *Tezatların Şairi Tevfik Fikret* adlı çalışmasıyla Fikret etrafındaki tartışmaları eserlerinden hareket ederek objektif bir şekilde ortaya koymuş, meseleleri farklı bir yorumla ele almıştır. Kitap aynı zamanda Tevfik Fikret'in her dönemde yeni çalışmalara konu edileceğini de göstermektedir.

Tevfik Fikret (1867-1915); yazıları, gazeteci kimliği, politik görüşleri ve özellikle şiirleriyle ilham kaynağı olmuş, sanatı kadar fikir ve karakteriyle de çok konuşulmuş, pek çok alanda Batıcı ve ilerici düşüncelerin öncülüğünü üstlenmiş önemli bir isimdir. Fikret, bir misyon adamıdır; hayatı boyunca aşk, dert ve davasını hep bu misyonla yüceltmenin gayreti içinde olmuştur. Dava adamlarına tahammül etmek, onları anlamak emek ve sabır ister. Yalnızlık, kırılganlık ve nevi şahsına münhasırlık onların temel karakteridir. Bunun içindir ki haklarında genel hükümlerde bulunmak çoğu zaman kişiyi yanıltır. Onların düşünce ve karakterlerini, kırılma anlarını, çocukluklarından itibaren geçirdikleri evreleri tetkik ve tahlil etmeden sağlıklı ve kapsamlı bir portre çıkarabilmek mümkün değildir. Bu durum, Tevfik Fikret için de fazlasıyla geçerlidir.

Bugüne kadar hakkında pek çok inceleme yapılmış bir sanat ve düşünce adamını ideolojik ve tarafgir bir gözle okuyup anlamaya çalışmak, ona yapılabilecek en büyük kötülüktür. Aşırıya kaçan övgü ve yergiler, çoğu zaman onu anlamamızın önünde büyük engeller oluşturacaktır. Objektif bir yaklaşımla Tevfik Fikret'in edebiyat ve kültür tarihimizdeki yerini tespit etmek, onu şahsiyet ve eseriyle bir bütün halinde anlamaya çalışmak en doğru yoldur.

Türk edebiyatında Fikret'i övgü ya da yergi yağmuruna tutmadan dengeli ve tarafsız bir şekilde değerlendiren ilmî eserler de yok değildir. Mehmet Kaplan'ın *Tevfik Fikret: Devir, Şahsiyet*, *Eser* kitabı ile Kenan Akyüz'ün *Tevfik Fikret* isimli eseri; bu konuda en başta zikredilmesi gereken çalışmalardır. *Tezatların Şairi Tevfik Fikret* de benzer hassasiyetlerle hazırlanmış bir başka eserdir. Yazar Hasan Kolcu, kitabı hazırlarken yukarıda ortaya koymaya çalıştığımız hususları çok önemsediğini "Ön söz"de ifade etmektedir. Hasan Kolcu, eserini "ön yargılardan arınmış, objektif bir tavırla, şiirlerinde dile getirdiği tezatları yine şiirlerinden hareketle tespit etmek ve

okuyucunun dikkatine sunmak" gayretiyle kaleme aldığını belirtir. Gayesi ise "Fikret'i yeniden okumaya, anlamaya ve öğrenmeye katkı" sunmaktır. (s. 12-13)

İlk baskısını Ağustos 2021'de yapan eser; araştırma ve incelemeler neticesinde elde edilmiş veriler, tespitler ve hükümler barındırır. Fikret'in çocukluğundan ölümüne kadar geçirdiği süreçte yaşadığı çalkantılı hayat, düşünce evreleri, şahsiyeti ve ona etki eden amiller, sanatı ve sanatındaki tezatlar, düşünce ve inançlarında yaşadığı çelişkiler, içine düştüğü buhran ve bunalımlar yaklaşık 200 sayfa boyunca delilleriyle gösterilmiş; eser, yapılan alıntılar ve aktarılan anekdotlarla zengin bir hüviyete kavuşturulmuştur. Yazar; Fikret hakkında peşin hükümler vermek yerine doğrudan onun şiirlerine, dostlarının tanıklığına ve ilmî kaynaklara müracaat etmiştir. Eserde 242 dipnotun, 80'e yakın kitabın, 40 civarında makale ve şiirin, 26 süreli yayının kullanılması da bunu göstermektedir. Bu durum söz konusu çalışmanın güvenilirliğini sağlamlaştıran önemli bir husustur. Ayrıca eserin sonunda kişi, yer, eser ve yayın adlarından oluşan "Dizin" bölümü de bulunmaktadır.

Modern Türk edebiyatı ve tarihi üzerine yaptığı araştırma ve incelemelerle tanınan Hasan Kolcu'nun Tevfik Fikret gibi büyük bir sanatkârı yetkin bir dille anlatması da kayda değer bir özelliktir. Sade, açık ve akıcı üslup, yerinde verilmiş örnekler, çarpıcı tespitler, ilginç alıntı ve ayrıntılar eserin niteliğini arttıran başlıca özellikler olarak göze çarpar.

Eser titiz bir planla kaleme alınmıştır. Fikret hakkında bir değerlendirme yapılmadan önce onu var eden faktörler; aile yapısı, yetiştiği sosyal çevre ve soluduğu siyasi hava sistematik bir tasnife tabi tutulmuş, ana ve ara başlıklarla konu detaylı bir biçimde anlatılmıştır.

Yazarın tespit ettiği Fikret'in Tezatları, genel olarak şu başlıklar altında toplanabilir. Bunlar aynı zamanda kitabın bölümlerini oluşturur:

1. Sultan Abdülhamit konusunda yaşadığı tezatlar
2. Dine karşı beslediği duygularda tezat
3. Oğlu Halûk'un şahsında düştüğü tezat
4. Vatan millet anlayışında düştüğü tezat
5. Osmanlılık düşüncesinde yaşadığı tezat

Yazar, Tevfik Fikret'in bu tezatlarını övgü ya da yergi örnekleriyle beraber vererek okuyucuya kıyas yapma imkânı sunar. Her iki örneği inceleyen okuyucu, yazarın etkisinde kalmaksızın, bu tezatları kendisi de sezebilmektedir. Ayrıca belirtmek gerekir ki Fikret, bu maddelerin dışında kalan konularda da tezatlar yaşamıştır. Hayatının hemen her safhasında ve hemen her konuda tezada düşen bir kişinin psikolojik ve

sosyolojik sıkıntılarının olacağı şüphe götürmez bir gerçektir. *Tezatların Şairi Tevfik Fikret* kitabı, işte bu sıkıntıları çözümlemeye çalışmaktadır.

1- Sultan Abdülhamit Konusunda Yaşadığı Tezatlar

Yenileşme Devri Türk Edebiyatı'nda Tevfik Fikret kadar değişken, onun kadar alıngan ve tezatlarla dolu ikinci bir şair bulabilmek güçtür. Ait olduğu edebî topluluğun "hakikat"ten hoşlanmayan, "hayal"e sığınan, "bedbin", "hasta", "hırçın" ve "memnuniyetsiz" ruh hâli; en çok Tevfik Fikret'te kendisini göstermiştir. Bu mizacın neticesi olarak Fikret'in önceleri alkışladığı, sevip yücelttiği kişi ve düşünceleri bir zaman sonra yerin dibine geçirircesine tenkit, tahkir, takbih ve tezyif ettiği çok olmuştur. Onun bu ruh hâli yalnızca şiirlerindeki temalarla sınırlı kalmamış; karakterinde, çevresiyle ilişkilerinde ve bir yerden sonra hayatının tamamında kendini her zaman belli etmiştir. Sosyal ilişkilerindeki bu "huysuzluk" ve "geçimsizlik" siyasi hayatında da etkisini hissettirir. Bunun en dikkate değer örneğini Sultan II. Abdülhamit'le yaşadıkları sorunlarda görmek mümkündür.

Hasan Kolcu'nun verdiği bilgiye göre Fikret, daha Galatasaray Sultanisinde öğrenci iken Sultan Abdülhamit'e büyük bir hayranlık duymaktadır. Yazdığı ilk şiirlerde bu hayranlığı açıkça dile getirir. *Mirsâd* mecmuasının "Sitâyiş-i Hazret-i Şehriyârî" (Padişah Hazretlerine Övgü) konulu şiir yarışmasına katılır ve "Sitayişname" isimli şiiriyle birinci olur. Şiirde, yirmi dört yaşının vermiş olduğu dalgalı ve taşkın ruh hâli ile Sultan Abdülhamit'e mübalağalı meth ü senalarda bulunur, onu "padişahlar padişahı", "kutsal kerem sahibi", "büyükler büyüğü", "eşsiz ve benzersiz" sıfatlarıyla yüceltir. Sultan II. Abdülhamit'e sevgisini sunduğu ikinci şiirini de sultanın doğum yıldönümü münasebetiyle yazmıştır. Yedi kıtalık şiir, *Malûmat*'ın ilk sayısında yayımlanır. Fikret, bununla da kalmaz, üçüncü bir şiir daha yazar. Her iki şiirde de aynı sınır tanımaz övgüler dikkat çekmektedir (s. 20).

Kolcu; Fikret'in Sultan Abdülhamit'e karşı duyduğu öfke ve nefretin bir anda olmadığını, zamanla oluştuğunu söyler. Bunun sebeplerini ise tıpkı Mehmet Kaplan gibi, "1896 yılından itibaren yaşamaya başladığı fikrî ve hissî gelişiminin yanı sıra, onun ferdî hayatında yaşadığı hadiseler ile içinde bulunduğu devrin sosyal ve toplumsal hayatının kendisini ulaştırdığı değişim merhaleleri"ne bağlar (s. 24). Mehmet Kaplan; onun bilhassa olgunluk çağı psikolojisini, hayatından ve eserlerinden yola çıkarak "hırçın, "memnuniyetsiz", ferdî ızdıraplarla beslenen, içe kapanık ve marazî" sıfatlarıyla açıklamaya çalışır. Bu psikolojiyi Fikret'in şahsi hayatında yaşadıkları, irsiyetten gelen özellikler, dönemin sosyal ve siyasi şartları, beslendiği kaynaklarla irtibatlandırır.

Yazarın verdiği bilgiye göre Tevfik Fikret okul çağından itibaren çeşitli acılar ve zorluklar yaşamıştır. Aksaray Mahmudiye Valide Rüştiyesinde okurken 93 Harbi'nin patlak vermesi, savaş yüzünden Balkanlardan gelen muhacirlerin okuluna

yerleştirilmesi, bunun üzerine okulunun kapatılması, sonrasında babası Hüseyin Efendi tarafından Galatasaray Sultanisine verilmesi ve tüm bunları yaşarken daha on bir yaşında olması bilinçaltını oluşturan silik hatıralardır. Ne var ki bu silik hatıralar, ilerleyen yıllarda bütün hayatını etkileyecektir.

Sultanide okurken annesi Hatice Refia Hanım, kız kardeşi Sıdıka ve dayısı Hasan Nuri Bey'in Sultanahmet önlerinde Sürre Alayı ile hacca gitmeleri, çocuk Fikret'in ruhunda önemli izler bırakır; zira bu yolculuk trajik şekilde bitmiştir. Hicaz'da başlayan kolera salgını, Medine'ye bir günlük mesafede hem annesini hem dayısını kendisinden koparır. Kardeşi Sıdıka ise Sürre Emini Fevzi Bey tarafından İstanbul'a getirilir. Fikret, annesinin nereye gömüldüğünü dahi bilmez. Bu acı tablolar, onun psikolojisinde derin izler bırakır ve hayata kötümser bakmasına sebep olur. Travmatik hâlini yıllar sonra yazdığı "Uzlet-geh-i Mâderi Ziyâret", "Öksüzlüğüm" başlıklı şiirlerinde ifade eder. Kız kardeşi Sıdıka Hanım'ın "sarhoş kocası" tarafından dövülerek öldürülmesi Fikret'i yaralar. Ona göre kız kardeşi, Servet-i Fünûn'dan arkadaşı Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun ağabeyi Ahmet Refik'le zorla evlendirilmiştir. "Hemşirem İçin" şiirinde onun yaşadıklarını dile getirir:

"Sen inmedin, seni indirdiler o mezbeleye,

Sen ölmedin, seni öldürdüler, zavallı kadın!" (s. 31)

Ahmet Hikmet Müftüoğlu, babasına dil uzatılmasına ve ailesine "mezbele" denilmesine çok kızar. İddiaların yalan ve asılsız olduğunu söyler. Böylece iki kadim dostun arası açılır. Dostluk, yerini şiddetli kavga ve ağır hakaretlere bırakır.

1898'de Galatasaray'da Türkçe ve edebiyat öğretmenliğine atanarak görevini 1909'a kadar sürdüren Ahmet Hikmet, Fikret'in Mekteb-i Sultaniye müdür olması üzerine istifa eder. Ahmet Hikmet'in 1908'de Fikret'e hitaben yazdığı zehir zemberek mektup, "Sen ne akrep tinet bir mahlûksun ki sana tesadüf felaketinde bulunanlar zehr-i nühûsetinle dâğıdâr olurlar." cümlesiyle başlar ve "Allah belanı versin." bedduasıyla son bulur. (s. 32)

Hasan Kolcu, bu mektup dolayısıyla "Öğreniyoruz ki" der: "Gerçek hiç de Fikret'in dediği gibi değildir." İddianın aksine "Sıdıka Hanım, kocasını çıldırırcasına sever. Dövmek diye bir şey yoktur." Yazar, Süleyman Nazif'in kanaatinin de bu yönde olduğunu söyler. Süleyman Nazif'e göre Fikret, dünyevi bazı meselelerden kaynaklanan anlaşmazlık ve nefret sebebiyle eniştesine intikam duyguları besler hatta kız kardeşinin mezarına çıkıp ona küfreder. Ahmet Hikmet'in Fikret'e kızgınlığının bir sebebi de "Tarih-i Kadim" şiiridir (s. 34).

Fikret'in önce annesinin ve dayısının, sonra ablasının ölmesi, daha sonra da II. Abdülhamit tarafından sürgüne gönderilen "titiz", "dindar", "iyi kalpli" olan babası Hüseyin Efendi'nin Antep'te hayata gözlerini yumması ve tıpkı annesi gibi babasının da mezarını bilmemesi; kalbinde derin yaralar açar. Hasan Kolcu, Fikret'in Sultan

Abdülhamit'e duyduğu sevginin nefrete dönüşmesinde bu "haksız" sürgünün çok önemli bir yerinin olduğunu ifade eder. (s. 36)

Bu gelişmelerin yanı sıra Fikret, artık siyasi olarak da gözetim ve denetim altındadır. Bu yıllarda üç kez tutuklanır. Her tutuklanma onda Sultan Abdülhamit nefretini daha da körükler. İlk tutuklanma, rahatsız olan yakın dostu İsmail Safa'yı ziyareti nedeniyledir. İkinci tutuklanma, Robert Kolej'de verilen çay partisine haremlik selamlık demeden eşiyle birlikte katılması yüzündendir. Üçüncüsü ise Boerler yani İngilizlerden önce Güney Afrika'ya giden Hollandalılar ile İngilizler arasında yaşanan savaşta Sultan Abdülhamit'in Alman dostu olan Boerleri tutmasına karşılık aydınların İngilizleri desteklemesi, bunun için de İsmail Safa'nın hazırladığı ve Hüseyin Siret'in de tebyiz ettiği bildiriye başta Tevfik Fikret olmak üzere pek çok muhalif aydının imza atmasındandır. Bu hadiseden sonra İsmail Safa Sivas'a, Ubeydullah Efendi Taif'e, Hüseyin Siret Hass-ı Mansur'a sürülür. Fikret ise tutuklanır, sorgulanır, serbest bırakılır; ama hep gözetim altında tutulur. (s. 37-38)

Tevfik Fikret'in kıskanç, kırıcı ve hazımsız tavırları; dostlarıyla ilişkisini de etkilemiştir. 1896, Fikret'in Galatasaray'dan ayrılıp Robert Kolej'e geçtiği tarihtir. Memuriyetten ayrılınca Sultan Abdülhamit'e tepki göstermedikleri yahut onu destekledikleri için öğretmen, doktor, subay olan bütün memur arkadaşlarına kızar veya küser. Hüseyin Cahit Yalçın, bunlardan biridir. Hüseyin Cahit, Vefa Lisesine öğretmen olarak atanmayı kabul ettiği ve Sultan Abdülhamit'e bağlılık yemini ettiği için Fikret'ten alaycı ve tahkir edici bir mektup alır. Dil "zehirli bir iğne" gibi keskindir. Hüseyin Cahit, "yerin dibine geçtiğini" söyleyecek kadar ezilmiş, üzülmüş ve kırılmıştır. Yahya Kemal de onun geçimsiz tavırlarından nasibini almış biridir. Avrupa'ya kaçan, sonra padişahla anlaşıp ülkesine dönen Süleyman Nazif'le selamlaşıp musafaha yaptığı için Tevfik Fikret'in gadrine uğrar. Yahya Kemal katı ve kararlı bir biçimde "Ahlak cezası verecek kadar sert değilim." deyince Fikret çok alınır (s. 41-42). Zaman içinde Servet-i Fünûn'un diğer mensuplarıyla da arası açılır.

Fikret, bir Ermeni öğrenci Ermeni Kilisesi İhtiyar Heyeti adına Sultan Abdülhamit'in cülus günü anısı için kendisinden bir şiir yazmasını rica edince kendisinin Sultan Abdülhamit muhalifi olduğunu Ermeni gencin bilmeyişine çok içerler. Üstüne üstlük genç, para teklifinde de bulunur. Tüm kızgınlığına rağmen şiiri sol elle yazıp öğrenciye zarf içinde uzatır ve "şimdi değil, grup hâlinde okursunuz" tembihinde bulunur. Papazlar merakla zarfı açıp cülus için yazılmış şiiri okuyunca hayal kırıklığına uğrarlar, korkularından hemen şiiri yırtıp imha ederler. Fikret, Fuzuli'nin bir şiirini sadece "ben" zamirini "biz" yaparak aynen tekrar etmiştir:

Biz ona fitne, ol bize âfet

Müteneffir biz ondan, ol bizden

Biz ona gussa, ol bize mihnet

Mütenekkir biz ondan, ol bizden (s. 43)

Kolcu, Rıza Tevfik'in "Fikret'in kimseye karşı kini, adaveti yoktu. Öyle gönlünde kin yer tutmaz, bütün kâinatı kucaklayacak kadar aşk ile dolu olan bir kalpte kin bulunmaz." şeklindeki tespitini gerçekçi bulmaz. Fikret'in eşi Nâzıma Hanım'ın şahitliğine başvurarak bu iddianın yanlış olduğunu belirtir: "Abdülhamit'in en büyük düşmanı idi. Kızıl Sultan'ı hiç affetmedi, onun cülus geceleri her yer ışıklarla donatılırken o, Aşiyan'ın bütün lambalarını söndürtür ve karanlıkta otururdu. Evde birisi lamba yakacak olsa çok sinirlenirdi." Kolcu, Fikret'in yakın çalışma arkadaşlarından Hüseyin Cahit'in *Edebiyat Hatıraları* adlı eserinden de örnekler gösterir. Buna göre Fikret müstebit diye nitelendirdiği Sultan Abdülhamit'in "zulmünden" kaçmak için her yola başvurur. "Bu memleketten hicret etmeyi, Yeni Zelanda'ya, o olmazsa Manisa Sarıçam'a gitmeyi bile düşünmüştür." Onun "Yeşil Yurt" şiiri de bu düşüncenin ürünüdür. (s. 43-44)

Mehmet Kaplan'ın ifadesiyle "Fikret'in bedbinliği, İstanbul'un maddi manevi bütün varlığına karşı duyulmuş, kuvvetli bir nefret hâlinde kendini göster"diği, bu yönüyle Türk edebiyatında İstanbul'un melun ve menfur bir şehir olarak tavsif edildiği ilk şiir olan "Sis"; Fikret'in Sultan Abdülhamit'e "Nefretinin, düşmanlığının ve öfkesinin de ilk şiiridir." (s. 51). Her ne kadar şiirde sultanın ismi açıkça zikredilmese de hedefin sultan olduğu her mısrada belli olmaktadır. Kolcu, bunu Tanpınar'dan yaptığı bir alıntıyla ortaya koyar: "Sis, bir infial anının herhangi bir istiare ile ifadesi değildir. Belki Abdülhamit devrinin bir hasta odasını andıran vehimli İstanbul'unun geniş bir visionda toplanmış bütün bir romanıdır." (s. 51)

Tevfik Fikret'in tezatlarını göstermesi bakımından "Bir Lahza-i Taahhur" da önemli bir şiirdir. Kin, öfke, nefret, kışkırtma, azmettirme ve şiddet duygularıyla 1906'da yazılan şiir; Ermeni İhtilal Cemiyeti ile Cenevre'deki Hınçak Ermeni Komitesi tarafından 1905'te planlanan ve Belçikalı anarşist Charles Edourad Jours'e uygulattırılan Yıldız Suikastı ile ilgilidir. "Ey darbe-i mübeccele", "ey dûd-ı müntakim", "ey şanlı avcı" gibi suikastı ve suikastçıyı övücü hitaplarla dolu olan şiir; tıpkı "Sis" ve "Tarih-i Kadim" şiirleri gibi şairin 1902-1905 yılları arasında sosyal çevresine ve mensup olduğu topluma karşı nasıl bir ruh hâli içinde bulunduğunu gösteren vesikalardandır. Yazarın suikastın planlanma aşamalarını anlattığı satırlar dikkat çekici ayrıntılarla doludur. (s. 58-59) Tevfik Fikret'in Sultan Abdülhamit'e iftira ve hakaretler ettiğini söyleyen Kolcu; Sultan Abdülhamit'e yönelik iddialarının bir itham olduğunu, Türk hükümdarı için "denî/alçak" demekle Ermenilerin yanında yer aldığını ve sevgiden nefrete giden yolda derin bir tezada düştüğünü söyler. Onun için Fikret tezatların şairidir. (s. 60)

Fikret'in 1896'da belirip 1902'de ayyuka çıkan ve 1906'da iyice kronikleşen Sultan Abdülhamit düşmanlığı, ölümüne kadar devam eder. Öyle ki İttihatçıları eleştirirken

dahi çıkış noktası hep Sultan Abdülhamit nefreti olmuştur. İttihatçıların meclisi feshetme kararlarını Sultan Abdülhamit'in miladi 1878, hicri 1295'te meclisi fesih kararına atıf yaparak gerçekleştirir. "Doksan Beşe Doğru" şiiri de bu vesilelerle doğar. (s. 64)

2- Dine Karşı Beslediği Duygularda Yaşadığı Tezatlar

Tevfik Fikret'in tezada düştüğü ilk mesele Sultan Abdülhamit ise ikinci büyük mesele de dindir. Hasan Kolcu'nun eserinde en uzun bölümler bu konulara ayrılmıştır. Bu iki konu neredeyse kitabın üçte ikisini teşkil etmektedir.

1820'lerde ihtida etmiş Sakızlı mütedeyyin bir Rum aileye mensup olan, hac yollarında vefat eden, dinine diyanetine oldukça bağlı annesi ve dayısının dizleri dibinde yetişen Fikret; önceleri gayet dindar ve imanlı bir gençtir. Yaklaşık otuz yaşına kadar namaz kılıp her cuma gecesi Kur'an'dan sureler, Yasin-i Şerifler ve Mevlitler okur, ilahiler söyler. Gözü ve gönlü mescitlere bağlıdır; fakat gün geçtikçe dinden, Kur'an'dan soğur, bütün bu inanç değerlerinden uzaklaşarak Müslümanlıktan çıkar; zaman zaman deist, bazen de ateist tavırlar takınır.

1891 yılında *Mirsâd* dergisinde yayımladığı "Tevhid", yine aynı adla yazdığı ikinci şiiri, Nazmî mahlasıyla kaleme aldığı "Bir Hâfize-i Kur'ân'a", 1897-1898 Türk-Yunan Harbi (93 Harbi) münasebetiyle yazdığı "Yenişehir Gazileri", "Sabah Ezanında", "Kâmis-i Yusuf" şiirleri ve *Rübab-ı Şikeste*'ye aldığı yahut *Servet-i Fünûn* dergisinde yayımladığı dinî veya din temelli şiirleri; Fikret'in önceleri nasıl bir kimlik ve kişilikte olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Buna karşın 1897'de *Mütâlâa* dergisinde çıkan "İnanmak İhtiyacı" şiiri, şairin ruhi bunalımlarını ihtiva etmektedir. İnançsızlığın zirve yaptığı şiiri ise "Tarih-i Kadim"dir.

Fikret, "Tarih-i Kadim"i 1905 yılında arife günü yazar. Oğlu Halûk ve refikası ile İstinye'ye sandal gezisi yaparken ters yönden gelen başka bir sandalda iki kurbanlık koyun görür ve dilinden şu mısralar dökülür:

"Din şehid ister, asuman kurban

Her zaman, her tarafta kan, kan, kan!"

Tamamı 212 mısra olan meşhur "Tarih-i Kadim", irticalen söylenmiş bu beyitle doğar. Şair; şiirde İslam'a, Allah'a, peygambere, kitaba ve kadim geçmişe nefretini haykırır. Hiçbir ölçü, kural tanımaz. Bütün öfke, kin ve nefretiyle toplumun manevi değerlerine hücum eder. Kolcu, Mehmet Ali Aynî'den naklen, şiirde "şüphecilik, kötümserlik ve ateizm" olmak üzere üç ana fikrin yoğunlukla işlendiğini belirtir. (s. 103-104) Şiire İslami ve edebî kamuoyunda ilk tepki "Sabilerin yüreğinden kopardı imanı" diyen Mehmet Âkif'ten gelir. Âkif, "Yırtılır ey kitab-ı köhne, yarın/Medfen-i fikr olan sahifaların" mısralarını kastederek "Bu beyit beynimde aylarca öttü… Bu adam

Peygamberime sövdü, babama sövse affederdim fakat Peygamberime sövmek… Bunu ölürüm de hazmetmem." der. (s. 106-108)

Tevfik Fikret'in kadim geleneği tüm kibir ve nefretiyle reddedip yerine ikame etmeye çalıştığı medeniyet, Batı uygarlığının da temeli sayılan kadim Yunan medeniyetidir. Onun yeni insan, yeni din modelinde bu medeniyet vardır. Ona göre vatanı köhne anlayıştan kurtarmak gerekir. Bunun için Promete gibi başkaldırmak lazımdır. Promete, Yunan mitolojisinde ateşi ölümsüz tanrılardan çalıp ölümlülere veren meşhur kahramandır. Fikret, oğlu Halûk'a Promete'yi örnek olarak sunar. Halûk'un bir âmentüsünün olması gerekir. Bu sebeple "Halûk'un Âmentüsü"nü yazar. Bu âmentüde yeni bir din, yeni bir nesil ve anlayış vardır. Böylece Fikret, bir zamanlar inandığı ve muvahhidi olduğu İslam'ın âmentüsüne bir kez daha reddiyede bulunup buna karşılık şartlarını kendisinin doldurduğu yeni bir âmentü ihdas eder. Bu inanç manzumesinde kader yoktur, cennet, cehennem, şeytan, melek, cin yoktur. Fikret, hayır ve şerrin Allah'tan değil, insandan olduğuna inanır:

"Şeytan da biziz cin de, ne şeytan ne melek

Dünya dönecek cennete insanla, inandım"

"Tefelsüf" şiirinde buna yakın bir manayla dünyayı mutlu ya da mutsuz, cennet veya cehennem yapacak sadece insandır der:

"Benim yapan bu hayât-ı melûl ü mes'udu"

Fikret'in Mehmet Âkif'e cevap şeklinde Kasım 1914'te yazdığı "Tarih-i Kadim'e Zeyl" şiiri de onun düştüğü tezatları göstermesi bakımından büyük önem arz etmektedir. Şiir, 1924'te *İçtihâd* dergisinde yayımlanıncaya kadar ellerde dolaşır ve şöhret bulur. Mehmet Âkif'in,

"Eski divanlarınız dopdolu oğlanla şarap

Biradan, fahişeden başka nedir şi'r-i şebâb?"

"Şimdi Allah'a söver… Sonra bol para ver

Hiç utanmaz. Protestanlara zangoçluk eder."

mısraları ve özellikle "zangoçluk" nitelendirmesi Fikret'i öfkelendirir, bunun üzerine kendisi de meşhur "Molla Sırat" şiirini yazar. Rıza Tevfik'e göre "O manzumenin muharriri Fikret ise müessiri Âkif'tir." (s. 122).

Hasan Kolcu, "tezatlar şairi"nin teslim olduğu yeni dinin esaslarını yedi maddede toplar:

1. Benim dinim yaşamak dinidir, ibadet şeklim düşünüp yapmaktır.
2. Ben varlığın müminiyim. Ona taparım.

3. Peygamberim yoktur.
4. Tabiat tablolarının ortaya koyduğu kitap, benim kitabımdır.
5. İyiliğin ve kötülüğün yapıcısı benim.
6. Öldükten sonra dirilmeye inanmam.
7. Bana göre bugün gerçek din, hayat dini, yaşamak dinidir.

Bu yedi madde, "Tam anlamıyla İslam'ın Âmentüsü'ne karşı oluşturulmuş bir reddiye, bir manifesto olarak değerlendirilebilir." (s. 127).

Hasan Kolcu, Tevfik Fikret'le ilgili ilginç ayrıntılara yer verir. Özellikle Fikret'in Âkif'le tartışmalarında perde arkasındaki hadiseleri kaynaklar göstererek anlattığı satırlar, çok önemli bilgi ve tespitler içermektedir. İki büyük şair arasında geçen tartışma Fikret'in ölümüyle son bulmasına rağmen, Fikret'in üçüncü ölüm yıldönümünde Rıza Tevfik'in 1918'de Türk Ocağında verdiği konferansta ortaya attığı iddialar münakaşanın yeniden başlamasına sebep olur. Rıza Tevfik, konferansta Âkif'i haksız, Fikret'i haklı bulur ve Âkif'e çok ağır eleştiriler yöneltir. Fikret'in dinsiz olmadığını, "Kudret-i Külliye"ye iman ettiğini, dindar olmasa da fazilet sahibi olduğunu söylemesi yankı uyandırır. Rıza Tevfik'in konferanstaki sözlerine cevabı, Âkif'in "günümüzün sahabesi" diye methettiği yakın dostu Babanzade Ahmet Naim verir. Ona göre Fikret, "Amerikan bandırası altında Protestanların propaganda ocağında, Müslümanlığa faydası olmayan bir hizmette ömrünü boş yere heba eden biridir." (s. 132).

Seneler sonra Rıza Tevfik yanıldığını itiraf eder. Esasında onun müdafaa edilecek bir yanının olmadığını çünkü tevil edilmeyecek kadar açık şeyler söylediğini ifade eder ve ekler: "Fikret'i çok sevdiğim için şiirlerini felsefe karıştırarak müdafaa etmek istedim." (s. 133)

Dönemin kudretli ilim adamlarından Fuat Köprülü de bu tartışmalardan sonra devreye girip *Tevfik Fikret ve Ahlakı* isimli bir kitap yayımlar. Köprülü, eserinde açıkça Fikret'i savunur. Fikret için kullandığı "… eserleri ve hayatıyla gençliğe kutsiyet duyguları telkinine çalışan bir ahlak mürşidi" ifadeleri oldukça dikkat çekicidir. (s. 133)

Mehmet Âkif ile Tevfik Fikret arasında yaşanan bu hadiseler edebiyat tarihimiz açısından neredeyse bir kırılma oluşturur. Ölümlerinden sonra da iki kutup, iki taraf olarak hep gündemde tutulur. Özellikle bu kutuplaşma "1940'lardan sonra Fikret'in Marksistler, Âkif'in dindarlar tarafından bir bayrak hâline getirilmesiyle değişik bir istikamete yönelir." (s. 135) Hasan Kolcu'ya göre iki taraf da ideolojik bir tavır takınır. İlericilik-gericilik, sağcılık-solculuk, dindarlık-dinsizlik, milliyetçilik-evrensellik konularında iki isim de hep hammadde olarak kullanılır. Gelecekte de böyle devam edeceğe benzer. (s. 135)

3- Oğlu Halûk'un Şahsında Düştüğü Tezatlar

Oğlu Halûk'un doğuşu, Fikret'te hayata dair iyimser düşünceler uyandırır. Fikret oğlunu, yetişmesini arzu ettiği neslin temsilcisi olarak görür ve ona göre yetiştirmek ister. Kolcu, Mehmet Kaplan'dan yaptığı alıntıyla Fikret'in bu düşüncelerini ortaya koyar: "Halûk Avrupa'ya gidecek orada (pür-tehâlük, hayat ve kuvvetler ne bulursa, sanat, fen, itimat, itina, cesaret, ümit) hepsini yüklenerek yurda getirecek(tir)." (s. 153) Ancak gelişmeler Fikret'in beklediği gibi olmaz. Mühendislik eğitimi alan Halûk, Amerika'ya yerleşir ve din değiştirir. Hasan Kolcu; bu din değiştirme olayını Fikret'in annesinin de din değiştirmesine, Halûk'un küçük yaşlarda dinî ve millî değerlerle yetiştirilmemesine, okuduğu misyoner okulunda Hristiyanlık tesirinde kalmasına bağlar. Özellikle büyükannesinin dinini seçerek aslına rücu ettiğinin de altını çizer.

4- Vatan ve Osmanlılık Tezatları

Fikret, vatan konusunda da istikrarı yakalayamaz ve yine tezada düşer. Önceleri vatanı yücelten şiirler yazarken sonraları vatanı, milleti, dini hatta her şeyi tahkir eder. Hangi konularda tezada düştüğü de kitapta örneklerle açıklanmıştır. Vatan sevgisini anlattığı mısralarda alegori hâkimdir. Vatanı genellikle anneye, güzel bir kadına, genç bir kıza, ak saçlı bir ihtiyara, heybetli bir çınara benzetir. Bu benzetmelerde Namık Kemal'den etkilendiğini söylemek mümkündür. (s. 171)

Fikret'in tezat yaşadığı bir başka konu ise kimlik meselesidir. Fikret, toplumsal kimlik olarak Osmanlılık düşüncesini benimser. Sanatında bu aidiyet duygusuna ve düşüncesine yer verir; fakat bu aidiyet bağını bazen yerer, bazen över. Burada da bir netlik gösteremez, tezada düşer.

> "*Allah mu'ininiz ola Osmanlılar sizin,*
>
> *Târîh vasf-ı satvetinizle dolar sizin!*"

mısralarının yer aldığı "Teşyî'den Avdette" şiirinde Osmanlı askerlerine minnetini ifade ederken "Sis" şiirinde geçen,

> "*Milyonla barındırdığın ecsâd arasından*
>
> *Kaç nâsiye vardır çıkacak pâk ü dırahşân?*"

mısralarıyla "milyonla barındırdığın cesetler arasından temiz ve parlak kaç alın çıkar" diyerek Osmanlıyı aşağılar. (s. 187)

Sonuç

Tezatların Şairi Tevfik Fikret, Yenileşme Devri Türk Edebiyatı'nın şiirde en önemli temsilcilerinden biri olan Tevfik Fikret hakkında yazılmış kapsamlı bir çalışmadır. Fikret'in "izlediği sanat çizgisinde, siyasi kanaat, tarih, fikir, din ve inanç konularında

yaşadığı ve sanatına yansıttığı çelişkileriyle" tezatların şairi olduğunu söz konusu eserde açıkça görebilmek mümkündür. Eser; ilk tezadını Sultan Abdülhamit yönetimine karşı gösteren Fikret'in önceleri sevip saydığı, yönetimini övüp yücelttiği Sultan Abdülhamit'i sonraları hangi sebeplerle yerdiği ve nefretle andığı gerçeklerini okuyucuların takdirlerine sunmaktadır. Fikret'in din, Halûk, vatan ve Osmanlılık konusunda yaşadığı tezatlar da eserde ele alınmıştır. Hasan Kolcu'nun kitabında şairin yalnızca siyasi tavırları değil, dinî, tarihî, ahlaki tavırları da irdelenmiş ve ortaya net bir Tevfik Fikret portesi çıkarılmıştır. Bu portrede hırçınlık ve memnuniyetsizlik belirgin çizgiler olarak göze çarpar.

Övgü ve yergi abartılarından arındırılmış hakiki bir Fikret portresine bugün çok ihtiyaç vardır. Bu eser, "Fikri hür, irfanı hür, vicdanı hür" bir şair olan Tevfik Fikret'in aynen kendini ifade ettiği gibi, özgür bir şekilde ve objektif bir tavırla anlaşılmasına katkı sunacaktır. Eser, aynı zamanda kendisinden sonraki Tevfik Fikret çalışmaları için de yol gösterici bir niteliğe sahiptir.

Etik Kurul İzni *Bu çalışma için etik kurul izni gerekmemektedir. Yaşayan hiçbir canlı (insan ve hayvan) üzerinde araştırma yapılmamıştır. Makale edebiyat sahasına aittir.*

Çatışma Beyanı *Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.*

Destek ve Teşekkür *Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.*

Kaynak

Kolcu, Hasan. (2021). *Tezatların Şairi Tevfik Fikret*. Platanus Publishing.

YAYIN İLKELERİ, YAZIM KURALLARI VE ETİK KURALLAR

Amaç

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi [**Academic Journal of Language and Literature**] 2017 yılından itibaren yayınlanmaya başlamış ve yılda üç sayı olmak üzere (Nisan, Ağustos ve Aralık) yayınlanan ücretsiz "Uluslararası Hakemli Dergi"dir. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi'n*in amacı, Türk Dili ve Edebiyatı konusunda akademik nitelikte hazırlanmış özgün makale, çeviri ve kitap tanıtımına/tenkidine yer vermektir.

The Academic Journal of Language and Literature is an International Refereed Journal published in 2017 and without cost or payment published three times a year (April, August and December). The aim of *Academic Journal of Language and Literature* is to include original articles, translation and book promotion / criticism in Turkish Language and Literature.

Kapsam

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, Türk Dili ve Edebiyatı alanında özgün akademik çalışma, çeviri ve kitap tanıtımına yer veren ve Türkçe, İngilizce ve Rusça dillerinde yayın yapan uluslararası hakemli bir dergidir. Bu bağlamda Eski Türk Edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı, Halk Edebiyatı, Türk Dili, Türk-İslâm Edebiyatı, Çağdaş Türk Lehçeleri, Dilbilim, Karşılaştırmalı Edebiyat" alanlarında hazırlanmış nitelikli akademik çalışma, çeviri ve kitap tanıtımları -hakem süreçleri tamamlandığında- *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi'n*de yayımlanmaktadır.

Academic Journal of Language and Literature is an international peer-reviewed journal in Turkish, English and Russian, which includes original academic work, translation and book promotion in the field of Turkish Language and Literature. In this context, the publication of the qualified academic work, translation and book introductions prepared in the fields of Old Turkish Literature, New Turkish Literature, Folk Literature, Turkish Language, Turkish-Islamic Literature, Contemporary Turkish Dialects, Linguistics, Comparative Literature Türk is published in our journal.

Yayın Esasları

Dergiye gönderilen makaleler daha önce herhangi bir yerde yayımlanmamış ve yayımına karar verilmemiş olmalıdır.

Gönderilen yazılar resim, şekil, harita vb. ekleri de dâhil olmak üzere 10,000 sözcüğü aşmamalıdır. Makalelerde Türkçe ve İngilizce öz (200-250 kelime arasında) ile anahtar kelimeler (5-7 kelime) bulunmalıdır.

ADED'in yazı dili Türkçedir. Bununla birlikte her sayıda yayımlanan makalelerin üçte birini aşmayacak bir oranda İngilizce ve Rusça makaleler yayımlanabilir.

Dergiye yayımlanmak üzere gönderilen yazılar amaç, kapsam, içerik, yöntem ve yazım kurallarına uygunluk açılarından yayın kurulunca incelenir. Uygun bulunan yazılar bilimsel yetkinlikleri açısından değerlendirilmek üzere alanında uzman iki hakeme gönderilir. Hakem raporlarının olumlu olması durumunda çalışma yayımlanır; hakemlerden birinin olumsuz rapor vermesi durumunda yazı üçüncü bir hakeme gönderilir. Üçüncü hakemin raporu doğrultusunda yazının yayımlanıp yayımlanmamasına karar verilir. Yayımlanma kararı alınan çalışma, yayın sırasına alınır. Hakem raporları gizlidir. Yazar(lar)a çalışmalarıyla ilgili dönem içerisinde cevap verilir.

Yazarlar, yayın kurulu ve hakemlerin raporlarını dikkate almak zorundadırlar. Yayımlanan yazıların bilimsel ve yasal açıdan sorumluluğu yazarına aittir. Yayın kurulu gönderilen yazıyı yayımlayıp yayımlamamakta serbesttir. Gönderilen yazılar yayımlansın veya yayımlanmasın iâde edilmez. Yazarların yayımlanan yazıları yayın kurulu kararı doğrultusunda yayından kaldırılabilir. Yayımlanan yazılar yayın kurulu kararı dışında geri çekilemez. Yazarlara telif ücreti ödenmez.

Yayımlanmış yazıların her türlü hakkı *ADED*'e aittir. Dergide yayımlanmış yazılardan kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz.

Aşağıda belirtilen yazım kuralları ve formata göre hazırlanan yazının derginin ana sayfasında bulunan üyelik butonundan, sisteme üye olunduktan sonra, "Word" formatında gönderilmesi gerekmektedir.

Dergiye gönderilecek yazılar A4 boyutlarında beyaz kâğıda üst, alt, sağ ve sol taraflardan 4 cm boşluk bırakılarak satır aralığı tek, önce ve sonra 6 nk, iki yana dayalı, satır sonu tirelemesiz ve 11 punto "Minion Pro" yazı karakteri kullanılarak yazılmalıdır. Bununla birlikte, gönderilen tablo, şekil, resim, grafik ve benzerlerinin derginin sayfa boyutları dışına taşmaması ve daha kolay kullanılmaları için 12x17 cm'lik alanı aşmaması gerekir. Bu nedenle tablo, şekil, resim, grafik vb. unsurlarda daha küçük punto ve tek aralık kullanılabilir. Dipnot ve kaynakça gösteriminde APA atıf sistemi kullanılmalıdır.

Dergiye gönderilen yazılar intihal yazılımı ile taranarak intihâl içermediği teyit edilir.

Makale adı Türkçe ve İngilizce olarak yazılmalı; yazarların adları, soyadları, akademik unvanları, çalıştıkları kurum ve ORCID bilgileri belirtilmelidir. Ayrıca yazarların iletişim bilgileri (e-posta adresleri) tam olarak verilmelidir.

ADED, yazarlardan makale değerlendirme ve yayın süreci için herhangi bir ücret talep etmemektedir.

Yayım ve Yazım Kuralları

1. Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, uluslararası hakemli bir dergi olup yılda dörder aylık süreler içinde üç sayı (Nisan-Ağustos-Aralık) olarak yayımlanır.

2. Yazar tarafından yazının Akademik Dil ve Edebiyat Dergisine gönderilmesi, yayımı için başvuru olarak kabul edilir. Dergide yayımlanan yazılar için telif ücreti ödenmez.

3. Akademik Dil ve Edebiyat Dergisinde yayımlanan yazıların içerikleriyle ilgili her türlü yasal sorumluluk yazar(lar)ına aittir.

4. Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayımlamak ya da yayımlamamak hakkına hâizdir.

5. Yayım dili Türkiye Türkçesi olmakla birlikte, gerekli ve uygun görüldüğü durumlarda diğer Türk Lehçeleri, İngilizce ve Rusça yazılara da yer verilebilir.

6. Yazının başında en az 150 kelimeden oluşan Türkçe ve İngilizce Özet, 3-5 kelimeden oluşan Anahtar Kelime/Keywords ile Türkçe ve İngilizce Başlık bulunmalıdır.

7. Yazıyı inceleyecek hakemlere daha rahat hareket imkânı sağlaması için yazının başlığının altında yazar adı, unvanı, görev yaptığı kurum ve kendisine ulaşılabilecek e-posta adresi gibi bilgilere yer verilmemelidir. Bu bilgiler, yazılar hakem sürecinden geçtikten sonra, yazıya editör tarafından eklenecektir.

8. Yazı, http://dergipark.gov.tr/akaded adresinden e-posta adresi ve parolayla girilen kişisel sayfadan gönderilmelidir. Makale sisteme eklendikten sonra, aynı sayfadan hakem süreci takip edilebilir. Bu aşamadan sonra, düzeltmelerin yapılması için, bütün hakemlerden raporların gelmesi beklenmelidir. Hakemlerin düzeltme istemesi durumunda istenen düzeltmeler yazar tarafından yapıldıktan sonra yazının son hâli kullanıcı panelinden yeniden yüklenmelidir.

9. Dergiye gönderilen yazıların daha önce başka bir yerde yayımlanmamış olması gerekmektedir. Basılı kitap ya da elektronik ortamda yayımlanmamış sempozyum bildirileri, bu durumun belirtilmesi şartıyla yayımlanabilir.

Sayfa Düzeni

1. Yazılar, mutlaka aşağıda belirtilen formatta gönderilmelidir. Sisteme bu formatta girilmeyen yazılar değerlendirmeye alınmayacaktır.

2. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kâğıt Boyutu	A4 Dikey
Üst Kenar Boşluk	2,5 cm
Alt Kenar Boşluk	1,5 cm
Sol Kenar Boşluk	2,5 cm
Sağ Kenar Boşluk	1,5 cm
Yazı Tipi	Minion Pro
Yazı Tipi Stili	Normal
Boyutu (normal metin)	10,5
Boyutu (dipnot metni)	9
Tablo-Grafik	10
Paragraf Aralığı	Önce 6 nk, sonra 6 nk
Satır Aralığı	Tek (1)

3. Özel yazı tipi (font) kullanılmış yazılarda, kullanılan yazı tipi de yazıyla birlikte gönderilmelidir.

4. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılar olmamalıdır.

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

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

7. Makalede atıf sistemi olarak APA kullanılmalı ve yazar adı-soyadı kısaltılmadan açık yazılmalıdır. Makalenin sonunda mutlaka kaynakça bulunmalıdır.

8. **Kaynak Gösterme:** Metin içinde yapılan göndermeler parantez içinde soyadı, tarih ve gerektiğinde sayfa olarak belirtilmelidir: (İsen 1996); (Aksoyak 2015: 356). Yazarın aynı yıl yayımlanmış birden fazla eserine gönderme yapılmışsa (Levend 2000a, Levend 2000b);birden fazla kaynağa gönderme yapılmışsa (Tarlan 1972, Çelebioğlu 1985, Ünver 1987) şeklinde belirtilmelidir. Birden fazla yazarlı yayınlarda metin içinde sadece ilk yazar adı yazılmalı ve "vd." kısaltması kullanılmalıdır: (İsen vd. 2005).

Dipnotlar sadece açıklamalar için kullanılmalı ve sayfa altında verilmelidir. Herhangi bir internet adresinden yapılan göndermelerde bu adresler kaynaklar arasında verilmeli ve mutlaka erişim tarihi belirtilmelidir:

http://www.turkedebiyatiisimlersozlugu.com/index.php?sayfa=detay&detay=943 [Erişim Tarihi: 15.11.2017]

9. Kaynakça: Kaynaklar, makalenin sonunda ve alfabetik sırayla verilmelidir. Bir yazara ait birden fazla yayın olduğu takdirde yayınlar, tarih sırasına göre yazılmalı; bir yazara ait aynı yıl yayımlanmış yayınlar (2013a,2013b) şeklinde gösterilmelidir.

Telif Kitaplar: Yazarın Soyadı, Adı(Tarih). *Eser Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.

İsen, Mustafa (2002). *Tezkireden Biyografiye*. İstanbul: Kapı Yay.

Hazırlanan ve Çevrilen Kitaplar: Yazarın Soyadı, Adı (Tarih). *Eser Adı*. hzl./çev. Yayın Yeri: Yayınevi

Yayına Hazırlanan, Hazırlayan veya Editörü Olan Bir Kitapta Yayımlanmış Makaleler: Yazarın Soyadı, Adı(Tarih). "Makalenin Başlığı". *Eser Adı*. yay. hzl. / hzl. /ed. Yayın Yeri: Yayınevi. Sayfa aralığı.

Yıldız, Ayşe (2017). "Tazarru'-nâme Örneğinden Hareketle Klasik Klasik Türk Nesrinde Murassa Seciyi Yeniden Düşünmek." *Sivrihisarlı Sinan Paşa ve Nesir Edebiyatı*. Ahmet Kartal ve Zafer Koylu. Eskişehir: Sivrihisar Belediyesi Yayınları. 293-308.

Ansiklopedi Maddeleri: Yazarın Soyadı, Adı (Tarih). "Maddenin Başlığı". *Ansiklopedi Adı*. Cilt no. Yayın Yeri: Yayınevi: Sayfa aralığı.

İpekten, Haluk(1991). "Azmî-zâde Mustafa Hâletî". *İslam Ansiklopedisi*. C.4. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. 348-349.

Dergide Yayımlanmış Makaleler: Yazarın Soyadı, Adı (Tarih). "Makalenin Başlığı". *Derginin Adı*. Cilt no (Sayı no): Sayfa aralığı.

BABACAN, İsrafil (2019). Sergüzeştnâmeden Hatırata Geçiş Eseri: Mihnet-Keşân. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 3 (1), 1-13.

Tezler: Yazarın Soyadı, Adı (Tarih). Tez Başlığı. Tez Tipi. Üniversitenin Bulunduğu Şehir: Üniversite adı.

Yalçınkaya, Mehmet Akif (2017). Kınalızâde Ali Efendi Münşeat. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

Yazmalar: Yazar. Eser Adı. Kütüphane, Koleksiyon. Katolog Numarası. yaprağı.

Âsım. *Zeyl-i Zübdetü'l-Eş'âr*. Millet Kütüphanesi. A. Emirî Efendi. No. 1326. vr. 45a.

Web Ortamında Yayımlanmış Dergiden ve Web Sitesinden Yapılan Alıntılar:

Keser, Aşkın. "Meslek Seçimi ve Şeçimi Etkileyen Faktörler". www.yazimkilavuzu/isguc org-isyasamıportali.htm [erişim tarihi: 18.11.2017].

Etik Kurallar

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi (ADED)'de uygulanan yayın süreçleri, bilginin tarafsız, saygın bir şekilde gelişimine ve dağıtımına temel teşkil etmektedir. Bu doğrultuda uygulanan süreçler, yazarların ve yazarları destekleyen kurumların çalışmalarının kalitesine doğrudan yansımaktadır. Hakemli çalışmalar bilimsel yöntemi somutlaştıran ve destekleyen çalışmalardır. Bu noktada sürecin bütün paydaşlarının (yazarlar, okurlar, araştırmacılar, yayıncı, hakemler ve editörler) etik ilkelere yönelik standartlara uyması önem taşımaktadır. *ADED*, yayın etiği kapsamında tüm paydaşlardan aşağıdaki etik sorumlulukları taşımasını beklemektedir.

Aşağıda yer alan etik görev ve sorumluluklar, açık erişim olarak Committee on Publication Ethics (COPE) tarafından yayınlanan rehberler ve politikalara dayanmaktadır.

Hakemli dergide bir makalenin yayımlanması uyumlu ve saygı duyulan bilgi ağının gelişmesinde gerekli bir temel yapı taşıdır. Bu, yazarların ve onları destekleyen enstitülerinin çalışmalarının kalitesinin doğrudan yansımasıdır. Hakemli makaleler bilimsel metotları destekler ve şekillendirir. Bu yüzden beklenen etik davranışların standartlarında anlaşmaya varmak yayımlama ile ilgili tüm taraflar, yazar, dergi editörü, hakem ve yayımcı kuruluşlar için önemlidir:

1. Yazarların Etik Sorumlulukları

Dergiye gönderilen yazılar için telif hakkı talep edilemez.

Yazar(lar)ın gönderdikleri çalışmaların özgün olması beklenmektedir.

Kaynakça listesi eksiksiz olmalı ve alıntı yapılan kaynaklar mutlaka belirtilmelidir.

Yayın için gönderilmiş çalışmalarını gecikme veya diğer bir nedenle dergiden çekmek isteyenlerin bir yazı ile başvurmaları gerekir.

Dergiye gönderilen bilimsel yazılarda, **ICMJE** (*International Committee of Medical Journal Editors*) tavsiyeleri ile **COPE** (*Committee on Publication Ethics*)'un Editör ve Yazarlar için Uluslararası Standartları dikkate alınmalıdır.

Yazar(lar)ın potansiyel çıkar çatışmaları belirtilmelidir.

Yazar(lar)dan değerlendirme süreçleri çerçevesinde makalelerine ilişkin ham veri talep edilebilir, böyle bir durumda yazar(lar) beklenen veri ve bilgileri yayın kurulu ve bilim kuruluna sunmaya hazır olmalıdır.

Yazar(lar)ın yayınlanmış, erken görünüm veya değerlendirme aşamasındaki çalışmasıyla ilgili bir yanlış ya da hatayı fark etmesi durumunda, dergi editörünü veya yayıncıyı bilgilendirme, düzeltme veya geri çekme işlemlerinde editörle işbirliği yapma yükümlülüğü bulunmaktadır.

Değerlendirme süreci başlamış bir çalışmanın yazar sorumluluklarının değiştirilmesi (Yazar ekleme, yazar sırası değiştirme, yazar çıkartma gibi) teklif edilemez.

Yayın kurulu, *ADED* için gönderilmiş yazılarda makâle sahiplerinin bu koşullara uymayı kabul ettiklerini varsayar.

Yazarların *ADED*'e gönderdikleri çalışmalar, bilimsel araştırma ve yayın etiğine aykırı olmamalıdır.

"Yükseköğretim Kurulu Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi"nde yer alan *Madde 8*'e göre bilim araştırma ve yayın etiğine aykırı eylemler şunlardır:

a) İntihâl: Başkalarının fikirlerini, metotlarını, verilerini, uygulamalarını, yazılarını, şekillerini veya eserlerini sahiplerine bilimsel kurallara uygun biçimde atıf yapmadan kısmen veya tamamen kendi eseriymiş gibi sunmak,

b) Sahtecilik: Araştırmaya dayanmayan veriler üretmek, sunulan veya yayınlanan eseri gerçek olmayan verilere dayandırarak düzenlemek veya değiştirmek, bunları rapor etmek veya yayımlamak, yapılmamış bir araştırmayı yapılmış gibi göstermek,

c) Çarpıtma: Araştırma kayıtları ve elde edilen verileri tahrif etmek, araştırmada kullanılmayan yöntem, cihaz ve materyalleri kullanılmış gibi göstermek, araştırma hipotezine uygun olmayan verileri değerlendirmeye almamak, ilgili teori veya varsayımlara uydurmak için veriler ve/veya sonuçlarla oynamak, destek alınan kişi ve kuruluşların çıkarları doğrultusunda araştırma sonuçlarını tahrif etmek veya şekillendirmek,

ç) Tekrar Yayım: Bir araştırmanın aynı sonuçlarını içeren birden fazla eseri doçentlik sınavı değerlendirmelerinde ve akademik terfilerde ayrı eserler olarak sunmak,

d) Dilimleme: Bir araştırmanın sonuçlarını araştırmanın bütünlüğünü bozacak şekilde, uygun olmayan biçimde parçalara ayırarak ve birbirine atıf yapmadan çok sayıda yayın yaparak doçentlik sınavı değerlendirmelerinde ve akademik terfilerde ayrı eserler olarak sunmak,

e) Haksız Yazarlık: Aktif katkısı olmayan kişileri yazarlar arasına dâhil etmek, aktif katkısı olan kişileri yazarlar arasına dâhil etmemek, yazar sıralamasını gerekçesiz ve uygun olmayan bir biçimde değiştirmek, aktif katkısı olanların isimlerini yayım sırasında veya sonraki baskılarda eserden çıkarmak, aktif katkısı olmadığı hâlde nüfûzunu kullanarak ismini yazarlar arasına dâhil ettirmek,

f) Diğer Etik İhlâli Türleri: Destek alınarak yürütülen araştırmaların yayınlarında destek veren kişi, kurum veya kuruluşlar ile onların araştırmadaki katkılarını açık bir biçimde belirtmemek, insan ve hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalarda etik kurallara uymamak, yayınlarında hasta haklarına saygı göstermemek, hakem olarak incelemek üzere görevlendirildiği bir eserde yer alan bilgileri yayınlanmadan önce başkalarıyla paylaşmak, bilimsel araştırma için sağlanan veya ayrılan kaynakları, mekânları, imkânları ve cihazları

amaç dışı kullanmak, tamamen dayanaksız, yersiz ve kasıtlı etik ihlâli suçlamasında bulunmak.

2. Editörlerin Etik Görev ve Sorumlulukları

ADED editör ve alan editörleri, açık erişim olarak Committee on Publication Ethics (COPE) tarafından yayınlanan "COPE Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors" ve "COPE Best Practice Guidelines for Journal Editors" rehberleri temelinde aşağıdaki etik görev ve sorumluluklara sahip olmalıdır:

Genel Görev ve Sorumluluklar

Editörler, *ADED*'de yayınlanan her yayından sorumludur. Bu sorumluluk bağlamında editörler, aşağıdaki rol ve yükümlülükleri taşımaktadır:

Okurların ve yazarların bilgi ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik çaba sarf etme,

Sürekli olarak derginin gelişimini sağlama,

Dergide yayımlanan çalışmaların kalitesini geliştirmeye yönelik süreçleri yürütme,

Düşünce özgürlüğünü destekleme,

Akademik açıdan bütünlüğü sağlanma,

Fikrî mülkiyet hakları ve etik standartlardan tâviz vermeden iş süreçlerini devam ettirme,

Düzeltme, açıklama gerektiren konularda yayın açısından açıklık ve şeffaflık gösterme.

Okur İle İlişkiler

Editörler tüm okur, araştırmacı ve uygulayıcıların ihtiyaç duydukları bilgi, beceri ve deneyim beklentilerini dikkate alarak karar vermelidir. Yayımlanan çalışmaların okurlara, araştırmacılara, uygulayıcılara bilimsel katkı sağlamasına ve özgün nitelikte olmasına dikkat etmelidir. Ayrıca editörler okurlardan, araştırmacılardan ve uygulayıcılardan gelen geri bildirimleri dikkate almak, onlara açıklayıcı ve bilgilendirici geri bildirim vermekle yükümlüdür.

Yazar İle İlişkiler

Editörlerin yazarlara karşı görev ve sorumlulukları aşağıdaki şekildedir:

Editörler, çalışmaların önemi, özgün değeri, geçerliliği, anlatımın açıklığı ve derginin amaç ve hedeflerine dayanarak olumlu ya da olumsuz karar vermelidir.

Yayın kapsamına uygun olan çalışmaları ciddi problemi olmadığı sürece ön değerlendirme aşamasına almalıdır.

Editörler, çalışma ile ilgili ciddi bir sorun olmadıkça, olumlu yöndeki hakem önerilerini göz ardı etmemelidir.

Yeni editörler, çalışmalara yönelik olarak önceki editör(ler) tarafından verilen kararları ciddi bir sorun olmadıkça değiştirmemelidir.

"Kör Hakemlik ve Değerlendirme Süreci" mutlaka yayımlanmalı ve editörler, tanımlanan süreçlerde yaşanabilecek sapmaların önüne geçmelidir.

Editörler yazarlar tarafından kendilerinden beklenecek her konuyu ayrıntılı olarak içeren bir "Yazar Rehberi" yayımlamalıdır. Bu rehberler belirli zaman aralıklarında güncellenmelidir.

Yazarlara açıklayıcı ve bilgilendirici şekilde bildirim ve dönüş sağlanmalıdır.

Hakem İle İlişkiler

Editörlerin hakemlere karşı görev ve sorumlulukları aşağıdaki şekildedir:

Editörlerin dergiye gönderdikleri kendi yazıları, editoryal gruptan olmamak kaydıyla iki bağımsız hakem tarafından değerlendirilir.

Hakemleri çalışmanın konusuna uygun olarak belirlemelidir.

Hakemlerin değerlendirme aşamasında ihtiyaç duyacakları bilgi ve rehberleri sağlamakla yükümlüdür.

Yazarlar ve hakemler arasında çıkar çatışması olup olmadığını gözetmek durumundadır.

Kör hakemlik bağlamında hakemlerin kimlik bilgilerini gizli tutmalıdır.

Hakemleri tarafsız, bilimsel ve nesnel bir dille çalışmayı değerlendirmeleri için teşvik etmelidir.

Hakemleri zamanında dönüş ve performans gibi ölçütlerle değerlendirmelidir.

Hakemlerin performansını arttırıcı uygulama ve politikalar belirlemelidir.

Hakem havuzunun dinamik şekilde güncellenmesi konusunda gerekli adımları atmalıdır.

Nezaketsiz ve bilimsel olmayan değerlendirmeleri engellemelidir.

Hakem havuzunun geniş bir yelpâzeden oluşması için adımlar atmalıdır.

Yayın Kurulu İle İlişkiler

Editörler, tüm yayın kurulu üyelerinin süreçleri yayın politikaları ve yönergelere uygun ilerletmesini sağlamalıdır. Yayın kurulu üyelerini yayın politikaları hakkında bilgilendirmeli ve gelişmelerden haberdar etmelidir. Yeni yayın kurulu üyelerini yayın politikaları konusunda eğitmeli, ihtiyaç duydukları bilgileri sağlamalıdır.

Ayrıca editörler;

Yayın kurulu üyelerinin, çalışmaları tarafsız ve bağımsız olarak değerlendirmelerini sağlamalıdır.

Yeni yayın kurulu üyelerini, katkı sağlayabilir ve uygun nitelikte belirlemelidir.

Yayın kurulu üyelerinin uzmanlık alanına uygun çalışmaları değerlendirme için göndermelidir.

Yayın kurulu ile düzenli olarak etkileşim içerisinde olmalıdır.

Yayın kurulu ile yayın politikalarının ve derginin gelişimi için belirli aralıklarla toplantılar düzenlemelidir.

Dergi Sahibi ve Yayıncı İle İlişkiler

Editörler ve yayıncı arasındaki ilişki editöryal bağımsızlık ilkesine dayanmaktadır. Editörler ile yayıncı arasında yapılan yazılı sözleşme gereği, editörlerin alacağı tüm kararlar yayıncı ve dergi sahibinden bağımsızdır.

Editöryal ve Kör Hakemlik Süreçleri

Editörler; dergi yayın politikalarında yer alan "Kör Hakemlik ve Değerlendirme Süreci" politikalarını uygulamakla yükümlüdür. Bu bağlamda editörler her çalışmanın âdil, tarafsız ve zamanında değerlendirme sürecinin tamamlanmasını sağlar.

Kalite Güvencesi

Editörler; dergide yayımlanan her makâlenin dergi yayın politikaları ve uluslararası standartlara uygun olarak yayımlanmasından sorumludur.

Kişisel Verilerin Korunması

Editörler; değerlendirilen çalışmalarda yer alan deneklere veya görsellere ilişkin kişisel verilerin korunmasını sağlamakla yükümlüdür. Çalışmalarda kullanılan bireylerin açık rızası, belgeli olmadığı sürece çalışmayı reddetmekle görevlidir. Ayrıca editörler; yazar, hakem ve okurların bireysel verilerini korumaktan sorumludur.

Etik Kurul, İnsan ve Hayvan Hakları

Editörler; değerlendirilen çalışmalarda insan ve hayvan haklarının korunmasını sağlamakla yükümlüdür. Çalışmalarda kullanılan deneklere ilişkin etik kurul onayı, deneysel araştırmalara ilişkin izinlerin olmadığı durumlarda çalışmayı reddetmekle sorumludur.

Olası Suistimal ve Görevi Kötüye Kullanmaya Karşı Önlem

Editörler; olası suistimal ve görevi kötüye kullanma işlemlerine karşı önlem almakla yükümlüdür. Bu duruma yönelik şikâyetlerin belirlenmesi ve değerlendirilmesi konusunda titiz ve nesnel bir soruşturma yapmanın yanı sıra, konuyla ilgili bulguların paylaşılması da editörün sorumlulukları arasında yer almaktadır.

Akademik Yayın Bütünlüğünü Sağlama

Editörler çalışmalarda yer alan hata, tutarsızlık ya da yanlış yönlendirme içeren yargıların hızlı bir şekilde düzeltilmesini sağlamalıdır.

Fikrî Mülkiyet Haklarının Korunması

Editörler; yayınlanan tüm makâlelerin fikrî mülkiyet hakkını korumakla, olası ihlâllerde derginin ve yazar(lar)ın haklarını savunmakla yükümlüdür. Ayrıca editörler yayınlanan tüm makâlelerdeki içeriklerin başka yayınların fikrî mülkiyet haklarını ihlâl etmemesi adına gerekli önlemleri almakla yükümlüdür.

Yapıcılık ve Tartışmaya Açıklık

Editörler;

Dergide yayımlanan eserlere ilişkin ikna edici eleştirileri dikkate almalı ve bu eleştirilere yönelik yapıcı bir tutum sergilemelidir.

Eleştirilen çalışmaların yazar(lar)ına cevap hakkı tanımalıdır.

Olumsuz sonuçlar içeren çalışmaları göz ardı etmemeli ya da dışlamamalıdır.

Şikâyetler

Editörler; yazar, hakem veya okurlardan gelen şikâyetleri dikkatle inceleyerek aydınlatıcı ve açıklayıcı bir şekilde yanıt vermekle yükümlüdür.

Politik ve Ticari Kaygılar

Dergi sahibi, yayıncı ve diğer hiçbir politik ve ticârî unsur, editörlerin bağımsız karar almalarını etkilemez.

Çıkar Çatışmaları

Editörler; yazar(lar), hakemler ve diğer editörler arasındaki çıkar çatışmalarını göz önünde bulundurarak, çalışmaların yayın sürecinin bağımsız ve tarafsız bir şekilde tamamlamasını garanti eder.

3. Hakemlerin Etik Sorumlulukları

Tüm çalışmaların "Kör Hakemlik" ile değerlendirilmesi yayın kalitesini doğrudan etkilemektedir. Bu süreç yayının nesnel ve bağımsız değerlendirilmesi ile güven sağlar. *ADED* değerlendirme süreci çift taraflı kör hakemlik ilkesiyle yürütülür. Hakemler yazarlar ile doğrudan iletişime geçemez, değerlendirme ve yorumlar dergi yönetim sistemi aracılığıyla iletilir. Bu süreçte değerlendirme formları ve tam metinler üzerindeki hakem yorumları editör aracılığıyla yazar(lar)a iletilir. Belirtilen süreç dâhilinde hakemlerin değerlendirmelerinden geçen yazılar, ayrıca intihâl tespitinde kullanılan özel bir program aracılığıyla taranarak yazıların daha önce yayımlanıp yayımlanmadığına ve intihâl içerip içermediğine dâir tespite tâbi tutulur.

Bu bağlamda *ADED* için çalışma değerlendiren hakemlerin aşağıdaki etik sorumluluklara sahip olması beklenmektedir:

Dergiye gönderilen yazılar en az iki hakemin değerlendirmesinden geçer.

İki hakemden biri olumsuz kanaat belirttiği takdirde yazı üçüncü bir hakeme ya da son kararı vermesi için editöre yönlendirilir.

Değerlendirmeler tarafsız olmalıdır.

Hakemlik yapanlar mutlaka görüş bildirdikleri konunun uzmanı olmak zorundadır.

Hakemler araştırmayla, yazarlarla ve/veya araştırmaya fon sağlayıcılar ile çıkar çatışması içerisinde olmamalıdır.

Hakemler ilgili, yayımlanmış ancak atıfta bulunulmamış eserleri belirtmelidirler.

Kontrol edilmiş makâleler gizli tutulmalıdır.

Gizlilik ilkesi gereği inceledikleri çalışmaları değerlendirme sürecinden sonra imha etmelidir. İnceledikleri çalışmaların sadece nihâî sürümlerini ancak yayımlandıktan sonra kullanabilir.

Değerlendirmeyi nesnel bir şekilde sadece çalışmanın içeriği ile ilgili olarak yapmalıdır. Milliyet, cinsiyet, dini inançlar, siyasal inançlar ve ticari kaygıların değerlendirmeye etki etmesine izin vermemelidir.

Hakemler değerlendirmeyi yapıcı ve nazik bir dille yapmalıdır. Düşmanlık, iftira ve hakaret içeren aşağılayıcı kişisel yorumlar yapmamalıdır.

Yazar(lar)ın herhangi bir kötüye kullanımları durumunda (örn, intihal ya da benzer etik dışı faaliyetler) ilgili editörü hemen bilgilendirmelidirler.

Hakemler değerlendirilen makâle sahibinin tâbi olduğu etik kurallara bağlı olmak ve bu kuralları titizlikle uygulamak durumundadır.

Değerlendirmeyi kabul ettikleri çalışmayı zamanında ve yukarıdaki etik sorumluluklarda gerçekleştirmelidir.

4. Yayıncının Etik Sorumlulukları

Dergi Yönetim Kurulu, aşağıdaki etik sorumlulukların bilinciyle hareket etmektedir:

ADED herhangi bir şekilde yazarlardan ücret talep etmemektedir.

Editörler, *ADED*'e gönderilen çalışmaların tüm süreçlerinden sorumludur. Bu çerçevede ekonomik ya da politik kazançlar göz önüne alınmaksızın karar verici kişiler editörlerdir.

Bağımsız editör kararı oluşturulmasını taahhüt eder.

ADED, yayımlanmış her makalenin mülkiyet ve telif hakkını korur ve yayımlanmış her kopyanın kaydını saklama yükümlüğünü üstlenir.

Bununla birlikte veri tabanını internet üzerinden erişime açık tutar.

Editörlere ilişkin her türlü bilimsel suistimal, atıf çeteciliği ve intihâlle ilgili önlemleri alma sorumluluğuna sahiptir.

5. İntihâl Tespit Politikası

İntihâl tespitinde kullanılan **iThenticate** programı aracılığıyla makalelerin daha önce yayımlanmamış olduğu ve intihâl içermediği teyit edilir.

6. Etik Olmayan Bir Durumla Karşılaşıldığında

ADED'de yayımlanan bir makalede önemli bir hata ya da yanlışlık fark ettiğinizde ya da yukarıda bahsedilen etik sorumluluklar dışında etik olmayan bir davranış veya içerikle karşılaşırsanız lütfen adeddergi@gmail.com adresine e-posta yoluyla bildiriniz. Şikâyetler gelişmemiz için fırsat sağlayacağından şikâyetleri memnuniyetle karşılarız, hızlı ve yapıcı bir şekilde geri dönüş yapmayı amaçlarız.

7. Etik Kurul Onayı

TR Dizin Dergi Değerlendirme Kriterleri 2020 yılı için güncellenmiştir. Güncel kriterler içinde etik kurul izni gerektiren çalışmalar için "Etik Kurul Onayı" belgesi de istenmektedir. Bu sebeple;

1. "Sosyal bilimler dâhil olmak üzere tüm bilim dallarında yapılan araştırmalar için ve etik kurul kararı gerektiren klinik ve deneysel insan ve hayvanlar üzerindeki çalışmalar için ayrı ayrı etik kurul onayı alınmış olmalı, bu onay makalede belirtilmeli ve belgelendirilmelidir".

2. "Etik kurul izni gerektiren çalışmalarda, izinle ilgili bilgiler (kurul adı, tarih ve sayı no) yöntem bölümünde ve ayrıca makale ilk/son sayfasında yer verilmelidir. Olgu sunumlarında, bilgilendirilmiş gönüllü olur/onay formunun imzalatıldığına dâir bilgiye makalede yer verilmesi gereklidir".

TR dizin tarafından yapılan açıklamada aşağıdaki kategoride yer alan çalışmalar Etik Kurul onayı gerektiren makaleler olarak belirlenmiştir:

- Anket, mülâkat, odak grup çalışması, gözlem, deney ve görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dâhil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar,

Ayrıca;

- Olgu sunumlarında "Aydınlatılmış onam formu"nun alındığının belirtilmesi,
- Başkalarına ait ölçek, anket ve fotoğrafların kullanımı için sahiplerinden izin alınması ve belirtilmesi,
- Kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine uyulduğunun belirtilmesi gerekmektedir.

Bununla birlikte;

Dergiler "Yayın Etiği", "Araştırma Etiği" ve "Yasal/Özel izin belgesi alınması" ile ilgili kurallara uyduğunu uluslararası standartlara atıf yaparak, hem web sayfasında hem de basılı dergide her biri için ayrı başlık açarak belirtmelidir.

Dergilerde yayın etiğine uygunluk konusu sadece yazarların sorumluluğuna bırakılmamalı, dergi yayın etiği konusunda izlenecek yol açık olarak tanımlanmış olmalıdır.

Dergilerde yayımlanacak makalelerde etik kurul izini ve/veya yasal/özel izin alınmasının gerekip gerekmediği makalede belirtilmiş olmalıdır.

Eğer bu izinlerin alınması gerekli ise, izinin hangi kurumdan, hangi tarihte ve hangi karar veya sayı numarası ile alındığı açıkça sunulmalıdır.

Çalışma insan ve hayvan deneklerinin kullanımını gerektiriyor ise çalışmanın uluslararası deklerasyon, kılavuz ve benzerlerine uygun gerçekleştirildiği beyan edilmelidir.

Açık Erişim-CC Lisans

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisinde yayınlanan makaleler açık erişime sahip olup Creative Commons Atıf-GayriTicari-AynıLisanslaPaylaş 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

Creative Commons Attribution License 4.0, yayıncılık faaliyetleri içerisinde bilimsel makalelerin kamuya ait kullanım şart ve koşullarını resmileştirir.

Yazar paylaşmakta serbesttir - materyali herhangi bir ortamda veya formatta kopyalayıp yeniden dağıtabilir. Lisans veren, yazarın lisans koşullarını aşağıdaki şartlar altında izlediği sürece bu özgürlükleri iptal edemez:

BY-NC-SA
Atıf-Uygun şekilde dergideki içeriğe referans sağlanmalı ve değişiklik yapılıp yapılmayacağını belirtmelisiniz. Bu koşullarda kullanım yapabilmektedir.

Bu materyal ticari amaçla kullanılamaz. Okur, kullanıcı ve yazar(lar) makaleleri mevcut lisans ile paylaşmalıdır. Linsansla ilgili ayrıntılı bilgi için tıklayınız.